

Curso 2003/04  
HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES/11  
I.S.B.N.: 84-7756-615-1

PEDRO M. CARMONA RODRÍGUEZ

En primera persona: nación, género sexual  
y modos autobiográficos  
en ocho ficciones canadienses

Directora  
EVA DARIAS BEAUTELL



SOPORTES AUDIOVISUALES E INFORMÁTICOS  
Serie Tesis Doctorales

## ÍNDICE

<i>Agradecimientos</i> .....	v
INTRODUCCIÓN .....	1

### **PARTE I: NACIÓN, GÉNERO SEXUAL, MODOS AUTOBIOGRÁFICOS**

INTRODUCCIÓN .....	35
CAPÍTULO 1: .....	45
Género y nación en el contexto canadiense	
Ficciones de nación y cultura.....	48
Ficciones de género. ....	70
CAPÍTULO 2:.....	87
Sexualidad, homogeneidad y diferencia en la(s) nación(es) canadiense(s)	
El cuerpo es el límite. ....	91
Trasgresiones: lo abyecto y nuevos límites. ....	107
CAPÍTULO 3: .....	121
Tradición y renovación en los modos autobiográficos: de los años ochenta a los noventa	
Disidencia sexual, dispersión de subjetividad y ambivalencia nacional. ....	122
Desclasificación genérica. ....	130
Texto y deseo. ....	143

## PARTE II: ALIENACIONES, INDIVIDUACIONES, AUTOBIOGRAFÍAS

INTRODUCCIÓN .....	153
CAPÍTULO 1:.....	167
“Just Call Me the Traveller”: <i>Looking for Livingstone</i> , de Marlene Nourbese Philip	
Género, hibridación y estrategias de resistencia .....	171
A través de la geografía del Silencio. ....	185
CAPÍTULO 2:.....	197
“Drawn in, Pulled into the Story”: <i>The Book of Secrets</i> , de M.G. Vassanji	
Proliferación textual y dispersión nacional.....	202
“A Soulless Account”: sexualidad y silencio. ....	215
CAPÍTULO 3: .....	225
“Familiar Stories, Familiar Phrases”: <i>The Jade Peony</i> , de Wayson Choy	
Mo Yung Girls y Sun/Moon Boys: gestos patriarcales, nación y comunidad .....	228
Una historia de entre muchas: individuación e historia colectiva. ....	239
CAPÍTULO 4: .....	251
“No Trace of Me Remains”: <i>Alias Grace</i> , de Margaret Atwood	
En la Apócrifa: testimonio versus oficialidad documental.....	256
“Her Eye/I Never Meets Yours”: incertidumbre, territorializaciones patriarcales y nacionales . ....	269
CAPÍTULO 5: .....	283
“A Man’s Work Is Never Completed”: <i>Fugitive Pieces</i> , de Anne Michaels	
Autobiografías, biografías y objets trouvés.....	286
El geólogo, el poeta, el biógrafo: una genealogía masculinista.....	297
CAPÍTULO 6: .....	307
“I Want to Be Unphotographable”: <i>Restlessness</i> , de Aritha van Herk	
“I Want to Be Erased”: la muerte de la narradora y la autobiografía improbable .....	312
Nomadologías: des/territorializaciones de identidad y posición .....	324

CAPÍTULO 7: .....	337
“From that Day in the Island until this Night in this Half a Continent”: <i>The Question</i> , de Austin Clarke	
“Men Don’t Have Nothing Like Virginity”: masculinidad y refracción cultural .....	342
Nación, migración y narrativa multicultural.....	355
CAPÍTULO 8: .....	367
“Truths and Lies”: <i>Pilgrim</i> , de Timothy Findley	
“Sometimes a Man, Sometimes a Woman”: ambivalencia nacional e indecisión genérico-sexual .....	373
“And Once More the Pen”: el inconsciente colectivo y la imposibilidad autobiográfica .....	384
CONCLUSIONES .....	397
BIBLIOGRAFÍA .....	415

## ***Agradecimientos***

Durante el más o menos largo período de investigación conducente a este trabajo, una serie de personas e instituciones se han hecho imprescindibles, y justo es por ello agradecerles su colaboración. En primer lugar, una generosa beca de formación del personal investigador concedida por la Dirección General de Universidades e Investigación de la Consejería de Educación Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias (1999-2002) ha financiado en buena parte estos años de investigación. La Asociación Española de Estudios Canadienses, a través de su beca para investigadores, me permitió un desplazamiento a Toronto en 1999 y sus beneficios, tanto personales como bibliográficos, me siguen siendo muy útiles. Bibliográficamente hablando, gracias a las personas que en la BULL hacen más fácil nuestro trajín entre libros; a los que lo dificultan, gracias también porque nos ayudan a agudizar el ingenio.

En estos años, el Departamento de Filología Inglesa y Alemana de la Universidad de La Laguna me ha permitido emplear sus instalaciones y beneficiarme de sus posibilidades técnicas y materiales, así como de los consejos de muchos de sus integrantes. A nuestro director más reciente, Manuel Augusto Hernández, le agradezco el haberme cedido su santuario particular. Gracias también a aquellas personas con las que he congeniado menos porque su presencia también ha sido relevante. Cierto es que de todo(s) se aprende.

La Universidad de La Laguna, por medio de sus planes para la movilidad del personal investigador, ha financiado parcialmente muchas de mis estancias en congresos y reuniones científicas. En ellas he conocido a personas cuyas actitudes personales y profesionales me siguen sirviendo de ejemplos a los que imitar. Muchas de esas reuniones científicas se convirtieron en algo más, y tuve el privilegio de compartirlas con la cantera investigadora de este centro. Al grupo de (ex-)becarios formado por Ernesto Suárez Toste, Marta González Orta, Violetta Jojo Verge y Marta González Acosta, gracias por todos los buenos ratos, chistes, historias, cotilleos y hasta cinismos. Éstos son en su mayoría del Dr. Suárez Toste, aunque algunos no. La risa de María Jesús Llarena ha

hecho más llevaderas las tardes del invierno. Gracias por volver y por, a pesar de todo, quedarte.

La Dra. Eva Darias Beautell creyó en las posibilidades de este proyecto. Sus trabajos, su paciencia, su tiempo y su perseverancia están presentes en las páginas que siguen. Espero que su saber hacer como investigadora se refleje al menos un poco en mi propia tarea. Errores, fallos y equivocaciones de toda índole son *exclusivamente* míos.

Por último, lugar que desde luego no se corresponde con su contribución a mi vida, gracias a mi familia. Es bueno tener sitios y personas a los que volver.

*A ellos.*

## **Introducción: contextos duales, identificaciones, múltiples na(rra)ciones**

*“The Inuit and the Indians claim to be a colony of white Canada, making no distinctions between English and French obloquy. The Québécois, who insist they are North America’s oldest colony, les nègres blancs d’Amérique, protest that they have been shamefully exploited by English Canadians. But, hold on, English-speaking Canada’s aroused nationalists shout, no, no, we are the colony, America’s patsy, our economy runs as a branch plant”* (Richler, 1986 [1960]: 266)

Volviendo la vista sobre el siglo que ha terminado es fácil comprender que en su discurrir la narrativa canadiense haya superado cualquier complejo de inferioridad real o atribuido que pudiese padecer, y del que el protagonista de Hugh MacLennan en *Two Solitudes* (1987 [1945]), el escritor Paul Tallard, habla en estos términos al calibrar la valía literaria de su propia obra: “[b]ut Canada was a country that no one knew. It was a large red splash on the map. It produced Mounted Policemen, Quintuplets and raw materials. But because it used the English and French languages”, especifica Tallard, “a Canadian book would have to take its place in the English and French traditions. Both traditions were so mature they had become almost decadent, while Canada herself was still raw” (MacLennan, 1987: 365).

Dejando atrás esa inmadurez cultural que menciona Tallard, la literatura de Canadá se ha desperezado para constituirse en un campo de vitalidad inusitada, de

experimentación continua y de trasgresión de sus propias metas. Esa misma retrospectiva del siglo XX ofrece la posibilidad de apreciar cómo la producción literaria de los últimos años parece revelarse contra el estatismo de etiquetas como ‘literatura nacional’ o ‘crítica canadiense’, dudando así de la utilidad actual de muchas de las discusiones acerca de qué constituye el producto literario/crítico canadiense (v. Heble, 1997), en qué se diferencia del estadounidense (v. Corse, 1997), y si vale o no la pena estudiar la producción francófona en comparación a la anglófona o, por el contrario, es necesario emprender un análisis de ambas por separado, cuestionando la existencia de una base sólida para la comparación (v. Sugars, 1997).

Los últimos años del siglo XX han sido testigos además de cómo los mercados literarios anglófonos se han visto inundados con nombres hasta ahora desconocidos. Mientras muchos de los que ya se habían consagrado en épocas anteriores han continuado en la misma dirección, otros nos han brindado espectaculares cambios de rumbo, ahora más conscientes que nunca de la competencia en el panorama literario contemporáneo. Un recorrido exhaustivo por la literatura canadiense de la década de los años noventa, marco temporal de este estudio, requeriría prestar la misma atención a la literatura en francés que a la publicada en lengua inglesa, algo que excede los límites del análisis que se lleva a cabo en estas páginas. Decantándonos por el contexto anglófono, este trabajo se centra en cómo los factores de género y nación se plasman en ocho ficciones autobiográficas publicadas entre 1991 y 1999. Los años comprendidos entre una y otra fecha han visto el descubrimiento de nuevos valores como la poeta y novelista de origen judío Anne Michaels, quien con sólo una novela y dos colecciones de poesía ha batido un récord de ventas; otras poetas y novelistas, tales como Marlene Nourbese Philip o Joy Kogawa han variado notablemente la línea temática y/o formal de sus obras; Margaret Atwood, Aritha van Herk, Timothy Findley o Austin Clarke son algunos de los autores que, junto a otros como Michael Ondaatje, Carol Shields, George Bowering, Jane Urquhart o Audrey Thomas, han reafirmado su posición en la escena narrativa del Canadá anglófono.



Las intersecciones dibujadas por los discursos de género sexual y los de nación constituyen el campo restringido y, sin embargo, considerablemente amplio, a estudiar aquí. En las novelas *Looking for Livingstone: An Odyssey of Silence* (1991), de Marlene Nourbese Philip, *The Book of Secrets* (1997 [1994]), de Moyez G. Vassanji, *The Jade Peony* (1995), de Wayson Choy, *Fugitive Pieces* (1998 [1996]), de Anne Michaels, *Alias Grace* (1997 [1996]), de Margaret Atwood, *Restlessness* (1998), de Aritha van Herk, *The Question* (1999), de Austin Clarke, y *Pilgrim* (2000 [1999]), la penúltima novela de Timothy Findley, la conformación y/o desestabilización de los paradigmas de género sexual están estrechamente ligadas a las premisas nacionales. A su vez, las configuraciones de nación y género sexual corren paralelas a los desafíos constantes a los patrones de género literario autobiográfico en los que, en teoría, deberían encuadrarse los textos propuestos. En este estudio, por tanto, el término *género* engloba una doble vertiente: sexual, por un lado, y literaria autobiográfica, por otro.

Género y nación, de esta forma, son los dos ejes fundamentales de este análisis. Aún cuando cada uno de estos conceptos se desdobra en un sinnúmero de ramificaciones específicas a lo largo de este estudio, en términos generales, las narrativas de género y nación entablan en el panorama de la ficción canadiense actual una relación de interdependencia mutua. En los textos analizados, la constitución nacional parece depender de, y basarse en, un ideal heteronormativo de masculinidad y feminidad. Cuando la norma nacional se ve quebrantada por un factor de disidencia de género y/u orientación sexual, la narrativa nacional se fundamenta en un binarismo de inclusión/exclusión orientado a reorganizar sus límites, de forma que el elemento diferente se sitúa en los márgenes del discurso nacional. La formación nacional renueva de esta manera su cohesión inicial y, además, posee un *otro* con respecto al cual definirse por oposición. Como veremos con relación a muchas ficciones canadienses contemporáneas, la reconfiguración de las masculinidades y feminidades heteronormativas que rigen la narrativa de nación parece abrir un espacio para la construcción discursiva de disidencias de índole sexual frecuentemente reducidas a denominaciones como *desviación* o *tabú*. Al analizar la función de la sexualidad en

los mecanismos de inclusión y exclusión sobre los que se fundamenta la narrativa nacional, este estudio se alía con la opinión de Michel Foucault cuando sostenía: “[s]i el sexo está reprimido, es decir destinado a la prohibición, a la inexistencia y al mutismo, el solo hecho de hablar de él, y de hablar de su represión, posee como un aire de trasgresión deliberada”. Según el filósofo francés, “[q]uien usa ese lenguaje hasta cierto punto se coloca fuera del poder, hace tambalearse la ley; anticipa aunque sea poco, la libertad futura” (1977: 13).

En este estudio, la subjetividad es una noción relacional de forma que la identidad del sujeto nacional se fundamenta por oposición a un sujeto no nacional. De la misma manera que el *yo* en los mecanismos de formación identitaria individual de cualquier paradigma psico-lingüístico requiere la existencia y desplazamiento de un *no-yo*, el sujeto nacional establece su existencia sobre un desplazamiento continuo de la figura del *no-yo*. Por tanto, el proceso de significación llamado *identidad del yo nacional* se establece en muchos textos del Canadá actual mediante un juego continuo e interminable de diferencia y aplazamiento del otro, en el que también toman parte los mecanismos del deseo y la represión que rigen el inconsciente personal. Dentro de este esquema, la ausencia del otro en la conciencia personal y colectiva es tan reveladora como su presencia, ya que ambos factores implican la supresión y la reinención de la otredad necesaria para el mantenimiento de la identidad propia.

Estas estructuras de identificación por oposición, de deseo y supresión quedan ejemplificadas en un sinnúmero de textos canadienses, pero volvamos al comienzo, a *Two Solitudes*. El texto de MacLennan funciona mediante la creación de dualidades y oposiciones que generan conflictos permanentes. Así ocurre con personajes como el potentado quebequés Athanase Tallard, partidario de industrializar la comunidad rural de Saint Marc con capital procedente de Ontario, y el párroco Beaubien, católico y separatista, la primera esposa de Tallard, la francófona y católica Marie-Adele frente a la segunda, la protestante Kathleen; el Canadá anglófono y Quebec, lo industrial y lo agrario, el catolicismo y el presbiterianismo; el mantenimiento de la comunidad

como ente cerrado y su apertura al exterior.<sup>1</sup> En la novela, Athanase Tallard tiene dos hijos, Marius, hijo de Marie-Adele, y Paul, resultado de su unión con Kathleen. El primero es el ejemplo perfecto de la tradición separatista de Quebec, mientras que el segundo es educado en las costumbres anglosajonas que le inculca Kathleen. Cuando la novela comienza, Marius es un adolescente que intenta escapar del reclutamiento forzoso al que la Primera Guerra Mundial fuerza a la población de Quebec, y que desprecia profundamente todo lo que tenga que ver con el dominio anglosajón del que su propio padre es partícipe. Paul, por entonces un niño, ya siente el rechazo de su hermanastro al que, sin embargo, idolatra. A la muerte de Athanase, será Marius quien intente hacerse cargo de Paul, evidenciando así el doble y contradictorio deseo de unión con y separación del otro. Cuando el joven y casi fugitivo Marius entra furtivamente en la casa paterna, el encuentro entre ambos hermanos materializa ese impulso opuesto. Entonces, el deseo individual por la figura del otro es representativo de la dualidad nacional donde los polos que la forman se desean y desplazan mutuamente. En términos homoeróticos, y conectando íntimamente género y nación, la voz del narrador advierte:

[Paul] saw a shadow move and then a match strike, light flare out from it and Marius' hair hanging down over his forehead as he lit the lamp. [...] Marius undressed quickly, taking off all his clothes until he was naked. The lamp sent long shadows and lights up his body; [...] He hung his old clothes in the closet and Paul caught their stale smell. Then Marius took out a suit and two sweaters and walked naked to the drawer and took out some shirts. He dressed quickly while Paul watched him, thinking how fine-looking he was. [...] He seemed to have forgotten Paul's existence. (MacLennan, 1987: 174)

Como la dualidad de yo/otro, lo anglófono y lo francófono, que el título *Two Solitudes* ya avanza, el estudio de género y nación es también una configuración dual que corre paralela a las muchas duplicidades que rigen el contexto nacional

---

<sup>1</sup> Entre otros muchos textos canadienses que reflejan la eterna dualidad anglo-franco, véanse novelas como *Lady Oracle* (1976), de Margaret Atwood, o *The Substance of Forgetting* (1992), de Kristjana Gunnars, al margen de relatos breves como "The Day my Grandfather Died", una de las historias que Sandra Birdsell incluye en su colección *Night Travellers* (1982).

canadiense. Ese contexto es también prueba de un sinfín de relaciones de identidad que funcionan mediante los mecanismos de negociación entre los polos de la oposición, de diferencia y de aplazamiento: lo local frente a lo regional, lo regional a lo nacional, lo nacional a lo internacional, lo (hetero-)normativo y lo disidente. Esta dinámica procesual marca la construcción identitaria individual y nacional, mientras que la supresión de la mecánica de identificación determinaría un colapso del proceso de significación nacional y de individuación. Así, la desaparición del otro prevé el relajamiento de los cimientos que sostienen la construcción identitaria.

Comencemos, pues, por analizar la dualidad de la que surge este estudio, la relación entre dos preguntas esenciales en la historia reciente de la identidad canadiense, *where is here?*, que, popularizado por Northrop Frye (1971: 220), ahonda en el marco de lo nacional, y el interés en el *who am I?*, pregunta en la que los factores de género, clase, raza y orientación sexual juegan un papel cada vez más decisivo. Como Donna Palmateer Pennee ha visto, la conexión entre un interrogante y el otro viene dada porque “the question of ‘where is here?’ has turned out to be inseparable from the question ‘who am I?’, for representation [...] works from both the sites of individual subjectivity and place or context” (1997: 203).

El interés en la dimensión genérico-sexual de los discursos de nación ha surgido en el seno de los estudios culturales en la segunda mitad del siglo XX. Precisamente cuando el discurso de nación parece radicalizarse en muchos lugares del mundo para competir con la preponderancia de la globalización y el nuevo orden internacional y con la creciente importancia de las culturas regionales y locales, la relevancia del constructo genérico como intertexto destacado del nacionalismo en Canadá y en todas partes no puede pasarse por alto. Ningún discurso, y desde luego el de nación no es una excepción, puede aislarse de las esferas determinadas por el género y la orientación sexual, en especial cuando éstas se emplean continuamente para marcar y territorializar los límites nacionales y/o comunitarios.

El estudio de los mecanismos psicológicos por los cuales se rige la formación de la nación y la comunidad humana viene a incidir en la descentralización de las entidades de nación y de sujeto. Tales mecanismos se basan en elementos como la

carencia, el desplazamiento del otro como factor fundacional en la adquisición de la identidad propia y en una dinámica de deseo por y supresión de la figura de ese otro. Como ocurre en la determinación de la identidad personal, siempre basada en la delimitación de unas fronteras inestables con respecto a un *no-yo*, la comunidad nacional, el mero grupo humano si se quiere, está gobernado por la presencia de la otredad y su mantenimiento bajo control con el fin de lograr lo que Iris Marion Young llama “a sense of identity” (1990: 43-44).

Desde que Sigmund Freud publicó *Group Psychology and the Analysis of the Ego* (1921), las bases de la identidad colectiva quedaron definidas a través de una relación extremadamente ambivalente con todo aquello que difiere de ella. Según Freud, la identidad grupal está estructurada por la carencia esencial que yace bajo cualquier identidad individual: el sujeto se constituye por medio de un desplazamiento continuo del deseo por el cuerpo maternal, que, relegado una y otra vez, pone los cimientos del inconsciente. Esa carencia maternal, surgida en el momento que el individuo accede al lenguaje, y a raíz de lo cual transforma a la madre en otra, pervive siempre en el complejo identitario personal. Como afirmará más tarde Jacques Lacan, esa ausencia está presente en la construcción del significado lingüístico, que siempre refleja la exclusión en su constitución. En su acceso al orden lingüístico, el sujeto se dispersa, el *yo* es escenario de una segunda ruptura en la que desplaza al *no-yo*, y ésta se constituye en fundamento de cualquier enunciación. Sin embargo, a raíz del funcionamiento del lenguaje, el *yo* habita las posiciones del otro, de forma que hay una oscilación continua entre los opuestos. En la creación de significados, el sujeto busca una parte de sí que ha sido reprimida en su constitución, el deseo por el seno maternal, su otro, pero en esa generación de significados, el componente reprimido retrocede siempre, generando una dinámica de deseo (Lacan, 1994: 211).

Tal y como ocurre en la fase especular en la que el niño identifica a la figura materna y se constituye en una entidad autónoma por oposición a ella, articulando su deseo por ella y reprimiéndolo por el bien de su autonomía, y erigiendo así la base de su existencia, el otro se convierte en lugar de deseo y de identificación para el sujeto

(Lacan, 1994: 272). La relación de deseo/supresión con ese otro regula las categorías identitarias que dan origen al sujeto, mientras que la materialización y consumación del deseo trae consigo la pérdida de las categorías diferenciadas, una *jouissance* que pone fin a la enunciación y a la identidad al generar la fusión entre el sujeto y su opuesto. Como apuntan los seguidores freudianos Jean Laplanche y Jean-Baptiste Pantalis, este concepto de identificación se perfila como “not simply one psychical mechanism among others, but the operation itself whereby the human subject is constituted” (1973: 206; v. Hall & du Gay, 1998: 1-17). En una reproducción simple de este esquema, la unidad nacional es el resultado de una identificación de los sujetos dentro de un marco que define y regula el llamado *espíritu nacional*, mientras se establece un proceso de oposición con el otro mantenido fuera de las barreras nacionales. Como en el caso del individuo, el deseo por el otro sume al sujeto nacional en una identificación procesual, que frente al producto de la identidad, está regida por una *différance* sin límite.

Los mecanismos que rigen la identificación personal quedan plasmados en aquellas narraciones donde el individuo escribe su subjetividad, de forma que el sujeto del enunciado y el sujeto enunciante propuestos por la polaridad lacaniana vienen a coincidir. En esos actos de escritura, y por efecto de la enunciación, la solidificación de subjetividad sugiere un acceso cuasi-veraz al *yo* en el que se perciben los ecos hasta nostálgicos de la estructura centrada del humanismo y de la filosofía cartesiana. Una lectura posestructuralista del humanismo clásico, sin embargo, revela al sujeto como entidad lingüística, y por tanto, no como poseedor del lenguaje, sino presa de él. Con la idea freudiana de los impulsos del inconsciente y la estructuración lacaniana de este reino, el individuo queda a merced de lo lingüístico y cualquier construcción de la realidad no puede dejar de estar igualmente sujeta a la mediación del lenguaje. Por ello, el cuestionamiento de una relación lineal entre la conciencia del autor y su producción textual preside hoy en día el debate sobre la autobiografía y la ficción autobiográfica (Darias Beautell, 2001a: 16). En los modos autobiográficos, la individuación del sujeto autor queda cuestionada por el lenguaje en el que se expresa, y desde luego, tal individuación entra en conflicto con la

identificación del individuo con unas directrices puestas desde el colectivo nacional. Las autobiografías son, por esto, el modo textual idóneo para la expresión tanto del consenso como del disenso con el dictado de la mayoría, y para la expresión también de cuestiones en principio privadas como la sexualidad y la orientación sexual.

Al igual que la individuación autobiográfica, la expresión de la sexualidad individual requiere que el individuo se aparte siempre del colectivo para luego retornar a él (Easthope, 1999: 16). Si la opción sexual elegida difiere de la heteronorma colectiva, la vuelta del individuo al seno del colectivo se complica hasta el punto de que es posible que se le mantenga al margen con el fin de que la identidad comunal no sufra alteración alguna. La subjetividad comunitaria se establece así sobre un binarismo de *masculino* frente a *femenino*. Aunque el mecanismo de identificación funcione también entre los elementos de esta oposición, en ella el primer polo ejerce como elemento hegemónico que dicta el sometimiento del segundo, crea para él una configuración de identidad arquetípica, y, si ésta no se hace patente, dictamina la inclusión del elemento *marginal* en la categoría de otredad recurrente. De esta forma,

[s]ubjectivity, historically constructed and expressed through the phenomenological equation self/other, necessarily rests masculine 'self-hood' upon feminine 'otherness'. The subjective centre of socially dominant discourses (from Descartes' philosophical rational 'I' To Lacan's psychoanalytic phallic/symbolic) in terms of power, agency, autonomy has been a 'universal' subject which has established its identity through the invisible marginalisation or exclusion of what it has also defined as 'femininity' (whether this is the non-rational, the body, the emotions, or the pre-symbolic). (Waugh, 1989: 8)

La dualidad puramente biológica de *macho/hembra* que contamina a la división de poder inímica en la partición cultural masculino/femenino erige a su vez un precepto de sexualidad orientada a la reproducción nacional y que, como tal, sólo permite las uniones entre miembros de sexo opuesto, uniones por y para la perpetuación del colectivo y que dejan fuera de toda inscripción *normal* la que no comulgue con estas características. Tal principio se sostiene sobre la articulación de

una posesión forzosa del cuerpo femenino, transformando a éste en pilar de la misma construcción nacional y límite para la contención de la formación comunitaria (v. Yuval-Davies, 2000). Frente al establecimiento de una feminidad estereotípica basada en el sometimiento al elemento masculino y en la consabida reproducción normativa, las construcciones atípicas de masculinidad y feminidad, así como cualquier sexualidad que disienta de la heteronorma propician su adscripción a la otredad. Ésta, como cualquier identidad, es también una repetición de gestos de cariz casi teatral, tal y como sostiene Judith Butler (1990a; 1993). Según ella, no son los determinantes biológicos los que condicionan el género, sino que, por el contrario, la identidad genérica y sexual viene dada por la iteración temporal de ciertas acciones y el significado que se les atribuye dentro de un marco cultural.

El establecimiento de esa otredad sobre un patrón de sexualidad no normativa y de un diseño de género dualista y preconcebido desvela el dictado falocéntrico y patriarcal de la narrativa nacional. Ésta, de corte masculino (v. Easthope, 1990), se opone a la idea de nación como entidad femenina (v. Yuval-Davies, 2000; Martín Lucas, 2000), y como ente masculino emplea la feminidad de la nación para convertirla en una presencia a la que someter cuando no proteger. El discurso de la protección no puede por menos que beber del de la posesión de la mujer en la heterosexualidad obligatoria que describen los tratados del psicólogo Havelock Ellis. En ellos se refleja una mujer sometida y que, sin embargo, disfruta de su sometimiento patriarcal. De esta circunstancia de sometimiento por y para el bien nacional, estatal y el de la causa patriótica surgen frases como la archirepetida “[a]s a woman I have no country”, pronunciada por Virginia Woolf en *Three Guineas* (1938). Con ella Woolf se adelantó a las formulaciones de los críticos/as actuales sobre el lugar fronterizo que ocupa el sujeto femenino en la comunidad nacional (v. Sedinger, 2002).

Estando el sujeto y su otro ligados por el proceso de identificación en el marco de la narrativa nacional, se genera un vínculo indiscutible entre la determinación de la identidad individual y de la colectiva. Ambas quedan sometidas al mismo rito de gestos repetidos. La identidad nacional, tal y como afirma Homi Bhabha (1990b),



surge en la intersección de los ejes denominados pedagógico y performativo, como veremos más adelante. Dentro del radio de acción del primero de ellos el individuo se siente interpelado como objeto nacional; en el segundo, la interpelación es de corte activo, y el individuo pasa de paciente del discurso nacional a ser su agente, a intentar, en otras palabras, la pervivencia del discurso nacional en el que se siente inscrito. La indeterminación del individuo a medio camino entre el agente y el paciente de la inscripción nacional muestra que esta afiliación es “[...] an identity that can speak us even when we may think that we are speaking for ourselves” (Easthope, 1999: 5).

En los modos autobiográficos analizados en las próximas páginas es perceptible que nación y sujeto han atravesado un esquema similar de descentralizaciones, pasando de la identidad hermética e incuestionable a la negociación que, tras la superación de las estructuras centradas, la identificación plantea (v. Derrida, 1991). Especialmente susceptibles a las formulaciones teóricas posestructuralistas, los textos vertebrados por modos autobiográficos que se estudian en las páginas siguientes parecen incluir ese interés en la descentralización, reflejar la imagen del sujeto posmoderno y de su conciencia de serlo. Esa inquietud por ser y saberse cuestionado, así como el hacer de ella un *ethos* personal y nacional, tiene mucho que ver con la actitud canadiense hacia la carencia de una metanarrativa comunal (v. Kroetsch, 1997).

Canadá muestra muchas de las características de la escena literaria, política y social mundial, ejemplificando un movimiento incesante entre lo nacional y lo internacional, un recurrente equilibrio entre la relevancia dada a la cohesión y unidad nacional, a través, por ejemplo, de la formación de un canon literario, y la inevitable globalización del conocimiento y de mercados y capitales. Sin embargo, la necesaria dualidad que rige el proceso de identificación se ve continuamente interrumpida por el desdibujamiento en la narrativa nacional de las posiciones de sujeto y otro. En los últimos años, como opina Janice Kulyk Keefer (1996), el *diálogo* entre lo inglés y lo francés dentro del marco estatal se ha visto sustituido por el *polílogo*, por la apertura a lo internacional. Ello parece ser consecuencia de que, en el período posterior a la

Segunda Guerra Mundial, “the national becomes international [...] to the point that it becomes possible to speak of such things as ‘Islamic nationalism’ or ‘Latin American nationalism [...]” (Brennan, 1990: 59).

Sin embargo, Canadá, se enfrenta a estas circunstancias desde una óptica particular, una dualidad permanente que va más allá de lo puramente lingüístico. Declarado oficialmente país bilingüe y bicultural por la política interior de Pierre Trudeau, el Canadá de las últimas décadas ha hecho frente a la diversidad multicultural que ha traído consigo la inmigración, y para ello ha desplazado la importancia de las políticas de respeto hacia los nativo-canadienses y el equilibrio de fuerzas con Quebec (Mackey, 1999: 64-65). Debatiéndose entre las muchas identidades nacionales y la carencia de una identidad marcada como rasgo distintivo, Canadá sigue estando a caballo entre el pasado colonial y la imposibilidad de escapar del poder neocolonial del vecino estadounidense. Entre el biculturalismo y el multiculturalismo, política oficial del país desde 1988, entre el colonizador y el colonizado, lo anglófono y lo francófono, la importancia de la cultura regional y la difícil síntesis requerida del estado-nación, Canadá, su literatura y la definición de ambos son un lugar común en los estudios culturales de los últimos años. Como estas duplicidades reflejan, la cultura canadiense necesita continuamente de compuestos para articular su identidad, y lo que es más, de negociaciones identitarias entre los términos que el compuesto aglutina. Así lo atestigua la importancia reciente del término *settler-invader* (Brydon, 1995a: 8) frente al más usual y simple de *settler* (Lawson, 1995) para referirse a la situación poscolonial de Canadá.<sup>2</sup> Mientras *settler* construye la peculiaridad nacional canadiense en atención al asentamiento de los colonos europeos desde la perspectiva de éstos, el segundo articula la definición de la nación canadiense desde un doble ángulo: los colonos lo son desde su posición

---

<sup>2</sup> La condición poscolonial de Canadá ha sido y es aún un tema de debate. Linda Hutcheon (1991a) opina que son los nativo-canadienses quienes tienen que ser denominados ‘poscoloniales’, ya que son ellos los que han sufrido un desplazamiento y deslegitimación de su historia. Sin embargo, ni Diana Brydon (1991; 1995a) ni Donna Bennett (1993-94) dudan al considerar a Canadá como zona poscolonial experimentando ese estado de diferencia y complicidad con los modos culturales de las metrópolis europeas. De acuerdo con la especificidad canadiense a medio camino entre colonizador y

européa, pero para las llamadas *primeras naciones* la expansión europea no deja de ser una invasión.

En Canadá, la gran dualidad es el marco de una multiplicidad prolífica de formaciones nacionales, de na(rra)ciones múltiples, que cuestionan la visión europea de la nación centrada, un ente definido en torno a preceptos como origen o lugar de nacimiento (v. Renan, 1990), y descentran también la acepción tradicional del término *producción cultural*. Como resultado de esta última descentralización, la pregunta ‘¿qué es literatura canadiense?’ tiene no una sino varias respuestas: la producida en Canadá, la escrita por canadienses, no necesariamente sobre Canadá sino situada en cualquier parte del mundo. Esta multiplicidad permite ampliar el espectro de representación para dar cabida a nuevas realidades que hablan de la proliferación de *otros dentro del mismo* y de la multiplicación de narrativas culturales encuadradas dentro de la uniformidad imposible de la nación canadiense. Esa multiplicidad, controlada estatalmente por y desde las políticas multiculturales, ahora deja ver que “[t]he construction of ‘Canadian literature’ [...] has been carried out under the aegis of nineteenth-century European notions of nationhood which proposed that a nation was racially and culturally different from other nations and uniform at home” (Mukherjee, 1999: 161; v. Miki, 1998: 160-180).<sup>3</sup> La uniformidad canadiense no puede sino ser multiplicidad, y así sale a la luz al estudiar dos casos que han resultado particularmente prominentes en los últimos años: por un lado, la polémica del Royal Ontario Museum (ROM) con la comunidad afro-canadiense y, por otro, la disputa de PEN Canadá con las llamadas minorías étnicas a causa del sistema de representación que ha venido a denominarse ‘el 6%’. En estas dos narrativas, el ideal de diversidad cultural contenida parece disolverse ante el peso

---

colonizado, Alan Lawson (1995) propone un argumento intermedio que ve a Canadá como parte de un ‘*second world*’.

<sup>3</sup> Siguiendo a Hans Kohn y Carleton Hayes, Aira Kemiläinen sitúa el comienzo de las formaciones nacionales europeas en el tardío siglo XVIII (citado en Anderson, 2000 [1983]: 4). Es a lo largo del siglo XIX, sin embargo, cuando las naciones europeas parecen tomar conciencia de su propio estatus como colectivos unificados en torno a nociones de lugar u origen étnico.

social de la diferencia y su enunciación pública.<sup>4</sup> Los conflictos con el ROM y con PEN se erigieron así en lo que Homi K. Bhabha ha denominado como *contra-narrativas* de la nación (Bhabha, 1990a: 3). Esto es, narrativas que imposibilitan la constitución firme de la frontera entre lo nacional y lo otro, cuestionando de esta manera el reductivismo implícito en la construcción eurocéntrica de la nación acorde al pensamiento posterior a la Ilustración. Veamos con más detalle estos dos casos.

Entre noviembre de 1989 y agosto de 1990, el ROM en Toronto desplegó su colección africana en una exposición que recibió el título de *Into the Heart of Africa*. El título de por sí ya hirió muchas susceptibilidades porque resucitó el espíritu colonialista de penetración del continente africano. Además, lejos de presentar arte africano, la exposición consistió en una serie de objetos empleados por los europeos en su conquista y evangelización de África. Crucifijos, biblias, armas, grabados de la empresa colonial y reliquias arrebatadas a los africanos por los ejércitos imperiales acabaron por enconar el resentimiento de las comunidades africanas. No transcurrió mucho tiempo antes de que éstas exigiesen el cierre de la exposición, algo que, al menos inicialmente no ocurrió. Las protestas, algunas violentas, no tardaron en sucederse, y la comisaria de la exposición, la antropóloga y profesora de la Universidad de Toronto, Jeanne Cannizo, denunció que estaba siendo acosada por sus propios estudiantes y apoyó sus palabras con su dimisión. La misma Cannizo y el ROM se defendieron diciendo que la exposición pretendía un acercamiento irónico al espíritu que movió la sed de conquista europea y que esa ironía, subyacente, por ejemplo, en el título de la exposición, había escapado a quienes protestaban (v. Hutcheon, 1995; 1997; Philip, 1992: 103-108). La muestra, que en principio intentaba recorrer varias ciudades canadienses y estadounidenses, fue finalmente clausurada después de haber hecho correr ríos de tinta. En su totalidad, la controversia sobre la exposición arrojó cierta luz sobre un tratamiento erróneo y oficialista de la diversidad

---

<sup>4</sup> Según Homi K. Bhabha (1994), la diferencia cultural es un proceso de enunciación, mientras que la diversidad cultural se corresponde con un objeto epistemológico. Si la diversidad cultural permite la identificación de contenidos como pertenecientes o relativos a una formación cultural definida y da origen a nociones de multiculturalismo, la diferencia cultural, por el contrario, es un proceso de significación que permite la articulación, enunciación y textualización de la distinción cultural (Bhabha, 1994: 34; v. Bhabha, 1990b: 312-315).

cultural. Su culto en la actitud del ROM subrayó además la existencia del viejo espíritu de colonización disfrazado ahora con un tinte de ironía muy problemático, tal y como los acontecimientos desencadenados desvelaron.

La polémica con PEN Canadá trascendió más allá de las comunidades afrocanadienses e implicó a otras de las mal llamadas ‘minorías visibles’. Como parte de la implementación de las políticas multiculturales del gobierno de Canadá, PEN Canadá estableció el 27 de diciembre de 1989 mediante una nota en el *Toronto Star* que las comunidades africanas, asiáticas y nativo-canadienses equivalían a un 6% de la población total de Canadá. De acuerdo a esto, el 6% de los participantes en actos culturales correspondería a miembros de estos grupos étnicos. En la reunión anual de PEN Canadá se descubrió un error de cálculo en los datos, error que PEN reconoció. A pesar de ello, la representación de los grupos mencionados apenas varió en reuniones sucesivas. La polémica con PEN despertó las protestas acerca del 6%, que se interpretó como “a structure of liberal pluralism for homogenisation” (Godard, 1993: 158), y que, en la opinión de Marlene Nourbese Philip, mantiene la visión de la sociedad canadiense como “a dominant group surrounded by micro-cultures” (1992: 155). Tal visión surge además de un tratamiento de la etnicidad como categoría identitaria que sólo afecta a las llamadas minorías, los *étnicos*, mientras que el grupo social anglosajón escapa a ella. En un contexto literario, y decididamente apostando por el enfoque transcultural, Enoch Padolsky afirma: “[t]o treat major writers as Munro, Davies, Findley, MacLennan, Mitchell, Laurence, and Atwood, to name just a few, as if they were just merely ‘Canadian’, and not ‘British-Canadian’, is to neglect the implications of modern British-Canadian ethnicity and status in Canada” (1997: 30). Como ocurrió con el desacuerdo entre el ROM y las comunidades africanas, la divergencia de opinión entre PEN y los grupos arriba indicados también permitió apreciar otra de las vertientes erróneas de la diversidad cultural, la mistificación de la categoría de etnicidad y su preservación con el fin de mantener la diferencia controlada. En este caso además, se dejó entrever un tratamiento hegemónico de la etnicidad, proyectado desde el sector blanco y anglosajón sobre otros grupos poblacionales, pero nunca sobre sí mismo.

*Into the Heart of Africa* y la dudosa aplicación del sistema del 6% sugieren una fragmentación y diversidad creciente de las narrativas nacionales en Canadá. Bien es cierto que es esa diversidad la que parece conferir a Canadá un rasgo distintivo y único, aunque en muchos casos la implementación práctica de las medidas del multiculturalismo ideal dejen ver, como en el caso del 6%, una tendencia a mantener la diversidad con el fin de perpetuar por oposición un pretendido icono de unidad nacional. En este contexto, es esa diversidad la que proporciona un sentido de unidad al Canadá actual. “Quebec and bilingualism make Canada Canada, vi-à-vis the U.S. Similarly, immigrants bring diversity, adding to our national enjoyment our ‘mosaic’”, afirma Kieran Keohane, “which we proudly differentiate from the unwholesome stew of the American ‘melting pot’. Caribana, Thai food, and the bustle of Chinatown become integral parts of Canadian enjoyment” (1997: 25).

Todos los factores que Keohane destaca contribuyen, sin embargo, a dificultar la delimitación del parámetro *where is here?*, el cual ha sido recientemente apropiado intertextualmente por los grupos marcados por su orientación sexual. Con ello, la formación nacional se abre a una dimensión de tintes puramente sexuales y de ámbito hasta hace poco privado, que estaban ausentes en las entidades europeas de su génesis. Así, la pregunta de Frye figura en los logotipos de las comunidades de gays y lesbianas canadienses, que reclaman su lugar en el calidoscopio nacional. Por medio del silogismo *where is here, we are here, we are queer, here is queer* (Dickinson, 1999: 3), la ya de por sí compleja multiplicidad canadiense ha dado una vuelta de tuerca más y con ella el precepto nacional se ha visto complicado por temas de preferencia sexual. Se desvela así parte de la interdependencia entre las narrativas de nación y género sexual sobre la que el análisis que aquí se propone descansa, y se desvela, además, de manera simultánea un interés por escuchar las varias voces que, desde el espacio geográfico de Canadá, dificultan una solidificación nacional en el sentido más tradicional. Ese interés en una multiplicidad que se sitúa más allá del énfasis nacionalista rige el destino de los *nuevos contextos de la crítica canadiense*. En ellos, “[...] we need to move beyond a nationalist framework into genuinely democratic forms of cross-cultural work, then cultural listening is predicated on our

ability to recognise and understand the role that multiple voices ('speaking simultaneously') have played in the construction of Canada" (Heble, 1997: 86).

En la misma línea de argumentación se situaba Robert Kroetsch a finales de los años ochenta cuando afirmaba que el interés nacionalista de la crítica canadiense tenía que dejar lugar a las múltiples caras de la formación nacional en Canadá. Así, del interés del nacionalismo de los años sesenta y setenta se pasaba ya a examinar el espacio abierto en la formación nacional por la enunciación de la diferencia, y ésta contribuía, en palabras de Kroetsch, a la redefinición del ente nacional en Canadá. "The task of criticism, now, is to examine those changes and those new directions without recourse to an easy version of national definition, and without easy recourse to old vocabularies", sentenciaba Kroetsch. "And the paradox is, again, that from the recognition of difference (or occasion, or signature) comes the illumination outward, as is suggested by the fictions themselves" (1989: 66).

Y siguiendo su consejo, en las páginas siguientes recurrimos de forma continua a la ficción canadiense en busca de la 'iluminación' que nos muestre el rostro múltiple de la formación nacional canadiense. Como ha visto Darías Beutell (2000a, 2000b: 104-105), ésta viene definida por el espacio intersticial entre lo nacional y lo internacional. Este impulso hacia lo internacional - dentro y fuera de Canadá - que la mayor parte de la ficción canadiense reciente incorpora parece contribuir aún más a la descentralización del discurso nacionalista canadiense. El desplazamiento físico a través de las fronteras políticas es en varios de los textos que analizamos paralelo al desplazamiento metafórico de lo nacional en el sentido posilustrado. Sin embargo, lejos de sugerir la superación de la formación nacional, y por ello contradiciendo en parte el argumento de Frank Davey en su *Post-National Arguments: The Politics of the Anglophone Canadian Novel* (1993), sí parece propio defender la idea de las formaciones nacionales como entes en proceso de transformación.

Como ya se ha dicho, la misma amplitud geográfica de Canadá y la relevancia de las culturas regionales fuerza una primera síntesis en el marco de la constitución del sujeto nacional. La segunda de estas síntesis viene dada por otra descentralización

del término *cultura nacional*, la generada al injertar la multiplicidad traída por la inmigración en la supuesta dualidad del país. Por ello, no es extraño que la ficción canadiense, y no sólo la de los últimos años, exhiba impulsos contradictorios hacia lo interior y lo exterior, lo centrípeto y lo centrífugo, impulsos que desconstruyen la misma oposición que les da origen: dentro/fuera de la nación. Textos como *The Studhorse Man* (1988), de Robert Kroetsch, o las novelas del ciclo de Manawaka de Margaget Laurence - *A Bird in the House* (1963), *The Stone Angel* (1964), *A Jest of God* (1966), *The Fire-Dwellers* (1969) and *The Diviners* (1974) - ejemplifican el viaje hacia la región profunda en el que también participa *Who do You Think You Are?* (1978), de Alice Munro.<sup>5</sup> El impulso centrípeto se refuerza con textos que bucean en aquellas comunidades marcadas por su unidad nacional y su difícil relación de integración con el espacio al que inmigraron. Este es el caso de las comunidades china y japonesa en Canadá, y así lo atestiguan textos como *Disappearing Moon Cafe* (1991) y *Belly Dancer* (1994), de Sky Lee, *China Dog and Other Stories from a Chinese Laundry* (1997) y *Breakway* (1994), de Judy Fong-Bates y Paul Yee, respectivamente, o las archifamosas novelas *Obasan* (1981) y su secuela *Itsuka* (1992), de Joy Kogawa, *A Chorus of Mushrooms* (1994), de Hiromi Goto, o *Daruma Days* (1997), de Terry Watada.

El impulso opuesto, hacia lo internacional, viene de la mano de novelas como *Fugitive Pieces*, *The Book of Secrets*, *Restlessness* o *Pilgrim*. Aquí entran también textos como *Changing Heaven* (1990), de Jane Urquhart, *The English Patient* (1992) y *Anil's Ghost* (2000), de Michael Ondaatje; *In Another Place, Not Here* (1996) y *At the Full and Change of the Moon* (1999), de Dionne Brand, *Tales from Firosha Baag* (1987), de Rohinton Mistry; las novelas de Anita Rau Badami, *Tamarind Mem* (1996) y *The Hero's Walk* (2000), o *What the Body Remembers* (1999), de Shauna Singh Baldwin. Indudablemente, es la producción de autores inmigrantes en Canadá la que más ha ayudado en la descentralización del término *nación* al romper en pedazos las asociaciones entre espacio, identidad nacional y producción cultural (v. Darias

---

<sup>5</sup> *Who do You Think You Are?* se publicó en Estados Unidos y Gran Bretaña con el título de *The Beggar Maid: Stories of Flo and Rose* (1979).



Beautell, 2000a; 2000b: 130-140). Sus obras, que definen las identidades en viaje perpetuo, han acabado además por acelerar la madurez de la ficción canadiense. Ésta deja atrás ahora la obsesión con la auto-definición de cualquier cultura poscolonial e incorpora factores como la provisionalidad y la diversidad que determinan a las culturas contemporáneas (Huggan, 1991: 132).

La ficción canadiense, como demuestran muchos textos de las últimas décadas, ha aprendido a existir con un precepto de diferencia interior dentro del marco geográfico que llamamos Canadá. Con ello no sólo han perdido validez los argumentos de homogeneidad interior versus diferencia exterior que definieron a la arquetípica nación europea, sino que han adquirido validez dinámicas como las de diferencia y aplazamiento, deseo y supresión de la figura del otro. Estos mecanismos de definición están mucho más acordes con las condiciones en las que la formación nacional se manifiesta en Canadá, y nos permiten examinar los procesos por medio de los cuales las narrativas nacionales tienden a auto-regenerarse. Sólo uno de esos mecanismos, el de regeneración en atención al género y a las sexualidades no normativas, se estudia a continuación, en la creencia de que “the construction of national stories that legitimate the state’s [and nation’s] boundaries of inclusion and exclusion [constitutes] a primary normalising strategy” (Shapiro, 1994: 485). Si bien es cierto que las fronteras desplegadas por esas estrategias normalizadoras ya han sido en buena parte examinadas, el estudio de la ficción autobiográfica que figura en las próximas páginas detecta muchas otras tecnologías normalizadoras, tanto por lo que concierne al individuo como al colectivo. Con ello, cruzamos una vez más el trayecto entre *where is here?* y *who am I?*, entre la dualidad de siempre y la desafiante multiplicidad de ahora. En ella, estas preguntas parecen perderse en una nebulosa de respuestas donde lugar y sujeto adoptan una apariencia múltiple (v. Levene, 1999).

Si delinear las características que definen a las naciones canadienses no es posible más que a través de dualidades que se rigen por diferencia y aplazamiento, subrayando así la descentralización de la entidad nacional, el interés por minar las bases del sujeto humanista pasa también por descentrar el eje del pensamiento

cartesiano, el *yo*. Por esta razón, el mejor paisaje para la observación del *yo* y de sus manifestaciones son las autobiografías ficticias que pueblan este estudio, textos que incorporan sin reserva preceptos teóricos acerca de su dificultad ontológica y que hacen de ella su motivo principal. Al interrumpir la relación lógica entre el *cogito* y el *sum* que definió la premisa cartesiana, las teorías posestructuralistas abren un mundo en el que el sujeto y las múltiples realidades que lo rodean son igualmente construidos en y por el lenguaje, y en el que la representación ha dejado de ser total para constituirse como parcial y siempre mediada por el propio lenguaje.

Empleando la ruptura del eje cartesiano, un buen número de textos canadienses eligen la figura del sujeto artista, de un hipotético creador que, sin embargo, nos induce a dudar de su capacidad de representación y a reflexionar sobre los mecanismos que rigen la producción artística y su difusión. Es frecuente además que el artista desconfíe de su habilidad para representar y de la del arte como vehículo para capturar la elusividad del sujeto. Textos como *Cat's Eye* (1988) y *The Underpainter* (1997), de Margaret Atwood y Jane Urquhart, investigan en el espacio intersticial entre el arte y el artista, como también lo hace *Swann* (1987), de Carol Shields.<sup>6</sup> Las tres novelas cuestionan los procesos de representación del artista mediante una desconexión entre su interior y su exterior, dudan además de la posibilidad de retratar la realidad unilateralmente. “It is no accident”, dice Robert Kroetsch, “that the hero of the Canadian story, often, is the artist.[...]. In a rock-bottom situation like ours, in which the very shape of the story itself falters, the artist in the act of creating art becomes the focus” (1997: 363).

El cuestionamiento del sujeto unificado, supremo y creador es parte de la incredulidad hacia las metanarrativas que, como explica Jean François Lyotard, define al mundo actual (1991: xxiv). En particular, la incredulidad hacia dos de ellas, la concepción unificada del sujeto y de la nación, se entroncan en las preguntas arriba formuladas de *where is here?* y *who am I?*. En Canadá, las negociaciones de subjetividad personal en un marco entre dual y múltiple, entre lo colonial y lo

---

<sup>6</sup> Aunque la primera edición de la novela se publicó en Canadá como *Swann*, en Gran Bretaña, ediciones sucesivas como las de Flamingo se han titulado *Mary Swann* (1993).

poscolonial, han redundado en un escepticismo notable hacia las metanarrativas, del que el mismo Kroetsch dice: “[...] Canadians cannot agree on what their metanarrative is. I am also suggesting that, in some perverse way, this very falling apart of our story is what holds our story together” (1997: 355). Esta imposibilidad de identificar su metanarrativa nacional, y lo que es más, la capacidad de dudar de su propia existencia, convierte a Canadá y a los canadienses en el epítome de la condición posmoderna. La fragmentación de la historia, la existencia de múltiples historias y la consideración de esa multiplicidad como lo más similar a una narrativa nacional, es un gesto indudablemente posmoderno e indudablemente canadiense. En este contexto, Kroetsch concluye: “we [Canadians] survive by being skilful shape-changers. But more to the point, we survive by working with a low-level of self-definition and national definition. We insist on staying multiple, and by that strategy we accommodate to our climate, our economic situation and our neighbours” (1997: 360).

En el panorama que describe Kroetsch no es extraño el uso de términos como los empleados arriba de *shape-changers* o *shape shifters*, a los que Linda Hutcheon (1988) recurre para describir la producción literaria de autoras canadienses. Uno y otro se hacen eco de la inestabilidad del significante identitario, y apuestan, por el contrario, por un concepto de identidad como ente relacional, adquirido en función de otro, dúctil y maleable, sujeto a transformación en la medida en que se establece por medio de las diferentes posiciones que el sujeto ocupa.

Los textos primarios de este estudio traen consigo una serie de desafíos a la subjetividad centrada y única del pensamiento humanista y universal. Como muchos de sus protagonistas, estos textos son también artefactos cambiantes que se circunscriben en esferas públicas y privadas; se mueven entre el ámbito de la definición nacional y el de la definición sexual, convierten a esta última en tema de disidencia y fractura dentro de la homogeneidad narrativa de la primera. En todos y cada uno de ellos, el *yo* individual se entrelaza y/o se separa del *yo* nacional, y siempre dentro del abanico de posibilidades creativas que caracteriza a la ficción de los años noventa en Canadá.

Mientras en *Restlessness*, van Herk construye a un sujeto femenino que desea morir y sin embargo pervive en las historias de sus viajes relatadas al asesino a sueldo que ha contratado, en *Looking for Livingstone*, Philip recrea el diario de una etnógrafa que recorre un África atemporal tras los pasos del doctor Livingstone. Lo imita, lo desafía, tiene relaciones sexuales con él y trasciende su relevancia histórica para viajar en busca del *Silencio* africano a un estado previo a la llegada de la colonización europea. En uno y otro caso, se cuestiona la subjetividad centrada del pensamiento cartesiano a favor de una idea de subjetividad en movimiento, y como tal, dispuesta a desafiar los estatismos de un itinerario predeterminado, en la novela de Philip, o la misma fijación que el relato autobiográfico requiere, en el caso del texto de van Herk. La etnógrafa viajera de Philip y la mensajera internacional de van Herk son ejemplos de identidades cambiantes, en proceso continuo de redefinición; su mismo movimiento evita la definición final, el producto.

Tanto las dos protagonistas anteriores como el ser inmortal que Findley llama Pilgrim en la novela del mismo nombre parecen rebatir la condición de una subjetividad suprema. Pilgrim se mueve no sólo entre enclaves físicos y temporales, sino también entre posiciones radicalmente opuestas. Es hombre y mujer, uno y varios a la vez, fluctúa entre la carencia y el exceso de identidades, y siempre adquiere su identidad por medio de mecanismos de vinculación al contexto. Como la etnógrafa y la mensajera, el peregrino de Findley escapa a cualquier arquetipo individual para adoptar el ente colectivo en su definición, la mentalidad de los tiempos. A estas conclusiones llega el psiquiatra Carl Jung al leer el diario de Pilgrim cuando éste está internado en su sanatorio, y lo que allí encuentra refuerza, como veremos, su teoría del inconsciente colectivo.

Sólo a través de su diario conocemos a la anónima viajera de Philip, y lo mismo le ocurre a Pilgrim, aunque a este último le observamos a través de las opiniones que Jung vierte. Y de la misma manera, Dorcas, la mensajera de van Herk, se autorretrata a su asesino por medio de una narración en primera persona. Mediante los modos autobiográficos conocemos también a Grace Marks y a su médico Simon Jordan en *Alias Grace*, de Atwood. En su testimonio, diarios y cartas, Grace parece

emprender una lucha para desbancar la representación que de ella ha hecho la prensa canadiense de mediados del XIX, tras considerarla cómplice y hasta autora de los asesinatos de su patrón, Thomas Kinnear, y del ama de llaves Nancy Montgomery. Simon Jordan, por su parte, compete con la representación que de él hace Grace, a la vez que representa a la convicta de manera contradictoria en sus notas de estudio. Las diversas representaciones de Grace - la suya propia, la de Simon y la de los medios de comunicación, ésta última mediada y determinada por la ideología política con la que el medio se afilia - hacen que sea imposible llegar a conocerla. La esencia del sujeto femenino en el que se centra la novela de Atwood es tan escurridiza como la de las protagonistas de Philip o van Herk; lo que los múltiples textos de la novela presentan y representan es sólo un *alias Grace*, un sucedáneo, ya que la *Grace original* no existe más que a través de su textualización.

En *The Book of Secrets*, de Vassanji, el diario del oficial inglés Alfred Corbin, destinado en el sudeste de África en 1913, le sirve a su 'descubridor', el profesor de historia Pius Fernandes, para componer un retrato de Corbin pero también para retratarse a sí mismo a medida que desgrana su propia vida en paralelo a la de Corbin; y ambas se entrelazan mientras buceamos en busca de una subjetividad fundamental y básica que se pierde y dispersa sin remedio en las páginas de la novela. La investigación que Fernandes lleva a cabo sobre la vida del oficial colonial y el contexto en el que éste escribió su diario, cómo ese diario, *the book of secrets*, ha entrado y salido en y de la vida de un número de personajes, y lo que es más, cómo las vidas de estos personajes han acabado por entrar en el libro y por anudarse las unas con las otras en sus páginas, es algo que enloquece a Fernandes. El enigma llega a su punto culminante cuando el propio Fernandes se convierte en parte de su trabajo de investigación, es literalmente absorbido y avanza además su intención de escribir sus memorias. De la misma manera que hemos conocido a Corbin, el autor, y a Fernandes, el lector, ahora entramos en contacto con el Fernandes autor. Es precisamente este abismo de textos, y sólo textos, el que nos convence de que cualquier subjetividad esencial se pierde, y a la vez se obtiene, sólo por medio de su representación.

Al adoptar las voces del poeta judío Jakob Beer y de su biógrafo canadiense Ben y presentarlas en primera persona, la novela de Anne Michaels profundiza aún más en la descentralización del *yo* autor. Mientras el texto autobiográfico de Beer se presenta sin cuestionamiento alguno en la primera parte de *Fugitive Pieces*, en la segunda y de la mano de Ben nos introducimos en los mecanismos que subyacen bajo el texto biográfico. El conocimiento de su conciencia nos revela, por un lado, los engranajes internos de su obra, y por otro, que los mismos procesos mentales han estado presentes en la creación autobiográfica de Jakob, y por supuesto, en la composición de su obra poética. Como en el caso de *The Book of Secrets*, *Fugitive Pieces* quiebra también la frágil barrera entre el texto autobiográfico y el biográfico, y no puede evitar que la reflexión de Ben acerca de cómo plasmar la vida de su objeto artístico, Jakob, quede salpicada con pequeños fragmentos de su propia vida. Como varias de las aquí escogidas, la novela de Michaels desmantela de esta forma la imagen del supremo creador para acabar mostrando de manera consciente los procesos intertextuales implicados en la construcción y diseminación del conocimiento.

En *The Jade Peony*, por otro lado, Choy descentra la subjetividad maestra del creador mediante una visión múltiple de la realidad. No una, sino tres autobiografías ficticias nos permiten contemplar el mundo desde tres puntos de vista completamente diferentes. Las edades de los tres hermanos chino-canadienses, Jook-Liang, Jung-Sum y Sek-Lung ‘Sekky’, y su visión más o menos occidentalizada nos hacen dudar a veces de que los tres vivan en la misma Chinatown de Vancouver entre la depresión de los años veinte y la Segunda Guerra Mundial. La triple visión que la novela incorpora a través de tres narrativas independientes fragmenta la posibilidad de representar la realidad de una única manera. Por el contrario, la novela habla de una representación parcial y mediada por la compleja relación de los personajes con factores de lenguaje, cultura, tradición, asimilación e integración en el marco de un Canadá hegemonícamente blanco.

En textos como *The Jade Peony* la dimensión de la identidad nacional e individual como ente relacional y cambiante parece más evidente que en ningún otro.

Los tres niños conocen su otredad y dónde radica ésta. Por ello, cualquier intento de ser cada vez *más canadienses* les parece lícito, como también la adaptación inmediata de su orden simbólico al del enclave de recepción. La frase ‘this is Canada’ es posiblemente la más repetida en la novela y siempre refleja el interés de los niños y sus padres en borrar la frontera cultural que les separa del sector de población blanca. Las tres personas narrativas a las que conocemos como ‘only sister’, ‘second brother’ y ‘third brother’ mezclan en sus autobiografías el interés por desvanecer su evidente diferencia con el afán por preservarla. De forma significativa compiten en la novela de Choy la asimilación y la preservación de la diferencia, aunque sólo sea dentro de las fronteras de Chinatown. El *yo* de los tres narradores es, desde luego, un sitio contradictorio, en el que los impulsos de cerrazón y aperturismo compiten sin medida. En *The Jade Peony*, la dicotomía entre *inside* y *outside*, dentro y fuera, se desdobra a varios niveles, viniendo a englobar el interior/exterior del sujeto creador y también el interior/exterior de la comunidad cultural de Chinatown.

De una manera similar a aquélla en la que Choy indaga en el subconsciente de sus personajes y en el subconsciente colectivo del grupo social en el que éstos se inscriben, *The Question*, de Austin Clarke, cruza de un enclave narrativo a otro a través del texto en primera persona de su protagonista. Al igual que *The Jade Peony*, *The Question* utiliza el texto autobiográfico como un vehículo para el establecimiento de un discurso de aproximación y distanciamiento entre los puntos de emigración e inmigración, a la vez que dicho texto delinea el sinfín de posiciones contradictorias ocupadas por el sujeto inmigrante. En la novela de Clarke, y así lo veremos más adelante, lo autobiográfico se encuadra dentro de varios discursos que luchan por prevalecer: desde el fortalecimiento de los estereotipos de potencia e incombustibilidad sexual asociados con el hombre negro a las imágenes de la mujer blanca, temerosa y deseosa a la vez de tener contacto sexual con él. Esa posición de (pre-)potencia es aquí ridiculizada cuando el protagonista se ve convertido en el centro de un triángulo amoroso en el que los otros dos vértices vienen dados por la relación homosexual entre su esposa y su mejor amiga. Por otro lado, la novela funciona desde dentro de una reescritura de los paradigmas de linealidad histórica

asociados a la política multicultural canadiense. El protagonista caribeño de Clarke está, por su propia experiencia de inmigración, entre dos mundos, pero a la vez, como juez de inmigración, concede o niega la entrada en Canadá a quienes la solicitan. La política sexual y la política multicultural se entrelazan a medida que el texto viaja del Caribe a Canadá, de la triple fantasía sexual a la desesperación personal por saberse parte del abuso de lo ‘exótico’ como objeto de exhibición pública, del orgullo racial a la carencia de autoestima, del egalitarismo ideal de la multiculturalidad al fraude que a veces encontramos.

La ‘burla de su hombría’ de la que es objeto el protagonista de Clarke le hace comparar su vida en el Toronto de los años noventa con las costumbres de su comunidad caribeña. En ella la figura patriarcal no admitía cuestionamiento. Consciente de saberse exiliado de esa comunidad y de esas costumbres por el rumbo que ha tomado su vida en Canadá, Malcolm convierte su relato autobiográfico en el del sujeto sin nación. En ello, equipara su experiencia a la de otros protagonistas de las novelas escogidas. Tal es el caso de Jung-Sum, el segundo de los hermanos en la novela de Choy, quien se enfrenta a una homosexualidad incipiente. Ello le separa de la comunidad patriarcal y heteronormativa de Chinatown. Su visión, desde dentro de la comunidad y desde fuera de ella por su preferencia sexual, lo coloca al mismo nivel que el poeta inglés Richard Gregory, quien en *The Book of Secrets* se exilia voluntariamente en África. Sabiendo que su vida sexual se concebiría en los círculos británicos de comienzos del siglo XX como inmoral y depravada, Gregory renuncia a su vinculación nacional a favor de un componente de cosmopolitanismo internacional. Con su exilio, Gregory refleja que “for homosexuals more than most, the search of sexual freedom in the realm of the foreign has been inseparable from a repudiation of the ‘Western’ culture responsible for their repression and oppression” (Dollimore, 1991: 339).

La figura del expatriado retorna en *Pilgrim*, ya que el inmortal de Findley aparece como un apátrida cuya afiliación nacional varía tanto como su género sexual: es español, italiano/a, británico. Con independencia de la época cronológica donde se encuentre, *Pilgrim* siempre se adelanta o disiente profundamente del pensamiento de



la época en cuestión, y así lo pone de manifiesto su cercanía a personajes históricos y visionarios como Leonardo da Vinci, Santa Teresa de Jesús o el mismo psiquiatra Carl Jung. Su condición de inmortal impide una inscripción definitiva dentro de cualquier comunidad, y esa condición hace que su pensamiento haya superado los mecanismos sincrónicos mediante los cuales se imagina y perpetúa la comunidad en cada momento histórico. A conclusiones como éstas llega el Jung de Findley al examinar el diario de Pilgrim, pilar en el que descansa la narración de la novela. En él el inmortal ha anotado con precisión casi etnográfica sus impresiones de un deambular por el curso de la humanidad, de la Grecia clásica al siglo XX.

Entre comunidades étnicas y períodos históricos deambula también la viajera de Philip, otra apátrida cuya posición de provisionalidad continua y liminalidad la capacitan para el análisis de las sociedades que encuentra en su camino. Sin pertenecer a ninguna de ellas más que temporalmente, ocultando su mismo origen y siempre abierta a la experiencia vital, la viajera es consciente de que su itinerario y el instrumento de comparación en el que convierte su cuaderno de viaje, la sitúan a salvo del afán de conquista y evangelización que definieron a quien ella busca ahora, al doctor Livingstone. Mientras intenta escapar de la autoridad que sus escritos le confieren, la anónima viajera mina cualquier posición de supremacía y se somete sin discusión a las costumbres de quien encuentra a su paso. Su abierta bisexualidad la sitúa de manera simultánea entre las dos opciones sexuales dominantes, de la misma manera que su posición está siempre mediada por la negociación entre colonizador y colonizado, la adopción de modos textuales europeos y su estratégica subversión.

Los apátridas, en este caso por razones políticas, son el centro de la novela de Anne Michaels. La diáspora de los judíos europeos que intentan escapar de la persecución nazi disemina su nación una vez más a lo largo y ancho del planeta, y *Fugitive Pieces* sirve de testigo al asentamiento de éstos en Canadá. Jakob Beer y su mentor y salvador griego, el geólogo Athos Roussos, inician su particular peregrinación desde la ciudad de Biskupin, en la Polonia ocupada, a las islas griegas y de allí a Toronto. El diario de Jakob recoge de manera fragmentada todos estos momentos, a la vez que se hace partícipe de un precepto de identidad diaspórica. En

la novela de Michaels, la identidad sucumbe a la dimensión espacio-temporal. Ésta deja de lado cualquier postulado de identidad como ente hermético e inmune a las posiciones físicas y discursivas del sujeto, y se revela como una materialización textual a la que se llega por procesos arqueológicos/genealógicos (v. Foucault, 1989; Darias Beautell, 2000a). *Fugitive Pieces* insiste precisamente en la temporalidad de la construcción identitaria, y así lo refleja al desbaratar el mundo creado por Jakob en su diario y rehacerlo a través de la visión implicada étnica y personalmente de su biógrafo Ben. Como es el caso de *Pilgrim* o de *Looking for Livingstone*, la forma autobiográfica de Jakob primero y de Ben más tarde posiciona a ambos en un ángulo desde el que mirar retrospectivamente la formación nacional y la comunidad étnica.

Con el relato autobiográfico como estructura constrictora contra la que rebelarse, *Restlessness* es, en definitiva, la narración de otro viaje que no termina. En su periplo a lo largo del mundo, Dorcas parece resistirse a un asentamiento permanente, y en su lugar se decanta por una vertiginosa entrada y salida de países y universos culturales. Es la lectura de todos esos textos, su vinculación e injerto provisional en cada uno de ellos, lo que en la novela dificulta hasta el extremo el retrato de la protagonista. Su muerte a manos de su asesino, algo que no presenciamos en la narración, no es más que el intento de llegar a una posición de presunta parada, a un ansiado final del viaje. Nadie más autorizado que Dorcas, mensajera internacional y ávida lectora, para constituirse en su narración, casi siempre un relato oral, en ciudadana del mundo. Ella, como otros de los protagonistas ya mencionados, emplea su texto autobiográfico para cuestionar y hacernos dudar de la necesidad, y hasta de la validez, de la institución nacional. En *Restlessness*, el movimiento infatigable de la narración y de Dorcas se oponen al estatismo que la definición personal y nacional conllevan.

*Alias Grace* es la única de las novelas que sitúa su problemática nacional en momentos previos incluso al nacimiento de la Confederación en 1867. A través de Grace Marks sabemos que su caso se ha convertido en terreno de contienda entre los grupos de opinión implicados en la conformación nacional. El hecho de que el patrón de Grace, el asesinado Kinnear, fuese un caballero perteneciente a los Tory, y el

hecho además de que la causa contra Grace coincida temporalmente con la rebelión republicana, hace que quienes en Canadá se erigieron en contra del dominio de la corona británica se conviertan además en defensores de Marks. Si bien es cierto que todos estos acontecimientos históricos están presentes en las palabras de Grace, también lo es que normalmente la convicta se hace eco de ellos a través de las informaciones de los rotativos de la época. Ellos, junto a las opiniones vertidas en cartas y documentos diversos por personas como Susanna Moodie, contrastan con el relato de los hechos que lleva a cabo la propia Grace. Nadie más que ella merece los calificativos mencionados de *shape changer* y *shape shifter*, por cuanto la representación que Grace hace de sí misma nada tiene que ver con la visión popular, la de los medios de comunicación o la del psiquiatra Simon Jordan. Su identidad es un misterio que la novela de Atwood no desvela: culpable o inocente, víctima o verdugo, Grace convive en el texto con todas y cada una de estas etiquetas.

Todos estos textos, y el de Atwood especialmente, niegan que las formas autobiográficas de memorias y diarios estén habitualmente orientadas a lograr la pervivencia en la posteridad, a dejar una huella en un registro histórico que puede ser más o menos público. Los modos autobiográficos que se insertan y confieren unidad al corpus primario aquí escogido parecen sugerir lo contrario, ya que personajes y acontecimientos se desdibujan más que se perpetúan. Nunca sabemos lo que ocurre con la viajera de Philip, sólo que el diario que leemos puede ser falso. Dorcas en la novela de van Herk parece seguir viaje hacia la muerte, momento que la narración ha aplazado, y éste se pierde ya que no ha quedado registrado. Tampoco hay constancia del destino de Pilgrim, quien, persiguiendo su muerte, escapa del sanatorio suizo de su internamiento y de las páginas que lee Jung. Grace Marks emplea esas páginas para intentar minar su propia imagen según ésta ha trascendido a la opinión pública, pero sus palabras ocultan tanto como revelan información, ya que Grace se sabe observada, y lo que es más, leída.

Los adolescentes de Choy intentan desligarse de las narrativas de asimilación y de respeto a la tradición china, pero acaban escribiendo desde dentro de ambas. Sus micro-narrativas sí se oponen a la linealidad de la historia canadiense reciente, pero

sientan sólo un comienzo como corresponde a la temprana edad en que los protagonistas escriben. *The Question*, también con un final más que abierto, nos lleva a la misma reescritura de las narrativas del multiculturalismo canadiense, y articula una revisión de ellas desde un texto marcado en términos de clase, raza, género y orientación sexual. Todas esas variantes se insertan en el texto presumiblemente aséptico de la política estatal canadiense, pero, significativamente, el protagonista, como la de Philip, también desaparece a través de la disolución de su personalidad.

Pius Fernandes, por su parte, encuentra en el diario de Corbin el camino a su identidad, y mientras piensa en dejar su firma en el registro histórico, ignora que la dispersión de subjetividad que ha acabado por borrar las huellas del oficial inglés afectará también a su texto. A esa misma dispersión hace frente Ben al escribir la biografía de Jakob Beer, donde como en *The Book of Secrets*, lector y autor desdibujan sus imágenes como uno más de los efectos de atracción centrípeta hacia el texto. Como consecuencia del mismo proceso de confusión de límites, autobiografía y biografía se entrelazan con el fin de abrir un abismo puramente textual donde el final es sólo temporal.

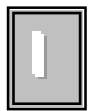
La estructura deconstructiva y doble de diferencia y de aplazamiento que rige la identificación se extrapola también a este estudio, el cual se organiza de forma dual. Sus dos partes se refieren continuamente la una a la otra, se aplazan y se desplazan, adquiriendo su identidad particular en función de su opuesto, en un juego permanente de intratextualidad. Con ello se pretende borrar la división habitual entre teoría y su demostración práctica en un número de ficciones. Sin embargo, al intentar huir de la dualidad teoría-práctica y, de la misma manera que la multiplicidad canadiense pelea por romper el encasillamiento de la dualidad, este estudio termina delimitado por el diseño arquetípico de los estudios convencionales de teoría-ficción, aunque sólo sea por razones metodológicas y organizativas. Por ello, y al reflejar aquella estructura que pretende invalidar, despliega un gesto contradictorio y posestructuralista, uno de los varios que, a veces de manera inconsciente, invaden estas páginas.

La descentralización del término *nación*, su relación con los paradigmas de género sexual y la contribución de la ficción autobiográfica de los últimos años a esa relación ocupan la primera parte de este estudio. “Nación, género sexual, modos autobiográficos” emprende un viaje con estas tres coordenadas precisas para proponer que los tres conceptos han atravesado o atraviesan el mismo proceso de descentralización identitaria. Cada vez es más evidente que la nación no es una entidad unificada sino una narración (Bhabha, 1990a, 1990b), y como tal, sujeta a los procesos de inestabilidad del significado; que la textualización del género sexual escapa a las formulaciones biológicas y esencialistas para aliarse con la *performatividad* cultural (Butler, 1990a; 1990b; 1993), y que esa performatividad contribuye a la unificación y ruptura de las comunidades nacionales. Es decir, influye en la manera en que imaginamos la comunidad (Anderson, 2000 [1983]). Es cada vez más evidente, por último, que el término *género literario* incluye los elementos para su cuestionamiento, ya que cada clasificación deja fuera de sus límites el elemento clasificador en sí, y no puede funcionar más que por medio de la multiplicación permanente de límites, de la *invaginación* (Derrida, 1992).

La segunda parte de este estudio, “Alienaciones, individuaciones, autobiografías”, analiza ocho novelas canadienses de la década de los años noventa. Todas ellas se encuadran en un marco posmoderno de incredulidad hacia las metanarrativas y de cuestionamiento del sujeto artista. La mayoría manifiesta las características antedichas con las que Kroetsch define el posmodernismo canadiense, se saben conscientes de ello y, sin embargo, frustran los intentos de clasificarlas como ficción posmoderna, como novelas y como textos autobiográficos ficticios. Desde el límite de su existencia, sin embargo, son especialmente aptas para un estudio de género, en las dos acepciones señaladas, y de nación, ya que cuestionan cualquier definición centrada y optan, en su lugar, por la negociación entre polaridades implícita en el proceso dialógico de la identificación.

Tal proceso dialógico se refleja entre las dos partes mencionadas, y cuya descripción más detallada antecede al comienzo de cada una de ellas. Su lectura, como es habitual, puede y debe romper la linealidad, ya que es en la trasgresión de

los límites divisorios, en un movimiento de ida y venida entre ellas, donde reside la potencialidad del acto de confrontación con el texto que aquí se presenta. La intertextualidad y la intratextualidad son fenómenos presentes en la creación de cada una de las secciones que siguen, así como en su lectura. Por mi parte, la lectura e interpretación de los textos es también decidida e inevitablemente intertextual, ya que están presididas y mediadas por mi situación personal como lector y como investigador, por mi afiliación nacional, regional y comunitaria; de clase, por mi orientación sexual, y desde luego, por mi experiencia personal vinculada a un colectivo generacional y profesional. De ahí que los textos y sus contextos de lectura e interpretación establezcan en el curso de lo que sigue una retroalimentación mutua, tal y como lo hacen las dos partes que componen este estudio, “Nación, género sexual, modos autobiográficos” y “Alienaciones, individuaciones, autobiografías”.



## **Nación, género sexual, contextos.**

*“Sex is something – one of those things – you make out a story about. It’s your life, so you make up your own story. There is no answer –that is, no good explanation. You wonder what all the hurt is for, all that pain they talk about. But there is no hurt. Only shame. We are ashamed not to know, like you, and ashamed when we do know, like me. Men and women, you see – there are men and there are women ...*

*[...]*

*There are men, and there are women...and ...”.*

(Findley, 1983 [1967]: 202).

## Introducción

La intersección abierta por los interrogantes *where is here?* y *who am I?* determina un contexto enormemente amplio entre los factores que derivan de la influencia y la potencialidad del territorio y la producción cultural centrada en el individuo creador. Esta primera parte intenta describir el contexto aportado por el territorio canadiense, la prédica de un espíritu nacional asociado a él y la relación de dependencia que este espíritu establece con los elementos de orientación y género sexual, empleando para ello una selección de ficciones relativamente recientes. La circunscripción temporal, a pesar de que pueda entenderse como una limitación de los argumentos presentados a continuación, no impide ver que la problemática en torno a la interrelación entre el discurso nacional y el de género, aunque haya despertado el interés crítico en la segunda mitad del siglo XX, está presente en textos muy anteriores a ese intervalo.

El concepto posilustrado de nación, como el de cultura, es objeto actualmente de una descentralización que también afecta a la subjetividad individual. Lejos de ser las estructuras herméticas anteriormente propuestas, unas



y otras son presa de la revisión posestructuralista. En consecuencia, nación y cultura se abren al mundo como realidades textuales, construidas en y por el lenguaje, abiertas a negociación, en proceso de formación y de transformación. De manera similar, la subjetividad individual alberga en los textos seleccionados como primarios una negociación parecida a la de la entidad nacional. En vez de concebirse como un ente independiente y con una hegemonía incuestionable sobre lenguaje y texto, son éstos los que determinan la creación del *yo* en las ficciones autobiográficas. El sujeto creador de estas ficciones poco tiene que ver con el que quedó plasmado en la máxima cartesiana. El *yo* en estos textos rompe definitivamente el nexo, y la lógica a él vinculada, entre *cogito* y *sum*.

Si los discursos poscoloniales recientes son responsables del cuestionamiento de la cultura y de la nación, también se han añadido al esfuerzo feminista por acabar con la hegemonía del sujeto masculino e incuestionable del humanismo europeo (Hutcheon, 1991a: 168; 1991b: 70; v. Darias Beautell, 2000b: 120-130). Feminismo y poscolonialismo vienen a inscribirse, por tanto, también en la intersección entre el sujeto genérico y el sujeto nacional y cultural. Centrada principalmente en el sujeto femenino y en examinar las causas de su sometimiento al patriarcado, la investigación feminista es responsable, por un lado, de haber expandido las consideraciones de género para definir la masculinidad como elemento genérico y no como un universal. Como resultado, la hegemonía masculina es imposible de sostener y su historia queda expuesta como una de las consecuencias del privilegio que el humanismo concedió al hombre al hacerlo centro del universo social. Por otro lado, esa investigación feminista, en particular la de Judith Butler, ha arrojado luz también sobre la teatralidad inherente al género sexual. Según Butler (1990a/b; 1993; 1999), y como veremos más adelante, la identidad genérica y sexual está sujeta a y edificada sobre gestos repetidos y englobados en un marco temporal definido. Su formulación huye, por tanto, de cualquier condicionante biológico y binario de la identidad, y se centra en una vertiente donde el sexo, al contrario de la concepción inversa y más tradicional, es una categoría del género. Esto desmitifica la linealidad entre sexo y género, y posibilita el colapso de las ecuaciones macho/masculino frente a hembra/femenino. “Si el género es los significados

culturales que asume el cuerpo sexuado”, dice Butler, “entonces no puede decirse que un género sea resultado de un sexo de manera única. [...] La distinción sexo/género indica una discontinuidad radical entre cuerpos sexuados y géneros culturalmente construidos” (1999: 33).

Del humanismo, y su interrogación por parte de los discursos feministas y poscoloniales lo han dejado claro, arranca la otredad que permite la delimitación de la identidad propia. Tanto a un nivel personal como nacional y/o comunitario, la figura del otro en cualquiera de sus acepciones – género, raza, clase, orientación sexual – se erige fundamental y fundacional para la adquisición de identidad. Es aquí donde entran los mecanismos de identificación con lo idéntico, del deseo y miedo por lo otro, que, como veremos en esta primera parte, estructuran tanto la identidad individual como la grupal. Una y otra toman cuerpo en un contexto de dualidades que se mantienen inmersas en estas identificaciones, aplazamientos y desplazamientos. Ellas están muy presentes en los modos autobiográficos de las próximas páginas.

Yendo del contexto de género y nación a su plasmación en los textos de la literatura canadiense contemporánea, es posible apreciar que estas producciones reflejan la cara cambiante de los ejes nacional y genérico. En el primer caso, de insistir en la importancia del nacionalismo canadiense, en la relevancia para el espíritu nacional de episodios particulares englobados en la génesis de Canadá, se ha pasado a apostar por la imposibilidad nacional, o al menos por su peculiaridad, como centro temático. De esta manera, el énfasis en el color regional, en la faceta local o urbana coexiste con los impulsos de una ficción que sitúa el espacio y el *ethos* canadiense en un margen irrecuperable. Así, textos de Alice Munro como *Something I've Been Meaning to Tell You* (1975) o de Robert Kroetsch como *Badlands* (1972), ejemplos de localismo o regionalismo, compiten con la fuerza internacionalista plasmada en las historias de Mavis Gallant en *Overhead in a Balloon and Other Stories* (1979) y con el carácter urbanita que Michael Ondaatje insufla en su novela sobre la expansión de Toronto en la primera mitad del XX, *In the Skin of a Lion* (1988). En su conjunto, todas impelen al lector a observar que la dificultad de la unidad nacional se ha transformado paradójicamente en un motivo de unidad, en una nueva metanarrativa nacional, dejando ver que la

ausencia de ella denota ahora su presencia; la definición en negativo se torna así una definición posible en el marco de Canadá.

Quizás por ello, en los últimos años la problemática de nación y cultura ha dejado de estar exclusivamente presente en la producción literaria de aquellos autores que se ven afectados por la consideración canadiense y hegemónica de una cultura dual, de aquéllos que describen la incapacidad de la multicultural oficial para hacer frente a la implementación práctica y real de dicha política. El conflicto de la nación canadiense y su interrelación con la multiplicidad cultural ha dejado de ser el coto de los autores inmigrantes en Canadá y ha pasado a ocupar espacio y atención crítica, aún escasa, bien es cierto, en las obras de autores cuyo lugar central en la escena literaria canadiense nadie discute. Tal es el caso de *Wilderness Tips* (1991) y *Strange Things: The Malevolent North in Canadian Literature* (1995), donde Margaret Atwood desconstruye dos de los mitos fundacionales de Canadá, el de la tierra baldía y el del inhóspito Norte. Ambos mitos se han constituido como peculiaridades distintivamente canadienses, puntos de apoyo sobre los que el sujeto nacional sostiene su diferencia. Ante un panorama de identidades cambiantes como el actual, y así lo evidencia la obra de Atwood, ambos reclaman su lugar como referentes nacionales, ahora en necesidad de protección y hasta de reconstrucción.

Si la pertenencia nacional revela su contingencia y relatividad a través de los procesos de identificación, la normatividad genérico-sexual por medio de la cual funciona la configuración comunitaria también yace sobre el establecimiento de mecanismos de identificación que puntualizan el carácter construido del género sexual. Como en el caso de las dualidades para la propincuidad nacional, la inscripción genérico-sexual se ha identificado como dependiente de gestos estudiados (v. Butler, 1990a; 1990b; 1993; de Lauretis, 1987); como una *representación*, en el sentido más teatral del término. A su vez, la comunidad nacional edifica sobre esa representación textual su límite, y lo basa en la subjetividad masculina y femenina de corte estereotípicas y en la relegación de todo lo que no lo sea. En un impulso paralelo a éste, las prácticas sexuales no heterosexuales quedan también englobadas en la categoría de *otro*, y por ello situadas fuera de la normatividad sexual que rige a la narrativa nacional. Como

Butler propone (1990a; 1990b; 1993), las prácticas sexuales y su inscripción homo-, hetero- o bisexual determinan los cuerpos en los que se inscriben. A su vez, dichas prácticas afectan a la construcción del género sexual del individuo y lo/la posicionan dentro o fuera de los límites de la narrativa nacional.

Como en el caso de la problemática nacional, la genérico-sexual comienza también a estar presente en obras que no han quedado determinadas por la adscripción de sus autores a una orientación sexual gay o lesbiana. La visibilidad de estos colectivos ha empezado a manifestarse en textos que no están directamente implicados en la política de la identidad sexual, y que analizan más bien la creación del discurso nacional canadiense (v. Kostash, 2000). La presencia de las minorías sexuales en este tipo de estudio revela que han empezado a cruzar no sólo el límite casi infranqueable hace sólo unos años hacia la visibilidad social y nacional, sino también el límite de esa otredad en la que se les ha mantenido. Sin lugar a la duda, ello genera nuevas y necesarias definiciones del marco nacional. Es precisamente esta redefinición, y el espacio de indefinición nacional y sexual, el que varios de los textos primarios y secundarios explotan e incluyen como parte de su realidad. *The Book of Secrets* o *The Jade Peony* encuadran a varios de sus actores centrales en una disidencia sexual que bloquea su permanencia al colectivo en el que se mueven. Y esta disidencia sexual se multiplica cuando tratamos la obra de autores que han hecho de ella un arma para la visibilidad de lo que contradice la heteronorma. Tomson Highway, Daphne Marlatt, Nicole Brossard, Timothy Findley o Dionne Brand han convertido muchos de sus textos en un paradigma de la representación de una orientación sexual que no comulga con la dispuesta desde la narrativa nacional. Pero muchos de sus escritos son además ejemplo de una sexualidad que, como hemos visto, determina los cuerpos a los que se asocia, de un género que se construye y constituye como los actos iterativos de una teatralidad entroncada con las prácticas sexuales. Éstas, y así queda patente en muchas de las ficciones de este estudio, intervienen directamente en los mecanismos por los que se imagina la otredad, la dualidad y la identificación colectiva e individual.

Desde la relación intertextual que el contexto genérico y nacional entabla con los textos, en los próximos capítulos es posible apreciar que sujeto, género y

nación han atravesado un proceso similar de descentralización; que la constitución del espíritu nacional depende de y se rige por los mismos mecanismos que subyacen en la producción de identidad individual. En ella, el papel de la figura antagónica al sujeto y al *yo* es esencial, porque el otro se transforma en un espejo a partir del cual se posibilita la definición propia. En las siguientes páginas atendemos a cómo ese sujeto nacional, comunitario e individual se constituye en atención a un *otro* que rompe los esquemas normativos genéricos y sexuales de la narrativa nacional.

Sin ninguna pretensión historicista, el capítulo uno, “Nación y género sexual en el contexto canadiense”, examina de manera paralela la descentralización de los términos *nación* y *género sexual*. Como veremos, la constitución del sujeto nacional necesita de un *otro* en atención al cual establecer la identidad propia. Prestamos atención primero a los intentos de construir la nación canadiense sobre preceptos tradicionales a todas luces inadecuados a la especificidad del territorio. Luego, a esos procesos de reinención de la otredad añadimos la diferencia y disidencia de género y sexualidad para, siguiendo a Judith Butler, apostar por la representación estudiada en la textualización de género.

Según Homi Bhabha (1990a; 1990b), la *narración de la nación* surge de la ruptura entre los ejes pedagógico y performativo. El caso canadiense es prueba fehaciente de ello, y además de que cada uno de estos ejes parece ser el enclave de una disfunción interna. Como resultado de ella, es posible afirmar que el discurso nacional se ha formado a partir de bases completamente distintas a las fundacionales de otros discursos del mismo corte. Lejos de ser una fundación simbólica para ese discurso, geografía e historia se han constituido como elementos *a pesar* de los cuales se *es* canadiense. Como resultado de esa disfunción interna en cada uno de los ejes y de la disfunción entre ellos, la carencia de identidad se ha convertido en una identidad, rasgo que yace en la estructura sobre la que se erige la narrativa nacional canadiense (v. Darias Beutell, 2000a). Dicha narrativa deslegitima desde el siglo XIX los ideales básicos de unidad sobre los que se levantó la nación europea. En Canadá, la unidad de ese discurso nacional primario se transformó en una dualidad

colonizadora, y su génesis contiene los intentos de evitar la presencia de las otras naciones. Éstas son, sin embargo, necesarias para la definición propia, tal y como vemos brevemente con referencia a la novela de Frances Brooke *The History of Emily Montague* (1769). Al ser Canadá una colonia de asentamiento (v. Lawson, 1995), los argumentos de origen y de relación con el lugar sobre el que se edifica la narrativa nacional pierden mucho de su vigor habitual.

La dificultad de la nación y del nacionalismo canadiense, complicado *in extremis* tras el fervor de los años sesenta y setenta, y con la llegada al país del volumen de población venida de otras latitudes, se radicaliza con la oficialidad del multiculturalismo. La ficción publicada a partir de la promulgación de la Ley de Multiculturalismo en 1988 se hace cargo de esta complejidad y convierte el espacio entre naciones en un sitio desde el que investigar en las posibilidades de la hibridación calidoscópica (v. Darías Beautell, 1998). Las relaciones entre las *primeras naciones*, las presuntas *naciones fundadoras* y las *nuevas* naciones llegadas a Canadá pueblan con fuerza los textos de la década de los noventa, y como resultado, historia y experiencia canadiense son significantes que multiplican sus significados y que desdibujan cualquier linealidad desde la multiplicidad.

El sujeto nacional y el genérico están ambos imbuidos en el mismo contexto de gestos repetidos, de configuraciones propias que adquieren consistencia por su contraposición con el otro. En ambas está presente la carencia fundamental y el deseo como dinámicas para la identificación. Las historias de mujeres mantenidas al margen de la comunidad por su falta de adecuación a los límites genéricos y sexuales determinados por la narrativa masculina de nación/comunidad atestiguan la prominencia de la figura del otro en la construcción nacional. La novela más conocida de Marian Engel, *Bear* (1978), y el relato de Alice Munro “A Wilderness Station” (1994) ejemplifican esos mecanismos procesuales de identificación individual a la par que colectiva. Esta problemática nacional y cultural es el centro de dos historias de Margaret Atwood, “Death by Landscape” y “The Age of Lead”, ambas incluidas en *Wilderness Tips* (1991), a las que también dedicamos atención en el primer capítulo.

El capítulo dos, “Sexualidad, homogeneidad y diferencia en la(s) nación(es) canadiense(s)”, ofrece un estudio de los mecanismos de la regeneración nacional. Al contrario que el capítulo anterior, éste se centra en la construcción forzada de homogeneidad, por un lado, y en la acentuación de la diferencia para reorganizar la unidad nacional/comunitaria, por otro. Cuando el esquema sexual se adecua a lo establecido por la heteronorma, produce efectos de cohesión comunal; cuando no se conforma de acuerdo a las imágenes estereotípicas de masculinidad y feminidad produce rupturas y fragmentaciones en el marco de cualquier colectivo humano. Entonces, es posible apreciar que la identidad sexual y/o genérica funciona como el elemento que propulsa reconfiguraciones continuas de los límites del colectivo. Al predicar la otredad sobre lo diferente y lo disidente, la comunidad afianza y garantiza la vigencia de su proceso de definición, y subraya la creencia de que tanto la narrativa de nación como el discurso heteronormativo de género y sexualidad contienen interiormente a su opuesto. Como sostiene Jonathan Dollimore (1991), este *otro* dentro del *yo* está en los cimientos de lo que él llama la *dinámica de lo perverso*.

Un estudio dual de la homogeneidad y la diferencia, las dos calas que mueven el funcionamiento regenerativo de la nación, y ambas determinadas por el establecimiento de una norma sexual, demuestra que la materialidad con la que las prácticas sexuales se hacen tangibles sobre el cuerpo resulta primordial para la solidificación de un espíritu de comunidad. La inscripción del individuo en una orientación sexual determinada incide en el refuerzo o debilitamiento de la cohesión nacional y comunal, y la vigilancia grupal de los límites corporales del sujeto así lo pone de manifiesto. Con *The Biggest Modern Woman of the World* (1983), de Susan Swan, *The Edible Woman* (1969) y *The Handmaid's Tale* (1985), de Margaret Atwood, como obras primarias se estudia la homogeneización de la diferencia femenina para la reproducción nacional, con lo que ello implica en la orientación a la reproducción de las identidades y sexualidades femeninas. Mientras las protagonistas de Atwood y Swan resisten la homogenización de su diferencia y el aplastamiento de su disenso por parte del discurso nacional, el análisis de *The Rain Ascends* (1995) se fundamenta sobre la generación de nuevos límites comunales con el fin de rearticular la diferencia

básica y dual de toda identidad. La novela de Joy Kogawa es ejemplo del funcionamiento de los mecanismos de abyección kristevaniana con el fin de reconfigurar las categorías de sujeto y otro. La primera resulta resquebrajada por la aparición de una patología de cariz sexual, la pedofilia, que se materializa en las prácticas sexuales del reverendo Shelby, a su vez pilar religioso de una pequeña comunidad de Alberta. Ésta y sus mecanismos de regeneración son aquí una metonimia de la comunidad nacional y los procesos por los que renueva las categorías básicas sobre las que edifica su identidad.

De forma más práctica, el capítulo tercero, “Tradicición y renovación en los modos autobiográficos: de los ochenta a los noventa”, intenta crear una línea doble de continuación y renovación entre la expresión autobiográfica de los años ochenta y la de la década siguiente. Se sugiere primero que la línea de continuación se establece en torno a la disidencia sexual, la dispersión de subjetividad y la ambivalencia nacional, por un lado, y la desclasificación genérica, por otro. Estos rasgos, muy presentes en la ficción autobiográfica de los noventa, tienen sus antecedentes en la década anterior. Así novelas como *Famous Last Words* (1981), de Timothy Findley, abrieron las puertas al desafío del canon autobiográfico y a la experimentación formal de la década siguiente. En ella los modos autobiográficos que emplea son el campo para la expresión de una sexualidad no normativa que automáticamente sitúa a su protagonista, el poeta Hugh Selwyn Mauberley, en el borde de cualquier comunidad humana predicada sobre la normatividad. Y de ahí que en la novela de Findley, la disidencia sexual propuesta por Jonathan Dollimore (1991) y la ambivalencia nacional que habitualmente implica (Bhabha, 1990a; 1990b) queden manifiestas, como lo hace también la dispersión de subjetividad de su protagonista y autobiógrafo.

Por otro lado, la inestabilidad identitaria del concepto de *género literario* y el desafío a la veracidad autobiográfica propician la mencionada desclasificación autobiográfica. Obras de los años ochenta como *Running in the Family* (1982), de Michael Ondaatje, hacen de esta desclasificación una constante que consiguen con su quiebro de lo verídico, su empleo de la polifonía y con su planteamiento de alternativas pictóricas o fotográficas al código escrito de la autobiografía tradicional. Estas características reaparecen en textos como *The Stone Diaries*



(1993), de Carol Shields, o en los que reflexionan sobre la imposibilidad del retrato y del autorretrato, de la biografía y de la autobiografía, tal y como hace *The Underpainter* (1997), de Jane Urquhart.

Al contrario que estos tintes continuadores, la línea de renovación viene dada por *The Substance of Forgetting* (1992), de Kristjana Gunnars, una novela que desestima las ideas de autonomía individual que rigen el texto autobiográfico, y lo hace mediante su flirteo continuo con la fusión textual/sexual entre el sujeto y su otro. Como autobiografía, la novela de Gunnars juega con su imposibilidad al dramatizar el colapso del acto de enunciación en sus páginas. Y mientras hace guiños continuos a la peculiaridad nacional canadiense, la novela es un paradigma de la descentralización de texto y sujeto. Como otros de los textos que siguen, éste hace uso de la dualidad, de la identificación y del deseo para ejemplificar la construcción del sujeto y de la nación.

Los capítulos de esta primera parte abordan la nación, el género sexual y los modos autobiográficos de una forma lineal. Por el contrario, la segunda parte de este estudio desestabiliza el orden inicial de esta tríada para dar preponderancia a unos elementos sobre los otros. En ambas partes, sin embargo, la interrelación entre el sujeto nacional, el género sexual y los modos autobiográficos deja ver el paralelismo existente en la descentralización de los tres paradigmas.

# 1

## Nación y género sexual en el contexto canadiense

*“I don’t know who I am or even if I am, but I belong with my national and religious roots, therefore, I follow them”.* (Kristeva, 1993 [1990]: 2)

*“The biological fate that causes us to be the site of the species chains us to space: home, native, soil, motherland [...]”* (Kristeva, 1993 [1990]: 34)

Estas dos citas de Julia Kristeva nos sirven para determinar la línea de argumentación en el curso de las siguientes páginas, en las que se entremezclan las coordenadas espaciales particulares de Canadá, los intentos de moldear ese espacio hasta estar acorde con las premisas nacionales importadas desde Europa y la subordinación de la identidad individual a la del colectivo.<sup>1</sup> Como afirma la primera de las citas de Kristeva, la narrativa nacional es primaria con respecto a otras que el individuo organiza como secundarias en su agenda. Por ello, este primer capítulo bucea en el establecimiento de la narrativa nacional canadiense con el fin de localizar las causas que contribuyen a establecerla como dominante. La creación de homogeneidad y diferencia, tal y como se examina en el próximo capítulo, son sus

---

<sup>1</sup> La ficción canadiense del siglo XX proporciona un buen número de ejemplos en los que la identidad personal se subordina a la del colectivo. Los intentos de individuación son múltiples, pero también lo son las vueltas a la identidad indiferenciada de la comunidad, allí donde ésta parece absorber al sujeto individual. Después de la aventura en solitario de su protagonista, el retorno al seno de la comunidad es prominente en novelas como *The Stone Angel* (1964), de Margaret Laurence, *How I Spent My Summer Holidays* (1981), de W.O. Mitchell, *The Double Hook* (1959), de Sheila Watson, *The Mountain and the Valley* (1952), de Ernest Buckler, o en *Judith* (1978), de Aritha van Herk. En esta última, sin embargo, la individuación parece prevalecer, ya que el colectivo del que Judith se rodea es fundamentalmente porcino.

mecanismos de perpetuación y regeneración. Es lo que Katarzina Rukszto llama “national building as predicated on narratives of belonging” (1997: 149).

El género sexual es uno de los elementos que contribuye a la fragmentación o afianzamiento del discurso nacional. Como una de las grandes narrativas imbuidas en el devenir histórico, la consolidación nacional está profundamente influida por los designios patriarcales que han determinado configuraciones estereotípicas de masculinidad y feminidad, así como la subordinación de lo femenino a un ideal masculino y la supresión literal de los comportamientos no heteronormativos. La narrativa de pertenencia al colectivo nacional es, por tanto, masculina y masculinista, pero necesita de otras formaciones que, siendo igualmente estereotípicas, permiten el juego de oposición binaria que rige la estructura misma, o el desplazamiento a un nivel de otredad de todo lo irreducible.<sup>2</sup> Predicada sobre un binarismo fundamental, sujeto/otro, la narrativa nacional se consolida de esta forma al incluir en ella todo lo que se ajusta al dictado heteronormativo y patriarcal y al excluir de su seno todo lo que disiente de él.

La dinámica de inclusión/exclusión que se encuentra en la base de la formación nacional participa de un precepto de identidad relacional. Esto es, la preservación de la unidad nacional lleva a expulsar de la *comunidad imaginada* a aquellos elementos que traen consigo síntomas de diferencia, y cuando la fragmentación se ha llevado a cabo, la comunidad redefine su identidad por oposición a ese otro recién creado. Se trata de la perpetuación de *otros* que permitan mantener la identidad colectiva en términos de diferencia y oposición. Esta práctica se encuentra entroncada en los procesos de definición identitaria determinados por los

---

<sup>2</sup> Si la narrativa de pertenencia a la comunidad nacional es masculinista, la nación, como Belén Martín Lucas ha apuntado (2000: 163), se construye, sin embargo, como ente femenino, esposa a la que comprometerse o territorio al que penetrar o mantener impenetrado por quienes son externos a la comunidad. “Woman has often represented in imaginary form the nation”, dice Tracey Sedinger, “but because women form a paradoxical class whose solidarity cannot be forged through symbolic identifications, the nation-trope remains unsuitable for the representation of women as a social collective” (2002: 54). La construcción en femenino asegura la existencia de una entidad a la que dominar y sobre la que establecer soberanía (v. Eisenstein, 2000; Howells, 1987; McClintock, 1995; Yuval-Davies, 2000). Frente a esto, y según opina Anthony Easthope, “[...] nationalism is masculine in the way it marks such a hard line between inside and outside, treating the body and the ego as fixed,

estudios psicológicos de Sigmund Freud, primero, y de Jacques Lacan y sus seguidores, más tarde. La entrada del niño en lo que Freud llama el Edípico y Lacan el orden Simbólico viene dada por la diferencia que establece con relación a la figura del otro, en estos momentos la madre. Esa primera división que lleva al niño a distinguir su propio cuerpo del de la madre se refuerza a medida que adquiere su identidad en el lenguaje. Es Lacan quien afirma que la formación del *yo* se produce por oposición al otro, por diferencia con respecto a esa figura. El otro al que se aplaza y desplaza, sin embargo, es también el objeto de un deseo reprimido, una voluntad incestuosa de retornar al seno maternal. La represión de este deseo engendra el subconsciente y su presencia se deja sentir en los sueños y en las indirecciones y falsos comienzos lingüísticos, por ejemplo. A esta primera división que permite determinar un *yo* y un *otro* sigue una segunda fragmentación dentro del marco individual. En él, el *yo* se opone y desplaza a un *no-yo*, de manera que cada acto de enunciación contempla esta partición de corte interno, y a la vez depende de él. La enunciación, la existencia en el marco lingüístico, se convierte así en un equilibrio entre estos dos entes, que adelantan la división entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado, el *yo* hablante y el *yo* del que se habla (Lacan, 1985 [1966]). Esta dualidad enlaza sus polos mediante la articulación de un deseo que, sin embargo, se reprime con el fin de que el mecanismo de significación pueda mantenerse efectivo. Este mismo funcionamiento se extrapola del marco de la identidad personal al marco de la identidad nacional. Con ello, se cruza una vez más el espacio entre el *what is here?* y el *who am I?*, y se revela además que las estructuras identitarias centradas, como el sujeto universalista y la nación del pensamiento posilustrado, están en crisis.

Este capítulo parte de la descentralización del término *nación* y de la disociación entre las vertientes pedagógica y performativa del discurso nacional (Bhabha, 1990b; 1994). Se analiza primero la particularidad del territorio canadiense y su dificultad para la prédica de *un* espíritu nacional, para pasar a continuación al

---

self-sufficient". Para él, el nacionalismo "fits perfectly with the masculine ego and the masculine body, so that each overlaps and confirms the other" (1990: 56).

espacio abierto por la intersección de ambos ejes en Canadá y su reflejo en varias ficciones del siglo XX. Luego, siguiendo a Judith Butler (1990a; 1990b; 1993), la misma descentralización en la construcción de género sexual ocupa nuestra atención. La diferencia sexual escapa así de los tintes biológicos y esencialistas para constituirse en práctica cultural, y como tal, discursiva y abierta a réplica. Finalmente, este capítulo analiza cómo las construcciones no heteronormativas de género y sexualidad se muestran irreconciliables con el marco definido por la narrativa nacional en ciertas ficciones del Canadá actual. En definitiva, nos movemos de la génesis y afianzamiento del espíritu nacional a su quebrantamiento por causas de disensión genérico-sexual, siempre de acuerdo con la creencia de que “writers necessarily articulate gendered experience, just as they necessarily articulate the spirit of a nationality, an age, a language” (Ostriker, 1989: 9).

### ***Ficciones de nación y cultura***

Indagar en los comienzos de la formación nacional en Canadá pasa por hacerlo a la luz de los primeros asentamientos de los colonos europeos, quienes, al igual que sus vecinos en lo que hoy es Estados Unidos, pusieron las bases de lo que Northrop Frye (1971) llamó mentalidad de *garrison*. La estructura cerrada de estos asentamientos en torno a un fuerte protegido por tropas, o simplemente un emplazamiento cerrado de varias familias, deja ver el miedo de la comunidad a lo desconocido. El otro al que los colonos se enfrentan en Canadá absorbe el componente sobrecogedor del mismo paisaje y de la abrumadora naturaleza. La llamada *mentalidad del fortín* es uno de los primeros intentos identificados de generar una frontera entre el ente colectivo y lo que se encuentra más allá. *Roughing It in the Bush or Life in Canada* (1852), de Susanna Moodie, esposa de un oficial de la corona británica destacado en Canadá, y *The Backwoods of Canada* (1836), de su hermana Catherine Parr Trail, filtran el pánico a lo desconocido y la sensación de estar enfrentándose a una fuerza de dimensiones infranqueables que empequeñece al

individuo. Los primeros y tímidos intentos nacionales se definen precisamente en una relación de oposición a ese espacio amenazante (v. Grizans, 1994).

Canadá y su colonización despliegan desde el momento más temprano un reto a la consolidación de la identidad comunitaria de los europeos. La lejanía de la metrópolis los acerca a las peculiaridades de sus vecinos del sur, pero en Canadá la población colonizadora es dual, inglesa y francesa, lo cual presupone ya un intento de deslindarse entre ellos por razones no sólo lingüísticas sino religiosas, y de establecer además los límites que separan a estos sectores de población de los habitantes anteriores del territorio. Las relaciones entre los colonos europeos constituyen una problemática que reflejan textos como *The History of Emily Montague* (1983 [1769]), de Frances Brooke. En él, y por medio de doscientas veintiocho cartas, tres parejas de enamorados británicos separados por la distancia entre Canadá e Inglaterra diseccionan las costumbres del territorio colonial al que unos han emigrado y las comparan nostálgicamente con los modos exquisitos de la lejana Inglaterra, donde sus parejas permanecen. El oficial británico destacado en Québec William Fermor, padre de una de las jóvenes, Arabella, es quien ofrece una visión de las relaciones entre colonos, reduciéndolas a una disputa entre los francófonos o *canadiens*, y los británicos por los territorios canadienses. De las palabras de Fermor se descuelgan, sin embargo, los pobladores nativo-americanos, y con ellos la posibilidad de apreciar que la dualidad canadiense ha sido siempre más o menos múltiple. Para Fermor, los nativo-americanos son un arma arrojadiza cuyo control se disputan los británicos y los franceses. El asentamiento canadiense de estos últimos es para Fermor más militar que comercial, o “[...] so far commercial as was necessary to supply the wants, and by so doing to gain the friendship of the savages, in order to make use of them against us” (Brooke, 1983: 117; v. Cuder Domínguez, 1998).

La presencia de los nativos en el territorio colonizado complica notablemente la relación del individuo europeo con el paisaje norteamericano, advirtiéndose numerosas fases en la representación textual de ambos. Mientras, al nativo se le sume en un aura de indiferenciación con respecto al paisaje en el que vive, y contribuye de esta forma a la peligrosidad con que la mentalidad de los colonos contempla las

tierras de Estados Unidos y Canadá. Frente a esto, el pensamiento europeo de naturalización roussoniana implanta en las tierras americanas el ideal del *noble salvaje*, un espíritu libre que no sufre la corrupción del establecimiento social. Dentro de esta última visión, el nativo no debe ser desplazado ni utilizado, como implican las palabras de Fermor ya citadas. Su presencia no sólo es parte de un *otro* útil para la definición identitaria de los colectivos europeos, sino que además su espiritualidad es digna de imitación y ensalzamiento. En este sentido, y participando de una visión histórica cíclica y decididamente colonialista, el europeo ve en la imagen del nativo características ya desaparecidas en el subconsciente colectivo de las metrópolis continentales.<sup>3</sup>

Entre la visión roussoniana de idealización y la necesidad de controlar la presencia aborígen aparece la intención de eliminar a los nativos de las representaciones de las tierras canadienses. Ignorar su presencia por medios que disminuyen o anulan el componente humano del individuo nativo, reduciéndolo a un figurante animal, es una estrategia colonialista orientada a la producción discursiva de lo que se conoce como *terra nullius*, y finalmente, basada en la idea de que sólo los

---

<sup>3</sup> Cuando los primeros europeos llegan a Canadá, la filosofía naturalista europea está imbuida en el pensamiento de Edmund Burke. En él, los impulsos creadores están claramente endeudados con el sobrecogimiento humano ante la grandiosidad natural. Durante el siglo XIX, cuando la emigración británica a Canadá es mayor, la concepción wordsworthiana de un mundo natural como entidad divina donde el hombre encuentra no sólo un guía sino una divinidad en la tierra gana protagonismo. Ambas visiones se combinan en el ideario básico de los movimientos trascendentalistas americanos y se reformulan en los escritos de Emerson y Thoreau. A medida que avanza el siglo XIX, las teorías de la evolución de las especies de Charles Darwin se hacen sitio en las imágenes naturales del arte y la literatura. Así, preceptos como la supervivencia del más fuerte contribuyen a las primeras imágenes de una naturaleza dura y hasta cruel. El conflicto desatado entre la naturaleza ideal de Burke o Wordsworth y la realidad de la naturaleza hostil canadiense se plasma en los escritos de los colonos (Atwood, 1972: 49-50; 1995a). De la misma forma, las imágenes del nativo también sufren una transformación en el ideario europeo. Como afirma Duncan (1993: 42), la construcción del nativo americano tiene su período clave en la segunda mitad del XIX y en los primeros años del siglo XX. Por medio del modelo evolutivo que la etnografía nonogésima adopta en su acercamiento a las sociedades no europeas es posible ver el paso del noble salvaje al nativo como raza inferior. Indudablemente, los patrones de inferioridad y superioridad se dictan desde Europa a través de la mayor o menor similitud con las mismas sociedades europeas (v. Fisher, 1988). A medida que estas ideas eurocéntricas se hacen fuertes en el este de Canadá, los colonos que se desplazan hacia el oeste las llevan consigo, y, en su contacto con los pobladores anteriores del territorio, encuentran los argumentos para reforzar los prejuicios elaborados a priori. Irracionalidad o inferioridad racional, superstición y ateísmo son algunas de las armas esgrimidas para deshumanizar a los nativos norteamericanos (v. Cuder Domínguez, 2000).

territorios vacíos pueden ser ocupados o invadidos (v. Lawson & Tiffin, 1994). Esta noción de habitar la tierra de nadie posibilita así mismo el nacimiento de cualquier ideal nacionalista, especialmente teniendo en cuenta que este primer discurso de nación en Canadá está profundamente influido por los avatares posilustrados que establecen una conexión indisoluble entre la consolidación nacional y el lugar de asentamiento.<sup>4</sup> Esto es, si ese lugar se vincula a otros colectivos nacionales - e.g. las primeras naciones -, la identidad nacional de los pobladores europeos del territorio canadiense pende de un delicado hilo. El énfasis por perpetuar el mismo espíritu que a su vez representa al colectivo como ente nacional forma parte de las complementarias vertientes de lo pedagógico y performativo, que identifica Homi K. Bhabha en la narración de la nación.

La primera de estas vertientes subyace en la cita que abre este capítulo. “I don’t know who I am or even if I am, but I belong with my national and religious roots, therefore, I follow them” (1993 [1990]: 2), dice Kristeva, y con ello implica que, aún de manera inconsciente, por medio de continuas intersecciones entre los ejes sociales e históricos, de forma diacrónica y sincrónica, el individuo atribuye su pertenencia a la comunidad étnica en atención a un espíritu nacional de raíces más que confusas (v. Renan, 1990; Brennan, 1990). La identificación con las normas del colectivo nacional viene de la mano de lo que Kristeva llama *denominador simbólico*, o lo que es lo mismo, “the interweaving of history and geography” (1990: 188). En Canadá, sin embargo, historia y geografía son términos más que complejos: el primero de ellos se desdobra en una infinidad de historias que sólo mantienen en común su coincidencia espacial y sincrónica en el norte de América. El segundo incorpora como elemento común a esas historias la lucha con el mismo paisaje. *Geografía* es un significante que se diversifica en la vastedad y amplitud del

---

<sup>4</sup> El impulso extremo de la tendencia a crear las imágenes de una tierra despoblada se percibe en la pintura del Grupo de los Siete. A menudo considerados como los creadores de una tradición paisajística marcadamente distinta de la europea por la inhospitabilidad que representa (v. Bordo, 1992), su pintura refleja el desigual combate de fuerzas entre la naturaleza y el hombre *blanco*. Esa característica se ha opuesto a la pintura europea de paisajes tentadores que invitan al espectador a la inmersión en ellos. El discurso nacionalista de los Siete, sin embargo, omite los paisajes del este y



territorio que llamamos Canadá. Por ello, este denominador simbólico que, cierto es, estructura la mayor parte de las formaciones nacionales y aparece como cimiento del eje pedagógico, en Canadá requiere un tratamiento diferente. La intersección de geografía e historia no aúna en el seno de la nación canadiense a la población de origen chino radicada en Vancouver desde mediados del siglo XIX, por ejemplo, ni a los hispanos que más recientemente han emigrado a Canadá. Sin embargo, ambos grupos escriben y se inscriben en la nación canadiense, lo cual, y así lo afirma Bhabha en el contexto de la nación moderna en general, pone de manifiesto la inminente ambivalencia del significante *nación*. Esa característica, siempre según Bhabha, “[...] produces a continual slippage into analogous, even metonymic categories, like the people, minorities or ‘cultural difference’ that continually overlap in the act of writing the nation”. Ello coadyuva a convertir la nación en “the measure of the liminality of cultural modernity” (Bhabha, 1990b: 292).

Mientras la diversificación de historias y geografías canadienses dentro de los procesos por los que el individuo es objetificado como perteneciente al ente nacional es en sí compleja, el eje performativo se presenta aún más complicado. Dentro de él, el individuo se construye no como *objeto* sino como *sujeto* que perpetúa el espíritu nacional. La identificación de iconos como banderas, insignias e himnos como representativos de la nación cabe dentro de este impulso, como también lo hacen todo tipo de conmemoraciones destinadas a celebrar el nacimiento y mantenimiento de la unidad nacional. Aquí entran, por supuesto, las victorias y éxitos militares obtenidos en la defensa del colectivo frente al enemigo externo, y también los logros habidos en la expansión de la nación más allá de sus fronteras territoriales anteriores. Por ello, como manifiesta Bhabha, “[t]he scraps, patches and rags of daily life must be repeatedly turned into the signs of a national culture, while the very act of the narrative performative interpellates a growing circle of national subjects” (1990b: 297). Mientras la festividad nacional estadounidense del cuatro de julio conmemora la unidad de la *nueva* nación, una vez libre del lastre metropolitano británico, el

---

oeste de Canadá al decantarse por el centro norte del país y por la geografía de Ontario en particular, lo cual les ha valido críticas de centralismo (v. Osborne, 1988).

discutido Quinto Centenario (1492-1992), por el contrario, recordó la llegada de Colón a América y, claro está, su *descubrimiento*. Tintado como el momento en el que comienza la hermandad de España y América, el subtexto colonialista no escapó a la conciencia de casi nadie y términos como *genocidio* no tardaron en aparecer vinculados a los actos de colonización y evangelización de las tierras americanas (v. Simon, 1994).

El eje performativo en Canadá se ha visto condicionado por la presencia multicultural y por la necesidad de aceptar al otro dentro del continuo identitario nacional, enarbolando para ello estandartes de corrección política y respeto a la multiculturalidad.<sup>5</sup> Conforme a esto, y como insignia de la política estatal, uno de los rasgos nacionales más enfatizados es el de la tolerancia de la diversidad, pilar del mosaico canadiense. De esta manera, la unidad tradicional requerida de la nación coexiste con una multiplicidad irrefrenable que, convertida contradictoriamente en signo de la unidad nacional, ha sido y es parte de la articulación de la parafernalia nacional. Mientras Kieran Keohane afirma que este interés gubernamental “fails in articulating a poetry of the nation” (1997: 4), ya que pretende, en definitiva, monitorizar la proliferación de la diferencia por medio del establecimiento de un otro bajo control, Eva Mackey concluye que el modelo canadiense es:

[...] the nation, reshaped for the 1990s, not in the old model of a culturally homogeneous collective, but as collective hybridity engaged in a shared and progress-oriented project. All the individual ethnic identities which, if left to their own devices, are unstable, ambiguous and in-between [...] are presented as if they need the project of nation-building [...] to give them an anchor and a goal, a goal that in turn creates the heterogeneous hybrid yet unified nation. This is not liberatory hybridity mobilised to create ‘anti-nationalist histories of the people’ of the kind Bhabha [...] envisages. Rather, it constructs the nation as a ‘Third Space’ of hybridity, a hybrid space which nevertheless reshapes central and well-worn nationalist

---

<sup>5</sup> Al contrario que muchos países americanos, Canadá convirtió los actos que, en principio, se enmarcaban dentro del V Centenario, en el *Canada 125*. A lo largo y ancho del país, 1992 fue el año en el que se cumplieron ciento veinticinco años del nacimiento de la Confederación. Esta celebración dejó de lado las polémicas que hubiera traído consigo la celebración del V Centenario, y acalló los ecos que vinculaban la celebración a la exterminación más que evidente de las primeras naciones (v. Mackey, 1999: 108-109).

ideologies in which aboriginal people are representatives of nature and helpmates to the settlers. (1999: 83)

La peculiaridad canadiense hace que el impulso del eje performativo, en teoría delimitando la acción individual de fomento del espíritu nacional, se convierta en un cuestionamiento de ese mismo espíritu nacional. En este sentido, no es extraño que proliferen las descripciones negativas, que intentan la definición del canadiense con relación a lo que *no* es, ni tampoco que se haya hecho popular la internalización de una conciencia nacional que se distingue por su precariedad, por su “[a]s Canadian as possible ... under the circumstances” (Hutcheon, 1991b: 1-45). Lo que es más, en el marco canadiense, ese cuestionamiento de una narrativa de nación como ente unificado acaba por ejemplificar el mismo espíritu de la nación, eso sí transformado y adaptado a la historia reciente del país. De esta forma, el conflicto de temporalidades entre lo pedagógico y lo performativo que, en opinión de Bhabha engendra la nación moderna, incrementa su complejidad en Canadá.

Hasta llegar a la conclusión de que la multiplicidad es la base de un espíritu nacional teórica y paradójicamente determinado por la unicidad, movimientos políticos como el Canada First Movement, en el siglo XIX, intentaron generar el espíritu nacional canadiense recurriendo a características como el paisaje y la naturaleza del territorio norte e intentando, por tanto, impregnar la relación entre espacio e individuo de un color distinguidamente canadiense. El Canada First Movement definió el espacio de Canadá y lo canadiense y lo diferenció del vecino del sur por medio de una pretendida virginidad natural - una conexión más entre sexualidad y espíritu nacional - opuesta a la contaminación social y racial de los estadounidenses. En la ideología nonogésima del movimiento, Canadá se concibió como un territorio geográficamente norteño y habitado por gentes a las que definió su supuesta pureza racial (Berger, 1966: 4; Mackey, 1999: 30). La visión de un norte puro, masculino y fuerte se opuso a la de un sur débil, corrompido, y hasta afeminado (Berger, 1970: 129), lo cual confirma que la narrativa nacional es falocéntrica y heteronormativa. La confluencia de una naturaleza hostil, de un clima poco amable y

además un rasgo de dependencia colonial del imperio británico colocó al sujeto colonial canadiense lejos de su homónimo estadounidense. El territorio de este último había perdido su pureza racial debido a la emigración de *otras* gentes, y sobre todo a la implantación forzosa de la población esclava procedente de África (Parkin, citado en Berger, 1970: 131).<sup>6</sup>

Es precisamente el asentamiento de otras gentes en Canadá, y en particular el sector poblacional francés, lo que minó el ideario nacionalista del Canada First Movement, que discursivamente construyó el territorio canadiense como la nación de un solo pueblo. Al fin y al cabo, el sector francófono era igualmente europeo y tan nórdico como los británicos. Esta deficiencia en el ideario nacionalista del movimiento apunta en paralelo a otras como la exclusión de las primeras naciones, cuya presencia cuestiona la validez de ideas como la de un territorio definido por la pureza racial de sus habitantes. Parte del discurso nacional del Canada First Movement se verá repetido y apropiado en el nacionalismo del siglo veinte, en particular en los movimientos de los años sesenta y setenta, que articulan la vuelta a lo natural como forma de escapar del neocolonialismo del vecino del sur. Así ocurre en ficciones como *Surfacing* (1995b [1972]), de Margaret Atwood, o en *Bear* (1990 [1976]), de Marian Engel, a las que volveremos en el transcurso de la próxima sección. Por el momento, basta decir que es en la década de los años setenta en la que debemos buscar los orígenes del biculturalismo que da paso a las políticas multiculturales y a su institucionalización en 1988, en la conocida como *Bill C-93*, o Ley de Multiculturalismo.

---

<sup>6</sup> Aunque Paul Gilroy (1994) omite Canadá del marco de lo que él llama el *Atlántico negro*, existen numerosas referencias que denotan una presencia esclava en puntos como Nueva Escocia, y que cronológicamente precede a la llegada de los primeros contingentes de esclavos que, declarándose leales a la corona británica, buscaron su libertad en tierras de Canadá. Poco después de 1783 llegaron también negros libres que se decantaron por la lealtad a la corona frente al recién estrenado republicanismo de los Estados Unidos. En una fecha tan temprana como 1608, el comerciante y navegante negro Mathieu Da Costa estaba ya asentado en Nueva Francia, y no fue infrecuente que colonos y comerciantes blancos se estableciesen en la zona acompañados de sus esclavos desde el siglo XVII. Al parecer, las provincias marítimas fueron a menudo puertos de recepción y salida para barcos de esclavos que, o bien procedían de las islas del Caribe, o se dirigían a ellas (v. Clarke, 1997a; Dillard, 1973; Donovan, 1996; Warley, 2000; Brydon, 2001).

En la contradictoriedad interna canadiense, lo performativo continúa generando acciones de promulgación nacional que el mismo espacio canadiense deslegitima. Examinemos una de las más recientes y discutidas acciones performativas en pos del canadianismo remontándonos para ello hasta 1996, año en el que el primer ministro Jean Chrétien decretó el 15 de febrero como el día de la bandera canadiense. En un momento cronológico en que los grupos minoritarios habían conseguido poner de manifiesto lo inadecuado de la nación eurocéntrica, la celebración del día de la bandera consiguió resucitar un ansia de patriotismo, de pertenencia a la unidad nacional y la nostalgia por sus límites atávicos. La misma génesis de la celebración contuvo el desplazamiento de la pluralidad canadiense y la reducción de las *otras* presencias bajo modos *diferentes* de *ser* canadiense (Rukszto, 1997: 151). Al reescribir la narrativa nacional como un entramado de negociaciones histórico-sociales entre los colonos franceses y británicos, se interpela a un objeto/sujeto nacional blanco y de procedencia europea, lo cual excluye de la narrativa fundacional de la nación a los inmigrantes de cualquier otro origen, y desde luego, a los nativo-canadienses.

La celebración de 1996 resucitó la controversia habida en 1965, cuando durante el mandato de Lester Pearson, el desacuerdo sobre la hoja de arce que preside actualmente la bandera fue, sin embargo, superado por un pretendido consenso. En 1996, con ese acuerdo como telón de fondo, y a la luz de las evidentes grietas en la representación de la nación canadiense, se entrelaza pasado y presente con el fin de perpetuar la *narración* de la *nación* sobre un ideal de coherencia. Entonces, como ahora, el eje performativo de lo nacional, se ve cuestionado por una falta de acuerdo en el seno de la mecánica de su reproducción. El incidente entre Chrétien y un manifestante, William Clennett, quien protestaba por los recortes gubernamentales en los seguros de desempleo durante la ceremonia de izado de la bandera, desplazó la relevancia del acto en sí a un segundo plano. Vídeos y fotos de un Chrétien visiblemente exaltado y que agarraba a Clennett por el cuello ocuparon horas de emisión en televisión y páginas en la prensa escrita, ilustrando gráficamente reportajes sobre la irritabilidad del ministro. Lo que inicialmente era una ceremonia

sobre la unidad nacional acabó, de esta forma, en una ceremonia sobre la supresión de la disidencia por y para la unidad. Por ello, los argumentos que conectaron el incidente a la erradicación de las voces separatistas en Quebec no tardaron en hacerse oír (Rukszto, 1997: 159; v. Darias Beautell, 2000a), ni tampoco lo hicieron los ecos de los activistas pro-derechos de los nativo-canadienses.

El día de la bandera nacional ilustra la disociación evidente entre los ejes pedagógico y performativo que soportan la narración de Canadá, así como la carencia de estabilidad interna de cada uno de ellos. Es ese espacio para la contradicción interna y externa la que causa una variada respuesta a los impulsos nacionales en Canadá. La ficción, una manifestación cultural a caballo entre lo performativo y lo pedagógico, que produce objetos nacionales y es producida, a su vez, por sujetos nacionales, refleja un abanico de conflictos que denotan la ambivalencia nacional de la narrativa canadiense. En la mayoría de los casos, el conflicto se resuelve a través de un acercamiento irónico a temas de nación. En las páginas restantes de esta sección, el interés se centra en ver cómo la ficción canadiense nos provee de ejemplos del desplazamiento irónico de tres iconos nacionales: el himno nacional, el mapa, y uno especialmente canadiense, la perpetuación del ideal de naturaleza inhóspita como definidor del *ethos* colectivo. Al analizar la representación de estos tres elementos, nos damos cuenta de que el eje performativo en el que se encuadran viene a ser defectivo por cuanto genera una duda fundamental acerca de aquello que intenta perpetuar. La nación en su vertiente performativa, como el concepto de heteronormatividad sexual que veremos más adelante, participa de lo que Jonathan Dollimore denomina la *dinámica de lo perverso*. Con estas palabras Dollimore describe la tendencia doble de ciertas formaciones discursivas a afianzarse a medida que generan su mismo opuesto. Así, “the perverse dynamics signifies that fearful interconnectedness whereby the antithetical inheres within, and is partly produced by what it opposes” (Dollimore, 1991: 33). Como ocurre en la conformación del patrón heteronormativo, el eje performativo de la nación canadiense se configura en, y a través de, su desmantelamiento, en la producción de aquello a lo que se opone.

El espíritu nacional que el himno, la representación cartográfica y la visión mitificada de la naturaleza pretenden reforzar sale tambaleante de su pulso con la ficción canadiense, que lo fuerza a virar sobre sí y a desvelar auto-reflexivamente el entramado de representaciones sobre el que descansa. A la vista de ciertas ficciones canadienses, llegamos a dudar de la afirmación de Mackey cuando, siguiendo a Handler, sostiene que “the most fundamental shared assumption [...] is that a nation needs a strong, bounded and distinct national identity [...]” (1999: 88). Muchos textos canadienses, en contraposición a esto, dificultan el esclarecimiento de la identidad nacional, siendo, por tanto, cómplices de la problemática identitaria y actuando desde dentro de ella. Así ocurre en los textos de Stephen Leacock, Leon Rooke y Margaret Atwood que vemos a continuación.

*Sunshine Sketches of a Little Town* (1991 [1912]), un texto relevante en la producción de un maestro del humor como Stephen Leacock, apuesta decididamente por el microcosmos nacional de la comunidad que denomina Mariposa. Leacock sigue de este modo una de las grandes corrientes en las que la ficción canadiense desplaza el énfasis nacional al situarse en un ámbito localista. Lo mismo hacen, entre otros, Sara Jeannette Duncan en *The Imperialist* (1904), Sinclair Ross en *As for Me and My House* (1941), Howard O’Hagan en *Tay John* (1960), W.O. Mitchell en *Who Has Seen the Wind* (1947), y *How I Spent my Summer Holidays* (1981) o Margaret Laurence en el ciclo de Manawaka, pero lo que diferencia a Leacock de ellos es su humor mordaz. Consciente en todo momento de la complicada situación nacional del Canadá de comienzos del siglo XX y de su dependencia abiertamente colonial, Leacock enfatiza hasta el límite y logra la ridiculización de los intentos de generar una conciencia unificada del colectivo nacional, extrapolarlo a la reducida sociedad del pueblo. Poco después de comenzar su narración, el narrador implicado y habitante de Mariposa se sitúa en la intersección entre lo local, lo regional y lo nacional y nos advierte que este Canadá en minúsculo representa la totalidad del país y que esa totalidad nacional se injerta y reproduce en el marco local del pueblo, y además, se multiplica en un sinfín de formaciones locales de la misma índole: “I don’t know whether you know Mariposa”, advierte el

narrador, “[i]f not, it is of no consequence, for if you know Canada at all, you are probably well acquainted with a dozen towns just like it” (1991: 13).

Mariposa es en sí un colectivo peculiar. Sus habitantes mantienen relaciones de intercambio internacional con países de Centroamérica y se agrupan en logias o hermandades que se reúnen en torno a las celebraciones naturales más inverosímiles. Una de éstas, la logia masculina conocida como Knights of Pythias organiza excursiones regulares para el esparcimiento de sus miembros. En el transcurso de una de estas salidas, y a bordo de un barco de vapor, el Mariposa Belle - encarnación y parodia de los vapores del Mississippi -, se produce un incidente. En la travesía de vuelta a Mariposa, y mientras el barco cruzaba el lago a orillas del cual se asienta el pueblo, el vapor encalla en un banco de arena. Nada de extraño hasta aquí, salvo que en el momento del naufragio, los pasajeros se encontraban en cubierta entonando los acordes del “Oh, Canada”. La simultaneidad con la que, en opinión de Benedict Anderson (2000: 146), el lenguaje de cualquier himno nacional genera un síntoma de unidad y confraternidad entre los miembros del colectivo, se ve rota aquí por el accidente, y en general, por la imposibilidad de dibujar la nación canadiense como unidad. Mientras Anderson afirma que el himno trae consigo “a community imagined through language” (2000: 146; v. Walcott, 1996), el encallamiento y posterior naufragio del Mariposa Belle interrumpen drásticamente ese intento. El narrador de Leacock recuerda el incidente de forma retrospectiva con estas palabras: “[n]ow and then, too, you could have heard them singing on the steamer, the voices of the men blended into union by the distance, rising and falling in long-drawn melody: ‘O-Can-a-da-O-Can-a-da [...]’ I think that it was just as they were singing like this: ‘O-Can-a-da’, that word went around that the boat was sinking” (1991: 66).

Junto al himno nacional, el mapa es otro de los iconos performativos que contribuye a generar un sentido de unidad nacional y al afianzamiento del paralelismo entre identidad y territorio nacional. De gran importancia en la empresa colonialista europea al codificar en la continuidad de su representación la evidente diferencia de los territorios del mal llamado ‘nuevo mundo’, el mapa es también el campo de acción en el que, intertextualmente, sobrevive la ideología imperialista de las metrópolis



europeas. No es extraño, por tanto, que la producción cultural de los territorios que se hallan sumidos en la indudable negociación identitaria que el proceso poscolonial conlleva, incorporen el documento cartográfico y su desmitificación dentro de los mismos ejes de ficción. “[...] [T]hese challenges are emblematic of a contemporary Canadian urge toward wider frames of reference”, argumenta Coral Ann Howells en su análisis de la cartografía en la ficción reciente de autoras canadienses. Y en esas nuevas estructuras “[...] overlapping maps suggest sites for negotiating new relationships and an identity which celebrates diversity, indicating a transitional stage of shifting positions and suggesting a way of articulating correspondences between gendered and postcolonial Canadian awareness” (1996: 125). Por otro lado, el ataque de las teorías posestructuralistas a cualquier modo de representación totalitaria ha convertido a la cartografía en punto clave para analizar la confluencia de las ideologías patriarcales e imperialistas y en escenario de reproducción de las tecnologías coloniales.<sup>7</sup> El estatismo de la representación cartográfica viene a estar de acuerdo con la estructura inamovible de la nación europea centrada y con una legitimación de los procesos por los que se regula la producción de conocimiento y poder, del conocimiento como poder y del dominio o expansión sobre otros territorios y pueblos (v. Darias Beautell, 1997).

La ficción de territorios como Australia y Canadá ha dedicado un protagonismo indudable al documento cartográfico (v. Huggan, 1991; 1994; Ryan, 1994), ligando su representación a formas diversas de hegemonía. Novelas canadienses contemporáneas como *The Temptations of Big Bear* (1973), de Rudy Wiebe, *Burning Water* (1980) y *Caprice* (1987), de George Bowering, *No Fixed Address: An Amorous Journey* (1986) y *Places far from Ellesmere* (1990), de Aritha van Herk, y muchas otras complican la representación cartográfica con preocupaciones de género sexual y cultura. Muchas despliegan un número de desafíos

---

<sup>7</sup> Dejando de lado el dualismo maniqueísta de Fanon entre colonizador y colonizado y viendo que cada uno de éstos puede reproducir colonizadores y colonizados de forma interna, empleo el término *colonial* para englobar el conjunto de relaciones que tienen lugar dentro de la esfera del contacto europeo con otros pueblos. Como afirma Bhabha (1994), el sujeto colonial es tanto el europeo imperialista como el individuo que sufre la expansión y dominio de su espacio.

y alternativas al estatismo de los mapas, y que surgen de una investigación del espacio intersticial entre el documento y el (no) representado en él. “I wanted to evade the map’s temptation of verisimilitude by mapping an elusive yet profoundly affective slippage (a secret, an emotion, a feeling) in an economy of taxonomic products”, dice van Herk de su *Places far from Ellesmere*. “This map demanded both a resistance to essentialism and a witness to specific history, a citation that could speak to the excoriation of the conditions of memory and place for women, both real and fictional, represented and empirical” (1996: 130). Examinemos un caso reciente que abunda precisamente en este espacio, a la vez que dificulta notablemente la relación entre representación e ideología, por un lado, y representado y documento cartográfico, por otro. “The Boy from Moogradi and the Woman with the Map to Paradise” (1997), es uno de los relatos breves que el autor estadounidense afincado en Canadá Leon Rooke incluye en su colección *Oh!: Twenty-Seven Stories*.

En la historia, Rooke nos presenta a un grupo de norteamericanos que buscan una versión moderna del famoso El Dorado. En su camino, sin embargo, los viajeros son capturados por la guerrilla que lucha contra las fuerzas gubernamentales. Todo esto ocurre en un país del que no poseemos datos precisos, ni nombre, ni situación geográfica, ni ningún tipo de coordenada espacial que pueda ayudarnos a localizarlo espacialmente. La historia, sin embargo, y a pesar de desplazar de esta forma la relevancia del documento cartográfico, está estructurada por el mapa como *tropo* y por el mapa literal que Emma, una de las expedicionarias, tiene en su poder. El relato se desarrolla en forma de diálogo entre el guía local del grupo, el chico de Moogradi, Toodoo, y Raoul, el comandante de los rebeldes. Al comienzo de la narración, ambos están de acuerdo en que el mapa es falso y en que el lugar al que teóricamente conduce, el sitio de Kolooltepec, no existe:

“What is the journey of these crazy people?”

“Their mission is to find Kolooltepec”.

“But Kolooltepec does not exist”.

“I agree”.

“It does not matter whether you agree. I could agree also, but this would not change the matter”.

“Yes”, the boy said. “Because Kolooltepec still would not exist and you and I would be as crazy as these gringos”. (Rooke 1997: 57)

A medida que la historia avanza, sin embargo, Raoul y Toodoo son presa de una fiebre mimética y colonialista que va en aumento y que les induce a aceptar la representación cartográfica como espejo de una realidad que momentos antes ambos desacreditaban. Así, la historia es lugar de un doble desplazamiento: uno físico y literal que lleva la narración más allá de las fronteras de América del Norte y evita cualquier referencia a Canadá o Estados Unidos; y de un segundo desplazamiento que ocurre al enfatizar irónicamente la carencia de correspondencia entre la discontinuidad real del territorio y la continuidad de la reproducción sobre el mapa. Esta discrepancia, presente en el mismo corazón de la ideología expansionista occidental y subyacente en el discurso cartográfico, causa lo que Graham Huggan ha denominado una *descolonización del mapa* (1991: 129). “The prevalence of the map topos in contemporary postcolonial texts”, dice Huggan, “suggests a link between a de/reconstructive reading of maps and a revisioning of the history of European colonialism” (1991: 130). Además, en esta historia, esa doble lectura causa también una revisión del neocolonialismo americano. La conexión entre el espejismo de representación mimética que Raoul vincula al mapa y el hecho de que sean los norteamericanos los que lo tienen en su poder provoca un cambio en la mentalidad del guerrillero, de manera que el final de la historia trae consigo la imagen de los hasta ahora escépticos rebeldes emprendiendo su camino a un “figment of the crazy imagination”. La voz del narrador explica: “‘Onwards, the officers were shouting. Onwards to Kolooltepec’. Up and down the mountainside came the same cry. ‘Onwards to Kolooltepec’” (Rooke 1997: 72).

En la revisión doble y simultánea del mapa y de su ideología, Rooke va un paso más lejos que Huggan para convertir a los tradicionalmente representados por el discurso colonialista en colonizadores. Éstos, como ocurre habitualmente entre colonizador y colonizado, se sienten identificados con la ideología dominante de

colonización y la ponen al servicio de un ansia de dominar la tierra desconocida. Junto a ella, el relato es también centro de una intención más que notable de dar la vuelta a una situación de colonialismo mil veces repetida (Norteamérica-otro), de manera que aquí son los tradicionalmente colonizados los que se apropian de la ideología dominante y, llevados por el deseo de llegar *antes*, se dirigen a Kolooltepec, sabiendo incluso que puede ser sólo una vana ilusión.

Por último, en el caso canadiense, tan importantes como las representaciones cartográficas y el ideal de unidad y confraternidad generadas por el himno nacional resultan la construcción y preservación del mito natural. El mantenimiento de la naturaleza canadiense como ente virginal y hostil permite la creación por oposición de imágenes unitarias de cultura y nación. Incluso en las ficciones que desconstruyen éstas, la *wilderness* canadiense asienta y afirma su lugar preponderante en el imaginario nacional. Las construcciones nacionales/naturales del Canada First Movement así lo revelaron en el siglo XIX, y así continúa siendo en buena parte de las ficciones nacionalistas del siglo XX y en su revisión en los escritos más recientes de autoras como Margaret Atwood o Alice Munro. A ellas volveremos en la siguiente sección para examinar cómo la construcción del medio natural se vincula a la narrativa nacional, generando a veces una relación conflictiva con la afirmación de una subjetividad femenina a la que frecuentemente también sirve de base.

A lo largo del pasado siglo, el creciente poder económico y cultural de los Estados Unidos confirmó a este país como poder neocolonial, y su cercanía a Canadá lo confirmó además como el obstáculo a superar a la hora de enarbolar un estandarte nacional(ista) sólido. De ese nacionalismo se erige como abanderada Margaret Atwood y lo hace a través de dos de sus textos más conocidos, la novela *Surfacing* (1995b [1972]) y la colección de ensayos que titula *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature* (1972). Los títulos de ambos textos reflejan la vinculación del individuo canadiense con el medio natural, con nociones de lugar y de espacio, y ambos quedan aunados por una idea de supervivencia lograda. Por un lado, dicha idea refuerza la peculiar visión de la naturaleza canadiense como ente dominante, y, por otro, marca además la existencia de quienes a ella se enfrentan con un signo de lucha

continua. A este respecto, Atwood afirma en *Survival*: “our stories are likely to be the tales not of those who made it, but of those who made it back from the awful experience - the North, the snowstorm, the sinking ship that killed everyone else. The survival has not triumph or victory but the fact of his survival” (1972: 33). En el curso del mismo capítulo, titulado precisamente “Survival”, Atwood explica que esta supervivencia no tiene por qué ser la del individuo frente al medio natural, sino que puede ser también una supervivencia cultural. Tal es el caso de los *canadiens* en su relación con el sector anglófono dominante o la del canadiense frente al estadounidense, o la del individuo que intenta mantenerse íntegro frente a una cultura y civilización claramente corrompidas. Mientras *Pélagie-La-Charrete* (1979), obra de la escritora acadia Antonine Maillet, es un ejemplo del primer caso y *Surfacing* oscila entre la segunda y la tercera de las posibilidades vistas, *Intertidal Life* (1985), novela de Audrey Thomas, y *Bear* (1976), son ejemplos de la tercera. Según Atwood, toda cultura posee símbolos dotados de un poder unificador del colectivo humano, y en el caso canadiense tal símbolo es la supervivencia. Mientras la isla posee ese poder para la cultura británica, y la frontera lo hace para los estadounidenses, la supervivencia en Canadá, en opinión de Atwood, “functions like a system of beliefs [...], which holds the country together and helps the people in it to co-operate for common ends” (1972: 31).

Moviéndonos dentro de la obra de Atwood, es fácil comparar este pensamiento unificador y temprano, que busca símbolos de marcada coherencia nacional, con su revisión crítica en los textos más recientes. Si en el seno de la nacionalista *Survival* la supervivencia y la naturaleza en sí constituyen lo distintivo de la experiencia canadiense, en la obra tardía de esta autora la *naturaleza se tambalea*, como puntualiza su colección de relatos *Wilderness Tips* (1998 [1991]). La colección consta de diez historias a las que une el denominador común de la *wilderness*, al que Atwood se aproxima ahora con la visión irónica y distante del etnógrafo. Al examinar sólo dos casos, “Death by Landscape” (1998a) y “The Age of Lead” (1998b), es posible concluir que el viaje hacia la naturaleza que proponen trae consigo un acercamiento descentralizado a nociones de cultura y de nación. Inscritos

en los modos revisionarios de la ficción de los años ochenta y noventa, ambos relatos revisan de forma crítica el nacionalismo/naturalismo de los años sesenta y setenta.<sup>8</sup> “Death by Landscape” y “The Age of Lead” son prueba fehaciente del rostro cambiante que las formaciones de cultura y nación han adoptado recientemente; ambos relatos se implican en un proceso de reconocimiento interno de estos dos elementos, viajan al *origen* con el fin de desconstruirlo, y reflejan un precepto de cultura y nación como narrativas en continua formación y transformación.

En “Death by Landscape”, la contemplación de la naturaleza en las pinturas del Grupo de los Siete sirve a la protagonista Lois para recordar los veranos de su infancia pasados con la americana Lucy en la colonia de vacaciones de Camp Manitou, al norte de Ontario. En “The Age of Lead” es un reportaje en televisión lo que hace que Jane recuerde su pasado con Vincent, ahora muerto de un virus indeterminado, aparentemente Sida, a la luz de la igualmente misteriosa muerte de los marinos de la Expedición Franklyn. En uno y otro caso, el mundo natural es el vehículo para una (re)visión de lo cultural. Camp Manitou es un simulacro natural cuyo exceso evidente refleja los límites del mismo simulacro y el mercantilismo que, en torno a la consumición de la naturaleza, sirve para la creación de imágenes unitarias de cultura. Éstas intentan contrarrestar la multiplicidad de naciones y culturas canadienses, que a su vez impiden el afianzamiento de formaciones centradas. “Death by Landscape” tiene lugar al final de la Segunda Guerra Mundial (1998a: 112), cuando la participación canadiense en el bando aliado crea en el país un pretendido sentido de unidad nacional. Éste, sin embargo, se ve fracturado por episodios de desunión como el desahucio de la población canadiense de origen japonés y su posterior internamiento en campos de concentración.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> En ambas historias, el retorno a la naturaleza tiene la función de generar un vacío desde el que estratégicamente articular la revisión propuesta. En opinión de Robert Kroetsch, “[...] we have entered that postmodern condition where the gap tells us more than does the bridge”, y el arte contemporáneo requiere lo que denomina ‘an emptying out’ (1989: 35). En su lectura de iconos naturales/nacionales como el “Jack Pine”, de Tom Thomson, y “The Drover’s Wife”, del pintor australiano Russell Drysdale, Kroetsch puntualiza que el vacío es tan revelador como elusivo. Exactamente lo mismo ocurre en los relatos de Atwood aquí examinados.

<sup>9</sup> A través de varias referencias, la historia apunta la proximidad de la guerra. El padre de Lucy es un veterano herido en la contienda que lleva un parche en un ojo (1998a: 114). Forzada a

El retorno a la naturaleza *bajo control* que la historia ejecuta parece obedecer al intento de homogeneizar la diversidad recurriendo a un ente natural y primario (Mackey, 1999: 74). De acuerdo a esto, el campamento fue fundado por los antepasados de la jefe de la sección femenina, Cappie, “who’d thought of camping as bracing to the character” (Atwood, 1998a: 112). Esta creación de un vínculo ancestral entre el hombre blanco y el espacio natural, sin embargo, está basado en el desplazamiento conveniente de la presencia nativa. Paradójicamente, los internos en el campamento imitan a los nativos al considerarlos el epítome de lo natural. Llevadas por la convicción de que “they must follow in the paths of their ancestors” (1998a: 118), la filosofía natural de Camp Manitou trata a los nativos como tótemes primitivos a los que asociarse genealógicamente. De esta forma se genera un nexo indisoluble entre ellos y los campistas. Así,

Cappie painted three streaks of red across each of her cheeks with a lipstick [...] She put a blue circle on her forehead with fountain-pen ink, and tied and twisted bandanna around her head and stuck a row of frazzle-ended feathers around it [...] the counsellors [...] beat on tom-toms made of cheese boxes with leather stretched over the top and nailed in place. Cappie was chief Cappeesota. They all had to say ‘How!’ when she walked into the circle and stood there with one hand raised. [...] [Cappie] wanted to be an Indian. She wanted to be adventurous. (1998a: 117-118)

Al analizar estas vivencias desde su presente, Lois descubre el acto en sí como una apropiación y concluye que los nativos “[...] have enough worries without other people taking their names and dressing up as them. It has all been a form of stealing” (1998a: 117). El trayecto a través del espacio físico, de lo urbano a lo natural, y del tiempo, del presente al pasado y viceversa, abre un espacio para la revisión en la narración de cultura y nación, de manera que el lapso espacio-temporal nos permite ver la apropiación de la cultura nativa y su relación con lo natural en pos de un ideal de cohesión cultural canadiense. La negociación sincrónica de las relaciones sociales

---

responder al fanfarroneo de Lucy, Lois afirma que su padre, en cambio, juega al golf, deporte que practica también la madre de Lucy. Los pares de actividad y pasividad, masculinidad y femineidad son atribuidos a los Estados Unidos y Canadá, respectivamente.

e históricas por medio de las cuales se narran la nación y cultura se hace evidente cuando, al ser examinadas desde la distancia temporal, sus límites, tradicionalmente centrados y herméticos, son desmantelados. En este sentido, la historia nos hace saber que la razón por la que sus padres envían a Lucy a un campamento en Canadá es que su madre, ahora estadounidense, fue “a Canadian *once*” (1998a: 114. Énfasis añadido). Con ello se formula un precepto de identidad nacional y cultural establecida sobre una coordenada espacial y temporal.

A pesar de que Camp Manitou reproduce una naturaleza inocua cuyos riesgos se reducen a la picadura de insectos y quemaduras solares, Lucy desaparece sin dejar rastro durante una de las excursiones. El hecho de que sea la estadounidense Lucy quien desaparece, literalmente absorbida por la naturaleza canadiense, nos lleva de nuevo al argumento del medio natural como aniquilador del componente foráneo y extraño, el proveniente del sur de la frontera, de allí “where the comic books came from, and the movies” (1998a: 114). A la vez, al relato de Atwood vuelven los ecos de la concepción natural del Canada First Movement. En consonancia con ellos, la hostilidad de la naturaleza canadiense neutraliza no sólo la dominación cultural estadounidense, sino la *impureza* social de la que el movimiento del siglo XIX hacía una baza para la diferencia canadiense.

Si en “Death by Landscape”, la producción de una *naturaleza artificial* ayuda a manufacturar por oposición imágenes de unidad cultural y orígenes definidos, en “The Age of Lead” la revisión de historia pública y privada, de pasado y presente, parece propiciada por el viaje a un norte inhóspito de muerte por congelación (v. van Aertselaer, 1999). El relato interrumpe la linearidad del acontecimiento histórico y su versión televisada en un reportaje sobre la expedición Franklyn con el *petit récit* personal, la historia de los anónimos Vincent y Jane; yuxtapone las dos narrativas en su tránsito de Toronto al norte, del presente al pasado. La historia muestra la desestabilización de uno de los mitos canadienses fundacionales, la exploración del territorio norte, al presentarlo en un mano a mano textual con la contracultura de los años sesenta. Mediante la asociación del norte inhóspito y el pasado colonial, “The



Age of Lead” recrea el envenenamiento por plomo de los exploradores británicos que en 1845 buscaron un canal de paso para las futuras travesías británicas a la India.<sup>10</sup>

En el presente de la historia, Jane entra en contacto con el hecho histórico a través de una información televisiva que profundiza en el fracaso expedicionario y presenta el descubrimiento del cadáver congelado de uno de los marineros. En paralelo al viaje de la expedición, Jane inicia un viaje de introspección en su propio pasado, de manera que las causas de la muerte de Vincent reflejan un misterio compartido con las de la muerte de los marineros. Las unas y las otras se convierten en una labor de investigación arqueológica, de exploración. Como la historia explica, “[t]he idea of exploration appealed to [Jane] then: to get onto a boat and just go somewhere, somewhere mapless, off into the unknown. To launch yourself into fright [...]. It was like having sex, in high school, in those days before the Pill [...]” (1998b: 162).

Mientras la intersección de las narrativas privada y pública mueve los límites dentro de los que ambas se desarrollan habitualmente, el movimiento temporal de la narración genera, como hace en “Death by Landscape”, una temporalidad doble y disociadora en la narración de cultura y nación. Lo que mantiene a ambas narrativas en un avance paralelo es la intervención humana en el reino de lo natural: la muerte de los marineros aparece vinculada a la impenetrabilidad del Norte canadiense, donde una fuerza natural castiga sin piedad a los osados intrusos. En 1845, como ahora se sabe, fue el plomo de los envases de las provisiones lo que mató a los marineros, y ahora en los años ochenta, “Jane began to notice news items of the kind she’d once skimmed over. Maple groves dying of acid rain, hormones in the beef, mercury in the fish, pesticides in the vegetables, poison sprayed in the fruit, God knows what in the drinking water”. Por ello, y según sabemos por boca del narrador, “[s]he subscribed

---

<sup>10</sup> Aparte de estar enraizada en el contexto histórico de Canadá, la historia lo está también en el contexto literario tradicional del país. Antes que Atwood, poetas como Robert W. Service o E.J. Pratt cantaron al trágico destino de los marineros de la expedición Franklyn. De la misma forma, Gwendolyn MacEwen dramatizó el acontecimiento en la obra *Terror and Erebus* (1987), y sus huellas aparecen también en la producción de Al Purdy, Graeme Gibson y, más recientemente, Rudy Wiebe. Los ecos del fiasco de la expedición Franklyn se perciben también en *Solomon Gursky Was Here* (1989), de Mordecai Richler (v. Atwood, 1995a).

to a bottled spring-water service and felt better for a few weeks, then read in the paper that it wouldn't do her much good, because whatever it was had been sipping into everything" (1998b: 172).

Los dos períodos que la historia presenta de forma conjunta son igualmente la edad del plomo, the *age of lead*, como el título avanza. Esto refleja una cierta circularidad en los procesos de historia y cultura, de manera que el progreso teleológico es reemplazado por un sentido de *dèja-vu* cultural e histórico. Sin embargo, la naturaleza hostil del Norte sirve como pretexto para una revisión que afecta a la oficialidad del texto histórico-cultural al interrumpirlo con la especificidad de los movimientos contraculturales y las sexualidades disidentes. Jane y Vincent entran ambos en contacto con la contracultura de los sesenta, cuando "there were a lot of windows opening, a lot of doors: you could look in, then you could go in, then you could come out again" (1998b: 169). Jane confiesa su participación en organizaciones como Women's Lib o los movimientos por la libertad sexual. Vincent, por su parte, viaja a Europa para estudiar cine y diseño, y abre un estudio en Toronto, donde contacta con una élite de artistas e intelectuales. "Vincent knew a great many people", explica el narrador, "people of all kinds: some were artists and some wanted to be, and some wanted to know the ones who were" (1998b: 170).

La historia crea un sentimiento de enfermedad social al asociar el destino incierto de la humanidad al destino de Vincent, ya determinado por "the unspeakable, the unknown. [...] a mutated virus that didn't even have a name yet" (1998b: 173). Aunque nunca se afirma de forma explícita, la conexión entre la muerte de Vincent y su homosexualidad es tangible en la historia, aunque sólo *in pasim* Jane exclame: "what worked with other men did not work with him [...]. Sex with him was more like a musical work out. [...] She thought that he might be gay, but was afraid to ask him" (1998b: 170). La homosexualidad de Vincent contradice la heteronormatividad de las narrativas de la cultura y de la nación, y en el relato, parece estar unida a las alternativas contraculturales a las que él y Jane se adscriben. Además, desde el presente, su disidencia homosexual se torna antagónica a la heterosexualidad

subyacente en la histórica narrativa de conquista y exploración de unas tierras habitualmente construidas como ente femenino.

En su viaje de retorno al seno natural, “Death by Landscape” y “The Age of Lead” articulan un acercamiento diferente al mito nacional canadiense por excelencia, y lo exploran con una agenda marcadamente revisionista. La desconstrucción del mito natural que proponen sirve de base para apreciar la contradictoriedad del eje performativo en Canadá, donde la nación se perpetúa de forma igualmente contradictoria, revelando en todo momento una consciencia destacada de sus mitos, de la narración de éstos y de su relevancia en la construcción nacional.

### ***Ficciones de género***

Si la contingencia de los constructos de nación y cultura queda abiertamente expuesta en las teorías de Homi K. Bhabha, que remarcan el carácter narrativo-textual de ambas, lo mismo puede decirse del constructo de género. En los últimos años el argumento de una identidad de género sexual como ente performativo se ha abierto un lugar en el marco de las teorías feministas y, en general, en el marco de los estudios de género gracias a la obra de Judith Butler. En sus numerosos artículos y en sus dos obras más conocidas, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990a) y *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of ‘Sex’* (1993), Butler huye del esencialismo de género y ahonda en la construcción genérico-identitaria desde una vertiente cultural y de temporalidad iterativa. Así lo expresa cuando dice que “gender ought not to be construed as a stable identity or locus of agency from which various acts follow; rather, gender is an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space through a stylised repetition of acts” (Butler, 1990a: 140). Como hemos visto en la sección anterior, las estructuras que subyacen en el espíritu nacional están sujetas a la misma negociación de relaciones históricas y sociales enmarcadas en una temporalidad definida.

Buena parte de la obra de Butler está dedicada no sólo a la crítica de los modelos esencialistas de identidad sexual, sino también a la de los modelos

psicológicos, que parcialmente la alimentan. Si bien es cierto que el psicoanálisis ayudó en un momento determinado a identificar un período infantil con la formación de la identidad de género, también lo es que construyó un sujeto fundamentalmente masculino. Así, mientras parcialmente se deslegitimó la diferencia anatómica, se estableció el complejo identitario sobre esa diferencia, basada aquí en la posesión o no de pene. El curso a través de las teorías de Sigmund Freud y hasta las de Jacques Lacan parece mostrar, a veces, una identificación confusa entre pene y falo, y desde luego, una organización patriarcal de los mecanismos del deseo. Como ha subrayado Juliet Mitchell (1990 [1974]: 377), sólo por medio del espacio subconsciente creado por la represión de ese deseo se llega a la presencia materna, literalmente suprimida para la conformación identitaria del sujeto en el lenguaje y por efecto de la ley paterna. La creación de una ficción de autonomía individual predicada sobre la identidad masculina y basada en la supresión del deseo por el cuerpo materno impide la constitución de un sujeto femenino. Como muchas feministas han visto, y como explica Luce Irigaray (1985: 140), el sujeto es, en las teorías de Freud y de Lacan, una construcción masculina y masculinista, sin espacio posible para la identidad femenina.

Desde un polo opuesto y mucho más positivo para los discursos de género y sexualidad, el psicoanálisis abrió las puertas de dimensiones hasta entonces inexploradas. Como sostiene Pat Caplan, “[...] gave a name and a being to certain forms of sexual behaviour, notably homosexuality” (1991: 7). Además, el psicoanálisis quebrantó la falacia del sujeto universal y también la idea de una subjetividad y racionalidad centradas. Por una parte, está Freud y su concepción del individuo sujeto a los impulsos del subconsciente y a la imposibilidad de dominar el lenguaje, que, por el contrario, le desposee de una agentividad hasta entonces indisputable. Por otra, tenemos la fragmentación lacaniana de la máxima cartesiana de *cogito ergo sum*, donde existencia y pensamiento individual, realidad interior y exterior, son unidas por una conjunción lógica. Ambos factores permiten a los discursos feministas desvelar las pretensiones patriarcales de supremacía. La falacia del Sujeto como fuente de racionalidad permitió a la teoría feminista poner los

cimientos de una futura emancipación y de una liberación de energía libidinal que canaliza la llamada *écriture feminine* de Hélène Cixous. Para Butler, sin embargo, este movimiento emancipatorio es de dudosa validez estratégica, ya que el punto de inflexión a partir del cual se orienta viene dado por el mismo sujeto masculino al que, en teoría, se pretende desmitificar (1990b: 327). Además, y aquí reside al menos en parte un buen porcentaje de la controversia entre las teorías feministas y las posmodernistas, la muerte del Sujeto viene a obstaculizar la emancipación y diferenciación del sujeto femenino<sup>11</sup>. Como sostiene Butler, si la opresión implica una pérdida de la autonomía del oprimido y una fragmentación de su psique, una teoría que enarbola como bandera la fragmentación del sujeto se muestra cómplice con esa opresión (1990b: 327).

En Lacan, la inestabilidad de las estructuras del *yo* está alimentada por los impulsos subconscientes. Si por un lado, esta inestabilidad mina la coherencia del sujeto centrado, también es notorio por otro el intento de reforzar la coherencia subjetiva al establecer la identidad de género como un desarrollo gradual. Tal y como resulta perceptible en sus fases, el subconsciente mina la estructura del orden simbólico, y con él la misma división y estructuración genérico-sexual. Aún así, Butler afirma:

[t]he rules constituting and regulating sexual difference within Lacanian terms evince an immutability which seriously challenge their usefulness for any theory of social and cultural transformation. The failure to historicise the account of the rules governing sexual difference inevitably institutes that difference as the reified foundation of all intelligible culture, with the

---

<sup>11</sup> La discusión acerca de la compatibilidad de los discursos feministas y posmodernistas es ya amplia. Para algunos críticos feministas, el posmodernismo es incapaz de crear una epistemología donde pueda enraizarse cualquier conocimiento (v. Harsock, 1983). Por su parte, Flax afirma que “[f]eminist theorists enter into and echo postmodernist discourses as we have begun to deconstruct notions of reason, knowledge or the self and to reveal the effects of the gender arrangements that lay beneath their neutral and universalising facades” (1990: 42). Kaplan considera que el posmodernismo está endeudado con los discursos feministas en su pretensión de ser “a movement of culture and texts beyond oppressive binary categories (1990: 4). Los teóricos posmodernistas y feministas están igualmente interesados en la inscripción de la figura del otro, en la enunciación de la diferencia, en la desmitificación de las gran narrativas y en la del sujeto cartesiano (v. Owens, citado en Connor, 1992: 230; Darias Beautell, 2000b: 171-179).

result that the paternal law becomes the invariant condition of intelligibility, and the variety of contestations not only can never undo that law but, in fact, require the abiding efficacy of that law in order to maintain any meaning at all. (1990b: 329)

Dentro del beneficio estratégico que trae consigo el psicoanálisis para las teorías de performatividad genérica está la de vincular la heterosexualidad con una fase del desarrollo identitario, lo cual mina la hegemonía que convierte a este comportamiento en dominante. Ello incide notablemente en la formulación de una identidad sexual como variable y sujeta a los procesos de representación. Además, la heterosexualidad aparece determinada por la regulación de la Ley del Padre. En opinión de Butler, ésta ha logrado crear “a myth of origins in which primary bisexuality is arduously rendered into a melancholic heterosexuality through the inexorable force of the law” (1990b: 332). La heterosexualidad resulta de una represión de la bisexualidad conspicua en el proceso gradual de adquisición de identidad de género sexual. El final de esa bisexualidad llega cuando el individuo se identifica con un sexo y expresa su deseo por el otro, lo cual establece la relevancia del deseo como eje organizativo en la adquisición de identidad. En oposición a este patrón, la bisexualidad aparece como la coincidencia de dos deseos opuestos en la misma conciencia individual, mientras que la homosexualidad es la identificación con y deseo por el mismo sexo. La identidad de género queda de esta forma indisolublemente vinculada a la preferencia sexual y a los mecanismos de deseo. “If the inner truth of gender is a fabrication”, dice Butler, “and if a true gender is a fantasy instituted and inscribed on the surface of bodies, then it seems that genders can be neither true nor false but are only produced as the true effects of a discourse of primary and stable identity” (1990b: 337).

En conexión con esto, y consecuentemente, tanto el género masculino como el femenino son entes discursivos carentes de esencia, contruidos en el texto, en y por el lenguaje, y por ello, sujetos a una réplica y a un contraste igualmente discursivos. La pregunta es, entonces, y así lo afirma Butler, “if identity is an effect of discursive practices, to what extent is gender identity, construed as a relationship among sex, gender, sexual practice, and desire, the effect of a regulatory practice that can be

identified as compulsory heterosexuality” (1990a: 18). Tanto en *Gender Trouble* como en *Bodies that Matter*, Butler concluye la existencia de lo que denomina *matriz heterosexual*, un patrón discursivo que directamente repercute en la existencia de dos sexos determinados por un factor de preferencia sexual. Siguiendo a Adrienne Rich en “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence” (1980), Butler habla de heterosexualidad obligatoria (1990a: 18). Esa obligatoriedad, paralela a la acción patriarcal que repercute en la hegemonía masculina y la convierte en universal, es la que ha hecho que durante mucho tiempo sólo lo femenino se estudiase dentro de los estudios de género. Ello, además, hizo pensar a Irigaray (1987) en la frase que da título a uno de sus libros, *este sexo que no lo es*. Con ello, Irigaray ataca la posibilidad de que el único sexo sea el masculino, mientras que el femenino es una desviación, una variante de la norma. Por su parte, Richard Dellamora (1994) emplea el término *contrato heterosexual*, para describir el conjunto de relaciones sociales e históricas que han propiciado el establecimiento de la heterosexualidad como norma. En los términos de Dellamora, el contrato heterosexual es “the prescribed investment of young men in relations with women whose main significance is their relation to social (re)production” (1994: 269-270). Precisamente, el hecho de que la heterosexualidad sea una norma, y no una regla, hace que el término *heteronormatividad* que emplea Dickinson (1999) sea más adecuado en este contexto que el de *heterosexualidad obligatoria* que también usa, por ejemplo, Eve Sedwick (1985).<sup>12</sup>

Considerar al masculino como género y como mediado por las relaciones que establece con patrones de deseo y sexualidad nos lleva a colocar la masculinidad y feminidad dentro de los mismos ejes discursivos. Tanto una formación como la otra

---

<sup>12</sup> Monique Wittig habla también de contrato heterosexual en términos muy similares a los de Dellamora. Así lo hace en ensayos como “The Straight Mind” (1980), “One Is not Born a Woman” (1981) y “The Social Contract” (1987). Según Wittig, el lenguaje implica una doble vertiente. Por un lado, crea un ideal inclusivo de universalidad, y por otro, establece una jerarquía en virtud de la cual ciertos sujetos están autorizados para el acto de habla y otros deslegitiman su misma autoridad al tomar la palabra. Con anterioridad a este orden dual, existió un contrato social caracterizado por la reciprocidad de todos los sujetos en el acto de enunciación. El contrato heterosexual, como sugiere Wittig en estos ensayos, imposibilita esa reciprocidad al dar prioridad lingüística al sujeto heterosexual y silenciar al disidente.

entablan relaciones intertextuales con la narrativa de nación, actúan desde dentro de ella y repercuten directamente en su establecimiento o cuestionamiento. Mientras las construcciones genéricas de corte arquetípico la perpetúan, las disensiones de índole sexual producen una fractura en el entramado nacional. La exclusión es inminente y con ella, la narrativa nacional se regenera de forma incesante mediante la creación de *otros* de los que diferenciarse. Si bien es cierto que las disensiones de género y sexualidad femeninas han sido estudiadas más habitualmente, las de género y sexualidad masculina comienzan a serlo ahora. Esta omisión en el seno de los estudios de género parece ser la consecuencia de una suposición extendida, y de acuerdo con la cual “for men to discuss masculinity [is] already to diminish or threaten their manliness” (Showalter, 1989: 7). Esta extendida conjetura es parte de la internalización de la masculinidad como obvia y presupuesta, y de la implantación de una sexualidad masculina/masculinista como indiscutible. El interés reciente en la masculinidad como constructo genérico y sus comparaciones con las construcciones de feminidad han servido para concluir que “masculinity in general and male sexuality in particular cannot be understood as static, ahistorical or essential. Literary representations of manhood have both relied on dominant cultural assumptions about masculinity and exposed the untenability of those assumptions” (Murphy, 1994: 6). Dentro de los estudios de género, por tanto, la consideración de la masculinidad como paralela a la feminidad ha conseguido dar un paso más a favor del cuestionamiento del sujeto masculino del humanismo.<sup>13</sup>

Si como se ha dicho más arriba, la homosexualidad y la bisexualidad vienen dadas por funcionamientos distintos de los patrones psicológicos de identificación con un género y de deseo por el otro, la misma hegemonía de lo heterosexual carece de sentido, y la imposición de la heteronormatividad sólo puede explicarse como el resultado de una normalización social. Ésta es responsable de la creación de prácticas dominantes y minoritarias, así como de la subordinación de las últimas a las

---

<sup>13</sup> En una fecha tan temprana como 1977, el Marxist-Feminist Literary Collective de Londres habla ya de que todo sujeto está imbuido dentro de un paradigma genérico discursivo (v. Showalter, 1989).



primeras.<sup>14</sup> Dentro de este contexto normalizador es donde precisamente adquiere validez y valor estratégico el concepto de *disidencia sexual* que propone Jonathan Dollimore (1991)<sup>15</sup>. Un análisis de este factor proporciona una aproximación descentralizada a los conceptos de género y de sexualidad, y establecido en paralelo al concepto de ambivalencia nacional de Homi K. Bhabha (1990b), permite apreciar intersecciones tripartitas e inexploradas entre nación, género y sexualidad. Superando el estatismo identitario a favor de identidades inestables y en proceso continuo de regeneración, la intersección de estos conceptos resulta en un desplazamiento lógico de cualquier estructura que refleje características de significación invariable y/o comodificada (Dickinson, 1999: 7).

Según Dollimore, el término *disidencia sexual* engloba cuestiones relacionadas con el sujeto, la trasgresión y el deseo dentro de las ideologías de dominación, con la resistencia a ellas y su misma subversión. La disidencia sexual proporciona un eje estratégico desde el que escribir, describir y reescribir la oposición dominante/dominado (Dollimore, 1991: 21). Al desacuerdo con las estructuras hegemónicas que el mismo concepto de disidencia implica se añade el componente de sexualidad, que quebranta un nuevo par binario, el de público/privado, al ser analizado en el marco del discurso público del colectivo nacional. Además, como veremos, al proponer que esa disidencia sexual, junto a la configuración genérica no normativa, desestabilizan la perpetuación de la narrativa nacional, la disociación entre las esferas públicas y privadas pierde su validez. Es decir, elementos en teoría privados como la orientación sexual, la masculinidad y la feminidad se inmiscuyen en el discurso público de la formación nacional. Como en el caso del colectivo nacional, cuyo *otro* está contenido en su mismo interior y le permite su definición por

---

<sup>14</sup> En contraposición a su sentido más habitual, aquí el término 'minoritario' no tiene que ver con un factor cuantitativo, sino con la aceptación y difusión de ciertas prácticas y/o comportamientos que se desvinculan de lo oficialmente aceptado (Deleuze & Guattari, 1988 [1980]: 105).

<sup>15</sup> Un ejemplo de la normalización de la heterosexualidad puede apreciarse en la censura de los mitos clásicos de componente homosexual. Especialmente paradigmático es el mito de Edipo que, siendo el empleado habitualmente para explicar la adquisición de identidad genérica masculina, ha visto desaparecer su parte homosexual. Hera, guardiana de los matrimonios, desata la tragedia ya bien conocida al maldecir a Layo, padre de Edipo, a causa del deseo que éste siente por el joven tebano Crísipo (Dollimore, 1991: 204).

oposición, el concepto de Dollimore propone que la homosexualidad, y cualquier sexualidad no normativa, diría yo, permite la perpetuación de la misma (hetero)norma a la que se opone. Como ya se ha avanzado anteriormente, esta estructura que contiene a su antagonista es parte de la dinámica de lo perverso. Aunque Dollimore no lo afirma, ésta está presente en cualquier conformación identitaria donde el yo contiene a un *no-yo* del que intenta diferenciarse consciente de que la unión implicaría el colapso de la ficción de identidad autónoma. Como en el caso de las identidades nacional e individual, el yo desea a su opuesto pero a la vez reprime y desplaza ese deseo. En ambos casos, la existencia de un *no-yo* permite la perpetuación de un espejismo de individualidad ya que, “[...] the dominant does not like to be undone by its (alien) other. But it likes even less to be undone by its (uncanny) deviant. So it constructs the latter as the former. Otherness may be rooted in a fear of, a disavowal of, similarity” (Dollimore, 1991: 122). A la figura del otro y a su relación con la abyección que propone Kristeva en *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1982 [1980]), volveremos en el próximo capítulo. El resto de éste está dedicado al análisis de dos obras donde la disensión de género y/o sexualidad va acompañada o es causa de una fractura en el colectivo humano. Primero, y con estas ideas en mente, examinamos la novela *Bear* (1990 [1976]), y luego el relato “A Wilderness Station” (1995 [1994]), de Alice Munro. Es significativo que, pese a que sus publicaciones están separadas por un lapso de dieciocho años, ambas historias recurran a la manida *wilderness* para reflejar el intento de individuación de dos mujeres cuyos comportamientos vienen a contravenir la norma patriarcal y/o heterosexual.

*Bear* causó en el momento de su publicación una polémica considerable al reparar la mayor parte de la crítica en la relación sexual que su protagonista, la bibliotecaria Lou, mantiene con un oso. Considerada como un romance natural con tintes pornográficos, una novela pastoral y una búsqueda identitaria con subversión de roles genéricos (v. Howells, 1987: 108-118), *Bear* sigue la tradición de vuelta al mundo natural que, como ya se ha dicho, es característica de la novela de los años

setenta y que inaugura *Surfacing*.<sup>16</sup> Lou, como la protagonista de Atwood, abandona la vida urbana de Toronto y el Toronto Historical Institute donde habitualmente trabaja para dirigirse a los bosques del norte de Ontario. El instituto acaba de recibir una importante donación de la acaudalada familia Cary, que les ha donado la isla del mismo nombre, la mansión Pennarth y su rica biblioteca. Dotada con obras de gran valor, desde los románticos ingleses y alemanes hasta los herederos de esta tradición en Canadá, la biblioteca de Cary es un legado colonial injertado en el norte de Ontario, y sus dueños intentaron transformar sin éxito estas tierras en una prolongación del continente Europeo. Así lo ve la propia Lou al afirmar que en Pennarth, donde abiertamente ha disfrutado su sexualidad sin ningún tipo de imposición patriarcal, “English wives had proclaimed their aristocracy among these Indian summer islands” (Engel, 1990: 139).

En su relato de auto-descubrimiento paralelo a la exploración del mundo natural de la isla Cary, Lou se muestra como una mujer explotada por su propia inmersión en una cultura desgastada y en relaciones afectivas que la han hundido. Si en sus primeras experiencias amorosas fue abandonada y forzada a abortar, su relación actual con el director del instituto se ha convertido en un intercambio corporal y mecánico que con puntualidad tiene lugar una vez a la semana. Nunca llegamos a saber si la misma jerarquía laboral se impone en su relación, pero sí que Lou ha dejado de estar satisfecha con ella. Si en Pennarth, Lou parece descubrir una sexualidad libre de tapujos e impregnada de la carencia de barreras sociales, sus actos sexuales con el director del centro están constreñidos no sólo por la rutina y la falta de interés sino también por el espacio reducido de la habitación y el escritorio de trabajo de Lou, y, además, parecen estarlo por las mismas líneas prefijadas de los mapas sobre los que hacen el amor: “[t]he director shared her interests, was charming and efficient”, nos avisa el narrador, “they had much in common when they fucked on Moleswoth’s maps and handwritten genealogies, but not love” (1990: 118).

---

<sup>16</sup> Son numerosas las comparaciones surgidas y los paralelismos detectados entre ambas novelas. Entre otros, véanse Appenzell (1976), Baker (1976) y Marshall (1979).

En *Bear*, la individuación y liberación de Lou corre paralela a su asentamiento en Pennarth, donde las barreras del colectivo humano han desaparecido. Allí, guiada desde la distancia por la espiritualidad natural de una pareja Métis, la anciana Lucy Leroy y Joe, e inspirada por la figura de un oso casi domesticado e igual de anciano, Lou parece descubrir su propio cuerpo y un mundo de sensaciones olvidadas o hasta ahora censuradas por el rigor social y patriarcal. Como afirma Fee (1988: 21), la novela parece encontrar la clave de la subjetividad femenina en la exploración de un erotismo que deja de lado el contacto sexual orientado a la penetración. El hecho de que ese erotismo venga dado por las caricias que el oso, extrañamente dotado para el sexo oral, propicia a Lou es además una interrupción de la hegemonía masculinista de la relación heterosexual. Ésta se ve ahora presidida por un componente animal, y literal, en el caso de la novela, pero también apunta a esa *animalidad* como existente en cualquier relación sexual humana (v. van Herk, 1990). El contraste entre un erotismo carente de penetración y una sexualidad falocéntrica es evidente al contraponer el placer que Lou siente con el oso al intercambio de fluidos que experimenta con Homer Campbell, su guía y vecino en Cary. “I like him. He’s hard, he’s tough, he’d be good at it” (1990: 109-110), dice Lou primero, para luego describir el acto sexual o trueque por whisky que mantiene con Homer. “There were no preliminaries. He had a long good prick and he used it. It felt very strange and naked, and he had a way of hesitating and starting again that was unlike anything she had known before. [...] And it was good to have that enormous emptiness filled, but she felt nothing with him, nothing” (1990: 126).

En su estancia en el norte de Ontario y perdida en la naturaleza Lou ha encontrado el camino hacia sí misma. Se ha hecho dueña de su cuerpo y mente, pero además ha aprendido a respetar lo diferente. Su intento de pasar del sexo oral a la cópula con el oso, aprovechando una inusual erección, acaba en desastre cuando el hasta ahora taimado animal desgarró de un zarpazo la espalda de la atónita Lou. La acción de la bibliotecaria y su casi traumático final pueden verse como un intento frustrado de pasar de la disidencia sexual a una heterosexualidad diferente a la normativa. Por otro lado, la cicatriz en su espalda, a la que Lou se refiere diciendo “it

is not the mark of Cain” (1990: 134), certifica que Lou ha invadido un terreno que lleva a la indiferenciación. Su unión con el oso arriesgaría su misma identidad al fusionarse con un *otro* cuya presencia la define. El mundo natural y espiritual de osos, lagos y Métis en libertad ha de continuar existiendo a pesar de todo por el bien de la propia Lou. En ellos, la mujer ha encontrado su identidad por oposición, pero nunca será parte de ellos. Así lo atestigua su vuelta a Toronto, en una noche en la que Lou deshace su camino simbólicamente guiada por la constelación del oso.

En *Bear*, la búsqueda de la voz propia pasa por un descubrimiento paralelo de sexualidad y subjetividad (Verduyn, 1995: 133), que significativamente ha de emprenderse lejos de la comunidad humana.<sup>17</sup> Esa sexualidad y subjetividad femeninas, al oponerse a los ideales estereotípicos diseñados por el patriarcado, contradicen el designio comunitario, y de ahí que su exploración se vea imbuida en la soledad y en la exclusión. El dominio de sí misma que Lou posee gracias a su transformación en Cary la convierte en *otra* a los ojos del colectivo del que ha huido. En términos de género y sexualidad atípicos, Lou contradice lo impuesto por la comunidad, y en este sentido se asemeja a Annie McKillop, la protagonista de Munro en “A Wilderness Station”, relato que examinamos ahora con más detalle dado su carácter casi paradigmático del funcionamiento de los mecanismos de exclusión nacional y comunal por razones de disidencia genérica.

Como la novela de Engel, “A Wilderness Station” es un romance pastoral que en muchos aspectos trunca el género literario del que bebe. Formalmente, ese género se ve alterado por el género sexual de su protagonista. Tal y como ocurre en *Bear*, la presencia femenina viene a contradecir muchas de las consideraciones genérico-definitivas del relato, entre ellas la exploración masculina y penetración de las tierras

---

<sup>17</sup> Lo mismo sucede en la siguiente novela de Engel, *The Glassy Sea* (1978), que ha sido casi eclipsada por la popularidad de *Bear*. En ella la hermana María Pelagia, también conocida como Margaret Heber, Marguerite Hebert, Rita Bowen o Peggy, emprende ese camino hacia la voz propia mediante la exploración de su subjetividad. La llave para ella parece ser en muchos momentos el conocimiento de su sexualidad, y así se desprende de la carta a Philip, arzobispo de Hurón, que ocupa el centro de la novela. Contradiendo a Verduyn (1995: 140), quien afirma que la novela desplaza la relevancia de la sexualidad a favor de la espiritualidad, parece propio concluir que la aceptación de la primera es clave de la segunda. “Much nonsense has been written about convents and sexuality”, dice

de Canadá. En el texto de Munro, además, la protagonista se aleja de la comunidad humana en busca de una extraña fusión con el mundo natural. Es esta característica la que hace que, en opinión de unos y otros, McKillop aparezca como una rebelde incapaz de someterse a los designios patriarcales. Mientras Lou difiere del sentir popular al y por explorar su sexualidad sin tapujos, McKillop intenta escapar de la subordinación a la que su género la somete, lo consigue, y por ello, no se ve representada en la narrativa comunitaria más que como ejemplo de una dispersión de subjetividad.

“A Wilderness Station” es un relato enraizado en la típica e histórica situación canadiense de mentalidad *garrisoniana* (Atwood, 1972: 32; Howells, 1987: 11; v. Mackey, 1999: 40-49). El relato transporta al lector a lo largo de un siglo, desde mediados del siglo XIX a 1959, de Toronto a los territorios del norte de Hurón, de Carstairs a Walley, adoptando por tanto un enfoque local y profundamente individual que mantiene al lector tras la pista de la pionera Annie McKillop. También conocida como la vieja Annie o Annie Herron, McKillop casi se mantiene en silencio a lo largo de la historia, pero, sin embargo, se habla de ella en todos los documentos que el historiador y biógrafo Leopold Henry organiza al reconstruir la vida del político local Herron Treece. La estructura del texto está compuesta por memorias personales y cartas escritas por o dirigidas a los varios participantes en una investigación histórica en la que la vida de Annie es inicialmente una nota a pie de página en el texto biográfico sobre Treece. Desde ese margen la historia de Annie nos invita a reorganizar los varios documentos presentados y a revisar su misma función en la legitimación de autoridad histórica. La lectura de todos y cada uno de ellos permite ver que la coyuntura ensamblada por los discursos de la temprana formación nacional y el presbiterianismo margina al sujeto femenino.

Intentando trazar la dispersión de subjetividad sufrida por Annie McKillop en los textos religiosos y nacionales acabamos por discernir que nació a finales de la década de 1830 y creció en un orfanato de Toronto. Desde él se la ofrece para casarse

---

María Pelagia, “of course, the absence of sex implies its presence in the strongest terms, and Christian imagery is as well sexually charged” (Engel, 1978: 78).

con el mejor postor, que resulta ser el pionero de origen irlandés Simon Herron. Simon se dirige por carta a Margaret Cresswell, directora del orfanato, en busca de esposa y Cresswell propone a Annie como candidata. A partir de estos datos aparentemente incuestionables, la historia ofrece un conglomerado de versiones cuya validez individual requiere la exclusión de las demás. La única información repetida en todos los textos es que Annie enviuda a los tres meses de casarse cuando su marido muere mientras aclaraba la maleza en sus tierras de Hurón.<sup>18</sup> De aquí en adelante sólo hay incertidumbre: las memorias del pionero George Herron omiten cualquier mención de Annie; en sus cartas al historiador Henry, Kristena Mullen presenta a una Annie casi senil y mentirosa, y la correspondencia entre el Reverendo McBain, responsable de la parroquia de Annie en Carstairs, y James Mullen, alguacil a cargo del penal de Walley, presentan a una Annie irracional y llena de alucinaciones. Como David Cooper opina, “madness is a way to seizing *in extremis* the racinating groundwork of the truth that underlies our more specific realisations of what we are about” (1989: vii).

George Herron dice abiertamente haberse olvidado del apellido de soltera de Annie (Munro, 1995: 227), lo cual desvela el subtexto patriarcal de sus palabras y del documento oficial donde Annie sólo aparece a raíz de su matrimonio con Simon. En su adolescencia, Annie es un objeto con el que traficar, y más tarde, como viuda, es confinada en Walley, reducida a un margen literal y textual. Su internamiento en prisión sólo puede explicarse como causa de una invisibilidad evidente: Annie confiesa haber asesinado a su marido, y a pesar de las dudas que su versión despierta,

---

<sup>18</sup> Hay por lo menos cuatro versiones del mismo acontecimiento. En la historia oficial, Simon y George se encontraban talando un árbol que inesperadamente cayó sobre Simon, quien muere en el acto. La reconstrucción hecha por Annie para provocar su encarcelamiento dice que ella preparó comida para los hombres y se encaminó hacia el claro donde éstos trabajaban. Con el movimiento del propio camino, las cosas que había preparado se mezclaron unas con otras. Esto provocó la ira de Simon, quien la agredió; Annie se defendió y le golpeó con una piedra provocándole la muerte. Durante su estancia en prisión y por carta a su amiga Sadie, Annie explica que se encontraba en la cabaña cuando George entró llevando a hombros el cadáver de su hermano, que presentaba una herida de hacha, presumiblemente causada por el propio George. Finalmente, en la versión que conocemos en la carta que Kristena Mullen envía al biógrafo de Treece se dice que la propia Annie contó a la señorita Mullen que un oso había matado a su marido. Lo único claro es que las circunstancias de la muerte de Simon son un misterio que iguala al de la existencia de Annie.

es encarcelada. En la carta de McBain a James Mullen, donde informa a éste de la marcha de Annie de Carstairs y avanza su inminente llegada a Walley tras la muerte de Simon, el párroco construye el sujeto de Annie como una criatura salvaje por su abandono de la esfera doméstica y posterior marcha al bosque, allí donde las barreras culturales y patriarcales son desafiadas por el precepto de tierra de nadie. La salida precipitada de Annie dejando atrás su casa recuerda a la figura protagonista que dibuja Margaret Atwood en *Surfacing*, que es finalmente *bushed* o, literalmente absorbida por el bosque hasta llegar a estar “insane, crazy, loony” (Atwood, 1995b: 54; Atwood, 1995a: 19). La vida de Annie fuera de su casa, su apertura de la cabaña a los animales y la exposición de su propio cuerpo a la naturaleza traen consigo un ideal de comunión natural común a la protagonista de Atwood y su desaparecido padre (v. Munro, 1995: 232; 250). Aquí, como en la novela de Atwood, la *wilderness* es un enclave donde liberar el deseo que la sociedad patriarcal restringe (Howells, 1987: 15; v. Murray, 1986: 75-83; Showalter, 1991: 331-353). Esa liberación hace que McBain considere a Annie desequilibrada, juicio provocado por la imposibilidad de adscribir a Annie a un lugar concreto, doméstico o público, civilizado o salvaje (v. Hill Rigney, 1980; Showalter, 1978). En las palabras de McBain, Annie trasgrede la delimitación entre estas esferas, rompiendo la barrera entre ellas, y de forma paralela, quebrantando una feminidad predeterminada y estereotípica. “When I talked to her”, explica McBain, “she would not give any answer or sign that her soul was coming into submission. [...] [Women’s] stubbornness is of another kind than a man’s” (Munro, 1995: 232). Al dejar atrás su casa en el claro del bosque, su particular *station in the wilderness*, Annie convierte su vida en un tránsito continuo, como advierte la cita de Thomas Boston que da título a la historia.<sup>19</sup> Del orfanato a su cabaña de

---

<sup>19</sup> La cita completa dice: “Whatsoever crook there is in one’s lot, it is of God’s making [...]. This world is a wilderness, in which we may indeed get our station changed, but the move will be out of one wilderness station into another” (Munro, 1995: 239). Junto a un designio predestinado de acuerdo con un mandamiento presbiteriano, parece haber una contradicción implícita en el mismo título de la historia: ¿puede haber un refugio en lo inhóspito sin afectar a esa misma característica de carencia de civilización? Si no, esa tierra virgen no lo es tanto. Dado el énfasis que pone el relato en el progreso y la apertura de los bosques, el título podría bien participar de una política irónica similar a la que invade *Wilderness Tips*, de Atwood, un libro sobre el declive del mito fundacional canadiense. En este texto, al darnos una perspectiva de la conciencia del protagonista, el narrador del relato



casada, de aquí al penal de Walley, y al final de su vida, de éste a Carstairs. El viaje de Annie es, sin embargo, una incógnita donde los discursos falocéntricos del culto presbiteriano y la formación nacional más temprana se confabulan para borrar las huellas de McKillop. En este sentido, la blancura de Annie la incluye en una jerga nacionalista que recurre a la raza para delimitar una frontera de exclusión que aparta a los nativos norteamericanos. Al describir a Annie, Cresswell afirma: “the darkness of her eyes and hair brown tinge of her skin is no indication of her mixed blood, as both parents were from Fife” (Munro, 1995: 223). Sin embargo, Annie es expulsada del mismo proyecto nacionalista, donde su feminidad atípica se concibe como extraña, su locura aparente la margina del colectivo *garrisoniano* que intenta de esta forma fundar y solidificar una ilusión de unidad en oposición a la vastedad del desconocido paisaje de Canadá (McGregor, 1985: 412). El discurso nacional de este país se ha erigido sobre nociones de patriarcado, masculinidad y un ideal falocéntrico que no incluye directamente a la mujer (Dickinson, 1999: 5; v. McClintock 1995: 355-358).<sup>20</sup>

Lo último que leemos en “A Wilderness Station” es la carta en la que Kristena Mullen responde a la petición de información acerca de Herron Treece hecha por el historiador. Kristena Mullen, a punto de cumplir los ochenta años en 1959, reconstruye tangencialmente la vida tardía de Annie empleando como pretexto la visita que ambas hicieron a George Herron, el abuelo de Treece. La opinión de Kristena es la única dada por una persona viva, lo cual intensifica el espejismo de

---

“Wilderness Tips” nos hace saber: “‘Wilderness Tips’ puzzled him. ‘Wilderness’, he knew, but ‘Tips’? He was not immediately sure whether this word was a verb or a noun” (Atwood, 1998c: 207).

<sup>20</sup> La unión mítica con lo natural que Annie experimenta la avanza Almeda Joynt Roth, una poeta del siglo XIX protagonista de otro relato de Munro, “Meneseung” (1990), también una historia de colonización en “the wilds of Canada West” (Munro, 1990: 51). Por el contrario que Annie, Almeda se encierra en el espacio doméstico y está siempre encorsetada por la moralidad patriarcal de la comunidad en que vive. El diminutivo de su nombre, Meda, pronunciado como *meadow*, nos invita a mirar al río Meneseung, mientras que Meda reconoce estar asustada y fascinada por el pantano en la trasera de su casa (v. McCarthy, 1994: 3-4). Como “A Wilderness Station”, “Meneseung” es un intento de trazar arqueológicamente el devenir de una mujer casi invisible a través de sus poemas y los escasos documentos de su presencia/ausencia. En el caso de “Meneseung”, después de ojear libros de poemas y recortes de prensa sobre Meda, el/la investigador/a de la historia concluye: “there seems to be a mixture of respect and contempt, for both her calling and her sex - or for their predictable conjuncture” (Munro, 1990: 50).

autenticidad al que también contribuye el hecho de que sea la última carta que leemos y la más cercana al presente. Sin embargo, la misma carencia de datos fiables es evidente en su relato. En este caso, una nueva circunstancia salta a la vista para borrar aún más las huellas de Annie: la insistencia de Kristena en presentar a Annie como una mentirosa casi patológica (Munro, 1995: 253-254). Tal revelación cuestiona la validez de la versión en la que Annie atribuye el asesinato de su marido a George y justifica su huida recurriendo al temor que el asesino le produce. Del mismo modo, queda en entredicho la historia que cuenta para provocar su ingreso en prisión. En su período como la costurera de los Mullen, Annie les contó que fue encarcelada por contar mentiras, lo cual podría ser también falso, y nos fuerza una vez más a desconfiar de todos los documentos ensamblados en “A Wilderness Station”.

La carta de Kristena constituye el eje estructural de la historia al desvelarla como una investigación histórica. Por la reconstrucción de Kristena sabemos que es en los últimos años de su vida cuando Annie es libre de reinventar su historia, añadiendo y elidiendo a su voluntad (Munro 1995: 254). Lejos de ofrecer alguna conclusión sobre la vida de Annie, los recuerdos de Kristena desplazan cualquier desenlace o afirmación de autoridad y añaden aún más incertidumbre. Lo mismo cabe decir de la historia en sí, que mina la noción de final al sumir al investigador en un proceso de revisión documental sin conclusión aparente, para concluir en una dispersión de subjetividad evidente. Ésta acaba afectando al propio investigador, ya que cualquier subjetividad esencial escapa a su alcance y al nuestro. Así, en contraposición al precepto de una historia total, “A Wilderness Station” es consonante con el proyecto de una historia general, fragmentada y que emula los procesos arqueológicos. Ésta “[does not] draw all phenomena around a single centre”, sino “deploy[s] the space of a dispersion” (Foucault, 1989: 9-10). “Archaeology does not try to restore what has been thought, wished, aimed at, experienced, desired by men in the very moment at which they expressed it in discourse”, opina Foucault. “It is nothing more than a rewriting [...] a regulated transformation of what has been written. It is not a return to the innermost secret of the origin”, sino por el contrario, “the systematic description of a discourse object” (1989: 139-40).

En “A Wilderness Station”, la negación de una esencia inherente se intensifica en la historia por la acción sumada de los discursos falocéntricos del presbiterianismo nonogésimo y la más temprana canadianidad, que desplazan la subjetividad femenina cuando no se ajusta a los dictados estereotípicos. Las ideologías patriarcales de ambos discursos se aseguran además las condiciones de su perpetuación y la de los sistemas en que están producidas.<sup>21</sup> Munro despliega en la historia la búsqueda del objeto discursivo Annie McKillop y emprende una negociación de los polos de *objeto* y *sujeto*, subrayando en el proceso que la alianza entre los impulsos religiosos, legales y nacionales dispersa la subjetividad del sujeto femenino cuyo comportamiento disiente y difiere del normativo. El relato de Munro nos sirve de puente con el próximo capítulo, que precisamente se detiene en los mecanismos de homogeneidad y diferencia implicados en la regeneración de la formación comunal. Con atención a las inclusiones/exclusiones articuladas a razón de un consenso o disenso genérico-sexual, “Sexualidad, homogeneidad y diferencia en la(s) nación(es) canadiense(s)” nos acerca un paso más a los años noventa y al radio de acción del texto autobiográfico ficticio.

---

<sup>21</sup> Siguiendo a Karl Marx, Althusser considera que toda formación social reproduce las condiciones de su creación con el fin de perpetuarse (1971: 127-128). La ideología, como “the system of the ideas and representations which dominate the mind of a man or social group” (Althusser 1971: 159), configura la superestructura de toda sociedad, y, por tanto, contribuye a la (re-)producción material del sistema en que está enraizada. Esto explica por qué la ideología patriarcal se refleja en y tiende a perpetuar las formaciones nacional y presbiteriana.

## Sexualidad, homogeneidad y diferencia en la(s) nación(es) canadiense(s)

*“They were only men, and in that paradisaical drifting they invented their mythologies of the flesh”* (Kroetsch, 1982 [1975]: 94).

*“El enunciado de la represión y la forma de la predicación se remiten el uno a la otra; recíprocamente se refuerzan”* (Foucault, 1977: 15).

En el período posterior a la guerra fría asistimos a una reconceptualización de los discursos nacionales y nacionalistas. Éstos, como sostienen Sita Ranchod- Nilsson y Mary Ann Tétreault, se ven ahora imbuidos en cuestiones de género y orientación sexual, las cuales producen nuevas intersecciones entre ellas y hasta desplazan los antiguos discursos marcados por su falocentrismo. Las mismas autoras llegan a la conclusión de que las investigaciones más actuales en el campo de los discursos de nación han entrado en una dimensión genérico-sexual que viene a desafiar la antigua partición binaria entre las esferas pública y privada, a demostrar cómo la construcción de masculinidades y feminidades se encuentra en el corazón mismo de la nación, y, por último, a poner de manifiesto la recurrencia histórica de la mujer como elemento de la consolidación nacional y estatal (Ranchod- Nilsson & Tétreault, 2000: 1-17).<sup>1</sup>

Partiendo de la última de las puntualizaciones hecha por Ranchod- Nilsson y Tétreault, y desde el espacio definido por la sexualidad, el cuerpo y la nación, este capítulo analiza las estrategias para la producción de homogeneidad y diferencia destinadas a la regeneración de la narrativa nacional y comunal. Esto ocurre porque, como Zillah Eisenstein mantiene, “national identities shift and

---

<sup>1</sup> Yuval-Davies es más categórica a la hora de establecer el papel de la mujer en los colectivos nacionales modernos. Así, esta autora habla de la mujer como pilar de la perpetuación colectiva cuando la define como “bearer of the collective” (2000: 27). Para Tracey Sedinger, la incompatibilidad entre las demandas feministas y la hegemonía masculina del discurso nacionalista ha resultado en la tendencia a imaginar el colectivo femenino como una facción que tiende a marginarse del marco nacional (2002: 53).

change. The idea of a nation is a fantasmatic imagining that misrepresents the diversity that exists within the borders it names” (2000: 35). En estos mecanismos, y así lo demuestra la ficción canadiense de los últimos tiempos, el género y la orientación sexual son fundamentales, como también lo es la articulación de un deseo que rige los procesos identitarios y que relaciona los conceptos anteriores con el de sexualidad. Ésta es “[...] much more than a facet of human nature, the seat of pleasure and desire. It has become a principle of explanation whose effects can be discerned, in different ways, in virtually any stage and predicament of human life, shaping our capacity to act and setting the limits to what we can think and do” (Glover & Kaplan, 2000: xii). El género y la orientación sexual son *manipulados* en el contexto de la ficción canadiense para producir homogeneidad o fractura nacional en unos términos puramente sexuales. Por un lado, las configuraciones genéricas y sexuales estereotípicas están orientadas a la perpetuación nacional y a la (re)producción de homogeneidad; por otro, la reducción de la disidencia sexual a un lugar de otredad fomenta la fractura, la expulsión de lo diferente, y la regeneración inmediata del límite comunal. Un caso extremo en el mecanismo de fractura para la regeneración viene dado por patologías sexuales como la pederastia. En ellas se suma el componente de anormalidad a la ruptura de la normatividad sexual. Como veremos, lo patológico se posiciona entonces a un nivel de abyecto (Kristeva, 1982), y éste fuerza la reconfiguración de los límites nacionales.

Como hemos señalado, las prácticas sexuales se materializan sobre los cuerpos a los que se asocian y facilitan una determinada inscripción sexual para el individuo (Butler, 1990a; 1993). La aparición de una práctica no normativa y la consecuente inscripción del sujeto en un eje de disidencia suponen una amenaza a la homogeneidad del colectivo. Por ello, éste regula mediante la vigilancia cualquier comportamiento sospechoso de disidente, ya que la ruptura de la norma implica una irrupción del otro en el seno comunal. En este contexto, hace ya casi cuarenta años que los estudios de la británica Mary Douglas enunciaron la equiparación entre sociedad y cuerpo humano. En su obra *Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo* (1966), Douglas llega a la conclusión de que el organismo humano refleja el funcionamiento de las

sociedades occidentales. Éstas, como aquél, se representan en el imaginario colectivo como entidades permeables y sujetas al contacto con organismos provenientes del exterior. Ello explica que muchas sociedades actuales den una gran importancia a lo que se sitúa en sus zonas marginales, a elementos que amenazan con irrumpir en el seno social produciendo una alteración de su funcionamiento habitual. De ahí la relevancia de las fronteras físicas y metafóricas, de las *zonas de contacto* (Pratt, 1992: 6), en las que se produce la formación híbrida. Del mismo modo, muchas sociedades contemporáneas prestan una atención considerable a las zonas fronterizas del cuerpo humano, a los orificios de entrada y salida de materia. Estos son el centro de una política reguladora que censura o autoriza ciertos comportamientos alimentarios, por ejemplo, y/o prácticas sexuales (Caplan, 1991: 14). “If the body is synecdochal for the social system *per se* or a site in which open systems converge”, opina Judith Butler, “then any kind of unregulated permeability constitutes a site of pollution and endangerment since anal and oral sex among men clearly establishes certain kind of bodily permeabilities unsanctioned by the hegemonic order”. Definida en contraposición a ese orden hegemónico, “male homosexuality would [...] constitute a site of danger and pollution” (Butler, 1990a: 132).

Consecuentemente, los comportamientos que se alejan de la norma establecida son etiquetados como perniciosos y situados en el margen del colectivo humano. El propio cuerpo es, por tanto, convertido en una frontera que permite o no la entrada de elementos de riesgo para el bien comunal, se convierte en centro de relaciones sociales con elementos externos a la comunidad, y además, regula mecanismos como la inclusión del individuo en esa comunidad o su expulsión. Tradicionalmente, estas prácticas reguladoras se han ligado a los sistemas patriarcales para imponer una vigilancia sobre el cuerpo femenino. Éste ha sido históricamente un enclave al que proteger de lo exterior, y en ello influye, como es sabido, el papel tradicional de la mujer como reproductora y base fundamental del colectivo nacional (Yuval-Davies, 2000: 27).

En Canadá, un caso de esta vigilancia impuesta sobre el cuerpo femenino por su transformación en salvaguarda del colectivo comunal y nacional lo encontramos a comienzos del siglo XX, cuando la conocida como Ley de Janet

Smith prohibió a los inmigrantes chinos trabajar junto a las mujeres blancas. El origen de tal medida fue el asesinato nunca esclarecido de Janet Smith del que se inculcó a un hombre de origen chino (v. Chan, 1983).<sup>2</sup> La promulgación de la ley estuvo impulsada por un intento de evitar el contacto del otro, lo presuntamente *externo* aquí encarnado por los hombres chinos, con la mujer blanca, es decir, el vehículo reproductor de su grupo social. La ley neutralizó además la diferencia evidente de las comunidades *blancas* a través de una coherencia forzada en términos del color de la piel. El mismo énfasis en la pureza racial para la preservación comunitaria surge, por ejemplo, en cualquier tipo de política que condena la miscegenación, lo cual refuerza la tesis de que “nationhood is constructed in and through psychic identities that institutionalise difference. People live and experience their identity through their bodies; the physical and psychic knowing of their sex, gender and race. Women are the boundary subjects defining this process” (Kristeva, 1993: 35).

En la creencia de que el sexo y su política reguladora gobiernan y actúan sobre los cuerpos a los que se vinculan (Butler, 1993: 1-2), en las páginas siguientes se intenta primero ejemplificar la conversión del cuerpo femenino en límite del colectivo y la subordinación de género sexual implicada en esta práctica mirando a un número de ficciones recientes. En ellas, un dominio físico en principio íntimo se ha transformado en una frontera de corte público, englobando con una tintura de homogeneidad lo que queda contenido dentro de ella. En este proceso, la ideología patriarcal tiene un papel fundamental, ya que por medio de

---

<sup>2</sup> Un buen número de ficciones de la comunidad chino-canadiense que se sitúan cronológicamente en este período incluyen referencias a Janet Smith. Así ocurre en *Disappearing Moon Cafe* (1991) o en *The Jade Peony* (1995), por ejemplo. Es necesario recordar que la promulgación de leyes como la de Janet Smith tienen lugar en un contexto genérico-sexual claramente influenciado por las teorías de Havelock Ellis. En los seis volúmenes que componen su *Studies in the Psychology of Sex* (1913), Ellis crea una imagen de la sexualidad femenina como subordinada a la masculina. Dentro de este marco de referencia, el mismo acto sexual de corte heterosexual está estructurado en pares de agentividad/pasividad y conquistador/conquistado, donde, claro está, el primer término define la acción masculina. En ningún momento se deslegitima la fuerza para consumir la conquista, y además, se enfatiza el papel de la mujer como ‘víctima’ que, sin embargo, disfruta siendo sometida. En esta característica reside además un gran porcentaje de la excitación sexual masculina, según Ellis (citado en Jackson, 1991: 57). Este subtexto en el que se mezclan el paternalismo y la dominación a partes iguales se encuentra en la misma ley, que protege y, sin embargo, objetifica el cuerpo femenino al convertirlo en centro de placer y posesión. Esto es lo que Jackson llama la erotización de la opresión femenina (1991: 52-81), un cúmulo de circunstancias sociales e históricas cuya presencia se detecta en las páginas del mismo Rousseau (v. Seidler, 1991).

su política, el bienestar colectivo se apropia del cuerpo femenino como sitio de producción y reproducción. “Reinvested in limits and impermeabilities”, explica Sidonie Smith, “[the body] serves as the margin joining and separating the subject and the other, the inner and the outer [...]. It is this politics of the body’s borders that determines the complex relationship of individuals to their bodies, to the bodies of others, to fantasies of the founding subject, and to the body politics” (1994: 269). La solidificación de una diferencia ancestral entre lo masculino y lo femenino, la equiparación de lo masculino y lo nacional y la transformación de lo femenino en un apoyo social para la reproducción colectiva conforman el centro de la discusión. Luego, centrándonos en la fractura del colectivo producida por razones sexuales, examinamos un caso tabú, el de la pederastia. Con *The Rain Ascends* (1996 [1995]), de Joy Kogawa, como obra primaria, estudiamos la producción de una narrativa que intenta, primero, contener la patología sexual a favor de la perpetuación de la homogeneidad comunitaria. A raíz de la detección de la pedofilia, los límites de la subjetividad comunal, aquí una metonimia de la nacional, se ven claramente amenazados por un caos identitario interior debido a la polución del cuerpo comunitario. Cuando la anormalidad es irrefrenable, la vinculación de la pedofilia con lo abyecto permite la continuidad de la comunidad, una vez que es evidente que la normalización de este comportamiento sexual sume el espíritu individual y colectivo en una indeferenciación del sujeto y su Otro. El género, en la primera sección, y una inclinación sexual anormal en la segunda son los elementos a los que se agarra la narrativa nacional en su intento de regenerarse. Parece, por tanto, que “the nation constructs gender, sexuality and their racial meanings through moments of nation-building [...].” (Eisenstein, 2000: 35).

### ***El cuerpo es el límite***

La apropiación del cuerpo femenino por un ideal de nacionalismo o de reproducción física del colectivo nacional es una circunstancia históricamente repetida. Este ideario explota la faceta puramente reproductora de la sexualidad femenina, y relega o niega la existencia de cualquier otra. Así, el derecho a decidir



sobre la capacidad de reproducción del sujeto femenino ocupó la agenda de los primeros colectivos feministas (Yuval-Davies, 2000: 22). Sin embargo, y a pesar de ser el vehículo para la continuación biológica del colectivo, la importancia de la figura femenina dentro de ese ente se ha visto desplazada y su papel reducido a la esfera doméstica. En esta última, la mujer está tradicionalmente - no puede hablarse aquí de una circunstancia pasada - sometida a la autoridad del marido, con lo que el sujeto femenino ha sido subyugado por el patriarcado en dos frentes diferentes, uno público y otro privado, y que igualmente deben su misma existencia a la mujer. Las causas de esta doble sumisión hay que buscarlas en la otredad que inmemorialmente se ha asociado a la figura femenina, y en la que confluyen discursos de diversa índole, como son el clerical o el científico.<sup>3</sup> La problemática que la otredad femenina implica reside en la imposibilidad de localizar las causas del nacimiento del patriarcado. Con orígenes más que confusos, éste en sus diversas formas es la piedra angular de la otredad femenina, y sus cimientos no pueden más que estar enraizados en la diferencia biológica, en la menor fuerza física con respecto al hombre, y muy especialmente, en la capacidad de procrear. Las mujeres, como dice Eva Darías Beautell, no forman un grupo minoritario, ni constituyen una comunidad religiosa o cultural, y desde luego, no poseen un mismo origen identitario (2000b: 158; Balibar, 1994: 56; v. Valcárcel, 1997).

La dificultad de identificar la causa ancestral de la opresión femenina hace pensar que ésta pueda estar en la organización primitiva de cualquier sociedad basada en la ley del más fuerte. Ésta desplaza a la mujer a una posición secundaria

---

<sup>3</sup> La consideración bíblica de Eva como la incitadora del pecado original al invitar a Adán a comer de la fruta prohibida influyó en el desprestigio con el que la religión católica, por ejemplo, ha dibujado a la mujer. Ese desprestigio se traduce hoy en la misma estructuración de la iglesia, cuyos puestos de mayor relevancia siguen vetados a la mujer. El discurso científico, por su parte, esgrimió la potencia física como arma para colocar a la mujer un peldaño más abajo que el hombre. Cuando se produce el contacto europeo con el llamado 'nuevo mundo', "el camino para afirmar la supremacía de la raza blanca fue desvalorizar al 'otro', conferirle un sentido de inferioridad y crear la mentalidad de esclavo" (Carabí, 2000: 16; v. Young, 1995: 90-117). A partir de este momento, género y raza se confabulan en la formación de un doble eje de diferencia que aumenta la inferioridad de la mujer negra, por ejemplo. Las secuelas de esta peligrosa suma de factores se dejaron sentir hace sólo unos meses, cuando Francia autorizó la vuelta a Sudáfrica de la momia de Saartjie Baartman. Tras la masacre de su etnia, los Khoisan, Saartjie fue esclava de un colono holandés hasta ser secuestrada por un marinero inglés en 1810. Éste la llevó a Londres y la expuso como un fenómeno natural por sus dimensiones corporales. Tras su muerte en París en

por su menor fortaleza física a la vez que depende de ella para regenerarse biológicamente. La negación y la necesidad simultánea de la figura femenina vienen a poner de relieve el funcionamiento contradictorio del sistema patriarcal. En él, el sujeto femenino oscila entre la identidad y la otredad gracias a un movimiento conveniente de las categorías fundamentales de identificación binaria. Ello hace pensar que, más que estar enclaustrada en una otredad permanente, la figura femenina deriva entre posiciones, lo cual permite que se la convierta en frontera del colectivo cuando es necesario y se transforme el cuerpo femenino en enclave de la reproducción nacional. La posición del sujeto femenino ilustra la multiplicación de la otredad dentro de la identidad, la mutabilidad del par sujeto/otro, y hasta la transformación de esa otredad en similitud. El resto de esta sección se dedica a examinar cómo un número de textos canadienses manifiestan y manejan esta contradicción patriarcal.

El uso contradictorio e interesado de la diferencia femenina por y para la promulgación del interés nacional/ista queda magistralmente dramatizado en la novela de Susan Swan *The Biggest Modern Woman of the World* (1983). En ella, y a través de la ficcionalización de la voz de la gigante de Nueva Escocia Anna Haining Swan, quedamos sumidos en la narración autobiográfica y memorística de un período vital comprendido entre 1846 y 1888, poco antes de la muerte de Anna a finales del siglo XIX.<sup>4</sup> Como ella misma anuncia, la narración de Anna está puntualmente interrumpida con fragmentos de otros discursos insertados en el texto autobiográfico, perspectivas proporcionadas por sus conocidos, maridos o por la prensa de la época. Éstos descentralizan el dominio narrativo del texto autobiográfico y nos facilitan un ángulo para la comparación y hasta contradicción con un texto sobre el que Anna intenta afianzar su poder - el mismo del que la desprovee el patriarcado reinante - nada más comenzar:

---

1816, el cuerpo de la llamada Venus Hotentote inició su periplo por una serie de museos donde sus órganos sexuales, hoy desaparecidos, fueron una auténtica exhibición (v. Lamprecht, 2002).

<sup>4</sup> En su prefacio a la novela, Susan Swan nos aclara la similitud de su apellido con el de la gigante. La autora explica que sus antecesores provienen de Irlanda y los de Anna de Escocia. Swan no descarta, sin embargo, la existencia de ancestros comunes más allá de las fronteras de las islas británicas y nos remite a un posible parentesco en Escandinavia. A través de esta genealogía transcontinental, transcultural y transoceánica, la relación entre las dos Swan trasciende las fronteras de Irlanda, Escocia y Canadá y se materializa en un continuo de migraciones sucesivas.

[n]ow I am in full voice...blowing my own horn...spieling the way I used to for P.T. Barnum, Queen Victoria and all the normals who came to my performances after I grew up into an eight-foot giantess who toured North America and the Continent [...]. What really happened to THE BIGGEST MODERN WOMAN OF THE WORLD in a never-before-revealed autobiography that contains testimonial and documents by friends and associates [...]. (Swan, 1983: 2) <sup>5</sup>

En la novela, la apropiación mercantilista del cuerpo de Anna entra en conflicto con su deseo de afirmar el dominio de su propia corporalidad, algo que escapa a la gigante aún de manera inconsciente. Claramente, las dimensiones anormales del cuerpo de Swan - “8’1” in bare feet” (Swan, 1983: 2) - la distinguen de sus hermanos y convecinos, quienes no tardan en explotar ese potencial de forma circense y con interés hasta científico. De niña, su propio vecino, el enano Hubert, la convierte en objeto de sus juegos eróticos y perversos. Una vez que Anna comienza su deambular por el mundo de una ciencia dudosa, Hubert boicotea sus charlas, reproduciendo sus impresiones de los encuentros exploratorios que mantuvo con la entonces infantil Annie. “Birth canal - seventeen inches - the longest in history!”, exclama un Hubert despreciado por la gigante. “I barely tolerated Hubert”, explica Anna, “who acted as if he had special rights to my friendship since he had taken my virginity with an icicle” (Swan, 1983: 37).

Anna es en todo momento consciente de su diferencia, y aunque al comienzo y final de su vida pretenda reducir esa diferencia para sumergirse en la indiferenciación de la mayoría, también emplea ese componente a favor del dominio de sí misma. Es cierto que al principio de su vida narrada clama desesperada por encontrar un hombre más alto que ella, y en su ocaso vital es

---

<sup>5</sup> La toma de conciencia narrativa de Anna guarda reminiscencias considerables con la habitual en el género picaresco. Primero, se anuncia una narración retrospectiva lanzada desde el presente y desde un lugar de estabilidad social; luego, la promesa de desvelar información inédita, y todo ello en un texto en primera persona que mezcla la mordacidad con el dramatismo social derivado de la explotación humana (del Prado Biezma et al., 1994: 100-102). El comienzo de la narración de Anna no deja escapar tampoco la posibilidad de generar un interés en el lector que lo mueva a la consumición capitalista del texto, lo cual evidencia que la gigante ha sido absorbida por la misma fiebre capitalista que se ha apropiado de su cuerpo. Con su énfasis en la narración de pícaras y condenadas a prisión como los primeros intentos autobiográficos, Steedman (2000) descentra en términos de clase social y género sexual el origen humanista de esta modalidad narrativa y desplaza su pretendido ‘origen’ en torno al sujeto humanista.

consumidora del fiasco de la poción Nelvana para empequeñecer y acomodarse a la altura de Apollo, su compañero en ese momento. También lo es, sin embargo, que Anna recurre a su evidente diferencia para reclamar el lugar del autoerotismo en su sexualidad. El descubrimiento y preservación de su placer corporal la colocan al margen del énfasis reproductor que, como veremos, también actuará sobre ella, y que representa su propia madre. Gracias a ese lugar donde no cabe la faceta reproductora de su sexualidad, Anna consigue revertir temporalmente los discursos científicos y nacionalistas que intentan convertirla, mediante sus uniones con el gigante canadiense Angus McAskill y con el estadounidense Martin Bates, en la base de una nueva raza de norteamericanos. En el curso de su vida, Anna no encuentra ningún hombre que sepa satisfacerla sexualmente, y consciente de su lugar sumiso en el acto sexual, guarda silencio. Pero, al incorporar dicha información en su narrativa, hace evidente no sólo ese silencio, sino también su insatisfacción con sus compañeros de cama. A la vez, expulsa de su corporalidad la linearidad del acto sexual patriarcalmente concebido y destinado a la penetración y reproducción, y lo mismo hace con la concentración de su sexualidad en un solo órgano para favorecer, en cambio, un placer sexual complejo y disperso. “At fifteen, I didn’t know that I was as much in charge of my sexual ecstasy as the man”, comenta Swan. “I imagined it was something the male of the species did to the female and I didn’t connect it to the fumbling which Momma had surprised me at that night in the shanty. Had I known I had shown Angus how to rub me” (Swan, 1983: 58).

Aún así, Anna no puede evitar la apropiación de su cuerpo por la narrativa nacional. Cuando se encuentra en Europa, el discurso nacional canadiense y el poscolonial de Estados Unidos, formas ambos de enfatizar la diferencia de estos territorios con respecto a la metrópolis, hacen de ella la frontera metonímica de una nueva nación (v. LeBihan, 1996). En su estancia en Gran Bretaña, y tras un deambular que la lleva a conocer a la reina, Anna exclama: “for a nation that would fit into a Canadian lake, the Brits are an arrogant people” (Swan, 1983: 229), lo cual nos induce a detectar el paralelismo inmediato entre la inmensidad canadiense y la de la propia Anna por oposición a la insularidad reducida de la metrópolis. La misma gigante interioriza la especificidad canadiense con el fin de

saberse diferente de su marido americano y de frenar el espíritu neocolonialista del lugar en el que pasa casi toda su vida, Estados Unidos. “We are a country of two nations”, reflexiona. “And we are not part of the American empire. The ability to function without a national consensus in the Canadas is a mystery who cannot fathom a system that isn’t modelled on theirs” (Swan, 1983: 265). Sin embargo, en el curso de su matrimonio con Bates, bastante iracundo a veces, Anna parece asumir el papel del país del que procede con respecto a Estados Unidos. Así lo asume ella cuando dice:

Anna [...] has been replaced by a wifely manipulator whose sole purpose is moderating the behaviour of her husband [...]. I feel I am acting out America’s relationship to the Canadas. Martin is the imperial ogre while I play the role of genteel mate who believes that if everyone is well-mannered, we inhabit a peaceable kingdom. That is the national dream of the Canadas, isn’t it? [...]. Indeed, to be from the Canadas, is to feel as women feel - cut off from the base of power. (Swan, 1983: 274)

En efecto, Anna parece perder todo su poder cuando cae en manos de Bates y de su empeño en forjar una nueva nación norteamericana. El propio Bates se refiere a su intento en una entrada de “Species Development, or a Tract towards Continual Anatomical Wonders” fechada el 25 de abril de 1875. Durante el examen médico del que Anna está siendo objeto por parte del doctor Naughton, Bates clama: “Americans are destined to grow into a species of giants. [...] [Naughton] was impressed with my interest in the reproduction possibilities of the giantess and agreed to let me view the examination after we imbibed some bourbon in the smoker. ‘The things I do in the name of science’” (Swan, 1983: 170). Sin embargo, y a pesar de las posibilidades que ve Bates, Anna no llega a tener descendencia. En 1872, la hija de Anna y Martin nace muerta, y más tarde, en 1878, aún casada con Martin, Anna se queda embarazada de Apollo y su hijo muere poco después de nacer. Así, la contribución de Anna a la nueva nación que imagina Martin es nula.

*The Biggest Modern Woman of the World* evidencia tres estados en la transformación del cuerpo femenino y anormal de Swan en límite nacional. Primero, el diagnóstico de una diferencia evidente y su aislamiento; luego, la explotación de esa diferencia con un doble afán, mercantilista y nacionalista; y

por último, la utilización de ese cuerpo diferente como vehículo para la reproducción biológica de la nación. Sólo la importancia que Anna Swan concede a su placer sexual, independiente de su papel como reproductora, consigue neutralizar en parte la acción de todos los discursos que objetifican su cuerpo. En él se dan cita dos impulsos contrapuestos, la sexualización, que explota Hubert, por ejemplo, y la patologización de la dimensión corporal y reproductiva de Anna, que interesa a Apollo y a Bates. Anna desvía la acción de estos impulsos por medio de sus prácticas autoeróticas y convierte su cuerpo en refugio donde aislarse de ellos. En mayor o menor medida, la misma tendencia homogeneizadora se percibe también en las protagonistas de Atwood en *The Edible Woman* (1998d [1969]) y *The Handmaid's Tale* (1996 [1985]), a las que ahora dedicamos algún espacio.

In *The Edible Woman*, su protagonista Marian McAlpine se siente, como el título de la novela hace saber, *comestible*. Marian convierte su propio cuerpo en un límite y barrera a franquear por una amenaza exterior más bien figurada. En la novela queda ejemplificada la imagen del cuerpo femenino como frontera con lo exterior ya que la cerrazón cada vez mayor que experimenta la joven la lleva a dejar de comer. La novela de Atwood es así una de las primeras en tratar lo que recientemente se ha convertido en un problema de tintes dramáticos, la anorexia. Narrada en primera persona en sus partes inicial y final, y en tercera persona en su parte intermedia, este cambio está relacionado con la crisis que experimenta Marian. Cuando ésta se hace evidente, el *yo* de Marian parece perder protagonismo para dejar paso a una anulación personal, social y hasta profesional. A medida que Marian recobra el control de su vida, la narración vuelve a ella en primera persona. La oscilación en la narración nos permite ver lo que sin duda es un logro en esta narrativa temprana de Atwood, la intersubjetividad entre historias públicas y privadas, entre narrador y lector (Cosslett, Lury & Summerfield, 2000: 3).

A causa del desequilibrio que sufre, Marian tiene cada vez más dificultades a la hora de definir su propia identidad, y por ello, recurre a la creación y reinención continua de *otros* que permiten determinar su identidad sexual, genérica y nacional por oposición. Su cuerpo es la base fundamental de

todas estas definiciones. Precisamente, empleando su propio cuerpo y su sexualidad, Marian se mueve pendularmente entre el exceso y la carencia de contacto para buscar una posición intermedia. Mientras su compañera de apartamento, Ainsley, refleja el exceso, el polo opuesto lo dibujan sus compañeras en la empresa de marketing para la que trabaja. En oposición a las llamadas *vírgenes de la oficina*, Marian contempla su vida sexual como un ejemplo de normalidad. Su relación sentimental con Peter confiere a su vida una estabilidad que se rompe con la llegada de un romance con el eterno estudiante, Duncan. Entre el exceso y la carencia de actividad sexual se sitúa Claire, la amiga de Marian cuyo estado habitual es el embarazo, y también ella refleja una faceta del cuerpo a la que Marian se niega a acceder. Claire y su maternidad, también en *exceso*, parecen dibujar un papel social y genérico al que Marian se cierra, el de la reproducción como función obligatoria.

En términos generales, Marian se siente engullida, cuando no sometida por los hombres que pasan por su vida. En la oficina, el grupo de secretarias del que Marian es parte tiene su lugar de trabajo en la planta inferior a los despachos de los ejecutivos. Todos ellos son hombres, con el poder - el de dirigir la empresa, por ejemplo - en sus manos, y su relación con las mujeres queda reflejada en la superioridad implícita en la verticalidad de la distribución de las oficinas. Esta circunstancia no escapa a Marian quien comenta: "I've caught glimpses of their offices, which have carpets and expensive furniture and silk-screen reprints of the Group of Seven paintings on the wall" (Atwood, 1998d: 13). La presencia de las pinturas de los Siete en las paredes apunta, además, a la conexión existente entre masculinidad y la narrativa nacional en los pintores del grupo de Ontario. Es evidente que esa narrativa no deja lugar a la interpelación de Marian como sujeto nacional.

Ante esta situación, la novela sigue buscando *otros* en atención a los cuales Marian pueda fijar un espejismo de identidad estática, y esto se lleva a cabo dentro del mismo territorio nacional canadiense. Así, en conversación con las demás secretarias y Ainsley acerca de la cancelación en Quebec de una encuesta sobre un producto laxante, se argumenta que los habitantes de la zona son los más estreñidos de Canadá. Al oír esto, Marian arguye: "it can't be only the

potatoes. [...]. It must be their collective guilt-complex. Or maybe the strain of the language-problem. They must be horribly repressed” (Atwood, 1998d: 17). Por oposición a lo masculino, a lo francófono y, por último, a lo nativo-canadiense, el texto continúa negociando la apertura de casillas donde quepa la figura cada vez más diminuta de Marian. Es también en la oficina y por boca de una de las secretarías, Lucy, por quien conocemos que ha fracasado la encuesta sobre compresas en el oeste. Lucy comenta con respecto a esto: “I bet that dumb cluck Mrs. Lietch - or Mrs. Hatcher, whoever it was - sent them to Indian reservations again. I specifically told her not to. The Lord knows what *they* use” (Atwood, 1998d: 116).

Sin embargo, es la relación sentimental y doble con Peter y Duncan lo que más anula a Marian. Los propósitos opuestos que cada uno tiene, y lo que ambos esperan de ella sume a Marian en un caos emocional que bien refleja la desaparición de su ego en la segunda parte de la novela. El cumplimiento con rigor del papel social de matrimonio y reproducción con Peter, y la carencia de estabilidad con Duncan parecen dispersar la conciencia narrativa de Marian, quien se encierra en su cuerpo haciendo de éste un fortín. Con ello Marian intenta salvaguardarse a sí misma, manteniendo además intacta la dimensión de otredad por medio de una tercera categoría que Kristeva, como veremos en la siguiente sección, denomina *abjecto*. La comida es en la escala de valores de Marian inmediatamente reducida a ese lugar de abyección. “When food appears as a polluting object, it does so as oral object only to the extent that orality signifies a boundary of the self’s clean and proper body”, argumenta Kristeva para luego concluir: “[f]ood becomes abject only if it is a border between two distinct entities or territories. A boundary between the nature and culture, between the human and the non-human” (1982: 75).

Claramente, Marian ha establecido el límite en su propio cuerpo, y la única manera en la que su sujeto sobrevive a la agresión exterior es por medio del establecimiento de categorías identitarias fijas. Una vez situada la comida en un nivel de abyección y su entorno en uno de otredad, la joven crea un refugio en el que, sin embargo, parece desaparecer. Ella misma lo comprende cuando al final de la tercera parte de la novela da a Peter una tarta con forma de cuerpo femenino,



el suyo precisamente, y lo interroga diciendo: “you’ve tried to destroy me, haven’t you? [...] You’ve been trying to assimilate me. But I’ve made you a substitute. Something you’ll really like much better” (Atwood, 1998d: 299-300).<sup>6</sup> Tras la huida desesperada de Peter es Duncan quien literalmente devora lo que queda de Marian al final de la novela (v. Atwood, 1998d: 293-310).

Mientras Marian se ve absorbida por lo exterior a ella y convierte su cuerpo en un límite y barrera difícilmente permeables, Offred, la protagonista de *The Handmaid’s Tale*, es esclavizada en virtud de la función reproductora de su cuerpo en la sociedad distópica y patriarcal que Atwood bautiza como Gilead y que ubica temporalmente en la segunda década del siglo XXI.<sup>7</sup> En *The Handmaid’s Tale*, Atwood sigue la tradición de la distopía iniciada por George Orwell con su *1984* (1949) y Aldous Huxley con su novela de 1958 *Brave New World* (v. Ingersoll, 1998). Gilead es una sociedad reestructurada tras la recurrente catástrofe nuclear, la cual ha traído consigo una radicalización evidente de preceptos como la maternidad. A la vez, los valores familiares o la familia como institución son un privilegio sólo reservado a quienes disponen de un cierto estatus social. Éste es el caso de los comandantes, autoridad a cargo de cada una de las células sociales que componen Gilead. Lo que diferencia la novela de Atwood de las de Orwell y Huxley es el punto de vista claramente femenino, al centrarse en la imposición patriarcal de la experiencia maternal sobre el cuerpo de la protagonista, Offred. Tras su llegada a la casa del comandante, la joven es rebautizada con este nombre, un compuesto de of- y -Fred que indicaría una clara pertenencia al comandante, de nombre Fred (Atwood, 1996: 318); o de of- y -red, que haría referencia al color rojo que visten las doncellas (Givner, 1992: 59). Su

---

<sup>6</sup> Agradezco a la Dra. Eva Darias el haberme ‘refrescado’ mi lectura de la novela de Atwood durante su charla “*Banana Split: Artistas canadienses y la mercadotecnia multicultural*”, presentada en el curso *Feminismo y Multiculturalismo* celebrado en marzo de 2002 por el Centro de Estudios de la Mujer de La Universidad de La Laguna. Esta última cita de Atwood la extraigo del texto de esa conferencia aún sin publicar. La interpretación de Offred como *ofrenda* en mi análisis de *The Handmaid’s Tale* también es una aportación de la Dra. Eva Darias.

<sup>7</sup> *The Handmaid’s Tale* es una de las novelas de Atwood que más producciones artísticas ha inspirado recientemente. En 1990, Volker Schlöndorff dirigió la adaptación cinematográfica de la novela, una película protagonizada por Natasha Richardson, Aidan Quinn, Faye Dunaway y Robert Duvall como el comandante. En la cinta, la Offred de Atwood es bautizada como Kate, con lo cual parte de la problemática identitaria que la novela plantea - anulación de personalidad individual, sumisión, etc. - desaparece. En 1993, la novela se transformó en guión operístico a

nombre es también similar a *offered*, término que indicaría su calidad de ofrenda al comandante.

La novela está compuesta de dos partes claramente diferenciadas. En la primera de ellas, Offred reconstruye en primera persona su experiencia en Gilead y subvierte en y por el mismo acto narrativo su silencio y subordinación.<sup>8</sup> La sociedad de castas y uniformes de colores de Gilead convierte a Offred en una de las doncellas destinadas a la reproducción sin que tenga ningún derecho ni legal ni afectivo sobre su descendencia, como tampoco lo tiene sobre su cuerpo. A Offred se le prohíbe recordar su matrimonio con Luke o a su hija con éste. Las relaciones amorosas entre castas están claramente condenadas por un código penal que Offred y su comandante acaban por violar. La misma Offred entra repetidamente en el territorio de la criminalidad gileadiana en sus relaciones con el centinela Nick, con el comandante, y, finalmente, al aceptar el soborno de la mujer de éste, Serena Joy, para dejarse embarazar por Nick.

Con todas las contradicciones y zonas poco claras del relato de Offred, su voz es el único testimonio que nos acerca a esta sociedad que desprovee a la mujer de su identidad al convertirla autoritariamente en medio reproductor, una opresión de la que las propias mujeres son cómplices. De las *Wives*, como Serena Joy, a la clase formada por las *Marthas* y las *Aunts*, todas participan en la opresión de las mujeres situadas en el peldaño social inferior. Offred invierte esta autoridad que tiene su base opresora en el propio cuerpo femenino al retener su identidad individual, y cruzar la frontera en más de un sentido. Primero, se salta la división en estratos sociales y, siendo una reproductora, alterna con los guardias y con el comandante y dispone de su cuerpo a su libre albedrío. Aunque Villegas López sostiene que “[l]a única resistencia que Offred opone para frenar la

---

cargo de Paul Bentley, y el compositor Poul Ruders se encargó de la adaptación musical. La obra se presentó en marzo del año 2000 en el Teatro Real de Copenhague, en Dinamarca.

<sup>8</sup> *Reconstrucción* es el término más adecuado para calificar el texto de Offred. Como Pieixoto explica, éste es un texto grabado a posteriori, una vez que Offred escapa de Gilead, y, por tanto, depende de su memoria, por un lado, y de su voluntad para reproducir fielmente lo ocurrido, por otro. La misma Offred indica repetidamente que los hechos pudieron *no* ocurrir exactamente así, y nunca oculta su maquillaje de ciertos acontecimientos. Tras narrar uno de sus encuentros sexuales con el guardia Nick, Offred dice: “I made that up. It didn’t happen that way. Here is what happened” (Atwood, 1996: 273), pero, tal y como ella aclara (Atwood, 1996: 275), tampoco hay ninguna certeza sobre la veracidad de lo que narra a continuación. Algo similar sucede en otras circunstancias como la (no) fuga de Moira (Atwood, 1996: 262).

disolución total de su identidad es su negativa a revelar su nombre, un secreto que se convierte para ella en una forma de supervivencia” (1999a: 126), parece que Offred disfruta de cierta agentividad, la cual supera con creces estos intentos de resistencia casi pasiva. A pesar de su uniforme, su individualidad queda siempre clara (v. York, 1990). Offred nunca participa en los actos catárticos como el *salvaging*, consistente en la ejecución pública y colectiva de los considerados criminales, y lo más importante, escapa de Gilead, de sus prácticas reproductivas, pero no de la deshumanización de sus rituales de apareamientos asépticos. En su texto, Offred describe uno de éstos:

My arms are raised; [Serena Joy] holds my hands, each of mine in each of hers. This is supposed to signify that we are one flesh. One being. What it really means is that she is in control, of the process and thus of the product. [...] My red skirt is hunched up to my waist, though no higher. Below it the Commander is fucking. What he is fucking is the low part of my body. I do not say making love, because this is not what he's doing. Copulating too would be inaccurate, because it would imply two people and only one is involved. Nor does rape cover it: nothing is going on here that I haven't signed up for. There wasn't a lot of choice but there was some, and this is what I chose. [...]. Arousal and orgasm are no longer thought necessary; they would be a symbol of frivolity merely, like jazz garters or beauty spots: superfluous distractions for the light minded. Outdated. It seems odd that women once spent such time and energy reading about such things, thinking about them, worrying about them, writing about them. They are so obviously recreational. [...] He comes at last, with a stifled groan as of relief. Serena Joy, who has been holding her breath, expels it. The Commander who has been propping himself on his elbows, away of our combined bodies, does not permit himself to sink down into us. He rests a moment, withdraws, recedes, rezippers. He nods, then turns and leaves the room, closing the door with exaggerated care behind him, as if both of us are his ailing mother. (Atwood, 1996: 104-106)

Frente a la inversión en autoridad autobiográfica de la primera sección, la segunda parte de la novela es un análisis del texto de Offred como documento arqueológico. En una convención del año 2195 sobre los modos y costumbres de Gilead, y en el transcurso de una conferencia cuyas actas leemos de primera mano, el profesor Pieixoto intenta catalogar las grabaciones magnetofónicas e ilícitas que constituyen el texto de Offred al que tuvimos acceso en las páginas

anteriores. Pieixoto atribuye la denominación *The Handmaid's Tale* a un juego de palabras que, siguiendo a Geoffrey Chaucer, su colega Wade inventa. Jugando con la similitud fónica entre *tale* y *tail*, Wade relaciona la narración con la relevancia que el pene, vulgarmente la *cola*, tiene en Gilead, “that being, to some extent, the bone, as it were of contention, in that phase of Gileadean society of which our saga treats” (Atwood, 1996: 313).

Tal paralelismo obvia, sin embargo, el papel constrictor del falo en la organización de Gilead, ya que como Elizabeth Grosz comenta, “the penis takes on the function of the phallus because it is a mark or a trace that is able to signify, indeed, produce the exclusion of half the population” (1990: 121). De cualquier forma, gracias a Pieixoto sabemos que Gilead se sitúa en la zona de Nueva Inglaterra, en Estados Unidos, y que las grabaciones fueron posiblemente hechas por una de las doncellas, que tuvo acceso a la ruta clandestina hacia Canadá que llama “the Underground Femaleroad” (Atwood, 1996: 315).<sup>9</sup> Sin embargo, el texto de Pieixoto complica notablemente el espacio autobiográfico de Offred y, desde luego, la autenticidad del documento. Primero, al desvelar los problemas de transmisión implícitos en el texto, Pieixoto rompe en pedazos la consideración lineal acerca de la creación de datos históricos y su circulación. Algo que, además, el texto de Offred hace desde su lugar metaficticio. Y luego, desplaza la relevancia del testimonio de Offred para centrarse en la búsqueda de la identidad del comandante, volviendo a silenciar a la mujer y su experiencia de opresión. La superposición de ambos textos consigue el mismo efecto que veremos al analizar la narrativa de Marlene Nourbese Philip en *Looking for Livingstone*, la reducción

---

<sup>9</sup> Villegas López (1999a) ve los orígenes de la novela en la ola de conservadurismo que durante los pasados años ochenta invadió Estados Unidos, en el triunfo del tradicionalismo y en un cierto declive de las ideas feministas. La presidencia de Ronald Reagan vivió el resurgir de los valores familiares, una férrea oposición a los movimientos pro-aborto y la restricción de la presencia femenina en la esfera laboral. La novela explota además las relaciones históricas entre Canadá y Estados Unidos, y así, la ruta de escape de las fugadas de Gilead hacia Canadá tiene su antecedente histórico en la huida de los esclavos negros a través del ferrocarril. Tampoco es azaroso que la liga por los derechos de las mujeres se sitúe en Gran Bretaña, cuna en los años ochenta de un auge de los movimientos feministas. La situación geográfica de Gilead, coincidiendo con un territorio que se extiende de la actual Massachusetts a Maine recuerda por otro lado el fanatismo puritano que llevó a la caza de brujas de siglos atrás, por ejemplo (Howells, 1987: 63). La propia Atwood afirmó que la sociedad estadounidense de los años ochenta sirvió de inspiración para el proyecto, y de forma pesimista y en tono de presagio avanzó: “if you see someone walking toward a hole in the ground and you want them to fall into it, you don't say anything” (citado en Howells, 1987: 57).

del marco autobiográfico a un lugar narrativo y sujeto a contestación y deslegitimación discursiva. Como hace el bibliotecario de Oxford en la novela de Philip, Pieixoto aquí devuelve a Offred al silencio de Gilead. Ahí la enclaustra para siempre desde la posteridad por medio del interés que su charla muestra en el cierre textual, al contrario de lo que ocurre con el final abierto de Offred.

Lo que aúna a Offred, Marian McAlpine y Anna Swan es la apropiación que sufren sus cuerpos por parte de la narrativa falocéntrica de nación y reproducción. Offred y Anna ven cómo su sexualidad queda reducida a la mera reproducción, y tanto la una como la otra disfrutaban de un poder más que dudoso, el de perpetuar la vida del colectivo. Ese *don*, sin embargo, las convierte en esclavas en lo que parece un ejemplo del funcionamiento contradictorio del patriarcado. Haciéndose eco del lugar *privilegiado* que ocupa, Offred exclama: “I am too important, too scarce, for that. I am a national resource” (Atwood, 1996: 75).

Marian McAlpine, por el contrario, renuncia a ese poder y convierte su cuerpo en barrera infranqueable para los mecanismos del poder patriarcal y de la narrativa nacional. Marian deja de lado la vida cómoda y conservadora que le ofrece su novio Peter, desplaza las demandas continuas de Duncan y la relevancia social de la familia burguesa a las que ha cedido su amiga Claire. Al hacerlo, Marian parece perder su identidad femenina, lo cual es el resultado de despreciar todas las posiciones desde las cuales, en una sociedad patriarcal, se define a la mujer. El cierre de su propio cuerpo a todo lo exterior es la forma que Marian emplea para evitar ser devorada. Ante esta pérdida de identidad personal y social, Marian opta por dibujar otros recurrentes en atención a los cuales poder definirse, y son ellos, como sugiere el final de la novela, los que le permiten sobrevivir. Así se infiere de la escena en que Duncan acaba con su otra de merengue ante el placer casi *voyeur* de Marian (Atwood, 1998d: 310).

En *The Biggest Modern Woman of the World*, Anna Swan es testigo de la reducción evidente de su diferencia con el fin de convertirla en pilar de una nueva nación, de un nuevo colectivo social ansioso de desligarse del pasado colonial de Estados Unidos y Canadá. Anna consiente el crecimiento de esta presión sobre sus dimensiones corporales, y sólo la consideración y preservación de una sexualidad

placentera distorsiona la apropiación de su cuerpo y su conversión en máquina reproductora. Los mismos mecanismos reproductores como anulación de la identidad propia constituyen la base de la organización social en Gilead. La individualidad de Offred y de las demás doncellas queda aplastada por la categorización homogénea de todas ellas dentro de un estamento social que define el color rojo que las marca como reproductoras. Offred sólo puede retener su identidad y recuperar su cuerpo al disponer de éste a su voluntad, algo que consigue al burlar los límites de la autoridad patriarcal y entablar relaciones sexuales y afectivas con miembros de otras clases sociales. En la sociedad de Gilead, afirma Coral Ann Howells, “sex and gender are made to coincide completely, and as a consequence instabilities of gender difference are suppressed as deviations from nature’s norm” (1987: 64). El comandante en el transcurso de una de sus charlas con Offred opina que la teocracia fundamentalista de Gilead es una reacción contra la sociedad de finales del siglo XX. Estos años, según el comandante, “[...] were just an anomaly, historically speaking, [...] just a fluke. All we’ve done is return things to Nature’s norm” (Atwood, 1996: 232). Y, evidentemente, como el origen incierto del patriarcado sugiere, la sociedad *natural* del comandante parece adoptar la ley del más fuerte, y en ella, la mujer como término marcado de la oposición binaria sólo puede aspirar a reproducir biológicamente, y a reproducir, además, las estructuras de su opresión.

De formas muy diferentes, como puede verse, las protagonistas de Swan y Atwood intentan romper la homogeneidad nacional que convierte sus cuerpos en base y en límite de la nación. Anna Swan reacciona con el descubrimiento y exploración de su autoerotismo; McAlpine, con la cerrazón de su cuerpo a las narrativas dominantes de apropiación; y Offred rehuye el papel que Gilead le concede al reunir la voluntad individual suficiente para burlar la autoridad desde dentro, primero, y escapar a ella, más tarde. La individualidad que Offred preserva y atesora le permite disfrutar de su sexualidad y desplazar la imposición maternal además de evadirse de Gilead, de la imposición de la homogeneidad y de la persecución de la diferencia.

Es significativo que los tres textos empleen los modos autobiográficos como forma para respaldar la disensión y su resistencia a la homogeneidad

genérica y sexual de la narrativa nacional. Las memorias de Swan, la grabación de Offred y la narrativa de Marian McAlpine registran además los intentos del discurso nacional y heteronormativo de moldear la sexualidad y la configuración genérica de las tres protagonistas de acuerdo a lo requerido en la regeneración nacional, y los intentos también de anular sus identidades. Con las diferencias evidentes que muestra de un texto a otro, el dominio autobiográfico erigido por McAlpine, Swan y Offred se decanta por preservar la identidad femenina y la sexualidad femenina como clave de ella y colocar a ambas a salvo del ansia reproductora de la nación. Consciente de la individuación implícita en la escritura autobiográfica y del poder que supone, Offred, al manipular la estilográfica del comandante en una de sus reuniones, clama: “the pen between my fingers is sensuous, alive almost, I can feel its power, the power of the words it contains”. Para concluir en un juego de palabras que recurre al psicoanálisis freudiano “[P]en Is Envy, quoting another Centre motto, warning us away from such objects. And they were right, it is envy. Just holding it is envy. I envy the Commander his pen” (Atwood, 1996: 196). Imbuyendo el acto de escritura de erotismo con un juego entre *pen* y *penis*, Offred entrelaza la evidente individuación que conlleva dicho acto con la relación materno-filial y la aproximación de la niña a la figura paterna.<sup>10</sup> En su mismo comentario, Offred es consciente de su otredad con respecto al significante esencial del falo. Al reclamar su identidad al margen de esta otredad y más allá de su papel como reproductora, Offred, como Swan y McAlpine, interrumpe la falocracia nacional y su asimilación de la diferencia. Por el contrario, y también con el cuerpo como base, la siguiente sección ahonda en el mantenimiento de la diferencia y de las categorías identitarias básicas. Ahora, con las prácticas sexuales patológicas como telón de fondo y ángulo de análisis, empleamos la abyección de Kristeva para investigar en y desde el espacio entre el sujeto, el objeto y el/lo abyecto en *The Rain Ascends*.

---

<sup>10</sup> Al darse cuenta de la carencia de pene en su cuerpo, la niña detesta a la madre por desposeerla de él y al cuerpo de ésta por mostrar la misma carencia, y se acerca al padre como objeto de deseo. Al comprobar que no puede disponer de pene, y en lo que Freud llama ‘envidia del pene’, la niña reemplaza ese deseo por el de tener su propio hijo. La definición del cuerpo femenino con relación a esta carencia biológica le valió a Freud la crítica de las corrientes feministas de corte psicoanalítico y su reformulación inmediata (v. Mitchell, 1990; Chodorow, 1978). En palabras de Grosz, el pene deja de ser un órgano real y “becomes an imaginary object

### **Trasgresiones: lo abyecto y nuevos límites**

Mientras las novelas de Swan y Atwood ilustran el comportamiento de la narrativa patriarcal de nación en su apropiación de la diferencia femenina y su transformación en límite y vehículo nacional, *The Rain Ascends* proporciona un ejemplo de la rotura del límite de contención comunal.<sup>11</sup> Los mecanismos de regeneración puestos en marcha por la comunidad donde la novela se desarrolla, Juniper, en Alberta, se revelan como una metonimia de aquellos presentes en la narrativa nacional cuando detecta la otredad dentro de su pretendida homogeneidad. Como sucede a mayor escala en el ámbito nacional, la penetración del cuerpo comunal por una otredad extrema como es la patología sexual, quebranta la subjetividad grupal; las polaridades de sujeto y otro tienden, entonces, a renovarse y reconstruirse por medio de una tercera categoría, lo abyecto. A través de lo abyecto, el límite de la comunidad imaginada se restablece, los mecanismos de inclusión y exclusión permanecen en funcionamiento y la narrativa comunal perdura. La anormalidad predicada sobre la conducta sexual pederasta y el estigma social relacionado con ella se ven complicados en las páginas de la novela con la homosexualidad de Charles Barnabas Shelby, quien durante los años de su ministerio en Juniper mantiene relaciones sexuales con más de trescientos niños. Curiosamente, Shelby es uno de los pilares de ese colectivo, y los numerosos centros de ayuda vinculados a su iglesia son el eje estructural de una comunidad que se desmorona junto a las convenciones básicas que la sostenían a medida que la vida sexual del pastor sale a la luz.

Por un lado, la pederastia del vicario contradice la normalidad de las prácticas sexuales, y se constituye como una disfunción del impulso sexual

---

dividing the sexes according to its presence or absence, possessed by some, desired by others". Por ello, continúa Grosz, "[it] [...] functions as a symbolic object [...] between the sexes" (1990: 121).

<sup>11</sup> Con esta novela, Kogawa rompió las expectativas de su público habitual, ya acostumbrado a vincular a la autora a la experiencia de la población canadiense de origen japonés, y también las de la crítica. Sin embargo, si consideramos la presencia blanca, anglosajona y puritana, dominante en el texto, como una marca étnica, "Kogawa's new novel would be differently but equally an ethnic novel" (Hutcheon, 2000: 292).



habitual, una perversión. Por ello, la pederastia se aleja de la disidencia sexual para entrar en el terreno de la enfermedad. Sumidas en ese terreno, y en sentido simbólico, las relaciones sexuales con niños significan el caso extremo de la polución del cuerpo colectivo - y ello explica además que tal comportamiento sexual esté criminalizado. Por tanto, más que estar englobada en la otredad, la pederastia parece estarlo en la Otredad, en la antítesis extrema a la subjetividad colectiva.

Por otro lado, la homosexualidad de Shelby contradice no sólo las pautas dictadas desde su iglesia sino también la heteronormatividad paralela y fundamental en la reproducción del colectivo. En este contexto, V. Spike Peterson sustituye *heteronormatividad* por *heterosexismo* como condición para la existencia de la nación, y por extensión de la comunidad. De acuerdo a su razonamiento, la heterosexualidad es “sex affective relations between people of the ‘opposite’ sex”, mientras que el heterosexismo “refers to the institutionalisation and normalisation of heterosexuality and the corollary exclusion of non-heterosexual identities and practices” (Peterson, 2000: 59). La coyuntura determinada por las ideologías heterosexistas y la concentración de autoridad típica de la formación del colectivo repercute en la producción y mantenimiento de dicotomías como la que concibe las prácticas sexuales normativas como acto entre hombre y mujer; la de una subjetividad masculina frente a una femenina, y la de una sexualidad basada en una identificación binaria de carácter homo- o heterosexual. Todas estas divisiones han atravesado un proceso de naturalización y han acabado por beneficiar a la autoridad religiosa y estatal, ambas ensambladas sobre preceptos de orden o control. De acuerdo a esto, cualquier práctica sexual que no esté orientada a un fin reproductivo es deslegitimada. Peterson describe en estos términos la relación entre heterosexismo y reproducción nacional/comunal:

heterosexism presupposes a binary coding of polarised and hierarchical male/masculine and female/feminine identities [...] and denies all but heterosexual coupling as the basis of sexual intimacy, family life and group reproduction. And heterosexism is key to nationalism because today’s state-centric nationalisms [...] not only engage in sexist practices [...] but also take for granted heterosexist sex/gender identities and forms of

group reproduction that underpin sexism but which are not typically interrogated even in feminist critiques. (Peterson, 2000: 59)

La pederastia homosexual del reverendo Shelby quebranta los factores de normalidad, de heterosexismo y de heteronormatividad en más de un sentido. Por un lado, rompe con el precepto de implicar en la relación sexual a individuos adultos y libres; por otro, infringe la norma de sexualidad vinculada a la reproducción que el mismo Shelby predica desde su púlpito. El ideal de reproducción como pilar de la vida familiar y pública, piedra angular del discurso de muchas confesiones religiosas, se ve en la novela reducido a una mera mascarada. Finalmente, la inclinación sexual del reverendo no deja lugar tampoco a la heteronormatividad que funciona en el mecanismo de regeneración colectiva. Éste, como ya se ha dicho, tiende a excluir del seno colectivo lo que resulte ajeno o poco útil para la consolidación de la comunidad. Por tanto, una práctica sexual patológica y homosexual, y por ello disidente, es doblemente rechazada. Al descubrir el secreto de su padre y calibrar la reacción popular, Millicent Shelby, narradora de la novela e hija de Shelby, expresa “people demonise in others what they cannot accept in themselves” (Kogawa, 1996: 108). En el comentario de la mujer subyace una forzada construcción de coherencia colectiva, *people*, que se erige sobre el ocultamiento de discontinuidades de género, de sexualidad, y aquí de anormalidad. En el caso de la disidencia, estas discontinuidades surgen cuando el género no se infiere directa y linealmente del sexo ni la orientación sexual es la opuesta al sexo biológico. En el de la patología, por su parte, más que una discontinuidad, el comportamiento así denominado se erige como Otro, el *anti-sujeto*, y es a la vez “the locus from which the [subject’s] existence can be presented to him” (Lacan, 1985: 172; Angus, 1997: 105). De ahí que los asociados con la perversión sean, según se desprende de las palabras de Millicent, apartados de la comunidad tajantemente: “the ‘community touched by grace’ no longer included us” (Kogawa, 1996: 80).

La novela de Kogawa ilustra además el funcionamiento de la dinámica de lo perverso, y que, como se ha visto en el capítulo anterior, viene a implicar la presencia de lo antitético dentro de un sujeto/objeto discursivo que aquí es triple: heterosexualidad, heteronormatividad y normalidad. La existencia de la

colectividad, heterosexual, -normativa y normal en y por su misma génesis, se define y basa en un opuesto al que excluir de ese colectivo. La detección de una conducta sexual que contradice lo dispuesto por la norma triple en el corazón de su formulación trae consigo la necesidad inmediata de definir nuevos límites comunales que palien la evidente trasgresión. Así, el comentario de Judith Butler sobre la heterosexualidad, puede también extrapolarse a la normalidad y a la heteronormatividad. Según ella,

that heterosexuality is always in the act of elaborating itself is evidence that it is perpetually at risk, that is, that it 'knows' its own possibility of becoming undone: hence, its compulsion to repeat which is at once a foreclosure of that which threatens its coherence. That it can never eradicate that risk attests to its profound dependency upon the homosexuality that it seeks fully to eradicate and never can or that it seeks to make second, but which is always already there as a prior possibility. (1991: 23)

Además, *The Rain Ascends* complica la existencia del elemento sexual patológico y del disidente con la interdicción implicada en el sexo con niños pertenecientes a la familia del pederasta Shelby. De esta manera, el fantasma del incesto pulula también por las páginas de Kogawa, en las que el reto es enunciar lo indecible, traer lo abyecto al presente desde las páginas del diario de la infantil Millicent, el documento que estructura la novela.<sup>12</sup> La articulación discursiva de estos tabúes obliga a la hija de Shelby a reconfigurar su identidad, la de su padre, ahora trasgresor y criminal, y la de la comunidad para adaptarla a las nuevas circunstancias. Esta reelaboración identitaria viene dada por la implantación de la categoría de abyección entre las de sujeto (comunal) y su opuesto. En palabras de Kristeva,

---

<sup>12</sup> Kogawa había tratado la pederastia de manera tangencial en la conocida *Obasan* (1983 [1981]). En ella, y de niña, la protagonista Naomi Nakane es víctima del abuso de su vecino, Old Man Gower, quien de manera clandestina arrastra a Naomi a su casa. Recordando estas vivencias hasta ahora silenciadas desde su presente, Naomi trae a colación otros abusos sexuales como los que un compañero de escuela, Percy, le infligió en Slocan. Tanto el caso de Gower como el de Percy parecen retratar la penetración de la nación y del cuerpo nacional japonés, metonímicamente proyectado en el de la muchacha, por un elemento foráneo, a todas luces anglosajón (v. Kogawa, 1983: 62-70; Darias Beautell, 2001a: 41-45).

[t]he abject is not an ob-ject facing me, which I name or imagine. Nor is it an ob-ject, an otherness ceaselessly fleeing in a systematic quest of desire. [...] The abject has only one quality of the object, that of being opposed to *I*. If the object, however, through its opposition, settles me within the fragile texture of a desire for meaning [...] what is *abject* [...] is radically excluded and draws me toward the place where meaning collapses [...] And yet, from its place of banishment, the abject does not cease challenging its master [...]. [The abject] is a ‘something’ that I do not recognise as a thing [...]. On the edge of non-existence, and hallucination, of a reality that, if I acknowledge it, annihilates me. There, abject and abjection are my safeguards. The primers of my culture. (1982: 1-2)

En la novela, el colapso de significados del que habla Kristeva se produce al descubrir una amenaza en el centro del colectivo pretendidamente unitario, cuyo pilar religioso y social se nos descubre como carcomido. La reconstrucción de las fronteras identitarias es especialmente cruenta, cuando la fusión del sujeto con su antagonista saca a la luz el peligro de la indiferenciación. Éste subraya en paralelo una necesidad imperiosa de generar una frontera para la diferencia, y se concibe de manera paradigmática como lo que Iris Marion Young denomina *border anxiety*. Según ella, al contrario que otras características identitarias deducibles del aspecto físico, por ejemplo, las que derivan del ámbito sexual tienen una visibilidad escasa (1990: 146). En *The Rain Ascends*, el triple otro, lo pederasta, lo anormal y lo homosexual, aparece dentro del colectivo heteronormativo, en su eje central. Así, Millicent descubre que su identidad como sujeto se tambalea, cuando rescata desde lo más profundo de su conciencia y de las páginas de su diario lo que siempre ha sabido y, sin embargo, por su propia seguridad y comodidad, ha desplazado. De esta forma, y como dice Kristeva, lo abyecto se confirma en la novela como aquello que “[...] disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite. [The abject] is something rejected from which one does not part”, continúa Kristeva, “from which one does not protect oneself as from an object. Imaginary uncaniness and real threat, it beckons to us and ends up engulfing us” (1982: 4).

El pánico a la homosexualidad, a la pederastia y al incesto se escapa del diario de la protagonista y rompe la estructura del mundo que la muchacha había creado en torno a su padre. La amenaza que redujo a lo más recóndito resurge

ahora y deshace el camino que había seguido anteriormente. Si de niña Millicent la extrajo de su subconsciente y la confinó en la privacidad de su diario, ahora el espectro aniquilador del Otro viaja desde ese diario para instalarse en su vida. Ahí, y de forma permanente ya, la presencia negativa de lo inenarrable distorsiona y neutraliza las categorías existenciales de la atormentada escritora, lo cual refuerza la tesis de que

[...] the abject [...] is experienced at the peak of its strength, when that subject, weary of fruitless attempts to identify with something on the outside, finds the impossible within, when it finds that the impossible constitutes its very *being*, than it *is* none other than abject. The abjection of self would be the culminating form of that experience of the subject to which it is revealed that all its objects are based merely on the inaugural *loss* that laid the foundations of its own being. There is nothing like abjection of self to show that all abjection is in fact recognition of the *want* on which any being, meaning, language or desire is founded. (Kristeva, 1982: 5)

Precisamente, en el momento en que la hija de Shelby se ve a sí misma inmersa en un proceso de disolución identitaria, de contacto irremediable con lo Otro, no le queda más salida que enunciar su angustia trayendo al reino de lo simbólico aquello que es anterior a él. Lo abyecto forma parte de ese mecanismo de separación del cuerpo maternal que precede a la conformación lingüística del sujeto, a ese momento de negociación entre los todavía inestables polos de sujeto y objeto. “[...] The abject appears in order to uphold ‘I’ within the Other”, dice Kristeva. “The abject is the violence of mourning for an object, that has always been lost. [The abject] takes the ego back to its source on the abominable limits from which, in order to be, the ego has broken away” (1982: 15). Negociando de nuevo los límites que la trasgresión ha tirado por tierra, Millicent se ve forzada a construir nuevas categorías, a encasillar a su padre dentro del *anti-sujeto*, ya que su comportamiento sexual viola los cánones religiosos, sociales y hasta los legales. La lucha que la narradora mantiene consigo misma en la construcción biográfica de su padre no puede explicarse más que como un acto de supervivencia en el que se trata de sacrificar la imagen de su progenitor o perecer sumida en la crisis identitaria. Ante la disyuntiva, la narradora opta por la abyección, el paso intermedio para una nueva demarcación de límites, en la que

los mecanismos de expulsión y repulsión automática sirven para la construcción renovada de las identidades. Así lo explica Butler cuando afirma que “the construction of the non-me as the abject establishes the boundaries of the body which are also the first contours of the subject” (1990a: 133).

No obstante, hasta llegar a la abyección y a la consideración de la sexualidad paterna como patológica y contaminada, *defiled* en palabras de Kristeva (1982: 63-64), Millicent atraviesa un proceso de individuación e independencia de la figura paterna, lo cual es previo a su delimitación de nuevas fronteras identitarias. Esa individuación y separación del padre proporciona el mayor conflicto en las páginas de la novela, un conflicto que se vincula a la desmitificación de la figura de Shelby, y que corre paralelo a su aparición como pederasta. Tanto en su foro interno como externo, la chica sufre una alteración de las categorías que han regido su vida. Si desde el punto de vista social, legal y religioso su padre ha perdido toda credibilidad y arrastrado con él a su familia, en la esfera privada la desencantada narradora siente la necesidad de destronar a su padre del lugar privilegiado que ha ocupado. En las páginas en las que lo retrata y se autorretrata, la joven transmite un sufrimiento enorme que surge de su esfuerzo por reconocer y enunciar lo indecible, por verbalizar el tabú; por llegar a una cierta normalización de la sexualidad anormal hasta reconstruir los límites quebrantados.

*The Rain Ascends* nos presenta a una Millicent a caballo entre dos posiciones, la de lectora de su propio diario y la de escritora. Este doble lugar refleja en la novela una estructura dual en la que la hija de Shelby produce un documento mientras lee otro. El diario de su infancia contiene información suprimida poco después de su producción y recuperada por una narradora ahora adulta, y es esa información la que plantea a la autora/lectora el conflicto mencionado: ¿Debe ocultar la verdad y potenciar así la imagen de un Shelby recto aunque misericordioso, o, por el contrario, debe revelar el secreto de su padre? Esta disyuntiva atrapa a la mujer; es incapaz de hacer daño a su progenitor, pero a la vez, se siente rabiosa por el engaño y atemorizada por el monstruo que ve ante sus ojos. “V is [...] for voracious, which is the most accurate word for Father. He

was born that way” (Kogawa, 1996: 23), dice la protagonista al enfrentarse a la cara oculta de su padre.

La biografía paterna que construye la mujer avanza regida por la duda de condenar o salvar al padre. Recordando la producción de las páginas que ahora lee, se da cuenta de cómo ha intentado obviar lo evidente desde el día en que lo supo. “I will never return to that day”, dice para luego concluir, “and henceforth and to this day I have lived in a world of fiction, so massively constructed that I have believed it at times to be safe” (Kogawa, 1996: 63). Su diario contiene la articulación del tabú, de lo anormal, de lo ilícito, de lo ilegal. Así, poco después de conocer el secreto que su padre revela por la presión familiar, la adulta Millicent recuerda haberse encerrado en su habitación y haber escrito en su diario íntimo: “[d]ear Diary. Dearest, dearest Diary. Here is a page I will never again peruse” (Kogawa, 1996: 68). Ahora desde su presente y ante la imposibilidad de volver a silenciar el secreto, Millicent exclama: “[r]eading back in my diaries, I can trace my frantic efforts to keep from crashing on the rocks below as the Shelbys fell from grace” (Kogawa, 1996: 88).

La duda esencial que corroe a la protagonista la lleva a cuestionar todos los procesos implicados en la construcción y circulación de datos históricos. Es consciente de que cualquier hecho tomado por cierto en el texto final puede velar otras circunstancias, esconder o disfrazar el acontecimiento, y por ello, cualquier producción narrativa está atada a un componente muchas veces olvidado, la subjetividad del narrador y su posición de cercanía o distancia con respecto a los datos narrados. Que esa proximidad sea mayor o menor es de importancia directa para la producción del hecho narrativo. Estas reflexiones articuladas desde el propio texto relacionan a la novela de Kogawa con la que es sin duda la característica posmoderna por excelencia, el recurso metaficticio (v. Hutcheon, 1988; 1992). Al ser presa de la duda acerca de qué consignar en su texto, Millicent dice: “[h]ow many men there must be, like Father, who have become heroes by excising their villainies from their stories. How many autobiographies are monuments to half-truths, masking the multifaceted bundles of imperfection that we all are?” (Kogawa, 1996: 24-25).

En este contexto de producción narrativa donde la verdad es mutilada por el interés personal, la engañada narradora se ve como el Abraham bíblico sacrificando a su hijo Isaac por su devoción al Padre (Kogawa, 1996: 69). Para ella, la verdad ocupa el lugar de Isaac en el altar de rituales, y Shelby el del Padre, un lugar al que obedece en la novela la fe que la hija siente por él. El texto es rico en imágenes de sacrificios, y si la muchacha por un lado revela cómo ha sacrificado la verdad - “blessed fantasy, blessed fiction, blessed denial that enabled me to survive” (Kogawa, 1996: 88) - , por otro, parece cada vez más segura de que la decisión a tomar es “to slay the fiction” (Kogawa, 1996: 86). Los crímenes sexuales de Shelby se someten a una continua metaforización bíblica de lechales masacrados, de rebaños paciendo plácidos y de lobos disfrazados de corderos. Ya en clara condenación de la actitud paterna, Millicent viene a acusarle: “[y]ou were no ordinary wolf in sheep’s clothing. You dressed yourself in the robes of the good shepherd and stole God’s lambs [...]. You made them to lie down in green pastures, you led them by still waters and devoured their souls” (Kogawa, 1996: 199).

Conforme decide acabar con su pleitesía al padre y revelar la verdad, la devoción religiosa de la mujer entra también en crisis. La protagonista parece identificar su sometimiento y, desde luego, su silencio con la religión y la ley paterna. En sus corrientes de conciencia se hace cada vez más frecuente entonces la presencia de una diosa de identidad confusa a la que se encomienda, y que desplaza la figura patriarcal de la deidad masculina y cristiana. El desencanto con lo que Shelby representa lleva a su hija a apuntar: “[t]hus, my Goddess, began the journey towards you - the search for the pathway to your throne, the watchfulness for signs of an abundant universe. I looked for you everywhere, in conversations, in connections between generosity and the capacity to forgive” (Kogawa, 1996: 173). La herejía en la que entra ahora, y que corre paralela a la ruptura de su silencio, hace pensar que esa diosa es la palabra que la muchacha toma para denunciar la acción paterna. En oposición al silencio, al oscurantismo o a la venganza, la palabra disminuye el trauma que la muchacha padece, y en su proceso de enunciación de lo silenciado encuentra el camino hacia la redefinición de la identidad propia, comunitaria e, incluso, la del padre.



Este momento de apertura es inmediatamente posterior a la superación de la dependencia paterna que muestra Millicent. Como resultado de ese extremo apego, empieza a buscar cabezas de turco con los que exculpar o al menos explicar la conducta de su padre. Es entonces cuando, evidenciando la envidia freudiana del pene que padece, revela su escaso afecto por su madre, la diácona Meredith Hunter. La superación de ese complejo trae a la protagonista un todavía mayor conflicto interno, y su transición puede apreciarse al recoger comentarios suyos que reflejan el proceso. De esta forma, la misma hija que dice “I wanted to be like him” (Kogawa, 1996: 43), añade luego “I want my father dead” (Kogawa, 1996: 135). Entre un estado de conciencia y el otro, la narradora busca al culpable de todo en su madre. Estricta y dominante, Meredith mantiene discordancias constantes con su hija, y éstas dejan ver que el cisma entre ambas puede estar debido a una competencia por el afecto de Shelby. Él, sin embargo, dirige su afecto hacia otra parte. Al enfrentarse a lo inexplicable, Millicent amargamente reclama que “it was mother’s fault [...]. If she hadn’t been so frigid [...]” (Kogawa, 1996: 99). Si en opinión de su hija, Meredith es cómplice de los abusos de Shelby por haberlos encubierto, la chica cae luego en la cuenta de que lo mismo puede decirse de ella, y acaba por considerarse, junto a su madre, víctima de la ley del silencio que impone Shelby. A ella contribuye la autoridad del pastor, su bondad, públicamente incuestionable, y, no menos importante, su representatividad religiosa en la comunidad de Juniper. “I didn’t like [my mother]”, dice la protagonista, quien luego reconoce, “[h]ow many of us are down here in the silent waters, curled up in to ourselves with untellable tales? I can barely scrape my way along the ocean floor and over the small bodies strewn about like indecipherable hieroglyphics” (Kogawa, 1996: 77).

En las páginas de la novela, los Shelby se nos presentan como una unidad familiar simétrica, en la que Meredith y Charles Barnabas se ven reproducidos en las figuras de sus descendientes, Millicent y Charlie. Esta simetría se refuerza con la alianza entre la chica y su padre, como hemos visto, y con el hecho de que “Charlie was Mother’s child” (Kogawa, 1996: 42). Esta alianza entre roles genéricos encontrados queda rota por la llegada a la familia de Eleanor, esposa de Charlie, y distanciada de Meredith por ser una intrusión en el vínculo maternal de

ésta con su hijo; y de Jonathan Steele, padre del hijo de Millicent, Jeff. De ellos es Eleanor la que más presiona a su cuñada para desenmascarar a Shelby, especialmente tras conocer que Martin, el hijo de su hermana que ella misma llevó a la casa familiar, ha sufrido también los abusos del pastor. De manera concisa, Eleanor afirma a la indecisa hija del vicario: “your father is a child molester. Your father is a pedophile or a pederast” (Kogawa, 1996: 68). Gracias a la resolución de Eleanor, y a partir del momento que descubre que su hijo Jeff también ha sido víctima del abuelo, la protagonista aparece mucho más decidida a revelar el secreto. De ahí que la novela se vuelva rica en imágenes de apertura y liberación, de salida de lo oculto al exterior. Si a veces Millicent dice “I sometimes come right up to the door. I put the key in the lock but I cannot turn it. The questions are stuck in my throat. I cannot say the words, even to myself” (Kogawa, 1996: 64), más tarde comenta que “I had lifted the lid of Pandora’s box” (Kogawa, 1996: 68).

La conciencia de la protagonista, su diario y la novela entera están llenos de opacidad y oscurantismo que reflejan el estigma social y la persecución legal que se cierne sobre la pedofilia. En su actitud contradictoria hacia la perversión paterna, la narradora es presa de un intento de normalizar la pedofilia. En esta corriente y de forma mucho más firme se inscribe Martin, quien dice no haberse visto afectado en su vida posterior por lo sucedido en su niñez. Radicalmente opuesta a la aceptación está Eleanor, quien opta por revelar a su cuñada: “[t]he problem with you is that your love map was distorted when you were little and you don’t know what healthy sexuality is” (Kogawa, 1996: 115). Eleanor representa el deseo por diferenciarse de lo Otro, por construir un límite claro entre la identidad de la comunidad y su opuesto. Millicent, en cambio, cruza esa frontera cuando concluye que el problema es cultural. “Didn’t we burn witches at the stake not so long ago?”, pregunta para añadir enseguida, “[h]ow do we know that we’re not doing the equivalent thing today?” (Kogawa, 1996: 110). Si bien es cierto que su aperturismo es sólo temporal, y es parte de la aceptación que vuela por la cabeza de la protagonista hasta afirmar “I am the child of a child molester, who molested my child” (Kogawa, 1996: 138), la actitud de Martin es inamovible. También esgrimiendo la relatividad histórica y temporal como arma, Martin se

remonta al discurso condenatorio de la masturbación esgrimido por Tomás de Aquino para concluir: “sensibilities change [...]. I bet we’ll have adult-child sex legitimated in the next -” (Kogawa, 1996: 113).

El razonamiento de Martin parece a primera vista impecable teniendo en cuenta la evolución sufrida por la masturbación y la homosexualidad, la una estigmatizada en su momento y la otra teñida como perversión y criminalizada. Sin embargo, lo que la relatividad temporal de Martin pasa por alto es que los menores envueltos en el sexo con adultos no disponen de la madurez mental necesaria para evaluar el grado en el que la práctica sexual regula los discursos vinculados a su cuerpo, y, además, el papel de éste último en la esfera pública. Hasta que dicha madurez no aparezca y los individuos implicados en una actividad sexual estén capacitados para valorar las consecuencias de sus acciones, el sexo con niños no puede ser más que un abuso de poder. Lo placentero o no que el acto sexual pueda resultar para el niño, un argumento que también aporta Martin (Kogawa, 1996: 113), queda, no obstante, neutralizado por la imposibilidad de oponerse a dicha práctica, muchas veces instigada o inducida mediante el engaño. Ello nos remite de nuevo a un abuso de poder en el que no cabe la posibilidad de la faceta educativa a la que alude Eve Kosofsky Sedgwick cuando retóricamente se pregunta: “can an adult’s sexual relationship with a child be simply a continuous part of a more general relationship of education and nurturance? Or must the inclusion of sex qualitatively alter the relationship, for instance, in the direction of exploitativeness?”. Y como ella responde, la presencia de un contacto sexual en ese vínculo de mentor-pupilo altera radicalmente la naturaleza de la relación (1985: 6). Como es bien sabido, la presencia más o menos silenciada de la pederastia ha coexistido con las prácticas sexuales normativas. Sin embargo, la normalización que presagia Martin parece actualmente improbable. Su construcción discursiva en la novela de Kogawa contribuye a romper el tabú que la impregna y que hace de ella, junto al incesto, uno de los grandes intocables. Como afirma Elizabeth Barnes en su análisis de este último, el desplazamiento del conflicto social y personal que éste provoca hacia un campo claramente ficticio agudiza nuestra conciencia de que, como la pederastia, el incesto constituye un trauma individual y colectivo. Según ella,

“[I]terature ‘tells’ without telling and in this way underscores the difficulties in fully apprehending an experience that has not been consciously processed” (2002: 2). La presencia de la pedofilia y del incesto en el centro del colectivo que crea Kogawa evidencia esa conciencia traumática que fuerza una redefinición de los límites identitarios. Cuando aparece una patología sexual de la dimensión de la pederastia, genera un rechazo inmediato al traer al Otro al seno de lo idéntico. La misma actitud de repulsa implica una renovación de las categorías de subjetividad y otredad, y “[...] appears as an expulsion of alien elements, but the alien is effectively established through this expulsion” (Butler, 1990a: 133).

Lo abyecto permite la necesaria reconstrucción de las polaridades de sujeto y otro, y así queda patente en la delimitación de márgenes y centros colectivos e individuales que *The Rain Ascends* lleva a cabo. La novela de Kogawa, como las de Atwood y Swan, parte del potencial presente en la intersección de la regeneración del discurso de la formación colectiva con la materialidad del cuerpo. Los ideales de homogeneidad versus diferencia por los que las narrativas de nación y comunidad se reproducen necesitan del cuerpo y de las prácticas sexuales vinculadas a él con el fin de funcionar. La heteronorma comunitaria legitima y/o descarta una serie de comportamientos a los que, o bien se los dota de regularidad - los asociados con la reproducción y la sexualidad dominante - o se los expulsa del seno colectivo convirtiéndolos en el recurrente otro, el disidente. La pederastia ofrece, por su parte, un caso límite, un Otro que amenaza la subjetividad del grupo de manera radical. Como las de Swan y Atwood, la novela de Kogawa establece que la tríada formada por el cuerpo, el deseo y la sexualidad dentro del discurso de comunidad y nación es cada vez más prominente. Y lo es al venir la identidad mediada por un mecanismo de deseo por la figura del otro y ese otro definido por las prácticas sexuales y su materialización sobre el cuerpo.

Ciñéndonos al marco autobiográfico ficticio, el próximo capítulo emplea las coordenadas de tradición y renovación establecidas entre los años ochenta y los noventa. En los ochenta buscamos los antecedentes de características que, como la disidencia sexual, la dispersión de subjetividad, la ambivalencia nacional o la desclasificación genérica, distinguen de forma clara la expresión autobiográfica de los noventa. Por el contrario, como veremos, la línea de

renovación aboga por subrayar la dualidad y los mecanismos del deseo y la identificación para enlazar sujeto y texto, el *yo* y el *otro*; por destacar un concepto de identidad relacional y diferencial.

## Tradición y renovación en los modos autobiográficos: de los años ochenta a los noventa

*“What does Canada want? It wants what we impute to it by fantasy. In the fantasy of Canadian nationalism, Canada desires closure [...] but [...] the sutured Canada also desires to be open, lacking”* (Keohane, 1997: 160).

*“We all want to escape our autobiographies, and we all insist on reading our best story”* (van Herk, 1991: 187).

Como anuncian las palabras de Kieran Keohane y de Aritha van Herk, este capítulo completa el círculo entre *where is here* y *who am I*. Ambas citas ponen de manifiesto una tendencia similar y paralela en el entramado nacional canadiense y en la construcción autobiográfica del sujeto. Estas dos formaciones identitarias tienden a la mutabilidad y a la elusividad con el fin de escapar de los tintes constrictores a los que la identidad tradicional condena. Una y otra buscan incesantemente el cierre textual y la apertura. Se apuesta en ambos casos por la negociación continua, por el funcionamiento de procesos de diferencia y de aplazamiento.

La ficción autobiográfica canadiense escrita en los últimos años del siglo XX deja ver las huellas del pensamiento posestructuralista en temas de representación y de indeterminación identitaria, produciendo continuos desplazamientos de la identidad nacional, personal y hasta genérico-literaria. Utilizando el marco definido por las opiniones de Keohane y van Herk, este capítulo establece una línea doble de tradición y renovación entre los años ochenta y los noventa. Primero, como parte de esa línea de continuación con la década anterior, se intenta poner en los ochenta las bases teóricas de la expresión autobiográfica de la disidencia sexual, la dispersión de subjetividad y la ambivalencia nacional, rasgos que son muy perceptibles en las obras primarias de este estudio. Para ello nos remontamos hasta 1981, año en el que

se publica una obra pionera y paradigmática de la mencionada tríada, *Famous Last Words*, de Timothy Findley. Como parte también de esa continuidad, examinamos luego la desclasificación genérica autobiográfica, también evidente en buena parte del corpus primario, y que se deja ver en otro texto de los ochenta, *Running in the Family* (1984 [1982]), de Michael Ondaatje. Su presencia se prodiga en novelas de los noventa como *The Stone Diaries* (1993), de Carol Shields, también heredera de la polifonía de *Running in the Family*, y *The Underpainter* (1997), de Jane Urquhart. Ambas desestabilizan la etiqueta clasificadora y el requisito de veracidad con su uso particular de dos códigos visuales como son la fotografía y la pintura. Finalmente, examinamos *The Substance of Forgetting* (1992), de Kristjana Gunnars, por constituir un ejemplo de la línea de renovación autobiográfica marcada en los noventa. El texto propone un concepto de identidad relacional y vinculada permanentemente a la articulación del deseo. Éste y la supresión de la ansiada *jouissance* aparecen como claves para la existencia del texto autobiográfico, a la vez que desvelan la contigencia de sujeto y texto. Junto a la polifonía del mismo diario en Shields, y a la permeabilidad de la frontera genérica de Urquhart, estas ficciones contribuyen a perfilar una perspectiva desde la que el texto autobiográfico y los modos que adopta nos invitan a contemplar con recelo las identidades personales y nacionales de la ficción autobiográfica canadiense. En el marco de las novelas producidas en los ochenta y noventa, la identidad del género autobiográfico y la identidad nacional de Canadá parecen seguir un camino similar, un dibujamiento y desdibujamiento que corren paralelos a la expresión de la disidencia sexual. En las próximas páginas trazamos la pista de la relación triple entre este último factor, la dispersión de subjetividad y la desclasificación genérica.

### ***Disidencia sexual, dispersión de subjetividad y ambivalencia nacional***

La segunda parte del siglo XX confirmó la vigencia e importancia de la escritura autobiográfica que, hasta ese momento, había adolecido de la carencia de un estudio teórico firme. Colocada por debajo de la ficción y de la forma narrativa biográfica en la escala de atención crítica, la autobiografía pareció culminar sus aspiraciones al ser considerada como “a historiographical document capable of

capturing the essence of a nation or the spirit of an age” (Smith, 1987: 3). A tal consideración contribuye el espejismo de autenticidad que se desprende de su práctica. Según Joseph Fichtelberg, la autobiografía moderna está enraizada en el espíritu de individualización kantiano, el cual intentó imponer sobre el mundo exterior el orden humano (1998: 1), y por ello esta forma narrativa se ha asociado con la transparencia textual y con la veracidad, con la capacidad de proporcionar un vínculo directo entre autor/productor y personaje. Frente a autor y personaje, el lector, por su parte, se sitúa en un ángulo privilegiado para la visión de ambos gracias a, y por efecto de, ese espejismo de transparencia. En palabras de John Sturrock, la autobiografía es “[...] a kind of writing [...] that dreams of suppressing the distance between writer and reader” (1994 [1993]: 2). La supresión de esa distancia yace bajo la perspectiva romántica de la autobiografía, tal y como explica Nora Catelli cuando concluye:

[e]l claro-oscuro romántico buscaba imponer el artificio como no-artificio; quería que la máscara del *yo* estuviese pegada a la piel del autor y que arte y vida fueran una sola cosa. Pero, aún soldada, la máscara cubre una superficie que no se le asemeja. Anfractuosidades, hendiduras, y cráteres de lo escondido, que no se acoplan a la máscara, crean una cámara de aire que en su espesor abarca lo que acostumbramos a llamar impostura. Y esa cámara de aire, esa impostura es el espacio autobiográfico: el lugar donde un *yo* prisionero de sí mismo, obsesivo, mujer o mentiroso, proclama para poder narrar su historia que él (o ella) fue aquello que hoy escribe. (1991: 11)

El interés reciente en la escritura autobiográfica permitió su entrada en el canon occidental y su consideración como género de rasgos definidos que se transforman de acuerdo a los tiempos y a las prácticas particulares (Hite, 1991: xiv).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> En “Autobiography as De-Facement” (1984 [1979]), Paul de Man duda que se pueda considerar a la autobiografía como género literario, dada la escasa coherencia estética de sus prácticas. La prescripción de De Man se mueve en dos direcciones diferentes: por un lado, pretende constreñir la práctica autobiográfica a una serie de modos, eliminando a otros, limitando la diversidad, y en definitiva, buscando la canonización de ciertas formas; por otro, intenta crear un ente genérico hermético, limitado e inmutable (de Man, 1984: 67). El cierre inicial de la categoría *género* a la autobiografía puede estar debido, como opina Sturrock, a la posición inusual que el crítico tiene que adoptar ante ella, analizándola como artefacto literario público cuando en realidad presenta una entrada deliberada en la esfera privada (1994: 2). Si bien es posible que, como apunta Neuman (1991: 1), la constitución genérica de la autobiografía se deba en parte a la crisis de referencialidad y representación posmodernas, parece más claro que la problemática de representación presente de manera conspicua en el texto autobiográfico se anticipó a su teorización en el entramado



En esa transformación de las prácticas autobiográficas cabe, por ejemplo, el mayor compromiso con temas de género, de orientación sexual y de disidencia sexual; la expresión, en consonancia con algunos de los preceptos teóricos desgranados a continuación, de la dispersión de subjetividad, y, finalmente, las tensiones entre la individuación autobiográfica y la pertenencia al colectivo nacional. Estas inquietudes contribuyen a variar de forma decisiva la dirección de las líneas genéricas desde las que se expresan.

El hecho de que la sexualidad se construya de forma diferente en el cuerpo masculino de lo que lo hace en el femenino (Neuman, 1991: 4), y que el sujeto sea siempre “a subject constituted in gender” (de Lauretis, 1987: 2), afecta y desplaza la conceptualización humanista de un sujeto universal y hasta asexuado. La ubicación de las variantes de género y orientación sexual en el reino autobiográfico aparece como uno de los primeros desafíos al monumento en el que se erigió el sujeto masculino y humanista más tradicional. Su destronamiento está favorecido por el auge de los discursos feministas y poscoloniales y por la prominencia que se empieza a conceder a marcas identitarias como son la clase social, la raza o la orientación sexual (Darias Beautell, 2001a: 17). Estos rasgos han adquirido una consistencia propia en la expresión autobiográfica de los últimos años.<sup>2</sup>

La reclamación de subjetividad articulada por los discursos feministas, poscoloniales o los de orientación sexual marcada surge a la vez que los preceptos

---

posestructuralista (Jay, 1984: 38). Relacionados con la formación del género autobiográfico y, aunque ya clásicos, volúmenes como *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* (1980), editado por James Olney, resultan esenciales para un estudio de los modos autobiográficos. También son de interés *The Form of Autobiography: Episodes in the History of a Literary Genre* (1976), editado por William Spengeman, y el libro *The Changing Nature of the Self: A Critical Study of the Autobiographic Discourse* (1988), de Robert Elbaz. Más recientes son *El espacio autobiográfico* (1991), de Nora Catelli, y en el contexto de la ficción canadiense, *Graphies and Grafts: (Con)Texts and (Inter)Texts in the Fiction of Four Contemporary Canadian Women* (2001a), de Eva Darias Beautell. Éste ha sido instrumental a la hora de elaborar estas notas sobre la problemática autobiográfica.

<sup>2</sup> Junto a estos desafíos vienen el énfasis en la historia personal, el cuestionamiento hecho desde ésta a la historia oficial, la legitimación de lo que hasta ahora era oficialmente invisible. “It is the claim that my history matters, my history has meaning, that still distinguishes autobiography as a mode of truth” (1998: 3-4), dice Fichtelberg. El injerto de otros sujetos en la tradición universalista coincide cronológicamente con la proposición posestructuralista de minar la base de la subjetividad y de reducir el sujeto a un ente puramente lingüístico.

concernientes a la muerte del autor (v. Barthes, 1986a; 1986b; Foucault, 1991).<sup>3</sup> De esta forma la construcción de subjetividad que unos buscan es simultánea a la desconstrucción de esa subjetividad que otros proponen. En este contexto, y aunque Domna Stanton afirma que la construcción ha de ser primaria con respecto al cuestionamiento de la subjetividad (1987 [1984]: 15), la linealidad y la lógica en la determinación de este proceso - construcción y desconstrucción - está imbricada en una secuencia temporal impuesta desde un centro que se mueve por *delante*, la Europa posestructuralista, sobre un margen que viaja por *detrás*. La terminología poscolonial es relevante aquí porque, como ha visto Diana Brydon (1991: 193), la ficción poscolonial es la que mayor problema plantea a esta temporalidad (v. Hutcheon, 1991a).

La ruptura del razonamiento cartesiano de *cogito ergo sum*, llevada a cabo al desposeer al sujeto de su dominio lingüístico y complicar consecuentemente su poder sobre la representación, desmitifica por un lado, la posición del ser universal y, por otro, la transparencia asociada a la representación autobiográfica. Ambas concepciones sobrevivían al considerar fija e inmutable la realidad del ser e incuestionable la referencialidad del lenguaje (Morgan, 1991: 6; Darias Beautell, 2001a: 16). En cambio, tras el auge posestructuralista, “[...] we say ‘I speak’ instead of ‘I think’ [...]”, y esto presupone que “the thinking person has something inside whereas the person who says ‘I speak’, has nothing” (Heller, 1992: 272). Por ello, al analizar y descomponer el término *autobiografía*, parece que el énfasis, que alguna vez estuvo en el bios-, ahora oscila entre el autos- y el -grapho (Darias Beautell, 2001a: 16; v. Olney 1980). De esta forma, como concluye Hite, “contemporary autobiographical theory has complicated the ‘self’ posited as origin and subject-matter of self-writing by focusing attention on the ways it is constructed *by* that writing, as well as by the surrounding social and cultural discourses” (1991: xiv). Por tanto, y como consecuencia de la complicidad entre muchos textos canadienses de ficción, especialmente los producidos en los años ochenta y noventa, y las

---

<sup>3</sup> La apertura del texto y significado que los preceptos de Barthes y Foucault traen consigo está claramente vinculada al cuestionamiento de las estructuras centradas propuesto por Derrida y a la consideración del lenguaje como vehículo mediador de cualquier realidad (v. Darias Beautell, 2000b: 35-44). Dentro de los paradigmas teóricos abiertos por estos cambios, el sujeto, la narrativa histórica y el orden social del que son parte quedan igualmente sometidos al lenguaje y a las desconstrucciones de cualquier tipo de hegemonía como las emprendidas por los feminismos o poscolonialismos.

inquietudes cr3ticas (v. Darias Beautell, 2000b), los modos autobiogr3ficos que aparecen en estas p3ginas trazan una dispersi3n de subjetividad.

Las novelas de este cap3tulo puntualizan adem3s, y muchas veces de forma paralela a esa dispersi3n, una ambivalencia nacional considerable. Si *The Stone Diaries* desplaza la naci3n a favor de la microcomunidad, *The Underpainter* tiene lugar entre Estados Unidos y Canad3, y hasta se sitúa en una geografía de conflictos entre límites nacionales como es la Europa de la Primera Guerra Mundial. *Famous Last Words* y *Running in the Family*, por su parte, optan por un orden internacional que mantiene al lector entre Europa y Am3rica, el este asi3tico y Canad3. Como ocurre con la identidad nacional canadiense que estas ficciones desdibujan, las identidades gen3ricas de los textos y las identidades de sus protagonistas y sujetos escritores se plasman en el texto para luego desaparecer. En el mismo sentido, y como mantiene Keohane en la cita que abre este cap3tulo, la identidad canadiense busca solidificarse a la vez que permanece abierta (1997: 160). Y es que como afirma el protagonista de Urquhart desde Estados Unidos, “[t]he country across the lake never really takes shape. [...] Cold, distant, separated by enough water that the curve of the earth makes it invisible, the far shore disappears swiftly from the memory [...] as quickly as a trip to an amusement park might, after daily life resumed” (Urquhart, 1997: 37).

La ambivalencia nacional, la disidencia sexual y la dispersi3n de subjetividad mencionadas aparecen ya a comienzos de los ochenta en *Famous Last Words* (1982 [1981]), de Timothy Findley, que imprime las huellas de estos tres elementos en los escritos autobiogr3ficos que constituyen su espina dorsal. Con estas caracter3sticas como pilares estructurales, la novela se hace eco tambi3n de la problem3tica que surge del intersticio entre el autor y el sujeto de la escritura, y del modo autobiogr3fico como reflejo de las inquietudes art3sticas, nacionales y/o sexuales. La novela de Findley es adem3s paradigm3tica de la relaci3n entre dispersi3n de subjetividad, disidencia sexual y ambivalencia nacional (v. Dickinson, 1999: 39-68), hace que la segunda fuerce la expatriaci3n del sujeto disidente como parte de la regeneraci3n nacional ya vista, y por 3ltimo, desconstruye la idea de comunidad nacional desde un tr3nsito internacional sobre los mapas cambiantes de la Segunda Guerra Mundial.

*Famous Last Words* es un ejemplo del tipo de *mise en abyme* donde un sujeto lector se enfrenta a lo escrito por un sujeto autor, produce sus impresiones acerca de la lectura, y al hacerlo, se constituye a sí mismo como sujeto.<sup>4</sup> Tal y como la novela evidencia, la autobiografía es con diferencia la forma narrativa donde la problemática entre autor y lector, por un lado, transparencia, representación y textualidad, por otro, encuentra su límite. Al considerar que el sujeto y el autor son entes lingüísticos y que la representación está siempre mediada por el lenguaje, el espejismo de veracidad y de transparencia autobiográfica no se sostiene. “The origin and the end of autobiography converge in the very act of writing”, dice Martin Gloege siguiendo a Michael Sprinker, “[...] for no autobiography can take place except within the boundaries of a writing where concepts of subject, self, and author collapse in the act of producing a text” (1992: 60). En *Famous Last Words*, el sujeto lector es el teniente Quinn, experto en demoliciones del ejército estadounidense, y que tras la entrada de los aliados en Berlín en 1945, inspecciona la última residencia del poeta norteamericano. Allí se encuentra, de una manera metafórica y literal, con *la muerte del autor* y con la vida de Mauberley plasmada en el diario/mural que éste ha escrito en las paredes antes de suicidarse (v. Dopp, 1995).

Findley, conocido ya por las complejas disquisiciones sobre el género y la sexualidad de sus protagonistas, a las que volveremos en el último capítulo, escribe aquí un *künstlerroman* truncado y complicado en su base por esas preocupaciones. Para ello, recrea los últimos años del poeta americano Hugh Selwyn Mauberley, sus andanzas a un lado y otro del mundo en vísperas y durante la Segunda Guerra Mundial. Su amistad con la Duquesa de Windsor, Wallis Simpson y con su segundo marido, el que de no haber abdicado hubiera sido Eduardo VIII, y su cercanía casi paralela al nazismo, hacen de Mauberley un personaje contradictorio. Su homosexualidad, a veces más evidente que otras en su narración, corre paralela a su condición reconocida de apátrida, y esto configura la dualidad ya mencionada entre disidencia sexual y ambivalencia nacional/comunal en la ficción de Findley. Al

---

<sup>4</sup> En palabras de Paul de Man, el *mise en abyme* es “the kind of structure by means of which it is clear that the text becomes itself an example of what it exemplifies”. Por ello, dada la capacidad de ficciones como la de Findley para remarcar la imposibilidad autobiográfica a través de historias autobiográficas, queda evidencia clara de que la estructura de *mise en abyme* que muchas de ellas emplean de forma recurrente ejemplifica y obedece al diseño de “a story within the story of what is its own statement” (de Man, 1993 [1986]: 86).

comentar la aparente homosexualidad del primer marido de Wallis, el propio Mauberley nota: “not that it matters. So am I - from time to time” (Findley, 1982: 66), y lo cierto es que tanto 3l como Wallis se decantaron en su momento por el mismo amante, Dimitri Karaskavin, quien “[...] played Charlie Chaplin for Wallis, Mary Pickford, for me” (Findley, 1982: 71). Wallis encaja tambi3n en esta disidencia al estar casada con Spencer y permanecer virgen hasta la llegada de Karaskavin. Con Mauberley, Wallis es tambi3n un ejemplo ambivalente de identificaci3n nacional. De origen estadounidense, Wallis dice ser incapaz de celebrar el cuatro de julio, y por ello opta por lo que denomina el “Glorious Fifth”. “Wallis had been unable to celebrate the Fourth of July in any other way but as a sombre public wake”, dice Mauberley. “She did, however, have her revenge by creating the Glorious Fifth” (Findley, 1982: 363). En este mismo contexto, y empleando sus diarios como base de identificaci3n nacional, Mauberley cae en la cuenta de que “[...] excepting those moments in which I wrote in my journals, I did not have any contact with myself. I was a cipher. Nothing. And since 1941, when my country (only my nominal country by then) went officially to war, I had not even know to whom I belonged” (Findley, 1982: 311).

Todas estas circunstancias fascinan a Quinn, quien a pesar de ser alertado a su entrada en la 3ltima morada de Mauberley de que “[...] he was a traitor” (Findley, 1982: 45), devora 3vidamente lo que las paredes de Mauberley desvelan. Nada m3s comenzar su lectura, Quinn siente la ruptura de ese espejismo de veracidad que se espera del texto autobiogr3fico. Las palabras impresas del difunto Mauberley le avisan que “all I have written here [...] is true; except the lies” (Findley, 1982: 57). Es imposible no extrapolar el comentario auto-reflexivo del texto a cualquier otro ejemplo autobiogr3fico, aunque la carencia de veracidad no se haga tan expl3cita. La ruptura de la confianza en la transparencia del texto sitúa a Quinn, y a nosotros con 3l, al borde de un precipicio de incertidumbre en el que la curiosidad por fuerte que sea se ve frustrada por la imposibilidad de tener acceso a la verdad y a la certeza. El mismo narrador de Findley lo expresa: “Quinn felt the same as he had when he made his first parachute jump - suddenly confronted with the enormity of space and the death that might await him at the bottom. He closed his eyes and held his breath. And then, he opened them - and read” (Findley, 1982: 65). Este *salto al vac3o*

relaciona intersubjetivamente al Quinn lector y al Mauberley autor, quien de pequeño se enfrentó al salto real que condujo a su propio padre a la muerte (Findley, 1982: 2).

Desde su texto, el propio Mauberley quita importancia a la captura de cualquier subjetividad, y reduce su acto narrativo a un simple pasatiempo, algo con lo que sobrellevar la angustia de la guerra. “When the planes came over”, explica el poeta, “the only thing to be done was to concentrate on something else. Air raids have come to be a time - both in London and Berlin - when many people made love, wrote books, gambled for fortune and started diaries” (Findley, 1982: 317). Mauberley, no obstante, es consciente de su presencia/ausencia en el texto que produce. Sabe que el intento de perdurar es vano, pero también que su eco retumbará en la mente de Quinn, así como en la de cualquier otro lector. Adelantándose además a la censura a la que se enfrentará su documento por causa de su simpatía con el nazismo, Mauberley concluye en un epílogo que captura la elusividad de su sujeto, una ausencia y una presencia entre líneas:

Imagine something mysterious raises to the surface on a summer afternoon - shows itself and is gone before it can be identified.

The people on the shore sit beneath their umbrellas, comfortable and dozing. Half of them are asleep. Of the other half, perhaps only two or three have seen the thing. None of them points: none of them shouts. None of them dares. [...]

By the end of the afternoon, the shape - whatever it was - can barely be remembered. No one can be made to state it was absolutely thus and so. Nothing can be conjured of its size. In the end the sighting is rejected, becoming something only, dimly thought on: dreadful but unreal. Thus whatever rose towards the light is left to sink unnamed: a shape that passes slowly through a dream. Waking, all we remember is the awesome presence, while a shadow lying dormant in the twilight whispers from the other side of reason; I am here. I wait. (Findley, 1982: 396)

Similar a este objeto presente pero evanescente, el sujeto de Mauberley en *Famous Last Words* denota más una carencia de poder textual que un dominio sobre la narración. Como los relatos que vemos en las siguientes páginas, el suyo muestra una gran incredulidad hacia el texto, un texto al que se desafía desde dentro. Pero, como explica Susannah Radstone, la autobiografía también es “a limit case for post-

structuralist theory” (2000: 202), un caso en el que la ilusión de coherencia del sujeto se ve rota por la ruptura lacaniana entre el sujeto que enuncia y el sujeto del enunciado; por la separación entre el *yo* representado y el que representa, entre el espejismo del autor/creador y el sujeto de la escritura. Como evidencia *Famous Last Words* desde comienzos de los ochenta y las novelas de los noventa que aquí analizamos, la autobiografía es el marco para el estudio de cómo el discurso construye al sujeto y de cómo la subjetividad sólo puede aprehenderse por medio de construcciones específicas e históricas de ese sujeto (Radstone, 2000: 203). En su imposibilidad ontológica radica pues el interés de la autobiografía, y así lo ve Butler cuando sostiene:

the constitutive identifications of an autobiographical narrative are always partially fabricated in the telling. Lacan claims that we can never tell the story of our origins, precisely because language bars the speaking subject from the repressed libidinal origins of its speech. However, the foundational moment in which the paternal law institutes the subject seems to function as a metahistory which we not only can but ought to tell, even though the founding moments of the subject, the institution of the law, is as equally prior to the speaking subject as the unconscious itself. (1990a: 67)

A pesar de la dispersión del sujeto en el texto, la novela de Findley ha empleado ese mismo texto para dejar constancia de la disidencia sexual y de la ambivalente situación nacional del sujeto autobiografiado. Al hacerlo adelantó buena parte del centro temático que rige las autobiografías ficticias de los noventa. Ya no hacia el texto autobiográfico como tal, sino, por el contrario, hacia la etiqueta genérica enfocan su desconfianza las novelas que ocupan la siguiente sección. En ellas, sin embargo, la dispersión de subjetividad se contagia al desdibujamiento de los límites de clasificación genérica, haciendo que la identidad tienda a difuminarse en ambos casos.

### ***Desclasificación genérica***

Como resultado de la revisión de cualquier constructo identitario articulada desde el posestructuralismo, el concepto de *género* como entidad hermética se ha

visto desestabilizado por una dinámica que convierte sus límites en enclave de permeabilidad y de multiplicación continua de zonas fronterizas. Fijando una dirección opuesta a la de la crítica occidental, caracterizada por su interés en la construcción de fronteras genéricas (Schenck, 1998: 285), Jacques Derrida se propone mostrar como *género* y su política de la clasificación se erigen sobre una prescripción imposible. “As soon as the word *genre* is sounded, as soon as it is heard, as soon as one intends to conceive it, a limit is drawn. And when a limit is established, norms and interdictions are not far behind” (1992: 224), dice Derrida. En “The Law of Genre”, Derrida se interesa por la mecánica de la clasificación genérica y nota que la categoría en particular, novela o ficción autobiográfica, por ejemplo, queda fuera del campo de categorización que ella misma genera sobre un determinado texto. Se produce así una clasificación a la que la marca clasificatoria escapa, y este principio que el filósofo francés denomina la *ley de la ley de género*, se encuentra en todo acto de bautismo genérico. Al inscribirse dentro de un género determinado, el texto se desclasifica simultáneamente puesto que la misma etiqueta que lo categoriza no pertenece al género de inscripción. Así, la imposibilidad y la posibilidad de mantener la taxonomía - y no sólo las de carácter literario - van paralelas. Esto es lo que Derrida llama la *cláusula de género*, y de acuerdo a ella, “the clause or floodgate of genre declasses what it allows to be classed [...]. Putting to death the very thing that it engenders, it cuts a strange figure; a formless form, [...]. Without it neither genre nor literature come to light, but as soon as there is this blinking of an eye, [...] degenerescence has begun, the end begins” (1992: 231).

Como sucede con la desconstrucción, Derrida advierte que este principio de imposibilidad genérica no se aplica exclusivamente a la esfera literaria, sino que por el contrario, tiene una cobertura más amplia, “the limitless field of general textuality” (1992: 228). Tanto en lo literario como fuera de este marco, la característica que permite catalogar cualquier objeto como perteneciente a un determinado grupo no sólo no pertenece a dicha serie, sino que es además anterior al acto de clasificación, de manera que es posible que el grupo advierta esa característica definatoria desde dentro de sí y de manera consciente. Es lo que sucede por ejemplo con las metaficciones, que se bautizan a sí mismas como narrativas analíticas de la categoría de ficción. Como refleja Derrida (1992: 229-230), la



característica de pertenencia puede girarse sobre sí para acabar convirtiendo en irónica la etiqueta clasificadora, tal y como ocurre, por ejemplo, con muchos de los textos autobiográficos aquí presentados, que, esgrimiendo una pretendida veracidad, son, sin embargo, catalogados como novela, por excelencia el género ficticio.

El hecho de que la etiqueta clasificadora quede fuera de lo que intenta catalogar es para Derrida un ejemplo de lo contradictorio del acto de clasificación. En él, la característica que determina la participación no participa en aquello que cataloga como perteneciente. “I would speak of a sort of participation without belonging, a taking part in without being part of, without having membership in a set”. Por ello, concluye Derrida, “the trait that marks membership inevitably divides. The boundary of the set comes to form, by invagination, an internal pocket larger than the whole” (1992: 227-228; v. Kaplan, 1992). Es precisamente en el límite de lo clasificado, y gracias a ese pliegue o invaginación, donde la desclasificación reside y donde la ruptura con lo clasificado arriesga la clasificación hasta lo insospechado. Como ocurre en algunas de las ficciones que vemos someramente aquí, el límite catalogador no lo es tanto, y la clasificación se yergue como lo opuesto, una desclasificación palpable.

De hecho, cuando entramos en el campo de la ficción autobiográfica, la problemática sugerida se agudiza notablemente. El término *ficción autobiográfica* es de por sí controvertido, ya que si la veracidad es una de las características definitorias del género autobiográfico, y ésta permite catalogar una obra como *autobiográfica*, una autobiografía de corte ficticio raya el oxímoron (Hite, 1991: xiv). Este marco de autobiografía ficticia, como ocurre en las páginas que siguen, da lugar a combinaciones en las que una autora produce un sujeto masculino o a la inversa, un mismo autor produce sujetos masculinos y femeninos y, lo que es más, situándose en el abismo, éstos producen a su vez otros sujetos masculinos o femeninos. Así, se desvela, por un lado, que el artefacto y el engaño se sitúan en una dimensión distinta entre el ocultamiento y la exposición del sujeto (Hite, 1991: xiv; Darias Beautell, 2001a: 25). Por otro, se agudiza la circunstancia de que el sujeto en el texto siempre ha sido ficticio, y por ello, “[...] carece a la postre de sentido cualquier intento de diferenciar entre autobiografía y autobiografía ficticia” (Jay, 1993: 21).

Para complicar todavía más el marco de clasificación genérica, el término *modos autobiográficos* abre un espacio en el que el calificativo *autobiográfico* aúna de igual forma a narrativas como diarios, memorias, cartas, cuadernos personales o confesiones. Éstas vertebran muchas de las ficciones autobiográficas de la historia de la literatura canadiense, y en muy diversas formas se constituyen como el vehículo para la desconstrucción de un sujeto nacional e individual en las ficciones primarias de este estudio; para la expresión de su masculinidad o feminidad, para la exclamación de un acuerdo o disidencia con la heteronormatividad reinante. No obstante, como bien recuerda Weedon, “for post-structuralism, femininity and masculinity are constantly in process and subjectivity, which most discourses seek to fix, is constantly subject to dispersal” (1992 [1987]: 99).

Los noventa son ricos en ficciones que hacen de la desclasificación su rasgo más destacado, y al hacerlo hunden sus raíces en la década inmediatamente anterior y apuntan a una obra precursora que sin duda marcó un antes y un después en la ficción canadiense, *Running in the Family* (1984 [1982]), de Michael Ondaatje. Ésta, como las obras que siguen su ejemplo en los noventa, emplea la fotografía con el fin de minar la preponderancia del código escrito y la unidad del mensaje autobiográfico. Además, con sus fotos, *Running in the Family* hace guiños constantes a la veracidad requerida de la autobiografía y de la fotografía. La proliferación de fotografías en sus páginas corre paralela a la sustitución de la primera persona autobiográfica por una multiplicidad de voces que complementan o cuestionan la historia contada por el Ondaatje auto/biógrafo. Por ello, no es extraño que el texto de Ondaatje atrajese la atención de la crítica por un buen número de factores, entre ellos la imposibilidad de su categorización genérica. Autobiografía, biografía, metaficción historiográfica o historia oral son, como sugiere Douglas Barbour (1993: 136), algunas de las clasificaciones que el texto ha recibido. *Running in the Family* “keeps its final intelligibility at bay by practising a deferral of meaning and of generic definition related to the autobiographical elements of the book” (Kamboureli, citada en Barbour, 1993: 136; v. Llarena Ascanio, 1995; 2002).

Con su interés en trazar *una* historia de la familia Ondaatje previa a su llegada a Canadá desde Sri Lanka, su énfasis en retratar a la figura paterna (v. Coleman, 1998: 105-130), en desplazar el constructo identitario/autoritario del

creador a favor de una concepci3n de identidad vinculada a factores de tiempo y, de manera muy relevante, de espacio, el texto cruza la frontera entre lo biogr3fico y lo autobiogr3fico, entre la *historia* y las *historias*, entre una vida y las vidas de toda una familia que componen esta genealogía transoceánica y transcultural. Es precisamente el impulso a la multiplicidad el que siega de raíz la pretensi3n autobiogr3fica, centrada en el yo-autor, y ese mismo impulso múltiple se inserta en la construcci3n narrativa de la historia. “No story is ever told just once”, se nos advierte poco despu3s de comenzar la narraci3n. “Whether a memory or funny hideous scandal, we will return to it an hour later and retell the story with additions and this time a few judgements thrown in. In this way history is organised” (Ondaatje, 1984: 26).

Adem3s, *Running in the Family* quiebra tambi3n el espejismo de veracidad y de acceso directo a la verdad esperado del texto autobiogr3fico. Por medio de un reiterado énfasis en su car3cter de reconstrucci3n plausible, y de ninguna manera única, el texto de Ondaatje est3 de acuerdo con otras ficciones posteriores que desplazan el mito del origen casi sagrado del acto narrativo. La autobiografía de Ondaatje remarca continuamente el límite frágil entre la verdad y la mentira, entre la ficci3n posible y la posible verdad de lo ocurrido. Así, como el propio epílogo declara, “the book is not a history but a portrait of gesture” (Ondaatje, 1984: 206). Desde Canadá, su residencia en el presente de la autobiografía, el Ondaatje de *Running in the Family* mira las paredes de la casa de su hermano y afirma: “on my brother’s walls in Toronto are the false maps. Old portraits of Ceylon. The result of sightings, glances from trading vessels, the theories of sextant” (Ondaatje, 1984: 63).

Por otro lado, *Running in the Family*, considerada una obra marginal del género autobiogr3fico al estar cercana a lo que es la memoria familiar (Eakin, 1998: 75), complica notablemente el marco de su referencialidad por medio de la inclusi3n de fotos pertenecientes al álbum familiar de los Ondaatje. El texto verbal y el fotogr3fico entablan de esta forma una relaci3n de suplementariedad, de complementaci3n tanto como de descubrimiento de las carencias mutuas, con lo que se demuestra adem3s que no existe una correspondencia lineal entre el sujeto/objeto de la autobiografía y su pretendido referente, y que la relaci3n entre éstos no iguala de ningún modo a la existente entre la fotografía y su objeto. “In thus thinking about reference in terms of both the visual and the verbal”, sostiene Timothy Dow-Adams,

“we can arrive at an oddly affirmative and somewhat inside-out answer to de Man’s famous question ‘but are we so certain that autobiography depends on reference, as a photograph depends on its subject’” (1998: 20).

La inclusión de fotografías en las páginas de las autobiografías ficticias implica otra ruptura en la veracidad esperada del texto autobiográfico. Al estar vinculadas a una ilusión de realidad, las fotos parecen apuntar directamente a ese referente que el texto autobiográfico ha velado recientemente de diversas formas. Su presencia en autobiografías ficticias como *Running in the Family* o *The Stone Diaries* (1993), a la que dedicamos algún espacio a continuación, obedece a lo que Dow-Adams llama una búsqueda de *referencialidad ficticia*. Ésta plantea el conflicto entre lo *real* de la foto y lo *ficticio* del texto, y se alía con una investigación del carácter auto-reflexivo de ambas, fotografía y autobiografía, que suman así la ambigüedad de sus expresiones separadas (Dow-Adams, 2000: xv). Como ocurre en *The Stone Diaries*, la imagen fotográfica puede venir a complicar la veracidad del texto al desmentir lo que éste afirma, y, de esta forma, es posible discernir que la fotografía revela y oculta información. Por ello, establece un paralelismo más que notable con la autobiografía, que “[...] is a form of narrative characterised by a desire both to reveal and to conceal [...], its power comes from [...] the indeterminacy of its sense of reference to the world” (Dow-Adams, 2000: 15).

*The Stone Diaries*, ganadora del Pulitzer y del Governor General’s Award de 1993, produce la mencionada desclasificación genérica no sólo al complicar la referencialidad autobiográfica mediante el recurso fotográfico, sino también al optar por una polifonía de voces que penetran en el diario de la protagonista Daisy Goodwill. A Daisy la seguimos a lo largo de todos los períodos de su vida y más allá de ellos, desde los momentos previos a su nacimiento hasta los inmediatamente posteriores a su muerte. El texto se estructura así en diez secciones coincidiendo temporalmente con momentos particulares y cronológicos en la vida de la protagonista: “Birth, 1905”, “Childhood, 1916”, “Marriage, 1927”, “Love, 1936”, “Motherhood, 1947”, “Work, 1955-64”, “Sorrow, 1965”, “Ease, 1977”, “Illness and Decline, 1985”, y “Death”. El primero de ellos y el último, antes y después de la aparición y desaparición de Daisy, apuntan ya la presencia de otras voces en los diarios o a la ficcionalización de momentos de los que es imposible que Daisy tenga

conciencia, como ocurre con su nacimiento. En este primer capítulo es posible presenciar el desdoblamiento entre la Daisy que acaba de nacer inesperadamente y la que narra el acontecimiento con una profusión de detalles que sólo puede ser ficticia. En este mismo sentido, la voz de Daisy anuncia tras su muerte: “I’m still here, inside the (powdery, splintery) bones, ankles, the sockets of my eyes, shoulder, hip, teeth, I’m still here, oh, oh” (Shields, 1993: 352).

La narración de la novela desde el primer momento oscila entre la primera persona, la lógica en la narración íntima e intimista de un diario, y la tercera persona, que distancia el sujeto del enunciado del sujeto enunciante. Sin embargo, es frecuente que esa tercera persona se revele contra la autoridad de la propia Daisy, contra la coherencia de lo narrado momentos antes en primera persona, y que hasta desacredite a la narradora oficial de los diarios (Shields, 1998: 347). Así, explica: “maybe, now is the time to tell you that Daisy Goodwill has a little trouble with getting things straight, with the truth, that is” (Shields, 1993: 148). Con comentarios como éste comienza el desmantelamiento de la inscripción que la protagonista busca, y no es extraño que, a pesar del énfasis del texto en grabar e inscribir, *The Stone Diaries* acabe siendo “a novel [...] about the limitations of autobiography”, como explica la solapa trasera de la edición de Vintage.<sup>5</sup>

Pero la intrusión de esta voz lejana en las vivencias personales de Daisy no es más que un prelude a la invasión de otros narradores que sufre el dominio autobiográfico. Hijos, nietos y amigos dan su opinión acerca de Daisy Goodwill, con lo que el relato pasa a ser una especie de memoria colectiva. Esto es especialmente patente en la sección “Sorrow, 1965”, cuando las voces de sus hijos, Warren y Alice, de la prima Beverley, de su amiga Fraidy, y hasta la de Skoot Skutari, el nieto del buhonero judío-albanés que encontró a Mercy de parto en 1905, buscan una causa a

---

<sup>5</sup> Carente de apellido al nacer, Mercy, la madre huérfana de Daisy, recibe el de Stone por la abundancia en el lugar de un tipo de piedra especialmente apto para hacer grabados. De esta manera la identidad de Mercy y la de Daisy quedan para siempre vinculadas al lugar del que provienen. Cuyler Goodwill, padre de Daisy, trabaja en la cantera local, y, años más tarde, se enriquece gracias al monumento de piedra que levanta en honor a Mercy en el pueblo de Manitoba del que es originario. El hecho de que la novela sea *The Stone Diaries*, y no *The Goodwill Diaries*, hace pensar en el interés de Daisy y de Shields en rescatar el lado materno de la familia, algo respaldado por la muerte de Mercy tras el nacimiento de su hija. “Men, it seemed to me in those days”, comenta Daisy, “were uniquely honored by the stories that erupted in their lives, whereas women were more likely to be smothered by theirs [...] Why should men be allowed to strut under the privilege of their life adventures, [...] while women went all gray and silent beneath the weight of theirs?” (Shields, 1993: 121).

la depresión que sufre Daisy. Cuando llega el turno de Daisy para dar su teoría, desde el límite de la burla, la recurrente tercera persona anuncia que “theorising is done inside a neat, calm head, and Mrs. Flett’s head is crammed with rage and disappointment” (Shields, 1993: 261).

Pero además, la descentralización de la autobiografía viene dada por estar las páginas de Daisy pobladas de otros textos no escritos por la protagonista, pero sí injertados en el curso de su obra y relacionados con ella en un momento u otro de su vida. Aquí caben desde cartas escritas por Daisy hasta las dirigidas a ella, canciones y rimas infantiles, su anuncio de boda, su esquila funeraria, las inscripciones que permanecen en la lápida de su tumba, la lista de la lencería que necesita para su boda, invitaciones a fiestas o consejos de jardinería. Los diarios de Daisy se aproximan así a lo que es una agenda personal, con impresiones, pero también con documentos, listas de tareas y elementos cotidianos. El texto de Daisy es de esta forma un palimpsesto que imita el estilo del de *Roland Barthes by Roland Barthes* (1977), y como éste o el de Ondaatje, está plagado de fotos.

En *The Stone Diaries* son las fotos familiares las que plantean un mayor desafío a la referencialidad y veracidad esperada de la autobiografía. La reunión de todas las fotografías de los Goodwill, Stone y allegados constituye otro cruce genérico más, ahora rozando el límite del álbum familiar. Sin embargo, por mucho que busquemos, no encontramos ninguna foto de Daisy. Así, su desaparición no sólo es evidente en el texto verbal, sino también en el visual. Y mientras, no hay rastro fotográfico de Daisy, otras de las huellas que sí aparecen están truncadas.<sup>6</sup> Desde la sección “Marriage, 1947”, que narra el primer matrimonio de Daisy con Harold Hoad, muerto en su luna de miel, se hace referencia a una foto de la madre de acogida de Daisy, Clarentine Flett, que no resulta ser como se describe. Si por boca y conciencia de su abandonado esposo, Magnus, Clarentine es “a wee bit shorter than the others, slim, pretty, mischievous, cheeky”; y sabemos que está “in the front row”, al ver la foto, Clarentine no es exactamente así, aunque el propio Magnus acompañe

---

<sup>6</sup> La desaparición textual de Daisy se completa cuando se nos dice que su diario se ha extraviado y que las impresiones acerca de su matrimonio no quedaron registradas en ninguna parte (Shields, 1993: 156). No obstante, esto ocurre al final de la sección “Marriage, 1927”, y sí que hay impresiones sobre este particular, tanto del matrimonio de Daisy con Harold Hoad como de su segundo matrimonio, con Barker Flett.

su descripción diciendo que “[a] painting will lie, but the camera insists on the truth” (Shields, 1993: 97).

De igual forma, en “Birth, 1905”, una distante Daisy dice que su madre era una mujer obesa y alta, mientras que su padre, Cuyler, era todo lo contrario (Shields, 1993: 17; 33), pero, al presentar la foto del matrimonio Goodwill-Stone, la realidad es otra: ni Mercy es tan obesa ni tan alta, ni su marido tan pequeño y delgado. Como ha visto también Dow-Adams (2000: 2), las fotos que se nos presentan de Jilly y Lissa Taylor, nietas de Daisy, son realmente las fotos de las hijas de Shields, con lo que la categoría de *autobiografía ficticia* se complica considerablemente. “Biography, even autobiography”, se nos dice, “is full of systemic error, of holes that correct like in a tangle of underground streams” (Shields, 1993: 196). Y no tanto por el error, como por la multiplicación de puntos de vista y voces dispares, este diario deja de serlo para preferir denominarse como un híbrido. A esa categoría contribuye no sólo la mencionada polifonía, sino también la combinación de memoria y de figuración que la reconstrucción requiere. Desde “Ease, 1977”, se nos avisa: “if you were to ask Victoria’s great-aunt Daisy the story of her life, she would purse her lips for a moment [...] and stutter out an edited hybrid version, handing it to you somewhat shyly, but without apology, without equivocation”, pero “it is hard to say whether she is comfortable with her blend of distortion and omission” (Shields, 1993: 283).

El texto de Shields asume que el diario como forma narrativa es el escenario para una negociación entre el sujeto autobiógrafo/autobiografiado y los sujetos biógrafos, pero también entre la primera y la tercera persona. Para Rebecca Hogan, “[...] diary-writing can perhaps be seen as a potentially subversive form of writing because it tends to cross and blur boundaries between things traditionally kept separate”. El diario, según Hogan, “records the things and feelings of past selves and present self without necessarily privileging one voice or stage of life over the others, it crosses the boundaries between self and others” (1991: 100). Daisy, por su parte, sabe que “she lives outside her story as well as inside” (Shields, 1993: 123), que la única forma de conceptualizar su vida es por medio de la imaginación, de la invención; de una polifonía de voces testimoniales que acaban trayendo una multitud de sujetos a las páginas del diario. “Life is an endless recruiting of witnesses”, dice

Daisy. “[...] Other accounts are required, other perspectives, but even so, our most important ceremonies - birth, love and death - are secured by whoever and whatever is available” (Shields, 1993: 37). Al situarse entre el sujeto singular y el plural, entre el diario, la memoria, el 3lbum y la agenda; al minar el concepto de g3nero autobiogr3fico y de un modo autobiogr3fico como es el diario, *The Stone Diaries* logra ese repliegue continuo de fronteras del que habla Derrida, y desde luego, abre camino para ficciones posteriores que investigan el espacio entre el sujeto creador y lo creado. Tal es el caso de *The Underpainter* (1997), la novela de Jane Urquhart que, tambi3n basada en el empleo de un c3digo visual como la pintura, analizamos a continuaci3n.

*The Underpainter* est3 estructurada por la narraci3n autobiogr3fica del pintor modernista que Urquhart llama Austin Fraser. Desde 1937, y en una retrospectiva que devuelve la narraci3n al a3o de su nacimiento en 1894, Fraser enlaza continuamente su pintura y los acontecimientos de su vida, y al hacerlo desvela lo que sin duda es la autobiograf3a m3s efectiva y poderosa de la novela. Las pinturas de Fraser, seg3n su misma narraci3n, parecen tener un correlativo extra3do de su experiencia personal, y en sus series, 3l mismo rastrea acontecimientos como la muerte de amigos, su historia de amor con la canadiense Sara Pengelly, la Primera Guerra Mundial, y desde luego, la influencia est3tica de pintores estadounidenses como Robert Henri y Rockwell Kent.

La novela es un texto fronterizo en m3s de un sentido, y es de esta manera como logra la desclasificaci3n gen3rica que tambi3n afecta a *The Stone Diaries*. Primero, es una novela situada literalmente entre Estados Unidos y Canad3, ya que Fraser vive a caballo entre Nueva York y Silver Islet, un emplazamiento minero en Thunder Bay, a orillas del Lago Superior. All3 conoce a George, Augusta y especialmente a Sara, personajes que de diversas formas vendr3n a presidir su obra. En particular, la representaci3n de su amante ocupa un gran porcentaje de la narraci3n de Fraser, quien parece olvidar su cometido autobiogr3fico para centrarse en la biograf3a de su amada. Con ello su narrativa se articula y se estructura sobre el deseo en m3s de un sentido: primero, el deseo entre el sujeto y el otro en el que profundizaremos m3s detalladamente en la siguiente secci3n, pero tambi3n, y de forma literal, el deseo de Fraser por Sara. A la vez, la representaci3n de Sara



convierte su texto en un cuaderno de trabajo, donde técnicas, influencias, descripciones cromáticas e impresiones desestabilizan la autobiografía. Ésta es en la escritura de Fraser una narrativa que bordea la biografía de Sara, pero también, y aunque en menor medida, las de George y Augusta Moffat.<sup>7</sup>

El texto también es fronterizo al moverse a un lado y al otro de la frágil barrera que en la novela separa a la literatura de la pintura. Ambas artes quedan asociadas en la conciencia de Fraser por los conflictos de representación, una preocupación que para él se materializa en el retrato de Sara. Pero como él mismo hace con respecto a un relato autobiográfico que promete y nunca llega, Sara escapa de la aprehensión que pretende Fraser. Este énfasis en la percepción y plasmación de la figura humana contradice el interés de Fraser en el paisaje canadiense, en desproveerlo de dicha figura, en intentar un viaje al fondo que llega a olvidar y a obviar la forma. La imposibilidad de representar a Sara, su musa y su desafío, produce en Fraser un cambio estético importante. Él ve este fracaso de su realismo como la causa de la serie pictórica que denomina *Erasures*, un desdibujamiento de figuras y de líneas donde la crítica, dice Fraser, cree ver la expresión de la aniquilación humana y la desaparición del objeto artístico (Urquhart, 1997: 184).

Como auto/biógrafo, Fraser intenta aislar a su objeto, en principio él mismo, luego Sara, George y Augusta. Pero acaba por darse cuenta de que es imposible, de que no puede fijar la imagen de cada uno de ellos ni la suya propia; hacerlo equivaldría a dar una imagen falsa de lo que ve, y de ahí su conflicto con su realismo inicial. “I cannot forget how they crept near and, like merchants unfurling silk scarves on table tops, placed narrative after colourful narrative in front of me” (Urquhart, 1997: 216), dice Fraser. Como su madre, que es presa de una fobia a las fotografías por la congelación y estatismo que implican, Fraser rechaza esta quietud casi mortuoria, pero se obsesiona con la captura de lo efímero, del movimiento que, sin embargo, escapa a su arte. Sara es en la pintura de Fraser la materialización de

---

<sup>7</sup> En *The Blind Assassin* (2000), Margaret Atwood emplea un recurso similar aunque inverso. La novela comienza como la biografía de Laura Chase, la autora de la novela de ciencia-ficción *The Blind Assassin*, y es escrita a la muerte de ésta por su hermana Iris. Sin embargo, el desarrollo de la novela nos acaba ofreciendo lo contrario, una autobiografía de Iris que despeja un buen número de incógnitas, entre ellas las que rodean la hasta ahora incuestionable autoría de la obra. Aparte de *The Blind Assassin* y *The Underpainter*, otras novelas como *The Book of Secrets* y *Fugitive Pieces* cruzan el límite entre la biografía y la autobiografía, insistiendo en las múltiples conexiones intertextuales

esa incapacidad de retratar el movimiento y la transición, un cambio perpetuo que Fraser vincula a las modificaciones continuas del color y del estado del agua en los lagos canadienses, y no en vano Sara “lives by a body of water” (Urquhart, 1997: 84). Capturar lo elusivo del momento y del sujeto/objeto es un afán que convierte al arte de Fraser en una búsqueda continua, en una experimentación vitalicia. Así, explica, “when I was in New York, Sara became a series of forms on a flat surface, her body a composition adapting to a rectangle, her skin and hair gradients of tone” (Urquhart, 1997: 96). Otras veces, esa frustración por la imposibilidad de capturar el objeto e inmortalizarlo, neutralizando el paso del tiempo, adquiere un cromatismo de tristeza por no poder lograr que el arte impida el marchitamiento inevitable. Así ocurre cuando Fraser asocia a su madre con un color, el carmesí alizarino, o “alizarin crimson”, esto es, “the most beautiful of the reds; dark, romantic and fragile, it is an outburst of joy among the other colours in the palette, though chances are the artist will live to see it weaken, deteriorate, and finally vanish. It is impossible to keep” (Urquhart, 1997: 31).

Las frustraciones derivadas de la imposibilidad de la representación total hacen que Fraser se sienta atraído por la fragmentación que ve, por ejemplo, en las escenas de la colección de porcelanas de George. Esta fragmentación se le presenta en su lado más negativo cuando, antes de suicidarse de forma conjunta, George y Augusta hacen pedazos la colección y la esparcen alrededor de la cama donde ambos yacen. Para Fraser, este es el ejemplo de que su arte ha sido incapaz de conservar y de *inmortalizar* a sus amigos. “This was my first inheritance” (Urquhart, 1997: 311), apostilla Fraser. Junto a la fragmentación microcósmica de estas realidades en porcelana, los *Erasures* son también una respuesta a la crisis de representación que Fraser ve cada vez más real en su arte. “Based on vivid fragments, on ragged-edged episodes from my own life and the lives of the others”, la colección parece ser el intento de Fraser de reconciliarse con una visión fragmentaria del mundo. “Slicing into the lives of others, I have walked away with only disparate pieces, [...] with vague shapes”, concluye Fraser, quien ve además la imposibilidad de la Sara pictórica. Según él, “Sara always attempted to give me her autobiography - whole.

---

entre las vidas del escritor y el retratado. Todas ellas quebrantan la misma distinción entre sujeto y objeto textual y ejemplifican como la información marginal se mueve hacia el centro del texto.

But I tore it apart, silenced her, tossed the parts of her narrative I felt I couldn't use [...]. I was constructing her, after all, in my paintings" (Urquhart, 1997: 107).

Llegar a esta conclusión lleva a Fraser a continuos cambios de rumbo que le hacen definirse primero como un pintor de paisajes, en la línea de los canadienses del Grupo de los Siete (Urquhart, 1997: 179). La influencia de éstos pulula por la mente y los lienzos de Fraser y es marcada en sus paisajes vacíos e inertes. Más tarde, el pintor se denomina a sí mismo como "a painter of the people" (Urquhart, 1997: 241), pero esta etiqueta coincide con su pintura más personal, con el momento en el que la narrativa se pierde en sus lienzos y figuras e historias se desvanecen. "I remember how my contemporaries hated the narrative in visual art. It was, according to them, the primrose path towards either genre painting or illustration and should be avoided, utterly" (Urquhart, 1997: 160), explica Fraser. Por tanto, no es sólo la novela la que tiende a la desclasificación, sino también la pintura de Fraser, que intenta desmarcarse de un apelativo de corte genérico.

A pesar de todos estos intentos que desdibujan la identidad del relato, de Sara y del propio Fraser, el pintor emprende en las últimas páginas de su narración un camino ya anunciado, el que le conducirá a la expresión pictórica autobiográfica por excelencia, su autorretrato. Titulado precisamente *The Underpainter*, la nueva obra de Fraser promete ser similar a la que leemos, es decir, una recopilación auto-reflexiva de lo que no se ve en la pintura/narrativa, del trasfondo de la obra. "In it, I will carefully detail both of my inheritances", anuncia Fraser. "Every piece of reconstructed china on the shelves that mar the famous modernist architect's cold and empty walls. Each object and all the histories contained by Sara's house. [...]". Avanzando además el retorno de la figura humana y del paisaje, Fraser concluye al final de la novela, al principio de su esperado relato autobiográfico: "[i]t will be full of beautiful dark shorelines, this painting, full of all the possibilities that we believe exist in alternative landscapes, alternative homelands" (Urquhart, 1997: 340).

Como *The Stone Diaries*, *The Underpainter* emborrona la línea divisoria entre lo biográfico y lo autobiográfico, pero además la novela de Urquhart se muestra cómplice de una crisis de representación posmoderna que ya determinó Lyotard (1991). No la totalidad sino la parcialidad, la parte y no el todo; la concentración en la micronarrativa, y la proliferación de textos pictóricos y verbales

inundan sus páginas. La misma fragmentación que afecta a las pinturas de Fraser está presente en su sujeto autobiográfico, y consecuentemente, en el texto que éste produce. Esta fragmentación parece multiplicarse en el *mise en abyme* de la novela, y llega desde los cuadros de Fraser hasta el autorretrato que éste promete; desde el retrato de Sara a las historias de Augusta y George, de los paisajes helados de Canadá a los *Erasures*.

Mientras *The Stone Diaries* hace de la polifonía y de la complicación de la referencialidad autobiográfica y fotográfica el arma para la desclasificación autobiográfica, *The Underpainter* complica la barrera genérica recurriendo a la pintura, y viene a afirmar que la misma crisis de representación afecta al sujeto/objeto del arte en sus diversas modalidades. El creador y su texto ya no son entes aislados y herméticos, sino permeables, atados a las negociaciones identitarias con el/lo otro. Fraser se genera a sí mismo por diferencia con Sara, por el deseo y aplazamiento de su figura, y de un modo idéntico, su texto se relaciona intertextualmente con otros a los que desplaza y a la vez mantiene cercanos. A esta relación de deseo por lo otro, como clave en la producción de texto y sujeto, nos dedicamos a continuación.

### **Texto y deseo**

La dispersión de la subjetividad ya examinada, la desclasificación de la forma genérica autobiográfica y la imposibilidad del texto autobiográfico convergen en *The Substance of Forgetting* (1992), una novela que insiste en su inexistencia y en la de su anónima narradora. Situándose en el límite de la articulación lingüística, *The Substance of Forgetting* desafía el lenguaje que la contiene y a la vez la constriñe. Con especial atención a la dramatización de la represión de la *jouissance*, esta última sección explora la novela de Gunnars como un texto en el que el deseo insatisfecho de unión con el otro se erige como condición fundamental para la existencia del acto de enunciación, para la construcción de una identidad que está en proceso perpetuo. Este elemento de insatisfacción se opone y evita el principio de placer contenido en la *jouissance* sexual/textual. La consecución de ésta podría traer consigo la

indiferenciación de las identidades del sujeto y el otro, la muerte del sujeto autobiográfico que rige la novela y el consiguiente colapso del proceso de comunicación.<sup>8</sup>

Para Jacques Lacan y sus seguidores, la noción de *jouissance* designa una añoranza de carácter incestuoso por el cuerpo materno, cuya represión se encuentra en la base del subconsciente individual.<sup>9</sup> La prohibición de la unión con la madre engendra el lenguaje y la identidad sobre una ruptura básica (v. Irigaray, 1985 [1977]; Kristeva, 1989 [1980]; Lacan, 1985 [1966]). En *The Pleasure of the Text* (1975 [1973]), Roland Barthes contempla *jouissance*, junto con *plaisir*, como uno de los dos placeres asociados al texto *escribible* (v. Barthes, 1986a; 1986b). Por el contrario que el *lisible*, lo *leíble*, texto al que el acto de lectura proporciona un acercamiento lineal, lo *escribible* es un texto de continuas interrupciones, fragmentación y regido por lo inesperado. Al serlo, parece plantear una deuda con el no-lenguaje del semiótico kristeviano, y venir a desafiar el código simbólico en el que está constituido. Las huellas de este no-lenguaje se filtran en el texto *escribible* para arrastrar al lector a una crisis que afecta a su lenguaje y a su identidad (Barthes, 1975: 14), ya que ambos surgen de la individuación, de la represión y de la insatisfacción. En la opinión de Judith Butler,

[s]peech emerges only upon the condition of dissatisfaction, where dissatisfaction is instituted through incestuous prohibition; the original *jouissance* is lost through the primary repression that founds the subject. In its place emerges the sign which is similarly barred from the signifier and which it seeks in what it signifies a recovery of that irrecoverable pleasure. [...] Language is the residue and alternative accomplishment of dissatisfied desire, the variegated cultural production of a sublimation that never really satisfies. (1990a: 43)

---

<sup>8</sup> Aunque no es un texto muy reciente, son muy escasas las publicaciones centradas en la novela de Gunnars. En “Memory, Experience, and Difference in the Works of Some Contemporary Canadian Women Writers” (1995), Eva Darias Beautell analiza la novela junto a *Obasan* (1981), de Joy Kogawa, y *Disappearing Moon Cafe* (1991), de Sky Lee. A pesar de no ser éste el tema central de su estudio, Darias Beautell sugiere la relación entre sujeto, texto y *jouissance* (1995: 147; 2000b: 89; v. 2001a: 219), la cual desarrollamos aquí como el eje estructural de esta sección.

<sup>9</sup> Como hacen Kristeva y los seguidores de Lacan en sus traducciones al inglés, mantengo el término francés *jouissance* en lugar de intentar una traducción. *Plaisir*, por su parte, incluye, y a veces se opone, a *jouissance* o al inglés *bliss*, creando una ambigüedad semántica de la que Barthes parece ser presa en *The Pleasure of the Text*. *Bliss* tiene connotaciones religiosas que implican la sumisión a un sistema simbólico, lo cual contradice el placer no regulado del francés *jouissance*. Para Kristeva, *jouissance* es “a believable neologism” (1990: 211). De aquí en adelante, el término no aparece en

Al adoptar las características identificativas del texto *escribible* barthesiano, *The Substance of Forgetting* entabla un mano a mano con el mismo acto de significación y con el lenguaje en el que este se desarrolla. La novela flirtea primero con una noción de placer irregulado, y luego lo reprime indefinidamente, juega con su inexistencia y la presenta abiertamente como una de las consecuencias de la unión deseada. Por medio de su represión, la *jouissance* se convierte en clave para la constitución del sujeto autobiográfico, de su texto y del proceso de auto-representación.<sup>10</sup> A la vez, al dramatizar la nostalgia por este placer, la novela de Gunnars arroja cierta luz sobre lo pre-lingüístico y la carencia de subjetividad, factores éstos que se oponen al principio básico del texto autobiográfico, la individuación y la afirmación de una identidad autónoma.

El deseo figura en la base de la adquisición de identidad desde el momento en el que el individuo añora el cuerpo de la madre. El desplazamiento de esta nostalgia se constituye como una carencia sobre la que se edifica el subconsciente, lo cual implica que la relegación de la presencia maternal es esencial para la constitución del sujeto y del proceso de significación. La madre pasa a ocupar el lugar del otro, y la unión con ella, por tanto, implicaría una vuelta a un estado previo de indiferenciación, la muerte del sujeto en su fusión con el *no-sujeto*.<sup>11</sup> La novela de Gunnars hace de este deseo por el otro el motor de su narración y añora el clímax sexual con esa figura prohibida. El deseo regula aquí la relación entre una pareja de amantes, una anónima narradora y su novio quebequés llamado Jules, que simbólicamente representan los polos del binarismo identitario, el *yo* y el *no-yo*. El deseo entre ellos produce el texto que leemos, es la condición para la existencia de esta enunciación, y mantiene abierta la separación entre los dos polos, garantizando así la existencia del texto y la comunicación. De ahí que, “the rupture is the text. I would have liked a text that covers the entire gash like smooth ointment [...]” (1992: 97), sugiere la narradora.

---

cursiva.

<sup>10</sup> Como afirma Elaine Showalter (1989: 3), teniendo en cuenta que la adopción de posiciones lingüísticas en el orden Simbólico es equivalente a una definición de género sexual, la desconstrucción del código Simbólico es igual a una desconstrucción de género y de diferencia sexual.

<sup>11</sup> Muchas críticas feministas han denunciado repetidamente el falocentrismo de las teorías de Freud y Lacan, al basarse en una ilusión de autonomía identitaria dada por la supresión de la figura materna (v. Mitchell, 1990; Weedon, 1987). No menos problemático es el hecho de que el individuo

En el texto de Gunnars, los amantes, como el *yo* y el *no-yo*, se atraen y se repelen en un simulacro de juego amoroso. Este deseo por la figura del otro se erige como eje de la narración autobiográfica y se nos presenta como un significante de autonomía más que dudosa (Darias Beautell, 1995: 148). Poco después de explicar que “[...] we define ourselves in terms of each other. [...] We cannot exist in a monologue” (1992: 46), la narradora nos hace saber que el acto de escritura, la escritura del deseo en y como el texto que leemos, es “[...] where Jules becomes another” (1992: 47). Mientras la narradora permanece como presencia anónima, su amante, por el contrario, sí posee una identidad, y así se convierte en un significante sobre el que ella predica su existencia, y, además, en el significante de su deseo, la llave de su acceso a lo simbólico. En opinión de Kristeva, “to posit that the subject is linked by its desire to the signifier is to say, therefore, that [s]he has access through and across the signifier to what the symbolic does not make explicit [...]: instinctual drives, historical contradictions” (1989: 116).

Mientras parece que el *yo* es sólo un instrumento social para (mal) nombrar y enunciar el deseo, “[t]he subject vanishes around the corner just as we think we have caught sight of him. A recognition that we make ourselves the instrument of each other’s *jouissance*” (Gunnars, 1992: 122). La consideración de esta identidad relacional que la novela plantea se suscribe a la dificultad autobiográfica que de forma metaficticia el propio texto expresa. En esta dificultad para convertirse en una producción autobiográfica autónoma, *The Substance of Forgetting* manifiesta la contingencia de toda identidad. “[T]o exist I had to make myself defective” (1992: 119), anuncia la escurridiza narradora, que además revela la estructura deconstructiva en la que los polos del complejo identitario se implican y desplazan mutuamente. La misma narradora reconoce que su texto cede espacio a la presencia del otro, que ella está cada vez más apegada a ese otro, y que *su* texto ha dejado de ser suyo. “The imprint cannot be erased. He is making himself irreversible, tattooing himself on my body forever. He has written this text on my body [...]” (Gunnars, 1992: 35).

La autobiografía ficticia de la novela avanza y prolifera además como un acto de contradicción extrema, y que pone de manifiesto la imposibilidad de radicar

---

adquiere su identidad bajo la amenaza de una castración que, para Kristeva, “constitutes the symbolic

y afirmar una subjetividad de forma categorica (Darias Beautell, 1995: 149). “The space of contradiction”, arguye Kristeva, “unveils how the other is another *topos* of the subject” (1989: 116).<sup>12</sup> “Perhaps”, explica la protagonista de Gunnars en una afirmaci3n que colma la contradictori3dad de su narraci3n, “we are together because Jules is a Quebec separatist and we are in the United States” (1992: 15). De qu3 o qui3n se separa es algo que no llegamos a saber nunca, aunque m3s tarde exclame, “we undergo so many separations on so many levels. It is only because of your love that you notice we break. Only your desire lets you see the discontinuity. The separation has meaning only because you did not want it to take place” (Gunnars, 1992: 101). En este sentido, la contradicci3n textual se materializa en la misma estructura del deseo, de su est3tica, y se hace firme en las palabras de Lacan que la novela cita: “You desire what you must not have. [...] What he desires presents itself to him as what he does not want, Jacques Lacan said” (Gunnars, 1992: 78).

En Estados Unidos, los amantes ven cumplido su deseo de permanecer juntos, los polos de la dualidad se fusionan. En Canad3, lugar donde el proceso de significaci3n nacional parece basado en una dualidad irreconciliable entre lo anglo y lo franco, la fusi3n es improbable.<sup>13</sup> En Estados Unidos, por su parte, la uni3n de los amantes nos recuerda a la comunicaci3n semi3tica y a la continuidad anterior a lo lingüístico detectada por Kristeva (1990). A esto contribuye la presentaci3n del lugar de uni3n como carente de coordenadas espaciales de diferenciaci3n, y as3, el pueblo donde los amantes se alojan, “is [...] like all other towns. [...] I am confused when I try to find north and south. It does not matter which direction we go in” (Gunnars, 1992: 24). Cuando los amantes est3n juntos, se completa la uni3n deseada, y como consecuencia se rompe la autonom3a lingüística. La narradora reconoce que no pertenece a este c3digo lingüístico, y establece una crisis que arrastra al lector. Al subvertir el c3digo desde su interior, la narradora ejemplifica meton3micamente el

---

field and all beings inscribed therein” (1990: 198).

<sup>12</sup> La contradicci3n es una de las formas en las que lo que Kristeva llama *chora* se inmiscuye en la organizaci3n simb3lica (1990: 94). Junto con los errores lingüísticos y ausencias temporales, las contradicci3nes sirven para trazar la huella de lo semi3tico en el lenguaje (Moi, 1990: 13).

<sup>13</sup> El proceso de uni3n y separaci3n que la novela retrata de manera tan recurrente puede extrapolarse a la formaci3n y desconstrucci3n de la identidad nacional canadiense. As3, como la identidad individual, la identidad nacional entra tambi3n en la din3mica de deseo y supresi3n de la figura del otro. La narradora de Gunnars explota elocuentemente y sensualmente el paralelismo cuando sostiene: “Perhaps it is just his presence, one spirit desiring the other, one language desiring the presence of another. Bilingualism. My English desires his French [...] without the other language my



impulso que rige al texto en su totalidad: el uso del lenguaje para exponerse a s3 misma, su identidad y su constituci3n, y esta contradictoriedad parece reflejar aqu3lla palpable en la naturaleza de la jouissance. A trav3s de su represi3n, 3sta es la fuente del lenguaje, y, por medio de su consumaci3n, el enclave donde todo lenguaje se disuelve: “even if we had the language”, concluye, “we would not know how to use it. [...]. There is something in the language that I do not understand. I could only say this in a language that is not my own” (Gunnars, 1992: 25).

En su proceso de seducci3n, Jules y la narradora reflejan a las figuras del autor y el lector, pero tambi3n las del autor y su personaje. Como en la formaci3n identitaria, donde la fusi3n del *yo* y el *no-yo* arriesga la identidad subjetiva, la fusi3n de estas figuras textuales parece repercutir en una confusi3n de los niveles narratol3gicos. Como cualquier otra etiqueta de identificaci3n, 3stos entablan una relaci3n de dependencia en el texto de Gunnars, donde autor y personaje se necesitan mutuamente, son interdependientes, hasta el punto de que el otro/amante de la narradora “is in the book, moving through the pages like a thin haze” (Gunnars, 1992: 33). Sumida en un proceso de escritura, la narradora es tambi3n escritora, y sus cuestionamientos barthesianos sobre el lector abren un espacio para 3ste y su intervenci3n en la construcci3n del significado textual. Por ello, la narradora se pregunta: “[...] Who should write this book, me or my reader? What if I give you dots and numbers and you draw in the lines?” (Gunnars, 1992: 16).

A ra3z de su contradicci3n inherente, *The Substance of Forgetting* es un texto que se configura como una enunciaci3n que tiende a suprimirse a s3 misma, a anular el lenguaje que le da origen para ir a lo que es anterior a 3l. Con ello, expresa el deseo y la a3oranza por la uni3n anterior a lo simb3lico, pero a la vez reprime esa uni3n produciendo, por medio de una articulaci3n doble de deseo/aplazamiento y de seducci3n, la enunciaci3n que leemos. El deseo ata al sujeto a un significante sobre el cual presentar su identidad, y ello propulsa un precepto de identidad relacional y diferencial. La seducci3n, por su parte, funciona como el veh3culo para la expresi3n sexual/textual de ese deseo. La novela juega con el concepto de desidentificaci3n y jouissance como fusi3n, articula un desmantelamiento ambivalente de lenguaje, identidad y significaci3n, pisando el l3mite de todas estas nociones, pero nunca

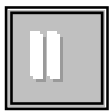
---

words have no significance. His mouth on mine. A meeting of languages” (1992: 47-48).

transgrediéndolo. La tentación del placer no regulado es tan intensa como el miedo a la desaparición en la fusión con el otro. *The Substance of Forgetting* participa así en una estética contradictoria de deseo y de seducción; es un acto narrativo que evidencia la debilidad de su existir.

Al dejar patente esta debilidad, la novela de Gunnars coincide con la tendencia de la que participan otras como *The Stone Diaries* o *Famous Last Words*, que articulan una presencia subjetiva del todo evanescente. Más que una subjetividad en particular, todas las ficciones analizadas en estas páginas trazan una dispersión de subjetividad, coinciden además en expresar de manera consciente los mecanismos que subyacen en la representación del sujeto autobiográfico, desvelando así las negociaciones continuas con otras subjetividades que irremediamente se hacen explícitas en los modos autobiográficos vistos. Esta circunstancia, como ocurre con la representación de la nación, pone de manifiesto la imposibilidad de la estructura centrada y aboga por la necesidad de entablar negociaciones continuas de diferencia, de desplazamiento y de aplazamiento entre los múltiples textos que conviven en el dominio autobiográfico. Como ocurre en *The Stone Diaries*, *The Substance of Forgetting* o en *The Underpainter*, todos esos textos entablan un conglomerado de relaciones intertextuales entre las que el lector y hasta el auto/biógrafo tienen que moverse. Así lo expresa Elaine Risley, la pintora protagonista de Atwood en *Cat's Eye* (1998e [1988]), una novela que, como muchas de las empleadas en este capítulo, también recurre a los códigos visuales y está obsesivamente centrada en los procesos de representación y de auto-representación (v. Givner, 1992). Al describir su primera cabalgata navideña, Elaine se ve imposibilitada para disociar a su objeto narrativo de otros con los que se vincula. En la narración de Risley, Santa Claus aparece de esta forma conectado a las serpientes y ratones del laboratorio donde su padre trabaja y desde cuya ventana la infantil Elaine ve el discurrir de la comitiva por University Avenue en Toronto. “Still, my idea of Santa Claus has altered, has acquired a new dimension”, comenta Elaine. “After this, it becomes hard for me to think of him without thinking also of the snakes and the turtles and the pickled eyes, and the lizzards floating in their yellow jars, and of the vast, echoing spicy, ancient and forlorn but also comforting smell of old wood, furniture polish, folmadehyde and distant mice” (Atwood, 1998e: 41).

La ficción analizada en este capítulo, situada como ésta entre la continuidad y la renovación de los modos y formas impuestos la década anterior, opta por producir el acto de individuación para subrayar su imposibilidad en una multiplicidad de modos autobiográficos, unos más canónicos que otros. Sin embargo, el mismo concepto de canon y el de género, como hemos visto, sufre los avatares de la crítica posestructuralista, y, a raíz de la complicidad de estas ficciones con los postulados teóricos, la etiqueta genérica se ve alterada en un buen número de ellas. La desclasificación es, paradójicamente, la clasificación que mejor esgrimen textos como *The Underpainter* o *The Stone Diaries*. Paralelamente, los sujetos que producen y cuyas formas autobiográficas éstos escriben revelan una pérdida de identidad, una dificultad para manejar los textos que surgen de su conciencia. Son sujetos que, como el Canadá de Keohane en la cita del comienzo, buscan un cierre textual que es escurridizo, se saben además inestables y abiertos, y en ello radica su diferencia, como la de Canadá. A pesar de ello, y como sostiene van Herk (1991: 187), insisten en contar su mejor historia. A esas historias múltiples que hablan de alienaciones, de individuaciones y de autobiografías im/posibles dedicamos las próximas páginas.



## **Alienaciones, individuaciones, autobiografías.**

*“A novel is a mirror walking down a road”.*

(Ondaatje, 1992: 91).

*“War time, black and white time, whole cultures reduced to dirty adjectives under the acrid developer of national will. What was one individual, one tiny life in all of that”.*

(Marlatt, 1996: 3).

## Introducción

El conflicto entre las identidades individuales y colectivas encuentra su expresión en el texto autobiográfico, que se convierte así en una escena donde las unas y las otras compiten por preeminencia. El origen confuso de la necesidad de crear una pertenencia al colectivo, señalada en las citas de Kristeva que abrían el capítulo uno, se ve ahora complicado en los escritos donde el *yo* intenta fortalecer un dominio de individualidad y de agentividad social. Para ello, y por efecto del acto de escritura, se erige un límite donde el colectivo pierde su poder frente al acto de individuación. La introspección que la misma alienación requiere permite la construcción de un aislamiento personal, condición para la individuación, y, consecuentemente para la autobiografía. Lejos de ser una *enajenación*, la alienación autobiográfica es una expresión de una conducta que no encuentra su lugar en la agenda colectiva, una transferencia de subjetividad que cruza la frontera entre lo privado y lo público; una práctica privada que se torna pública en el acto de escritura. Por medio de esa transferencia, el individuo expresa su voluntad de posicionarse

entre los discursos público y privado, entablando en ciertos casos un conflicto con la conducta colectiva dominante. Por ocupar este intersticio entre el individuo y el colectivo, algunos críticos han considerado que “autobiography is a site of interplay between the modernist vision of autonomous bounded egos, and postmodernist decentered selves” (Fischer, 1994: 80).

En este contexto, la individuación aparece como una búsqueda de identidad dentro de la identidad, una captura de rasgos propios que permitan la diferenciación individual dentro de las fronteras definitorias de la identidad comunal. El acto de escritura autobiográfica se transforma así en un autoanálisis (Jay, 1993: 28), y en él el sujeto busca la individuación a través de la verbalización de su foro interno, mediante una negociación de igualdad y de diferencia. La enunciación, como en el diario, puede estar orientada a no traspasar la barrera de la privacidad, o como en cartas o memorias, puede tener un destinatario público individual o colectivo. Las ficciones estudiadas en esta segunda parte intentan cimentar el autoanálisis como ejercicio de poder sobre el texto, el lenguaje y sobre el colectivo del que el individuo intenta desmarcarse. Paralelamente, estos textos se empeñan en demostrar que ese autoanálisis es un castillo en el aire, una construcción ilusoria. Por ello, las novelas que ocupan las próximas páginas parecen ser presa de un doble impulso que las lleva a producir identidades y, simultáneamente, a resistirse a la edificación identitaria.

Cualquier acto narrativo en el que el sujeto de la enunciación recree su vida y su historia aparece vinculado a lo que Paul Jay siguiendo a Sigmund Freud llama *cura verbal* (1993: 30). Freud se refiere con tal designación a la construcción implícita en la narración mediante la cual el sujeto mitiga la evidente fractura y fragmentación que sufre debido a la falta de dominio sobre el lenguaje. La ilusión de poseer control sobre la narración que se lleva a cabo, y a pesar de que esa misma narración evidencie una notable falta de autoridad, actúa como bálsamo que aglutina los fragmentos del sujeto narrador. La narración, muy especialmente la autobiográfica, viene de esta manera a entroncarse con los procedimientos de alivio traumático de corte psicoanalítico. En ellos, la mera reconstrucción discursiva repercute positivamente en la conciencia individual al reducir el peso de lo

silenciado. La cura verbal que preside sobre el acto autobiográfico es de esta forma la capacidad de participar en un discurso narrativo que propicia una *reconstrucción* del sujeto que narra.

Las obras de Philip, Vassanji, Choy, Michaels, van Herk o Clarke que se estudian a continuación insisten en la narración como reconstrucción del sujeto poscolonial. Sus historias ahondan en la evidente fractura del sujeto a la vez que se constituyen como la forma de mitigar la ruptura física, geográfica y cultural provocada por los procesos de transferencia poblacional enraizados en los fenómenos diaspóricos. Las novelas de Philip, Vassanji, Choy y Michaels no sólo intentan recuperar historias que no llegaron a configurarse en el archivo histórico colectivo por causa del racismo y de los traumas derivados del holocausto y del tráfico de personas y pueblos en sus formas diversas, sino que además investigan qué es lo que subyace en las subjetividades aplastadas por la misma historia. Al hacerlo crean historias paralelas a la oficial y dotadas del poder para cuestionar ésta, interrumpen el curso de una narrativa erguida sobre la exclusión y hacen del presente canadiense el tiempo y el espacio para la revisión personal y colectiva. Ficciones como éstas reflejan que “the emphasis on individuation as the necessary precondition for autobiography is thus a reflection of privilege, on that excludes from the canons of autobiography those writers who have been denied by history the illusion of individualism” (Stanford Friedman, 1988: 39). Desde ópticas diferentes, las narraciones de Atwood, van Herk, Clarke y Findley contribuyen a esa revisión del archivo colectivo por medio del espejo individual; a investigar en la formación nacional desde el acto de individuación.

Con esta política como bandera, todas estos textos acaban por erigirse en “counter-narratives of the nation” (Bhabha, 1990a: 3), por reconfigurar la narración de la nación canadiense, por transformar, como hemos dicho, la dualidad con el fin de reconstruir la multiplicidad. Así lo expresa M.G. Vassanji cuando afirma: “each way of life, with its studies, histories, traditions, its understanding of the universe and our place in it, that is imported into a country of immigrants such as Canada, evolves, and that evolution leads to transformation” (1999: viii). Y esa transformación no sólo trae

consigo una multiplicidad de historias dispares que a Canadá llegan en curso, sino también de espacios geográficos que se superponen al canadiense convirtiéndolo a veces en un vago trasfondo. Philip y Vassanji optan por un continente africano que en sus respectivas historias exhibe pocos lugares comunes. Choy sitúa su historia en el barrio chino de Vancouver, mientras que Atwood elige el Toronto del siglo XIX y sus alrededores. Michaels, Findley y van Herk prefieren un panorama internacional de viaje constante entre países y culturas, tiempos y espacios. Clarke, por su parte, oscila entre el localismo de Atwood y el internacionalismo de Michaels o van Herk al elegir un asentamiento como Toronto para su ficción. Aunque su novela se sitúa en los límites de la ciudad, el internacionalismo del Toronto contemporáneo no puede reprimir la esencia del viaje y del desplazamiento en la diversidad que la ciudad acoge. Los personajes de Clarke traen esa diversidad a las páginas de *The Question*, por cuanto sus historias son también historias de otros lugares, su emplazamiento irremediamente habla de itinerarios vitales cruzados y del injerto de otras latitudes en el paisaje urbano de Toronto. A través del tiempo y del espacio, de las fronteras políticas y culturales, su alienación y su individuación pasa por la narración.

Por medio de narraciones como las aquí analizadas se hace patente la descentralización del discurso nacional canadiense. Impulsos opuestos hacia lo internacional y lo intranacional se multiplican y se fraccionan en todas estas ficciones. De Chinatown al sudeste asiático, de lo local a lo global, estas novelas escriben de distintas formas las historias de Canadá, cruzan continuamente sus fronteras, y ese ángulo de movilidad las dota de una visión doble, interna a la par que externa, para el análisis del sujeto y del sujeto nacional. Viajando entre siglos, estos relatos son capaces además de plasmar momentos diversos que nos permiten apreciar y asimilar varios estados en la construcción del colectivo nacional y el papel del individuo en él. De esta forma, la descentralización del discurso nacional no es sólo espacial sino también temporal, no es sólo un fenómeno reciente sino fraguado durante largo tiempo en Canadá.

La descentralización nacional coexiste en estas narrativas con la del dominio autobiográfico. Como ocurre en las novelas de Shields y Ondaatje vistas en el



capítulo anterior, no es sólo que la voz autobiográfica coincida en estas ficciones con otras que no lo son, lo cual ya desestabiliza el predominio de la forma autobiográfica, sino que cartas, diarios y memorias dejan clara evidencia de su intertextualidad con otros documentos. En estas ficciones la presencia del *yo* depende de un conglomerado de relaciones con otros textos, con otros individuos, con otras historias. El dominio autobiográfico establece con ellos una relación de complementariedad derrideana, de complementación y de descubrimiento de las carencias mutuas. En ella, categorías como las de texto primario y secundario se disipan y textos en principio marginales como glosas, notas aparte, dibujos, mapas, fotos o árboles genealógicos son herramientas potenciales para forzarnos a reescribir el llamado *texto principal*, y lo que es más, a cuestionar la frontera entre lo marginal y lo que no lo era. Como *The Stone Diaries*, *Famous Last Words* o *The Underpainter*, *Alias Grace*, *Pilgrim* o *The Book of Secrets* impiden la constitución de un centro autobiográfico a favor de subjetividades que se desplazan las unas a las otras, y que además se desplazan de centros a márgenes provisionales. Conforme se descentra el texto autobiográfico y se presenta en un sinfín de modos, lo hace también la subjetividad del autor, y no menos importante, la del lector. Muchos de los textos que vemos en los próximos capítulos coinciden en fijar su atención en esta última figura. Autores y lectores conviven en ellos aunados por la matriz autobiográfica dentro de la que unos encuadran sus escritos, y otros analizan para posteriormente escribir acerca de ella y acabar circunscribiéndose en ella. El límite entre las figuras del autor y el lector es permeable y dúctil en estas ficciones, como no podía ser de otra forma en *textos* - en el sentido barthesiano del término - que implantan la contingencia de cualquier posición identitaria. Lo que diferencia a estas autobiografías ficticias de otras es su conciencia de y complicidad con la problemática en torno a la representación del *yo*, su reflejo auto-reflexivo del caso límite que el texto autobiográfico significa para la teoría literaria contemporánea. Y es que como dice Hutcheon, “novels today often seem to find it hard not to display their suspicion of certain literary conventions that they were once able to take for granted” (1988: 15).

En estos textos, y especialmente en los de los autores etiquetados como *minoritarios* y que vemos en los capítulos primero, segundo, tercero y séptimo, el acto de individuación que toda autobiografía implica está fuertemente condicionado por el interés en una reconstrucción colectiva. Desde la reconstrucción de la subjetividad en el acto autobiográfico se incide reiteradamente en la denuncia, en las causas y consecuencias de la opresión. “Just Call Me the Traveller”, el capítulo uno, analiza cómo *Looking for Livingstone* es un ejemplo de esta actitud que recurre a la parodia del mismo medio textual que articula la exclusión para denunciar sus efectos. De esta forma, y como consecuencia de lo que Henry Louis Gates Jr. (1988) llama ventriloquia, el diario o cuaderno del viajero europeo, etnocéntrico y racista, es ahora y en manos de la protagonista de Philip, el vehículo para la reconstrucción personal y colectiva primero, y luego para la superación misma de cualquier identidad por lo que tiene de constrictora. Esa misma agenda guía *The Jade Peony*, en la que por mediación del acto autobiográfico, como ocurre en la novela de Philip, se bucea en el pasado para abrir un futuro diferente donde la textualización de la exclusión es el primer paso en la superación de la marginalidad de antaño.

La reconstrucción de la identidad personal y colectiva es una constante en la obra de aquellos autores cuya emigración e inmigración es paralela a la de sus sujetos novelísticos. Junto a las novelas de Clarke, Vassanji, Philip y Choy, las de Michaels, Findley y van Herk nos llevan de la mano de sus modos autobiográficos a recorrer otros parajes, y al hacerlo, traen a sus páginas lo que Edward Said por boca de Iain Chambers denomina “a discontinuous state of being”, uno que demuestra que “migration, together with the enunciation of cultural borders and crossings is also deeply inscribed in the itineraries of much contemporary reasoning” (Chambers, 1995 [1994]: 2).

Allí donde el viaje transcultural es sinónimo de fragmentación, la autobiografía emprende la doble reconstrucción personal y nacional. Y ello es así hasta el punto de que la segunda puede llegar a contravenir la primera. La perpetuación del espíritu nacional se hace más fuerte que la afirmación de la subjetividad individual, y cuando la disensión de cualquier índole subyace,

simplemente se relega. De ahí la frecuente aparición de conflictos entre el individuo y el colectivo en ficciones como *The Jade Peony* o *The Book of Secrets* donde la homosexualidad de algunos de sus personajes es incompatible con el fortalecimiento del espíritu nacional/patriarcal que las comunidades donde se inscriben buscan, esto es, el barrio chino del Vancouver de comienzos del XX y la comunidad británica de Tanzania a mediados del mismo siglo. Y es que la individuación autobiográfica es ciertamente problemática para los sujetos minoritarios, ya que como afirma Susan Stanford Friedman, el punto de vista individual e individualista contradice la conciencia del colectivo y ésta a su vez pasa por alto la diferencia necesaria para la construcción de identidades marcadas por su peculiaridad genérica y/o sexual (1988: 34-35). Tal y como veremos en *The Book of Secrets*, el diario del comisionado local en 1913, Alfred Corbin, combina, al contrario de lo que ocurre con la vida y la obra del poeta exiliado que Vassanji llama Richard Gregory, su definición individual y la promulgación del espíritu nacional e imperial de Gran Bretaña. Ciertamente es, sin embargo, que esa definición personal no lo es tanto, y normalmente se inhibe a favor del deber del delegado colonial. Mucho de lo mismo ocurre con la autobiografía del narrador y analista del documento de Corbin, ya que Pius Fernandes también deja de lado su auto-representación, por lo menos la genérico-sexual, concentrándose así en una labor que cree objetiva. Estas cuestiones ocupan el segundo capítulo, precisamente titulado “Drawn in, Pulled into the Story” a raíz de las conexiones evidentes e imposibles de evitar entre las historias del biógrafo y del biografiado.

El interés en la reconstrucción personal y colectiva propicia la aparición de las autobiografías múltiples, forma de la que *The Jade Peony* es un exponente, como veremos en el tercer capítulo “Familiar Stories, Familiar Phrases”. Las historias de Chinatown se entrelazan con las vidas de los tres hermanos narradores en la novela de Choy, y con ello queda constancia de los frecuentes intereses encontrados entre la pertenencia al colectivo y la agenda individual de diferenciación. Las experiencias de emigración a Canadá y el racismo sufrido allí hacen necesaria esa reconstrucción colectiva, a la vez que la evidente cerrazón del gueto justifica el imperativo de diferencia. Entre la preservación de la identidad colectiva y de las convenciones

chinas o las nuevas realidades, los narradores de Choy adoptan distintos puntos de vista, pero siempre situándose en un espacio intermedio que habla de la identidad en cualquiera de sus formas como un significante construido por patrones espacio-temporales.

Los tres primeros capítulos enfatizan el acto de inscripción subjetiva a la vez que recalcan o su futilidad, como pasa en la novela de Philip, o su artificialidad, como ocurre en las de Choy y Vassanji. Por todo el empeño de la viajera de Philip o de Fernandes en perpetuar la historia que construyen, el mismo texto insiste en emborronar y empañar los retratos que perfila. Así, la inscripción se desvanece a favor de la imposibilidad de llevarla a cabo; la presencia se confirma como ausencia. Los espejismos de narración autónoma, de autoría y de independencia sólo muestran su falacia.

Con el capítulo cuarto, “No Trace of Me Remains”, entramos en una dimensión diferente de la misma problemática. *Alias Grace* también juega con el espacio entre la inscripción textual y su imposibilidad, sin embargo, ahora es el sujeto de esa inscripción la que insiste en desestimar la imagen textual que posee. El testimonio de la reclusa Grace Marks es un esfuerzo doble para, por un lado, desestimar su imagen oficial, y por otro, enraizar una imagen diferente y perfectamente calculada, agudizando así la teatralidad e iteratividad del mismo constructo identitario. Marks, y Atwood con ella, intentan de esta forma alterar el devenir del discurso histórico, abriendo en él una casilla vacía para la historia alternativa. Como *The Book of Secrets* o *The Jade Peony*, la novela de Atwood, vía metaficción, busca esa reescritura histórica por y desde la historia individual. Paralela a la elaboración de su vida desde prisión, Grace sabe que está presente en las disputas entre republicanos y leales a la corona, y de esta forma encuentra su lugar en la formación temprana de Canadá. Su asesinato del patrón Tory, Kinnear, la convierte en heroína del bando opuesto. Mientras para los republicanos, Grace es legítimamente parte de la historia del siglo XIX, su presunta locura elabora para ella un lugar de marginalidad contra el que, desde sus palabras y con su manipulación del psiquiatra Jordan, Grace lucha infatigablemente.

Por su parte, el interés auto-reflexivo en la construcción auto/biográfica mueve el quinto capítulo, “A Man’s Work Is Never Completed”. El análisis de *Fugitive Pieces* se centra en la relación fronteriza de objeto/sujeto que se establece entre el poeta judío Jakob Beer y su biógrafo, el canadiense de origen judío Ben. Como ocurre con las figuras de autor y lector, la barrera entre el sujeto y el objeto se desdibuja también aquí, como lo hace en la novela el límite que separa a las partes una y dos, la narración de Jakob y la de Ben. Intertextualmente ligadas, ambas insisten en vincular también intertextualmente la vida de sus sujetos y sus obras, en construir sujetos sólo visibles en sus relaciones con los demás y en sus posiciones entre los discursos de la cultura y de la historia. La novela de Michaels es prueba fehaciente de que “[...] in the contemporary world, people increasingly construct their sense of self out of pieces that come from many different cultural environments” (Fischer, 1994: 82). La colocación y ajuste de esas piezas es la tarea que tanto Ben como Jakob emprenden, y de ese proceso de ajuste depende el sujeto que ellos crean. En otras palabras, la única auto/biografía posible es puramente procesual y consistente en aplazamientos y desplazamientos de información. Como Corbin y Fernandes en *The Book of Secrets*, Ben y Jakob acaban por colocarse al mismo nivel, uno definido por la intertextualidad que sus vidas despliegan; ambos están atados por los hilos de sus narraciones, y los cruces y torsiones de sus narrativas vitales se agolpan en torno a un eje genealógico masculino/masculinista.

A diferencia del quinto capítulo, el sexto, “I Want to Be Unphotographable”, no incide en la autobiografía como proceso sino como imposibilidad. *Restlessness* nos permite examinar un *yo* narrativo que insiste en desaparecer metafóricamente y literalmente, convirtiendo, por causa de la coincidencia de autor y personaje en el texto autobiográfico, su muerte en la muerte del autor, y la autobiografía en un acto narrativo marcado por su improbabilidad. El sujeto de la narradora Dorcas no es sólo una construcción nebulosa e indeterminada por efecto del movimiento traído por su viaje, sino que además ese viaje genera continuas fracturas en su narración e impide la formación de un sujeto unificado. Paradójicamente, el movimiento internacional de la narración impide esa coherencia a la vez que es condición indispensable para la

existencia de Dorcas. La mensajera negocia su existencia a través de las múltiples posiciones ofrecidas por los discursos entre los que se mueve: el del localismo y el del internacionalismo. Su narración es internacional, por ser un recuento de sus viajes a lo largo y ancho del mundo, y local por tener lugar dentro de los límites de la ciudad de Calgary. Si el movimiento físico y entre discursos perpetúa a Dorcas, la fijación de su imagen, la del autorretrato textual o la de las fotos a las que se resiste, acaban con ella. La autobiografía es de esta manera sinónimo de muerte, y también del ansiado descanso de la protagonista.

“From that Day in the Island until this Night in this Half a Continent” y “Truth and Lies”, los capítulos séptimo y octavo, abordan el mismo tránsito internacional de van Herk. Del Caribe a Canadá en la novela de Clarke o a través de toda Europa en la de Findley, *The Question* y *Pilgrim* se sitúan en ese orden de ficciones nacionales como ficciones internacionales. Ambas son consonantes con una globalidad cuyo rasgo más prominente es una renegociación de los significados de lo local y de lo internacional. Viaje y desplazamientos, comodificaciones y asentamientos efímeros a un lado y otro de los océanos, culturas y sujetos que se relacionan e interceptan son los síntomas de la permeabilidad de las fronteras nacionales, geopolíticas y de aquéllas que separan al sujeto de lo otro.

El capítulo séptimo analiza cómo el protagonista de Clarke, cuya historia minuciosa y detallada casi oculta su nombre, indicio de la disolución de su identidad, entremezcla ese tránsito de sur a norte con la desconstrucción del ideal sexual del hombre negro, su exotismo mercantilizado y su explotación de él. El prototipo de masculinidad que propone, y que su vida en Toronto desestima, viaja de su Barbados natal al Toronto más internacional y multicultural. El aperturismo de la ciudad no deja lugar al patriarcado caribeño tradicional, y el *macho negro* acaba envuelto en un triángulo amoroso en el que, lejos de ser la voz cantante, es un mero juguete entre su mujer y la amante y mejor amiga de ésta. El aperturismo de las sexualidades en la novela de Clarke va paralelo a la condición de exiliados y apátridas de sus personajes, y esto refuerza la tesis de que la conformación de la comunidad no permite la

existencia de orientaciones sexuales que difieran del objetivo de reproducción y que se enmarcan por tanto en la disidencia.

La ambivalencia nacional se alía con la disidencia sexual en *Pilgrim*, como veremos en el último capítulo. El tránsito espacial a través de Europa y el temporal, viajando del siglo XX al Renacimiento, impide la ubicación del protagonista en una comunidad definida y definitiva. Su misma condición de inmortal evita esa ubicación, pero le confiere la capacidad de observar intemporalmente la formación de comunidades, pensamientos y sujetos nacionales. De ahí que lo que Carl Jung lee en su diario sea una imagen del inconsciente colectivo, la perpetuación del espíritu comunitario encarnada en la figura individual. En la penúltima novela de Findley, la individuación de su protagonista está imposibilitada por la colectividad que refleja y a la que contradictoriamente no puede pertenecer. Tal circunstancia se ve además agudizada por sexualidades cambiantes y géneros confusos: *Pilgrim* es a veces hombre y a veces mujer, indefinido otras.

La misma imposibilidad de determinar una definición de género y sexualidad para *Pilgrim* se multiplica y se repite en la estructura de esta segunda parte, donde resulta imposible realizar agrupaciones entre capítulos. Por una u otra circunstancia, las ficciones elegidas parecen trasgredir la categorización. Como hemos indicado con anterioridad, los capítulos uno, dos, tres, cinco y siete están dedicados a obras de autores mal llamados *minoritarios* o *étnicos*. Estas categorías, sin embargo, no soportan su propio peso: por un lado, autores como Atwood o Findley son también étnicos, como afirma Padolski (1997), otros como Michaels son raras veces incluidos en esta categoría, y ello a pesar de su origen judío y de que su obra esté vinculada al devenir histórico de la comunidad judía en el siglo XX. De esta manera se confirma la hipótesis del mosaico vertical como un espacio social dentro del cual no todos los *étnicos* se encuentran al mismo nivel (Keefer, 1996: 69).<sup>1</sup> Y por otro, las ventas de

---

<sup>1</sup> Aunque la verticalidad del mosaico ha trascendido como idea de Keefer, *The Vertical Mosaic* (1965) es el título de un libro de John Porter. En su análisis de la sociedad canadiense, Porter afirma que en aquellas sociedades constituídas por grupos de diverso origen étnico, los grupos que se asentaron primero en el territorio geográfico que esa sociedad ocupa se reservan el privilegio de decidir quién va a ser considerado miembro de ese colectivo y quién no. Este parámetro influyó, por ejemplo, en la creación del patrón de angloconformidad que colocó a chinos y japoneses, en el último

estas novelas así como los premios recibidos desafían la etiqueta de *minoritarias*. Sólo la novela de Philip no ha sido objeto de sucesivas reediciones. Todos estos textos están fuertemente enraizados en comunidades distintas de la blanca, anglosajona y protestante, pero su diferencia no es nunca un sinónimo de ficciones minoritarias. “‘Becoming minor’ is not a question of essence [...]”, explican Abdul R. JanMohamed y David Lloyd, “but a question of position: a subject position that in the final analysis can be defined only in ‘political’ terms that is, in terms of the effects of economic exploitation, political disenfranchisement, social manipulation, and ideological domination on the cultural formation of minority subjects and discourses” (1990: 9).

Una subdivisión de acuerdo a la categoría étnica se ve cuestionada por otras consideraciones, como por ejemplo las estéticas o las de género sexual. Así, obras como *The Book of Secrets* y *The Jade Peony* hacen uso de la metaficción historiográfica, y por ello se acercan a *Alias Grace* o *Pilgrim*. Con esto, los capítulos dos, tres, cuatro, cinco y ocho tienen un patrón común que aproxima las ficciones de los *étnicos* a las de los menos *étnicos*. De la misma forma, el estudio de género sexual cruza la frontera de la etnicidad también. Se estudia la configuración de la masculinidad en los capítulos dos, tres, cinco, siete y ocho; de feminidad en el primero y el cuarto, y por esta razón la misma subdivisión estética en atención al empleo de la metaficción tampoco se sostiene.

De diversas formas, todos los capítulos giran en torno al uso de los modos autobiográficos: como paralelos a la reconstrucción del colectivo en el capítulo uno, como parejos a la afirmación del espíritu nacional o como opuestos a él en los capítulos segundo, tercero y cuarto; con relación a la auto-reflexividad en el quinto, a

---

lugar de la lista por lo que concierne a la preferencia anglosajona de la inmigración canadiense (v. Palmer, 1990). Con respecto a la verticalidad del mosaico, Marlene Nourbese Philip (1993) alude específicamente al caso de los judíos en Estados Unidos y Canadá, quienes en comparación con la población negra han resultado siempre mejor parados. Un análisis de cómo la población en general y los medios de comunicación canadienses reaccionan ante experiencias de racismo contra la comunidad negra y contra la comunidad judía demuestra que el colectivo está más concienciado en contra de cualquier acto que denote anti-semitismo. Philip llegó a esta conclusión después de analizar el musical *Show Boat*, que subvencionado con fondos públicos bajo la promesa de reconstruir la historia afro-



su improbabilidad en el panorama teórico actual en el sexto; como vehículo para la afirmación de nuevas identidades en el capítulo siete o como medio para expresar la disidencia genérico-sexual, contradecir la heteronormatividad colectiva y hacerse eco de la alienación en el octavo capítulo. Los modos autobiográficos se constituyen así en el centro de análisis, un centro que tiende a *descentrarse* y a desmitificar la búsqueda de coherencia en el corpus de este estudio. Esa pretensión de coherencia y de homogeneidad no puede por más que igualar a la de convertir a la nación canadiense en una, superando su evidente diferencia. Las mismas ideas de homogeneidad se han denunciado mil veces en los movimientos teóricos poscoloniales y posmodernos (v. Mukherjee, 1990; Hutcheon, 1991a), criticados por su intento de igualar ficciones dispares y producidas en circunstancias diferentes. Aún así, no son sólo los modos autobiográficos los que aúnan las ficciones primarias entre ellas y a éstas con otras muchas consideradas aquí secundarias, sino también los intentos de emplear esos modos para delimitar una separación entre el colectivo y el individuo. La narración es en todos los casos el medio para la alienación, la individuación y para la autobiografía.

---

americana, acabó por ofender a la comunidad negra en Toronto por su reproducción de estereotipos racistas.

## **“Just Call Me the Traveller”: Looking for Livingstone, an Odyssey of Silence**

**de Marlene Nourbese Philip**

*“[...] but for the literate people of the Empire it will be legend. It will be history. Most important, perhaps, it will be romance”*  
(Bowering, 1994 [1987]: 171).

*Looking for Livingstone, an Odyssey of Silence* es la segunda novela de la escritora de origen trinitadiano Marlene Nourbese Philip, quien después de su dedicación a la poesía y de la que hoy por hoy es su obra más famosa *She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks* (1989), vuelve al género narrativo. Tras haber publicado dos colecciones de poemas, *Thorns* (1980) y *Salmon Courage* (1983), la novela *Harriet's Daughter* (1988) y relatos breves como “Burn Sugar” (1988), “Bad Words” (1990), “The Commitment to Hardness” (1992) o “Stop Frame” (1993), Philip hace de la narrativa un objetivo que combina con la producción de sus múltiples artículos sobre raza, multiculturalismo y género en Canadá. Éstos se ven recopilados en *Frontiers: Essays and Writings on Racism and Culture* (1992), *Showing Grit: Showboating North of the 44th Parallel* (1993) y *A Genealogy of Resistance and Other Essays* (1997). Su eco se prodiga además en las obras de teatro *The Redemption of Al Bumen* (1993) y *Coups and Calypsos* (1997).

En su totalidad, la producción literaria de Philip parece huir de la clasificación genérica, por lo que los temas de sus ensayos aparecen en su poesía, la imaginación con la que dota su ficción se traspasa a sus artículos y su teatro reproduce la lucha de sus escritos sociales. De esta manera, la identidad genérica de la obra está siempre en proceso de transformación. Muchos de sus poemas son narrativos, muchas de sus narrativas poéticas; los ensayos incluyen poesía, y la ficción, como es el caso de

*Looking for Livingstone*, ve quebrantado su curso por la presencia de poemas. Con ello, la obra de Philip es un híbrido que propicia continuos cruces de fronteras, se sitúa en la zona fronteriza y desde ella enarbola una resistencia obstinada a las identidades preestablecidas de cualquier índole. En *Looking for Livingstone*, un texto profundamente simbólico y sujeto a lecturas alegóricas, la frontera en sus diversas acepciones y modalidades es fuente de inspiración y alimentación esencial.

Como producción surgida de la zona de indeterminación fronteriza, *Looking for Livingstone* es un escenario de hibridación apto para plasmar una resistencia a la identidad genérica y a identidades culturales estereotípicas. En este capítulo, se estudia, por un lado, la indeterminación genérica y la hibridación textual como claves en la articulación de una resistencia contra los sistemas hegemónicos de la cultura y la ficción. Por otro, se analiza cómo la geografía de esa zona de indeterminación se emplea como espacio para la implantación de una subjetividad femenina y racial a salvo de la restricción del patriarcado y el racismo. Mientras el mismo movimiento de la protagonista de Philip, una etnógrafa negra y anónima, a través de un paisaje sin determinar contagia su identidad de aperturismo y de un desplazamiento constante, su texto parece desplegar esa misma tendencia al desplazamiento y sitúa en su margen la identidad de su autora. Por extensión, las identidades de las naciones que la viajera retrata en su diario se establecen por oposición y por diferencia, sus imágenes culturales son siempre relacionales, y a esa relación recurre la etnógrafa en su discursar con el fin de trazar las líneas de su texto. En el diario de la viajera coinciden dos intereses encontrados, el enraizamiento de una subjetividad denegada, femenina y racial, y la difuminación de esa misma subjetividad, lo cual se traduce en su insistencia en ser conocida sólo por la actividad que lleva a cabo, el viaje. De ahí su reiterada petición: "just call me the Traveller" (Philip, 1991a: 67).

En *Looking for Livingstone*, Philip imagina un viaje de coordenadas temporales y espaciales marcadas por su imprecisión. A través de África y embarcada en un itinerario que dura millones de años, la viajera deja constancia de sus contactos con los grupos humanos que encuentra en su camino en un cuaderno de viaje. El documento, que esconde y revela información en porcentajes similares, desvela ya

avanzado su curso que la mujer va tras los pasos del explorador escocés David Livingstone (1813-1873). Sin embargo, a medida que seguimos a la protagonista, parece que su trayectoria emprende una ruta alternativa distinguida por su circularidad, por la indecisión de su andar y la confusión en el relato de su experiencia. Este diario, que rechaza la autoridad que se espera de un documento de tales características, se relaciona y se separa de los escritos de Livingstone, como también lo hace de otros textos cuyos pasos entran y salen de sus páginas. Es el caso de *Heart of Darkness* (1902) de Joseph Conrad. Tanto Livingstone como Conrad son modelos a los que seguir y a los que desafiar por su tratamiento textual del continente africano, por la representación eurocéntrica de sus habitantes y por la mentalidad colonialista que impregna sus escritos sobre el llamado *continente negro*. Según Patrick Bratlinger, "Africa grew dark as Victorian explorers, missionaries and scientists flooded it with light, because the light was refracted through an imperialist ideology that urged the abolition of 'savage customs' in the name of civilisation". Como consecuencia, continúa Bratlinger, "[...] the myth of the Dark Continent developed during the transition from the main British campaign against the slave trade" (1991: 185).

A diferencia de Conrad y de Livingstone, y sumida en un trayecto que no es de descubrimiento sino de recuperación cultural (Philip, 1991a: 15), la viajera establece con poca claridad el objetivo de su itinerario. Inicialmente busca a Livingstone pero acaba trascendiendo la figura del explorador, convirtiéndolo en un mero instrumento con el que negociar el verdadero fin de su viaje, la restauración del Silencio africano, una supuesta vuelta al estado de las culturas africanas anterior a la colonización europea. En su ruta hacia el interior del continente, la cual se desvela como un viaje a su mismo interior, la viajera se integra en un número de pueblos después de pasar por los habituales ritos de entrada e iniciación. Todos y cada uno de ellos conectan a la diaspórica narradora con el individuo de estas tribus, al individuo y al colectivo, y al hacerlo, la obra incide en la restauración de las raíces comunales y personales con el continente africano. Las estancias de la mujer con los ECNELIS,



SINCEEL, LENSECI, SCENILE, CESLIENS, CLEENIS y NEECLIS, anagramas todos de la palabra *silence*, constituyen paradas temporales en su búsqueda.

Esa búsqueda como motivo estructura la narración al completo, y en su entrevista con Barbara Carey, Philip la vincula a la necesidad de encontrar raíces para los africanos dispersados por el mundo por el tráfico de esclavos y para sus descendientes: "I think that the impulse to search that plays itself out in my writing is coming from the loss. The paradigmatic mystery for the New World African is Who am I?, and all the resonances that question generates around issues of culture, language and place", dice Philip para luego agregar, "[t]his is where the obsession - and I use the word positively, because in writing an obsession is quite often helpful - with 'finding out' comes from, in some sense, for me it is the quest itself, and not its result, that is important" (1991b: 20).

De hecho, así ocurre en *Looking for Livingstone*, donde tras las numerosas experiencias de la viajera con cada uno de los grupos étnicos que visita, la historia queda en suspenso. El final del viaje permanece oculto más allá del encuentro humorístico entre la etnógrafa y Livingstone. A ambos les vemos charlar amigablemente sobre el tapiz de palabras y silencios que la etnógrafa ha tejido para poder abandonar la tierra de los NEECLIS, un documento de experiencia personal y colectiva que intercambia con el explorador para hacer a éste consciente de lo que su viaje por África ha creado a diferencia del de la etnógrafa: aplastamiento cultural frente a recuperación cultural. La escena ha quedado inmortalizada en fotos instantáneas que, según sabemos, están depositadas en Oxford junto a la edición del diario. Eso sí, son fotos borrosas donde apenas se vislumbran dos figuras desdibujadas. Como la misma experiencia de la viajera, que se diluye en una marea de narrativas de colonización, el acontecimiento histórico del encuentro entre Livingstone y su doble negro y femenino trasciende sólo por medio de una versión incierta y poco clara donde es imposible afirmar quién es quién. Éste es uno más de los muchos desplazamientos identitarios del texto, y junto a él hay otros como son los de su identidad genérica. Tal acto se convierte en una articulación de resistencia via hibridación.

### **Género, hibridación y estrategias de resistencia**

Siguiendo a Northrop Frye en su ensayo *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance* (1976), es posible vislumbrar que *Looking for Livingstone* se convierte en un espejo donde se reflejan los modelos clásicos. En un momento dado, sin embargo, el texto rompe el espejo, y con esa ruptura rechaza la influencia de la cultura occidental, una cultura que ha denegado la representación al sujeto negro o le ha representado por medio de estereotipos y continuas derogaciones de su subjetividad. La intertextualidad que según Henry Louis Gates, Jr. define a las culturas africanas transplantadas a América y que él denomina "the language of Signifyin(g)", tiene una función clave, ya que "functions as a metaphor for formal revision, [...] within the Afro-American literary tradition" (Gates, 1988: xxi). No obstante, el texto de Philip cruza la demarcación de las tradiciones africanas y afro-americanas, y con ello se inscribe en una tradición literaria marcada por su recurso a formas europeas y por su revisión de ellas a varios niveles. *Looking for Livingstone* revisa por un lado la forma narrativa del viaje en el romance clásico, sometiéndola a una desestabilización de género literario por causa del género sexual de la heroína. Por otro, se apropia de la narrativa colonialista del cuaderno del viajero, una narrativa a la que ata por medio de una parodia constante. En uno y otro caso, es una poderosa intertextualidad con un objetivo de revisión la que permite la resistencia a la clasificación genérica en la obra de Philip. El concepto de intertextualidad que estructura el texto está claramente ligado a lo que Jacques Derrida bautiza como *graft*, una extrapolación del injerto propio de la horticultura para describir la infiltración de un texto dentro de otro (1993a: 202-204). El mismo juego de extrapolaciones entre la horticultura y el campo literario habla ya de un cruce de fronteras y de trasvases de identidad entre textos. Éstos, como ocurre en *Looking for Livingstone*, hacen imposible la identidad diferenciada. Como en horticultura, el injerto designa la implantación de un brote en el cuerpo de un huésped o receptor cuyos rasgos fundamentales se transforman a raíz de la operación y se ven alterados

por las características definitorias del implante. De acuerdo con Derrida, el injerto de un texto en otro hace que ambos “can only be read within the operation of their reinscription [...]”. En el injerto, sostiene, “the two texts are transformed, deform each other, contaminate each other’s content, tend at times to reject each other, or pass elliptically one into the other and become regenerated in the repetition, along the edges of an overcast seam” (1993b: 355; v. Culler, 1989: 134-156; Darias Beautell, 2001a: 166; Donaldson, 1993: 202-204).

El diario de la etnografía establece con el romance clásico y con la narrativa colonialista una relación dinámica de interacción en la que negocia su identidad por medio de repetición y diferencia con respecto a ellos. Como resultado de esa interacción, el establecimiento de un borde genérico es imposible, ya que la relación inter-textual es una de hibridación. Por ello, el texto se convierte en enclave de diálogo entre textos, entre culturas; de flujo y de tránsito, pero también de resistencia. El marco de esta resistencia es doble: contra la identificación genérica, de un lado, y contra la aniquilación cultural de la dominación colonialista, de otro. Así, por medio de su hibridación, el texto de Philip participa de un precepto de literatura de resistencia de acuerdo al cual está “[...] directly involved in a struggle against ascendant or dominant forms of ideological or cultural productions” (Harlow, 1987: 28-29).<sup>1</sup> Mucho se ha escrito sobre el concepto de hibridación en los estudios poscoloniales. Mientras algunos autores la ven como una herramienta que el colonizado conscientemente emplea para la abrogación de la autoridad del opresor colonial (v. Fernández Retamar, 1974; Ashcroft et al., 1989), otros la han interpretado como un efecto inimico del encuentro entre culturas (v. Bhabha, 1994). Si autores como Fanon (1964) consideran la hibridación como un elemento causante de la esquizofrenia del colonizado, impotente ante su incapacidad de lograr la mimesis

---

<sup>1</sup> La etiqueta *writing of resistance* ha venido a clasificar la producción literaria de las escritoras negras en Canadá de forma casi indiscriminada (v. Godard, 1996; Sarbadikhary, 1996). Con tal designación, la crítica parece responder al deseo de autoras como Philip, Dionne Brand, Claire Harris, Afia Cooper, Maqueda Silvera y muchas otras de crear una réplica contra ideas de dominación cultural, racial y de género. Sus obras, a menudo basadas en la creación de un discurso literario como enclave de lucha social, están comprometidas con un análisis y preservación de la diferencia del sujeto



perfecta con la figura del colonizador y atrapado por una mentalidad devaluada por los discursos imperialistas, Robert Young (1995) afirma que la hibridación es el resultado de la conciencia victoriana, que obstinada en evitarla a cualquier precio, recurre a la construcción de dualidades proliferantes sujeto/otro con el fin de evitar el colapso de su organización. Siguiendo a Young, Loomba explica que la hibridación es una trasgresión continua de cualquier categoría, y como tal, su uso nos permite interrogar ideales de autenticidad y hegemonía, así como evaluar y descomponer sus réplicas poscoloniales (2000: 183). Ésta es precisamente la noción de hibridación que encontramos en *Looking for Livingstone*.

Aquí, y tal y como sucede en la mayor parte de las narrativas estructuradas por el motivo de la búsqueda, en *Looking for Livingstone*, el movimiento a través del espacio físico está complementado por una introspección de la protagonista, quien descubre de esta forma un cúmulo de datos útiles para su existencia posterior. A diferencia de esas narrativas, la pista de la vida anterior y posterior al viaje se disipa en un halo de incertidumbre. Textos clásicos como *La Odisea* de Homero, un título con el que Philip juega y a través del cual hace un guiño a la cultura clásica dominante, incluyen el patrón narrativo de la búsqueda que lleva a cabo un héroe masculino. Esa masculinidad que nunca se cuestiona ni se representa como género, sino como característica universal, corre paralela al diseño de un viaje de coordenadas definidas, con un objetivo claro y un final a la vista. En *Looking for Livingstone*, mucha de la transformación que la forma de la búsqueda sufre se debe a la introducción y preeminencia de la variante de género sexual en la matriz del género narrativo. El motivo de la búsqueda tanto como el diario de viaje en que se engloba se ven alterados por el género sexual de la protagonista, por su sexualidad y por su interés en desaparecer de las páginas que ella misma crea.

El viaje de la etnógrafa carece de un plan determinado, y mientras héroes como Ulises luchan por volver a Ítaca y recuperar el pulso de su vida con Penélope, la viajera de Philip ignora “where [she is] going” y reconoce haber olvidado “where

---

minoritario en la sociedad del Canadá actual. Al hacerlo, se entroncan ciertamente en la definición de literatura de resistencia proporcionada por Harlow (1987).



she had come from" (Philip, 1991a: 7). Mientras Ulises parte de Troya tras la guerra para volver a su hogar, manteniéndonos al tanto en todo momento de las señas precisas de su itinerario, la viajera de Philip sólo nos advierte que se encuentra en alguna parte de África. Las marcas geográficas así como las que puntualizan su identidad carecen de importancia en su texto, lo cual emborrona la referencialidad esperada de documentos similares que intentan dejar clara constancia del paso del explorador por las tierras que cruza. Si ese deambular es normalmente el término medio entre un origen y un punto final que señala la consecución de la empresa trazada, en *Looking for Livingstone*, no hay ni un objetivo claro ni tampoco un plan para conseguirlo. El mismo establecimiento de puntos de partida, de metas a lograr y de estrategias para conseguir las dictamina en el romance clásico una disposición lineal de los acontecimientos narrados y que se interpreta como "material causation" (Hawthorn, 1992: 200). El romance de Philip huye de este patrón para presentar, en cambio, una estructura fragmentaria y circular en la que los acontecimientos tienen causas poco claras, o que quedan fuera de los límites de las entradas del diario.

Según Frye, la búsqueda comienza cuando el héroe abandona el lugar de su residencia habitual, un impulso que causa la llamada *trasgresión*, o lo que es lo mismo, una ruptura en las normas de comportamiento sociales. El abandono de la vida habitual va seguido de un *descenso* o entrada en un mundo con el que el protagonista carecía de contacto. Tras desarrollar su viaje a través de este escenario plagado de benefactores, perseguidores, soledad y hasta confinamiento, el héroe lleva a cabo su *ascenso* o vuelta a su mundo habitual (Frye, 1976: 97-102). Todas estas líneas estructurales del romance tradicional resultan complicadas en *Looking for Livingstone* por el género sexual de la protagonista, produciendo así una reelaboración paralela de roles sexuales y de líneas genéricas. Si el artifice del romance y protagonista es habitualmente un héroe, Philip se decanta por una heroína; si el héroe, tras lograr la hazaña, se ve premiado por la compañía femenina, lo cual convierte a la mujer en recompensa, Philip opta por una viajera que, dotada de movilidad e independencia, cruza la geografía del continente africano en solitario. Al producir esta reescritura de los roles sexuales y genéricos, *Looking for Livingstone*

entra de lleno en las corrientes de revisión de la ficción canadiense contemporánea. En ellas, como ocurre aquí, la revisión de las formas literarias más tradicionales se ve propulsada por una agenda marcadamente política que en esta obra viene dada por el desmantelamiento de inscripciones identitarias estereotípicas a niveles de raza, género y de sexualidad también.

*Looking for Livingstone* inserta la figura femenina en un espacio literal y literario no reservado a ella en el romance tradicional, y así contribuye a la génesis de una nueva dimensión espacial para la identidad de la protagonista, como veremos con más detalle en la siguiente sección. En consonancia con la tendencia a desestabilizar cualquier constructo identitario establecido, el texto se muestra ambivalente hacia la personalidad y autoridad de su protagonista. Si en las páginas del diario de la viajera y por medio de sus impresiones se produce una afirmación de subjetividad, ésta acaba siendo dispersada por el espacio físico en el que se inscribe. Nunca llegamos a conocer el destino final de la narradora, y su diario, prueba fehaciente de su existencia, acaba en manos de una de las tribus que visita, que además tiene la particularidad de vivir en el más férreo silencio, con lo que el contenido del documento no podrá ser revelado. La versión que leemos, en teoría una copia facsímil de la que permanece en África, sufre además el descrédito del archivero William D. Boyd. El bibliotecario en la última sección de *Looking for Livingstone* clama que la copia depositada en Oxford es la única del cuaderno de la viajera, y de esta forma asienta su supremacía masculina y europea sobre un documento que ha rechazado esa autoridad por todos los medios. Con sus palabras D. Boyd evidencia la imposibilidad de concebir textos alternativos o paralelos a los que muestran la hegemonía europea. A pesar de la afirmación de subjetividad y de género que el diario de la viajera implica, la afirmación de D. Boyd en la sección "Author's Note" cuestiona las palabras de la autora y nos conduce a una disyuntiva: o bien creemos en la textualización de la realidad africana pre-europea que se encuentra en las páginas del diario en algún lugar del continente, o bien damos crédito a la opinión del bibliotecario de Oxford, y acto seguido presenciamos la legitimación inmediata de

una narrativa de descubrimiento y de preservación museística.<sup>2</sup> “What I wanted to suggest was that when the European went overseas”, explica Philip, “whether to North America or Africa, he assumed that the people he encountered were silent in the sense that they didn’t have a history [...]. These people had to be ‘discovered’, and their history began with the coming of the European” (1991b: 19).

Mientras el diario de la viajera se entrelaza con formas tradicionales como el romance clásico al que subvierte por consideraciones de género sexual, también lo hace con formas propias de la empresa colonialista europea como es el caso del cuaderno del explorador. Parece cierto, por ello, que “[b]lack writers, like critics of black literature, learn to write by reading literature, especially the canonical texts of the Western tradition. Consequently, black texts resemble other, Western texts” (Gates, 1988: xxii). En una mezcla de diario personal y de cuaderno público, este tipo de documentos se concibió en muchos casos como prueba histórica. La categoría de *histórica* que se aplica a muchas de estas formas narrativas resulta de la trasgresión del límite entre historia pública y vivencia personal. El eurocentrismo de la empresa colonialista capacita al viajero para emitir juicios de valor que rayan lo etnográfico, y desde esta posición de presumida objetividad e imparcialidad, el viajero convierte su retrato de otras gentes en un texto histórico que, en muchas ocasiones, sigue siendo considerado como el único que guarda el testimonio del encuentro entre culturas. La construcción del hecho histórico desde el punto de vista del europeo implica la subordinación del sujeto colonizado, ya que su voz queda en el margen textual. Tal maniobra discursiva está articulada sobre un acto de poder que manipula el acceso del subalterno a la narrativa histórica. Esta circunstancia explica el compromiso de la ficción poscolonial con la reescritura de la historia, el desafío a su oficialidad y el interés demostrado en la creación de versiones alternativas. En este contexto, diarios y cuadernos personales son, como explica Michael Redhill, “the detritus of history” (1994: 22), por cuanto, separándose de esa linealidad histórica, vienen a complicar la

---

<sup>2</sup> El nombre del bibliotecario parece ser un juego de palabras. Fónicamente, ‘D. Boyd’ se diferencia poco del término inglés *devoid*, y con ello Philip sugiere la carencia de autoridad de esta voz que se empeña en ejercer su dominio sobre el diario. William Boyd es también el escritor británico nacido en Ghana y autor de novelas como *A Good Man in Africa* (1981) o *Ice Cream War* (1982).

construcción del conocimiento historiográfico y a desestimar la versión del acontecimiento histórico que, manufacturado como hecho narrativo, ha llegado hasta el presente. La ficción poscolonial muestra de esta manera un enorme interés en las reescrituras de modos narrativos que permiten a su vez reorientar el poder invertido en la construcción de un discurso de exclusión. La revisión y desconstrucción de las estructuras de exclusión dejan al descubierto la maquinaria eurocéntrica.

*Looking for Livingstone* es una de las ficciones que participan de esta tendencia a dirigir la mirada del lector hacia documentos colonialistas. Como resultado, en sus páginas se crea una zona de inestabilidad entre lo histórico y su revisión. Ésta se materializa en la reclamación de una revisión particular del mismo concepto de *verdad histórica*. La creación de ese sitio de inestabilidad se logra mediante la apropiación del documento europeo y etnocéntrico que es el cuaderno del viajero. Una vez que la viajera lo emplea para plasmar sus impresiones, ese medio hasta ahora usado para una etnografía racista pasa a ser el vehículo para minar las presunciones hechas desde ese discurso. El diario en las páginas de Philip es un ejemplo de ventriloquia donde el objeto textual habla con una voz que en principio no es la suya. Enmarcado en lo que Gates llama "repetition with difference" (1988: xxii), el cuaderno del viajero se convierte de esta forma en enclave de duplicidad europea-africana y universal-particular, en un sitio para el choque cultural y para la interacción. Esa misma interacción contribuye a transformar los límites entre identidades genéricas y los límites entre textos.

*Looking for Livingstone* ofrece una revisión histórica mediante la parodia del documento europeo, y no en vano el texto es una lectura paralela de la narrativa de colonización y del silencio que impuso en el subconsciente del colonizado. La hegemonía de un solo texto queda aquí ridiculizada por la multiplicación de textos que conviven y se relacionan en el dominio en principio autobiográfico de la viajera. Junto a la narrativa de la protagonista, en interacción continua con la biografía de Livingstone y con sus escritos, otros textos como cartas, tapices y fotos sacan a la luz detalles que compiten por preeminencia. La consecuencia inmediata de esta proliferación es la desestabilización de la misma idea de unidad y de unicidad. En

lugar de un único texto, *Looking for Livingstone* es ejemplo de multiplicidad y de la hibridación entre sus miembros constituyentes.

El palimpsesto en que se convierte la novela, categorización sobre la que tampoco hay consenso crítico como veremos más adelante, mina el patrón de autoridad de la narrativa colonialista (McAlpine, 1995: 135), y esto es a su vez la consecuencia de la acción paródica de un texto subversivo que dibuja intersecciones continuas con la narrativa colonialista, aproximándose y distanciándose del *original*. Mucho se ha dicho y escrito en los últimos años sobre el concepto de parodia y nociones afines como pastiche. Linda Hutcheon afirma que el interés del arte contemporáneo en las formas paródicas es una consecuencia de la "interrogation of the nature of self-reference and legitimacy" (1985: 2). En su análisis del origen del término *parodia*, Hutcheon descompone el vocablo griego para concluir que el prefijo para- significa no sólo *contra*, sino también *junto a*, con lo que se mitigan la intención de ridículo y el sentido negativo generalmente intrínsecos a la parodia.

Philip inscribe su texto dentro de esa corriente artística de la que habla Hutcheon y dentro de una agenda poscolonial comprometida con la revisión de datos historiográficos. Hutcheon define el modo paródico como "transcontextualisation and inversion, [...] repetition with a difference" (1985: 32). Precisamente éstos son los rasgos de la parodia que encontramos en *Looking for Livingstone*, donde Philip transcontextualiza e injerta la narrativa colonialista en la obra de la viajera. Consecuentemente, existe una transferencia de la autoridad del viajero europeo a las manos de un *otro* doble, negro y mujer. La proximidad y la distancia crítica, condiciones básicas de la parodia (Hutcheon, 1985: 6), sirven aquí para cuestionar las nociones de texto original, de autoridad y de descubrimiento. Mientras la narrativa que la viajera teje en su deambular está estructurada por el modelo colonialista, se separa de su *fente* en un número de cuestiones, complicando así la relación de jerarquía entre *original* y *texto secundario*. Una distancia crítica determinada por la ironía rige la relación entre estos términos y nos permite ver además el texto producido y las huellas de ese original, así como la transformación que ha sufrido. La síntesis bitextual de la antigua y la nueva forma que define a la parodia obliga al



lector a construir el significado mediante la extracción de referencias de los textos relacionados con el fin de “supplement the foreground with acknowledgement and knowledge of a background context” (Hutcheon, 1985: 34). Esta operación se complica en *Looking for Livingstone*, ya que junto a las narrativas de Livingstone y de la viajera, conviven cuentos, la Biblia, reminiscencias de Shakespeare o de los mitos clásicos. El lector, como la viajera, necesita filtrar información de todos estos textos cruzados con el fin de construir un significado siempre transitorio y finalmente cuestionado por las palabras del bibliotecario de Oxford.

Dentro de esa transitoriedad de significados, el texto de Philip cuestiona continuamente la validez del significado histórico y del mismo hecho. De la definición de *hecho* al análisis de la narrativa de Livingstone donde la recreación tiene lugar, el texto desafía simultáneamente categorías como las de *descubridor* y *descubierto*, *supremacía* e *inferioridad*. La misma relación jerárquica de poder que ha determinado la historia del continente africano y la solidificación del silencio sobre el bagaje cultural de las culturas colonizadas define todos estos binomios. La reconstrucción de las realidades pre-coloniales que Philip lleva a cabo requiere la desconstrucción previa de los conceptos de poder e historicidad ejemplificados en la figura del explorador blanco junto a los hechos que éste construyó.<sup>3</sup> En su confrontación final con Livingstone, la viajera concluye: “[...] a fact is whatever anyone having the power to enforce it, says it is a fact. Power – that is the distinguishing mark of a fact. Fact – Livingstone discovered Victoria Falls”. A lo cual el escocés arguye que “That is a fact”. Su afirmación provoca el comentario airado de la etnógrafa, que replica: “That, Livingstone-I-presume, is a lie, and a fact, because you and your supporters, your nation of liars, had the power to change a lie into a fact” (Philip, 1991a: 67-68).

---

<sup>3</sup> En su ensayo “The Habit of: Poetry, Rats and Cats”, incluido en *A Genealogy of Resistance*, Philip recoge algunas de las notas elaboradas mientras escribía *She Tries Her Tongue* y *Looking for Livingstone*. En una entrada correspondiente al 7 de abril de 1987, la escritora explica: “I suppose because facts played such a large part in my life [...] this desire to destroy them completely, put ‘other’ facts in their place, **my** facts – with as much validity – suasion – as **their** facts, my facts having the moral suasion, the solidity of the body, my body” (1997: 114).

La crítica de poder del texto colonialista lleva a la viajera a disociarse de cualquier ejercicio de autoridad. Es por lo que su condición aparentemente carente de poder se materializa en su texto en una imposibilidad de transformar su documento en una etnografía autoritaria. Parte de esta carencia de autoría se debe a sus orígenes desconocidos y su destino igualmente desconocido cuando comienza su narración. A lo largo de todo su texto, la viajera es reticente a desvelar su identidad o a facilitar datos acerca de la geografía que recorre, circunstancias éstas que sirven de preludeo a su evaporación final. El desplazamiento de su identidad al margen de su texto constituye una de las formas en que su producción de subjetividad difiere de la que encontramos en la etnografía habitual. En ella la afirmación autorial corre paralela a la de autoridad. La posición misma del etnógrafo colonialista como externo a la comunidad que visita lo dota de la distancia necesaria para reclamar una superioridad con respecto a los que su discurso eurocéntrico objetifica. En contraposición a esta figura, la viajera se esfuerza en dejar patente su carencia de poder sobre las realidades que describe y sobre su misma textualización. Su soledad en el viaje y la aparente inutilidad de los objetos que porta como auxilio – un mapa primitivo, pedazos de madera, huesos y un espejo – se suman en el fomento de una imagen de indefensión. Ésta se incrementa con su descripción de los objetos que acompañan a Livingstone en oposición a los suyos: “[...] with my maps, my body and my silence, I followed Livingstone” (1991a: 16), explica la etnógrafa. En una apropiación de lo que Mary Louise Pratt ha denominado “the anti-conquest technique” (1992: 7), la afirmación simultánea de hegemonía y de inocencia en el encuentro cultural, la viajera da la vuelta a la situación e ingenia la forma de reclamar su control personal sobre la memoria colectiva y el espacio a través del cual viaja.

Contradiendo la posición del viajero europeo, quien nunca llega a ser parte constituyente de los grupos humanos que visita, la etnógrafa sí se integra en estos colectivos. Dentro de ellos renuncia a la posición de autoridad del viajero europeo, y lo hace a favor de las experiencias que ellos le ofrecen. Desde dentro de estas comunidades microcósmicas negocia la idea de una frontera cultural y la posibilidad de la inclusión/exclusión en textos culturales dispares al suyo, desde fuera de esas

comunidades y por efecto del ángulo estratégico con el que el viaje la dota, la viajera es capaz de comparar las peculiaridades de todos estos grupos. "The SCENILE reminded me of the ECNELIS in their activity and gentleness, but like the LENSECI they made me work for my keep" (1991a: 19). Más tarde aventura, "the NEECLIS knew well how to feed and nourish the senses, all the senses [...] with their excellent climate, and good location they could, unlike the LENSECI, afford to be generous" (1991a: 48).

La trasgresión de la autoridad del texto colonial llega a su culminación en el diálogo entre la etnógrafa y Livingstone. En él, los papeles determinados por la jerarquía del colonialismo y eurocentrismo son sometidos a una renegociación. Este es un efecto logrado por la restauración de los elementos de burla en la parodia textual, y con él se ridiculiza la figura del explorador y el concepto de descubrimiento. Poco después del comienzo de su viaje llegamos a saber que Livingstone "was shown the Zambezi by the indigenous African and 'discovered' it" (Philip, 1991a: 7). En oposición a la conceptualización histórica del explorador, Philip crea un retrato suyo definido por su inestabilidad. Mientras en su charla con Stanley, escuchamos a Livingstone explicar: "[...] I have discovered a geography of my own - unique - the geography of silence and the geography of the Word and *that*, my dear Stanley is what I will be remembered for" (Philip, 1991a: 32), páginas más adelante, y en el transcurso de su conversación con la viajera, Livingstone sostiene: "I found fame - a name - made history, helped establish civilisation - they called me the 'foe of darkness'" (Philip, 1991a: 66). Sin embargo, la impresión de la viajera difiere bastante de esto, y para ella el explorador europeo es alguien que intentó descubrir África, y, en cambio, "it was Africa that discovered [him]" (Philip, 1991a: 62).

La narración del viaje en las páginas de la etnógrafa distorsiona la mayor parte de los paradigmas detectados en la textualización europea del encuentro entre culturas. Primero, su narración no elude la primera persona, sino todo lo contrario, y rechazando el estilo impersonal, filtra su subjetividad en todos los acontecimientos. Con ello, la pretendida objetividad con la que el viajero europeo analiza su propio deambular (Pratt, 1991: 143), no tiene cabida aquí, donde el diario es ante todo una



reconstrucción de subjetividad personal y colectiva. La construcción de un estilo científico justifica en el diario tradicional de viajes la atención al cuerpo de los lugareños, siempre con la intención de analizar y teorizar la diferencia. Por el contrario, la narración de la viajera omite cualquier referencia a las dimensiones corporales de aquellos individuos a los que encuentra. Su cuerpo, más similar al de los lugareños que al del viajero europeo, sí que viene a ser una referencia constante que, como veremos en la siguiente sección, se convierte en una interrupción frecuente de la continuidad del texto de Livingstone.

La misma carencia de interés mostrada en la dimensión corporal de los lugareños determina sus descripciones del paisaje a través del que se mueve. Como parte del desplazamiento de identidad emprendido por el texto, la viajera omite, o simplemente omite, cualquier característica que permita identificar el espacio en el que se encuentra. Por ello, el mapa de su itinerario permanece mitificado, en un espacio indeterminado entre el pasado y el presente, ilocalizable entre los viajes del africano Sekeletu, jefe de los Makololo, a las Cataratas Mosioatunya y el *descubrimiento* de ellas atribuido a Livingstone y su posterior bautismo como Cataratas Victoria.

A pesar de una reticencia similar a la minuciosidad, la viajera prefiere ser más precisa en su interacción con los grupos humanos. Gracias a ello, y por medio de su visión integrada, conocemos las preocupaciones estéticas de los NEECLIS, la genealogía del silencio en la cosmogonía ECNELIS, o la de la palabra en la SINCEEL. El interés en aprender y experimentar la vida de estos colectivos establece una clara diferencia entre la etnografía europea y la de la viajera de Philip: ni la evangelización, ni la asimilación cultural ni tampoco el afán colonizador se asoman a su texto. Estas diferencias fundamentales con respecto a un texto *fuentes* convierten a la narrativa de la viajera en una autoetnografía, un texto al que rige el desmantelamiento de la representación metropolitana de África y sus habitantes surgido ahora de la producción cultural de éstos (Pratt, 1992: 7). No obstante, y a pesar del interés mostrado en la recuperación de una herencia ancestral perdida, la viajera entra también en la dinámica del intercambio comercial con Europa al dar a

Livingstone el tapiz de palabras y silencio que tejió. Con este acto simbólico, la mujer reconoce su silencio ante el europeo y le permite además conocer el Silencio africano, el fin último de su viaje.

El carácter paródico del texto de Philip se refuerza con el empleo de la imitación particular que Homi K. Bhabha llama *mimicry*. Esta imitación está dotada con los efectos de parecido y amenaza, "resemblance and threat", explica Bhabha, para quien *mimicry* es "a double vision which in disclosing the ambivalence of colonial discourse also disrupts its authority" (1994: 86). Como parte de la ambivalencia que define la relación entre colonizado y colonizador, el énfasis de éste para que el colonizado se adapte a los modos dominantes nunca se materializa, en opinión de Ashcroft, Griffiths y Tiffin, en una mera reproducción, sino "in a blurred copy [...] that can be quite threatening". "Mimicry", sugieren estos autores, "locates a crack in the certainty of colonial dominance, an uncertainty in its control of the behaviour of the colonised" (1995: 139). La posición ambivalente del colonizado y de su producción cultural constituyen un desbaratamiento del orden colonial, y que sugiere además la insurrección de toda cultura colonizada (Ashcroft et al., 1995: 141).

La yuxtaposición de parodia e imitación desestima la afirmación de autoridad del texto colonial. *Looking for Livingstone* emplea los dos elementos, y mientras el texto en su totalidad es una parodia, es la posición de la narradora la que puede definirse como un ejemplo de la imitación de la que habla Bhabha. Desde el comienzo de su viaje es posible visualizar la imitación de Livingstone que la viajera lleva a cabo, y no sólo en la adopción de una forma narrativa marcadamente europea. El hecho de que la narradora lleve un espejo consigo (Philip, 1991a: 7), apunta desde muy pronto en su viaje a la relación especular entre ella y el explorador y sus respectivas narrativas. Una imitación, sin embargo, reproduce los rasgos más señalados del objeto a imitar, pero preservando una distancia entre el sujeto imitador y el objeto a imitar que permite vislumbrar la operación como una imitación. Aquí, este mismo patrón se altera, ya que si bien es la narradora la que imita al escocés, a veces no está tan claro. "I [...] seem to be following you [...] or is it you who follows

me - each becoming a mirage of the other" (Philip, 1991a: 27). Su viaje, puntualiza la anónima viajera, es una ruta hacia su interior que, de no ser por Livingstone, nunca hubiera emprendido (Philip, 1991a: 63). A lo largo de su memoria de exploración, es frecuente encontrar comparaciones entre las condiciones de su viaje y el del explorador: objetivos de sus rutas, circunstancias puntuales, comparaciones que desvelan la existencia de un patrón a seguir tanto como uno del que diferenciarse, y en paralelo, una forma narrativa con respecto a la cual fijar coordenadas de distancia y proximidad.

Esa distancia y proximidad con respecto a formas narrativas como el romance tradicional y la narrativa del viajero coloca a la obra de Philip en una zona fronteriza en términos de género. En ese territorio de intertextualidad donde las formas canónicas son apropiadas y deformadas, es posible apreciar cómo "each grafted text continues to radiate back toward the site of its removal, transforming that, too, as it affects the new territory" (Derrida, 1993b: 355). Ese enclave de transformación continua es la zona de hibridación válida para la construcción del texto como un sitio de resistencia. Ésta se desdobra a dos niveles, uno de identidad genérica y otro de identidad cultural. De esta forma, el injerto textual es doble: por un lado, el de las formas europeas clásicas en el diario de la viajera, y por otro, el injerto de un texto poscolonial y de cariz autoetnográfico en el marco de un documento colonialista. Como resultado de los cruces continuos entre identidades que presiden su discurrir, el género en el que englobar a *Looking for Livingstone* no está nada definido. En la opinión de críticos como Smaro Kamboureli, es sin reserva alguna una novela (1996a: 273). Para Claire Buck, por el contrario, la obra de Philip es un poema en prosa (1992: 911). Ante la imposibilidad de su clasificación, Naomi Guttman aplica a la colección *She Tries Her Tongue* el término *border-text* o texto fronterizo, por ser una amalgama genérica (1996: 53). A la luz de lo visto, el término es apto para (des)clasificar *Looking for Livingstone* también. La indeterminación de la zona fronteriza genérica se materializa en la geografía imprecisa que recorremos en las próximas páginas, donde el espacio cartográfico, literalmente en blanco, propicia una

inscripción de subjetividad femenina diferente de la ofrecida por el territorio patriarcal.

### ***A través de la geografía del Silencio***

En el diario de la etnógrafa, la construcción de una subjetividad femenina y racial libre de las estructuras de la imposición del documento colonialista y patriarcal requiere la desconstrucción previa del mapa colonial. En oposición a la representación imperialista del espacio africano, la desconstrucción del documento cartográfico proporciona la recreación de un espacio literalmente en blanco, el cual permite una presentación y representación de la diferencia. La desestabilización de unas líneas de descripción cartográfica, basadas en la creencia de representación mimética y organizativa del espacio desconocido que rigen la narrativa imperialista, permite la inscripción de lo diferente en términos de género y de raza. La reconstrucción de subjetividad personal y colectiva que presenciamos en las páginas de la viajera, y que precede a la dispersión de subjetividad final con la que el mismo diario nos deja, tiene lugar de forma simultánea a la interrupción de la representación europea, produciendo así la mencionada autoetnografía. Ésta tiene lugar gracias a un viaje por la geografía del Silencio, un espacio irrepresentado por la empresa cartográfica europea, y que parece escapar a las líneas del propio mapa y salirse de su campo de acción.

La homogeneidad y el mimetismo cartográfico que acompañó generalmente a la empresa colonialista europea quedan aquí cuestionados por la presencia de aquellas subjetividades a las que habitualmente ignoran. La narración de una heterogeneidad de colectivos imaginados en el texto de la etnógrafa deja lugar a la implantación de la diferencia en el vacío del mapa europeo. Las historias y distintas organizaciones sociales, genéricas y sexuales de los pueblos visitados se ven unidas por el movimiento de la viajera, por un deambular que además desplaza a la etnógrafa bisexual entre los dos discursos de orientación sexual predominantes: el heterosexual y el homosexual. La inscripción sexual, como cualquier otra identificación en este

texto, queda contaminada también por los límites inciertos de la multiplicidad y, por tanto, por la potencialidad para la revisión de los discursos patriarcal y colonialista.

En su viaje tras los pasos de Livingstone, la viajera viene a entablar contacto con la realidad del continente africano en un tiempo alejado del período victoriano en el que se encuadran los escritos del explorador escocés y al que caracterizan el interés en la colonización y evangelización del continente. El diario que leemos está regido por una disrupción de temporalidades que se sitúa a medio camino entre el siglo XIX y el tiempo indeterminado en que se localiza el relato del viaje de la narradora, y que abarca millones de años. De la misma manera que la geografía del Silencio se opone radicalmente al impulso mimético y preciso de la cartografía europea, este tiempo rechaza el calendario y el reloj como esferas en las que circunscribirse. Con la indeterminación de tiempo y espacio, la narradora consigue un relato sin marcas de ningún tipo más allá de las de género y raza. La imprecisión que afecta a la geografía colonial es parte del impulso poscolonial de réplica, parodia y trasgresión ya institucionalizado como *writing back*, gracias al juego de palabras de Salman Rushdie basándose en las producciones americanas de *The Empire Strikes Back* (v. Ashcroft et al, 1989). Pero aquí este impulso está complicado por lo que Paul Smethurst ha definido como "postmodern placelessness" (1997: 373). Según él, esta indeterminación estorba la construcción colonialista del espacio, y junto a la misma indeterminación de lugar presente en la novela posmoderna, es el resultado de la transformación habida en el paso de los modos de producción industriales a los posindustriales.

En *Looking for Livingstone*, los indicadores de espacio y de lugar son imprecisos, como también lo son los de tiempo. Éste está gobernado por una relación de fluidez entre pasado y presente. En lugar del calendario cronológico, la naturaleza, los ciclos lunares y los del cuerpo de la viajera determinan el tiempo. La yuxtaposición de este tiempo indeterminado y mitificado con los calendarios ordinarios de D. Boyd y Livingstone, como la lectura de su mapa particular del continente junto al mapa colonialista, se establece como una amenaza para la geografía y temporalidad imperialista. La geografía a través de la cual se mueve la



viajera está delimitada sólo por la recuperación de la diversidad homogenizada por las culturas europeas. Los asentamientos europeos que se hicieron firmes en el continente africano en el XIX implicaron una ruptura más visible que nunca en el texto de la historia africana, después de otras como el tráfico de esclavos, las exploraciones hacia el interior y, finalmente, las campañas para la cristianización y las destinadas a promover la abolición del mismo tráfico humano dirigido antes desde Europa.

A medida que el explorador victoriano se adentra en el continente africano, las descripciones geográficas de estas tierras intentan contener lo diferente.<sup>4</sup> Tal tarea descansa sobre el objetivo de convertir lo otro en idéntico, y de ahí que, como Philip reitera en *Looking for Livingstone*, la palabra europea cause el silencio africano. Costumbres y culturas quedan relegadas a un lugar de barbarismo, paso previo a su derogación y supresión. Por el contrario que el europeo, la viajera huye de cualquier misión de colonización o evangelización, y a pesar de la relevancia de la cartografía como intertexto de su diario, no hay casi mención alguna de referencias de localización. Lejos del interés descriptivo del viajero, la etnógrafa sí está interesada en experimentar lo diferente y en poner esa experiencia al servicio de la reconstrucción de la subjetividad personal y comunal.

La elaboración de los mapas del 'nuevo mundo' implicó a menudo que "the aborigines and the signs of their existence [were] excluded from the construction of the land as text" (Ryan, 1994: 129). La desconstrucción del mapa colonial en la obra de Philip es parte de su tarea asumida de reconstruir la imagen colectiva de los africanos desplazados (Philip, 1989: 25), una tarea emprendida por medio de la narración imaginativa de unas historias que configuran un mapa ciertamente distinto.

---

<sup>4</sup> Bassnett (1993) encuentra una diferencia importante entre la conquista y colonización de América y la de África. La primera ha formado parte durante siglos de un imaginario europeo de libertad utópica, mientras que la segunda se encuadra en una agenda definitivamente económica y explotadora de sus recursos. La exterminación de los nativos americanos requirió un trasvase poblacional desde Europa y África. Mientras, la necesidad de mano de obra demandada por los sistemas de plantación justificó temporalmente el secuestro y transporte de millones de africanos a América. Este mismo hecho surge de la prioridad dada a la conquista de América con respecto a la africana, por lo que la penetración hacia el interior del continente se retrasa considerablemente. De ahí, otro factor que coadyuva al mito del *corazón de tinieblas* (Bassnett, 1993: 72).

Éste sustituye la homogeneidad y mimetismo del documento colonial por la diversidad y heterogeneidad de unas realidades aplastadas por el acto de conquista en todas sus vertientes. Esta construcción de subjetividad por medio de la desconstrucción del mapa permite a la obra de Philip participar en la agenda de la teoría poscolonial, la cual “[...] has called into question the organisation of geographical space, inviting us to consider the prioritising of the starting-point, the cultural base of the map-maker” (Bassnett, 1993: 99). En este contexto, y siguiendo a Robert Sellick, Graham Huggan sostiene que los escritores de Canadá y Australia han notado el paralelismo entre la descripción cartográfica del espacio físico y la afirmación colonialista de control sobre los lugareños (1994: 109). De opinión parecida es Simon Ryan, quien concluye que “the cartographic practice of representing the unknown as a blank does not simply or innocently reflect gaps in European knowledge, but actively erases [...] existing social and geo-cultural formations” (1994: 116).

Philip intenta la reconstrucción de esas formaciones geo-culturales usando como bastión la propia historia del desplazamiento africano: desde la supresión cultural a la temida travesía del Atlántico, la desposesión de lenguas y la destrucción de familias; todas son experiencias que de diversas formas quedan desterritorializadas e inscritas en el espacio en blanco del mapa que *Looking for Livingstone* produce. El movimiento incesante de la viajera, su entrada y marcha de los grupos humanos que visita y su continua negociación de textos culturales y de discursos de pertenencia nacional nos fuerzan a releer las historias de la diáspora negra continuamente. Situada en un lugar de indeterminación espacial como está, esa relectura parece reflejar el *blanco* del acto de descripción cartográfica europea y su carencia de atención a la diferencia. En este caso, sin embargo, el espacio de indeterminación es clave para la preservación de la diferencia y para evitar la afirmación de hegemonía europea sobre las historias suprimidas. Además, la falta de fijación temporal tanto como espacial inyecta en todas estas historias una validez independiente de momentos cronológicos, creando así similitudes, por ejemplo, con las situaciones contemporáneas de transculturación, negociación de límites culturales y liminalidad. Al convertir el

espacio de indiferenciación creado por el mapa en uno de potencialidad, las historias que de él emergen son una réplica contra los discursos colonialistas. Éstos, afirma Deborah L. Madsen siguiendo a Elleke Boehmer, “[...] deal with the ‘otherness’ or unreadability of the native peoples in one of two primary ways: by projecting onto them inappropriate or irrelevant European images in disregard of their reality, or by displacing the experience of intransigence and inscrutability onto representations of the native” (1999: 8).

En la deslegitimación cartográfica influye además el descrédito que el texto vierte sobre este tipo de documentos. Por todo el hincapié en mapas y documentos similares que encontramos, ninguno de ellos retrata el tránsito de la viajera ni nos proporciona claves para saber su posición. Ella cruza el mapa africano acompañada de su propio mapa, recibe otros como regalo de sus anfitriones, los colecciona y, no obstante, los deslegitima continuamente. Como ella, Livingstone subraya la carencia de fiabilidad de los mapas europeos, mientras que alaba el sentido de orientación y disposición espacial de los nativos (Philip, 1991a: 32). El texto de Philip ofrece un concepto desafiante de mapa, uno que describe las formaciones nacionales y que lo hace por medio de las narraciones de sus historias. Es por sus narraciones como estas gentes imaginan sus comunidades, reinventan otros para su misma definición, generan fronteras y autorizan o deniegan su cruce a la viajera. Las páginas de su diario filtran información imprecisa de las gentes y la tierra, lo cual supone una réplica a la insistencia en la agudeza mimética del documento cartográfico y del diario del viajero, caracterizado por su énfasis en una presumida objetividad. Al abrir su documento a la subjetividad del autor, la viajera nos incita a pensar que el mismo constituyente se inmiscuye en la construcción textual de cualquier documento.

En todas y cada una de las naciones que la viajera visita, la narración de la nación tiene una particularidad genérica. Todas alteran el papel del sujeto femenino en la construcción nacional habitual. Si en éstas la mujer es el vehículo de la reproducción nacional, por un lado, y por otro, el polo secundario del binomio masculino/femenino que permite la perpetuación de la comunidad y sus fronteras sobre una línea de heteronormatividad y de construcciones estereotípicas de género,



en las naciones aquí visitadas, la mujer es el primer elemento del binomio. Con ello, la inversión de los roles sexuales es evidente, como también lo es el desplazamiento de poder a sus manos y la construcción consecuente de matriarcados. En la tierra de los ECNELIS, las mujeres son las encargadas de la narración y, por tanto, las encargadas de construir la nación; para los LENSECI, el papel de las mujeres es fundamental como cartógrafas, con lo que ello conlleva, tal y como hemos visto, en la construcción del espacio, subjetividad, poder y conocimiento. Mientras para los CESLIENS las mujeres preservan la cultura que vincula el individuo al colectivo y éste a la tierra, como hace Mama Ohnce desde su lugar preeminente de hechicera, Marphan en los CLEENIS y Arwhal en los NEECLIS ocupan también puestos decisivos para la preservación y perpetuación de la nación. La primera se encarga de la ceremonia de entrada en la comunidad que se conoce como *sweat lodge*, un rito de purificación claramente deudor de los nativos-americanos, y la segunda rige la salida de la comunidad a través de otra ceremonia, la del tejido del tapiz. Al erigirse como guardianas de la frontera del colectivo, las mujeres se establecen como miembros dominantes dentro de la comunidad, y rechazan el papel sumiso que la construcción nacional occidental les ha concedido. Ello contribuye naturalmente a la construcción de una subjetividad denegada al sujeto femenino.

A su llegada a la tierra de los ECNELIS, las mujeres narran a la viajera la historia de su confrontación ancestral con los vecinos SINCEEL. El acto de narrar les permite no sólo construirse como sujetos sino también formar y deformar las historias con las que imaginan su comunidad. Bellume y Chareem, la más vieja de la etnia y “the youngest girl to have seen her Blood” (Philip, 1991a: 11), cuentan a la etnógrafa la historia de su pueblo a la vez que ambas subrayan la existencia de una línea de regeneración comunal en la que lo masculino ocupa un lugar secundario frente a lo femenino. En su orden particular, el silencio fue anterior a la palabra y constituyó el elemento fundamental de un estado de felicidad perpetua. Al yacer juntos, el hombre y la mujer crearon la palabra y por su desobediencia provocaron la ira de la diosa ECNELIS, quien vertió su saco de palabras sobre la tierra. “[...] forever after”, narran Bellume y Chareem, “it would be a struggle for man and woman to return to the

original Silence knowing the superior quality of silence” (Philip, 1991a: 11). En contraste, y según la narración que las mujeres hacen de la cosmogonía SINCEEL, su dios convertido en hombre bajó a la tierra y forzó a un campesino a elegir entre la palabra y el silencio. Éste eligió la primera, y desde entonces la palabra ocupa el lugar dominante en su orden del mundo. La creencia opuesta en el silencio y en la palabra como elemento estructural de sus respectivos mundos provoca que los ECNELIS y los SINCEEL vayan a la guerra cada cien años. El vencido en la contienda acepta entonces, y sin rechistar, el dictado del vencedor durante el próximo siglo. La historia de estos pueblos saca a la luz su deuda con la génesis cristiana del pecado original, en la que el dios bíblico se ha convertido en diosa produciendo una más de las alteraciones en los roles sexuales en las páginas de Philip. El predominio de la palabra sobre el silencio reproduce el logocentrismo de la metafísica occidental, que en gran medida se construye sobre la función referencial del lenguaje y del texto. A la vez, la orientación logocéntrica de la epistemología occidental considera inexistente aquello que no puede ser reducido al territorio lingüístico (Derrida, 1976: 12). La inversión de este principio en la cosmogonía ECNELIS constituye, por tanto, una inversión de una de las columnas de soporte de la civilización occidental.

Los mudos CESLIENS se conciben también como un matriarcado donde la posición privilegiada de Mama Ohnce viene dada por su condición de hechicera y por su nexos particular con la tierra a la que se representa como madre. Como sugiere la ceremonia a través de la que guía a la viajera, el llamado *Tree of Tears*, su misión es la de restaurar el cordón umbilical que conecta al individuo con su lugar de nacimiento. El mismo nombre de la hechicera contiene los ecos y la nostalgia por un tiempo remoto de unión con la madre. Mientras en la ceremonia la viajera es colocada en el interior de dos círculos concéntricos dibujados en el suelo y que reproducen el útero materno, la abundancia de líquidos como sudor y sangre y la presencia de placentas y cordones umbilicales reproducen el momento en que la madre tierra da a luz al individuo. “Each time I brought my hand to the line – just a line scratched in the dusty red earth of a village nowhere – a force pushed my hand back, curling it up

close to my heart" (Philip, 1991a: 38), dice la viajera produciendo una conexión inmediata, literal y metafórica, entre la tierra y su corazón.

Estas mismas imágenes reaparecen en la ceremonia de purificación para la entrada en la comunidad CLEENIS, donde como Ohnce, Marphan es también una mujer con el poder de decidir la entrada de nuevos miembros en el colectivo. Esa entrada pasa por una pérdida del lenguaje simbólico y una vuelta al silencio del que sólo se salvan tres palabras: nacimiento, muerte y silencio. La cabaña del sudor, como McAlpine ha puntualizado (1995: 137), incluye muchos elementos del temido *Middle Passage*. Paredes de madera, un espacio reducido y sofocante, y sobre todo el hecho de que la travesía significó dejar atrás el orden simbólico reinante, apoyan su afirmación. Sin embargo, Philip invierte el sentido de la travesía y desestima algunos de sus efectos. El pasaje en este caso no distancia, sino aproxima a la viajera a África; y por el contrario que los africanos transportados a América, la etnógrafa pierde su realidad simbólica occidentalizada para adquirir el lenguaje de la madre tierra. La posición fetal en la que despierta sugiere un renacimiento del individuo y una restauración del orden maternal previo a la entrada en el lenguaje.

Como Marphan en los CLEENIS, Arwhal ostenta esa posición de *portera comunal* en la tierra NEECLIS. Ella es la tejedora más hábil de la comunidad y su dominio con los hilos es sólo igual a su poder tejiendo historias. Son éstas las que atraen a la viajera, la adormecen en su discurrir y la fuerzan a tejer un tapiz de experiencias, palabras y silencios cuya realización le permitirá continuar su deambular. Hilvanando palabras y silencios, la viajera produce un documento cuyo contenido permanece oculto, pero su textualidad, sin embargo, aparece como una alternativa a la palabra colonialista y que registra la anulación cultural que ésta produce. En su delicada costura, la viajera se convierte en un doble de escritores como la propia Philip, escritores que realizan un esfuerzo imaginativo para dar voz a la experiencia silenciada por el colonialismo y el patriarcado. Memoria y experiencia actúan como intertextos poderosos en el tapiz resultante, escena de subjetividades denegadas.

La inversión de los roles genéricos se completa con el lugar que ocupan las mujeres en la organización LENSECI. En sus aldeas son las mujeres las que aran los campos mientras sus parejas permanecen en el dominio doméstico. Las LENSECI son además populares por su destreza en el dibujo de mapas, y así a su salida de sus tierras, una de las mujeres regala a la viajera un mapa heredado de su madre y pasado de generación en generación por los miembros femeninos de su estirpe. Al contemplar este mapa, la viajera se da cuenta de que, como el mismo documento, su viaje es un legado que pasa de unas manos a otras, y así lo demuestran las marcas en el mapa hechas por otras mujeres que viajaron en busca del Silencio africano. La cartografía LENSECI, como cualquier otra, desvela el poder desplegado en la construcción y representación del espacio, así como la herramienta de control en la que el mapa se erige. La voz poética que rompe el curso de las entradas del diario de la viajera reflexiona sobre la relevancia de la cartografía imperialista en la opresión de los colonizados en estos términos:

[...] the side of the other we call

nether

and nothing

begins

comes the explorer

- wanderer
- adventurer
- expert

[...]

cartographer

mapping contour

[...]

in circles

widening

into ever

from the silence of

stone

dropped. (Philip, 1991a: 17-18)

Mientras las naciones que la viajera visita constituyen ejemplos válidos de una alteración del rol sexual y genérico dentro de la construcción nacional estereotípica, esa inversión de los papeles da entrada a una reconstrucción de subjetividad genérica y colectiva. En ella, el desplazamiento de poder deja espacio para establecer subjetividades alternativas que se conciben, como hemos dicho, sobre un mapa alternativo de imprecisión geográfica y reconstrucción comunal. La reconstrucción de esa subjetividad femenina se ve propiciada además por la atención prestada a la sexualidad de la viajera y a la de las mujeres con las que se cruza en su andar, rompiendo así el silencio que sobre ella se cierne en el documento del explorador europeo. De estar marcada por su ausencia en ese documento, en el diario de la viajera esa sexualidad disfruta de un lugar de máxima atención.

Si desde muy pronto en su diario la viajera anuncia que emprende su viaje con su cuerpo como elemento orientativo junto a su espejo y su mapa (Philip, 1991a: 16), el primero es cada vez más preeminente, hasta el punto de ser un intertexto continuo en su diario y en los escritos de Livingstone. Lo que es más, el cuerpo de la viajera y sus impulsos sexuales se erigen como factores que alteran la hegemonía que el diario del explorador escocés pretende imponer sobre los representados en él. Con un lenguaje de sexualidad explícita, el encuentro entre Livingstone y su doble es reproducido en el diario de la viajera, y desde él amenaza a la autoridad del viajero europeo. "HE - LIVINGSTONE - AND I COPULATE LIKE TWO BEASTS - HE RIDES ME - HIS WORD SLIPPING IN AND OUT OF THE WET MOIST SPACES OF MY SILENCE", declara la etnógrafa primero para luego continuar: "I TAKE HIS WORD - STRONG AND THRUSTING - THAT WILL NOT REST, WILL NOT BE DENIED IN ITS SEARCH TO FILL EVERY CREVICE OF MY SILENCE - I TAKE IT INTO THE SILENCE OF MY MOUTH [...]" (Philip, 1991a: 25).

Mientras la narración de este encuentro sexual desdibuja el borde entre el colonizado y el colonizador a la vez que desorganiza el espacio de la representación



de este último, la relación homosexual que la viajera mantiene con la mujer NEECLIS Arwhal invierte definitivamente la hegemonía predicada sobre el par formado por el explorador masculino y la nativa. En este caso, es la última quien abusa de la exploradora, como ésta lo hace de Livingstone con anterioridad. En su relación con la NEECLIS, las fronteras de lo heterosexual que el encuentro con Livingstone había generado se ven cuestionadas y sometidas al movimiento continuo que impregna en ellas el viaje de la etnógrafa. Por tanto, los límites de identificación sexual, como cualquier otro constructo identitario en la obra, se convierten en entes cambiantes, contaminados por la movilidad de la viajera a través del mapa. Los márgenes que separan los discursos de identificación sexual se ven de esta forma inmiscuidos en una imprecisión estratégica; dotados de permeabilidad, y ello permite a Philip la elaboración de enclaves para equipar a su sujeto de un poder con el que actuar. La (bi-)sexualidad de la viajera se separa radicalmente de las representaciones estereotípicas de sexualidad femenina, y en lugar de estar sometida a una norma patriarcal de contención y decoro, la viajera disfruta de su cuerpo como lo hace de la movilidad de la que se sirve en su viaje. Su papel como exploradora femenina cuya ruta prospera en círculos mina notablemente la imagen del explorador europeo interesado en penetrar linealmente la tierra virgen del continente africano (v. McClintock, 1995: 28-30). A pesar de usar reiteradamente las palabras de Livingstone "I will open a way to the interior or perish" (Philip, 1991a: 7, 27, 35, 38), esto es algo que nunca sucede, ya que la narradora rechaza esta penetración a favor de un itinerario circular y confuso. Siempre presentada en términos sexuales, esa intención nos deja ver el paralelismo entre el interés en penetrar el territorio africano y el cuerpo femenino. La igualdad a la que ambas entidades son sometidas en la obra de Philip nos devuelve a las ecuaciones frecuentes entre la tierra y la mujer, y por extensión, la mujer y la nación a raíz de la asociación posilustrada entre ente nacional y lugar de asentamiento.

La sexualidad de la viajera, clave como resulta ser para la inscripción de su subjetividad y diferencia, no escapa sin embargo a la dispersión final. A medida que la viajera se pierde en el espacio africano, su diario queda en manos de los

CESLIENS, y D. Boyd, contradiciendo la voz de la autora y su explicación de la recopilación de notas que leemos, se empeña en desacreditar cualquier texto que esté fuera de su control; el espacio de inscripción que el diario había abierto se vuelve a cerrar. Las parodias y deslegitimaciones del documento europeo, las inversiones genéricas de la construcción nacional y cualquier otra estrategia poscolonial quedan en entredicho en un texto que se empeña en luchar contra cualquier identificación. *Looking for Livingstone* varía la representación estereotípica del objeto del diario etnográfico, pero además intenta por todos los medios romper nuevos moldes para cualquier identidad. Dibujadas y desdibujadas mil veces, las identidades de Livingstone, de la etnógrafa, de su diario y de los numerosos intertextos que pululan por sus páginas sufren un destino parecido. La hibridación de la forma que hemos visto y la desestabilización de las líneas del mapa colonial previa a la inscripción de la diferencia son claves en la reformulación de identidades que el texto propone. La una y la otra, no obstante, poco pueden contra esa vuelta al Silencio que la viajera busca, como la hibridación de formas y textos y la desconstrucción del mapa tampoco pueden contra la dispersión final de subjetividad. Ésta ha de verse como la consecución de un objetivo: la viajera ha escapado del mapa y de la historia europea, pero además ha dejado claro que estos textos han interrumpido definitivamente el curso de las historias y de las culturas africanas.

Tratando con un África más concreta temporal y espacialmente, el capítulo siguiente ahonda sin embargo, y gracias a la lectura de *The Book of Secrets*, en las mismas rupturas de textos culturales e históricos producidas por el colonialismo europeo y por procesos resultantes como son las migraciones de pueblos y los trasvases culturales. Como en *Looking for Livingstone*, las metanarrativas dominantes de historia y de cultura obtienen su réplica desde la micro-historia; en ambos casos, el diario personal se concibe como instrumento para la contestación y el individuo autor intenta, mediante impulsos contrarios y contradictorios, perpetuar y desmarcarse de la narrativa de nación.

## “Drawn in, Pulled into the Story”: *The Book of Secrets*

de Moyez G. Vassanji

*“Everything is true, and everything is false. It is the storyteller and the listener who decide what-what is what”* (Badami, 1997 [1996]: 58).

De origen indio, nacido en Kenia y criado en Tanzania, Moyez Vassanji es uno de los autores de la diáspora asiática que ha visto cómo el Canadá de la década de los años noventa le abrió las puertas del panorama literario. Ingeniero nuclear de profesión, residente en Estados Unidos antes de afincarse definitivamente en Toronto, Vassanji ha publicado hasta la fecha cinco obras de ficción. Su carrera literaria comienza en 1989 con *The Gunny Sack*, novela premiada en 1990 con el Commonwealth Writers Prize. A ella la siguen dos obras, la colección de relatos *Uhuru Street* (1991) y otra novela, *No New Land* (1991). La carrera de Vassanji tiene su punto de inflexión con *The Book of Secrets* (1997 [1994]), texto que gana el Giller Prize del año 1994 y otros galardones menores como el Bressani Literary Prize y el Harbour Front Festival Prize de Toronto. Vassanji es también autor de numerosos ensayos sobre diáspora y creación literaria que anteceden a su labor editorial al frente de *The Toronto South Asian Review*, ahora rebautizada como *The Toronto Review of Contemporary Writing Abroad*. Más recientemente ha publicado la novela *Amriika* (1999), otra ficción que, como *The Book of Secrets*, se sitúa en tránsito entre continentes para seguir el deambular de las comunidades asiáticas hasta llegar a lo que está siendo uno de sus lugares de asentamiento preferidos, Norteamérica.



*The Book of Secrets* articula un viaje a través de múltiples asentamientos físicos y temporales, yendo de la Gran Bretaña contemporánea al este de África, y tangencialmente a Toronto. Como explica el mapa del año 1913 que abre la novela, la narración se mueve incesantemente entre las ciudades de Tabetá, Kikono, Moshi, Dar-Es-Salaam y Zanzíbar, entre las áreas de ocupación inglesa y alemana en vísperas de la Primera Guerra Mundial, y por tanto, se sitúa en una zona limítrofe entonces y ahora, a medio camino entre las actuales Tanzania y Kenia. Esa zona fronteriza es aquí lugar de movimientos contradictorios de cultura y de ficción. El impulso centrífugo de la novela, que implica una dispersión continua por los múltiples asentamientos mencionados, choca frontalmente con su movimiento centrípeto a medida que el diario de Alfred Corbin, el nuevo asistente del comisionado británico en la zona en 1913, atrae sobre sí la atención de todos los personajes de la novela; a la vez, enmaraña sus vidas en el entramado narrativo, de espionaje y hasta amoroso que se teje en torno a las páginas personales que en su día escribió el delegado colonial. Esta tensión de fuerzas entre la concentración y la dispersión, lo centrípeto y lo centrífugo, es parte constituyente y alimentación temática de *The Book of Secrets* y del texto posmoderno en general (Darias Beautell, 2001a: 165).<sup>1</sup>

Desde su movimiento a través de espacios y de tiempos, la ficción de Vassanji genera otra esfera de intersecciones, ya que del discurso privado del diario de Corbin pasamos al reino público determinado por la historia colonial y colonialista del sudeste de África. Por medio de las notas de Corbin que son leídas, estudiadas y analizadas en 1988 por un profesor de historia retirado, el indio ganés Pius Fernandes, se nos da otra versión de la historia, una historia alternativa reconstruida

---

<sup>1</sup> La novela queda adscrita al paradigma posmoderno de varias maneras, entre ellas por su complejo compromiso con el desafío a la narrativa histórica y por su énfasis sobre modelos de diferencia y marginalidad en contraste con la homogeneidad del centro cultural. Su auto-reflexividad con respecto a cuestiones de representación realista, subjetividad, fronteras o la creación y circulación del conocimiento contribuyen a inscribir la ficción de Vassanji en una corriente de metaficción historiográfica (Ball, 1999: 90). Sin embargo, desde su posición a medio camino entre la teoría occidental y sus varios otros, el texto de Vassanji altera y reescribe desde dentro los parámetros teóricos en los que participa, de ahí su posmodernismo y poscolonialismo *otherwise* (v. Ball, 1999).

al ritmo de la investigación de Fernandes sobre el llamado *libro de los secretos*.<sup>2</sup> De sus páginas se extrae que las tensiones internacionales conducentes a la Guerra Mundial se desarrollan a la par que el conflicto personal entre Corbin, Mariamu, su criada shamsi y presunta amante, y el marido de ésta, el comerciante y espía doble Nurmohamed, alias Pipa. Exorcizada en un rito brutal, víctima de un matrimonio concertado, violada y finalmente asesinada en circunstancias poco claras en una batida inglesa contra espías alemanes, Mariamu, también en circunstancias más que confusas, roba a Corbin el diario que tras la muerte de la muchacha Pipa atesora.<sup>3</sup> Para él, el diario es la prueba de su vergüenza, ya que puede revelar que su hijo Ali Akber Ali es en realidad el hijo del inglés; pero también el diario es receptáculo del espíritu de la esposa muerta. Cuando el diario se configura como un centro, se relaciona con la autobiografía de Fernandes y sus historias se esparcen por varios continentes, la novela es presa a un tiempo de los impulsos centrípeto y centrífugo. En contraste al movimiento de apertura, Fernandes describe su apego al texto de Corbin con relación a un impulso de gravitación por el que se ve absorbido. Es precisamente esta yuxtaposición del texto del historiador sobre el de su objeto de estudio el que provoca la trasgresión del límite entre la biografía y la autobiografía, pero también entre la construcción, reconstrucción y desconstrucción del hecho textual.

El estudio que Fernandes lleva a cabo está contaminado por la tendencia a traspasar las fronteras genéricas en la medida que permite a su autobiografía entrar

---

<sup>2</sup> Siguiendo a Brian McHale en su *Postmodernist Fiction* (1987), Ball usa el término *apocryphal history* para describir la suplementariedad que el texto de Vassanji entabla con la narrativa oficial del asentamiento inglés en el sudeste de África (1999: 92). Esta suplementariedad derrideana muestra un interés doble en completar y denunciar la omisión colonialista en la narrativa de colonización. Y el mismo afán, como veremos, preside la relación entre los textos de Corbin y de Fernandes.

<sup>3</sup> La novela no ofrece ninguna certeza acerca del robo del diario. En un momento lo vemos en manos de Corbin, luego abandonado en un rincón de su casa y no tenemos más noticias de él hasta que Pipa lo encuentra entre las cosas de su mujer muerta. Fernandes asume que Mariamu lo robó mientras trabajaba de criada para Corbin, pero lo cierto es que el mismo Pipa estuvo cerca de él en una de sus visitas a la casa del comisionado. Cuando Pipa abandona la casa se cruza con Mariamu y Khanoum que se dirigen a ella para recoger las cosas de la muchacha, por el entonces inmersa ya en los preparativos de su boda con Pipa. Fernandes, en su reconstrucción especulativa, concede a Pipa una atracción desmedida y fetichista por libros similares (Vassanji, 1997: 137). Tanto él, para esconder la infidelidad de su esposa, como Mariamu parecen tener motivos suficientes para el hurto.

en sus páginas, poblándolas con aquéllos que en un momento dado vinieron a ser parte de su vida. El desdibujamiento del límite entre una forma y la otra va paralelo al de las figuras del autor y el lector. Inicialmente, al historiador lo vemos como *lector* del texto del delegado inglés. No obstante, cuando indaga y se da cuenta de que sus vidas están irremediabilmente cruzadas, y escribe los datos sobre Corbin, entramos en contacto con un Fernandes *autor*. Como *autor* y *lector*, *biografía* y *autobiografía* están separadas por una línea tenue que nos hace vislumbrar que toda construcción textual no puede sino ser una reconstrucción. La dispersión que domina el texto de Vassanji impide la concentración en lo único, forzando el tránsito continuo de una forma a otra, de una figura textual a su opuesto. Por ello, la producción auto/biográfica está aquí regida por la dispersión de subjetividad, y por consiguiente, el Corbin que se desvanece en las páginas de su diario avanza el destino de Fernandes en su textualización: “I saw an old uncertain world give birth to a new, no less fragile one, and I followed the trail of this book, from the pen of a lonely man to the obsession of another, from ancient lives caught up in imperial enterprise and a world war to these, our times”, comenta Fernandes. “[A]nd finally, to myself and the hidden longings of my past. And the end of it all, I too lie exposed to my own enquiry, also captive to the book” (1997: 8).

Sona, la estudiante afincada en Toronto que investiga con Fernandes y desde la distancia sobre el oficial Corbin capta también la imposibilidad de evitar la parcialidad en la reconstrucción del pasado y subraya la textualización como única forma de acceso a él. Esto determina no sólo su investigación, sino el mismo hilo narrativo de *The Book of Secrets*, que teje en torno a la muchacha y a su antiguo profesor una sutil tela de araña:

Good luck with your reconstruction – can I call it that? - [...] - I myself have come from a major battle regarding authenticity and authorship, at a conference in Toronto, where the big question was: Have our texts come to us interpolated by succeeding generations – a question of reconstruction of another sort, but with certain similarities to your efforts, don't you think? Guess which side I was on... An inconclusive battle, with much at stake. Watch out for future developments... (Vassanji, 1997: 330)

Este capítulo analiza la apertura de texto y nación como elementos paralelos en la novela de Vassanji. La multiplicación de narrativas que la novela lleva a cabo sirve para analizar las relaciones de intertextualidad que entablan muchos de los textos que en ella se dan cita. Así, a medida que la narración deambula por varios continentes, se nos remite a las memorias de Corbin, *Heart and Soul: A Memoir*, a la colección de poesía del mentor inglés de Fernandes, Richard Gregory, titulada *Havin' a Piece: Collected Poems, 1930-67*; y finalmente, a las mismas notas de Fernandes. Los apuntes del profesor de historia son testigo de las numerosas relaciones establecidas por las fuentes que éste maneja, y además son el epítome de la proliferación textual y de la dispersión nacional. Al serlo se convierten en lo que su autor llama "a new book of secrets" (Vassanji, 1997: 331). Por último, y acogiendo a todos estos textos en sus páginas de incertidumbre, se encuentra el diario de Corbin, objeto primario de la búsqueda y pilar de la novela.

De forma simultánea a la apertura textual, la novela trae a sus páginas una *nación* abierta a negociaciones con factores espacio-temporales, envuelta en un proceso de transformación en el que mucho tienen que ver la diáspora y el trasvase cultural contemporáneos (Smethurst, 2000: 33; v. Bhabha, 1990b; White, 1995). Si bien estos fenómenos han llevado a barajar la superación de lo nacional y a considerarla como sinónimo de un orden posnacional (Davey, 1993: 259), dicha interpretación no deja lugar para las formas diversas en que la nación se representa en la producción literaria de los autores inmigrantes canadienses. El modelo dual nacional / pos-nacional propuesto por Davey (1993) no respeta el espacio intersticial, un enclave entre dualidades y, como tal, un intervalo de potencialidad, conflicto y debate. En él el equilibrio entre lo nacional y lo internacional se desplaza hacia un terreno transnacional (Grossberg, 1997: 172), el cual nutre a la novela de Vassanji.

Pareja a las dispersiones textuales y nacionales de *The Book of Secrets*, se analiza luego la dispersión de las identidades sexuales en los documentos que se dan cita en la novela. Desde la carencia de identificaciones y orientaciones en los textos de Corbin y de Fernandes a la homosexualidad expresa de Richard Gregory, la orientación sexual se organiza de manera paralela o inversa a la afirmación nacional.

Como hemos visto, masculinidades y feminidades heteronormativas fortalecen la narrativa de nación, mientras que la disensión la desafía. De ahí que la homosexualidad de Gregory se articule simultáneamente a su carácter de apátrida. Por la misma razón, el quebrantamiento de la norma por parte de Mariamu en su aparente romance con Corbin implica una ruptura del espíritu comunitario shamsi, que hace de sus mujeres el borde territorial del colectivo. La comunidad queda así a merced de lo externo, y Mariamu, en tanto que trasgresora, es repudiada no sólo por no llegar virgen al matrimonio, sino también por haber abierto la barrera de la comunidad al exterior. En ello, su trasgresión la convierte también en una exiliada como Gregory, al haber contradicho no sólo el falocentrismo reinante, sino también el principio de homogeneización de la diferencia femenina por y para la perpetuación de la narrativa nacional. Entre la dispersión sexual, nacional y textual regida por el misterio del diario, *The Book of Secrets* organiza una narración propulsada por la incertidumbre, reconstruida, y siempre consciente de su falibilidad.

### ***Proliferación textual y dispersión nacional***

La acción presente de *The Book of Secrets* transcurre en 1988, cuando Feroz, un antiguo alumno de Fernandes y ahora comerciante, rescata a su profesor de la miseria a la que su retiro le condena. Tras proveerle de casa y comida, Feroz presenta al historiador con el hallazgo que le deparaba sin saberlo una reforma de su almacén. Emparedado allí estaba el diario de bolsillo que se convierte en el objeto de investigación de Fernandes. Más atraído por la posibilidad de lucro que por la relevancia histórica del objeto, Feroz pone el hecho en conocimiento de su profesor, quien desvía ese afán inicial hacia otros derroteros donde su pasado, el de Feroz y sus antecesores se muestran herederos de y afectados por la historia colonial.

El centro narrativo en el que el diario se erige lucha de aquí en adelante por prevalecer en contra de la proliferación textual que la novela ejecuta a su alrededor. Ésta corre paralela a la dispersión nacional y al relajamiento de las fronteras

nacionales en la zona donde el diario aparece y desaparece y de cuya historia incierta sus páginas son testigo. El mismo diario, como también los textos de Corbin, Gregory y el propio Fernandes, emprende una multitud de relaciones entre lo local y lo internacional, moviéndose, por tanto, en un orden decididamente global. Éste contribuye aún más a esa dispersión y proliferación textual, dado el interés en la circulación y venta de objetos, de textos, de cultura; en la mercadotecnia contemporánea sin fronteras culturales ni políticas.

En esta descentralización de textualidad vienen a confluir los impulsos centrípetos y centrífugos antes descritos. Si por un lado el diario atrae hacia sí el interés de Fernandes, la codicia de Feroz y el apego familiar y sentimental de Rita, nuera de Pipa, también genera relaciones en desplazamiento hacia el exterior. Primero, el movimiento de aquellos individuos retratados en sus páginas: Corbin, Mariamu y Pipa; luego, las migraciones hacia Europa y América de los que con el diario se relacionan indirectamente, y finalmente, la diáspora que recoge y que lo nutre y las relaciones internacionales entre las etnias que habitan en la ciudad de Kikono cuando Corbin se instala allí en 1913.

A medida que leemos con Fernandes las entradas del diario de Corbin y las impresiones que éste escribe sobre ellas así como la reconstrucción de las situaciones descritas, *The Book of Secrets* descentra también su estructura y previene la creación de cualquier centro que pudiera haber en sus páginas. El texto de Fernandes y en menor medida el de Corbin están llenos de términos provenientes de las diversas lenguas habladas en la zona de contacto en la que la novela tiene lugar. La mayor parte de estos términos se recogen en el glosario final con lo que la lectura de la novela nos fuerza a ir hacia delante y hacia detrás, estableciendo una relación de alimentación continua entre un mal llamado *texto principal* y la glosa. La marginalidad de ésta queda en entredicho dado que contribuye a la interpretación de la historia narrada, tanto como las historias *secundarias* que se organizan en torno al diario de Corbin facilitan, obstaculizan y hasta deslegitiman la historia contada en el diario y la historia de colonización de la que el documento de Corbin es partícipe.

La relación de complementariedad que rige la relación entre la glosa y la historia narrada contamina a la que se establece entre el diario del administrativo colonial y las notas de investigación que recopila el historiador, pero también entre las entradas personales de Corbin y el resto de legados coloniales que se agrupan en sus páginas: notas, peticiones de aprovisionamiento o documentos oficiales. La presencia de todos éstos dentro del diario del inglés implica un desafío del mismo concepto de *texto principal* y de *texto secundario*, ya que uno y otro parecen ocupar posiciones provisionales por causa de esa proliferación de textos. Del mismo modo que lo que Fernandes llama refiriéndose a sus notas “everything else” (1997: 331) llega a aclarar, cuando no cuestionar notablemente, el contenido del diario de Corbin, los documentos que el diario incluye complementan y suplementan las palabras del inglés. Además, el diario del delegado carece de un eje textual estructurado por el *yo* autor, y en su lugar, está hecho de recortes, y textos yuxtapuestos cual collage. Por ello, el *libro de los secretos* desmantela el requisito genérico que un diario debe cumplir, estar escrito por, desde y sobre el *yo*, y al hacerlo acerca su apariencia a otros textos íntimos como es la agenda personal.

El movimiento centrípeto que contradice la dispersión actúa sobre el diario al aliarse con la mitología popular de los nativos de la zona, quienes sacralizan el acto de escritura de Corbin y consideran que su cuaderno privado roba las almas de quienes se ven representados en él. En consonancia con la representación del sujeto y del espacio colonizados, la escritura de Corbin, es, a juicio de los nativos, no el instrumento que los inmortaliza, sino el que les desposee de su más preciado bien, el espíritu. La mitificación del libro y de la escritura en la que éste se genera conceden a las páginas de Corbin un lugar central en función de la representación que llevan a cabo, y justifican, finalmente, su robo. En estos términos el prólogo de la novela avanza:

They called it the book of our secrets, kitabu cha siri zetu. Of its writer they said: he steals our souls and locks them away; it is a magic bottle, this book, full of captured spirits; see how he keeps his eyes skinned, this mzungu, observing everything we do; look how meticulously this

magician with the hat writes in it, attending to it more regularly than he does to nature, with more passion than he spends on a woman. [...]. Yes, we should steal this book, if we could, take back our souls, our secrets from him. [...]. (Vassanji, 1997: 1)

A la conciencia de los nativos retratada en estas líneas escapa, sin embargo, la auto-representación del sujeto-escritor Corbin en su texto autobiográfico, ya que tal y como Fernandes explica, “they could not know that this mzungu first and foremost captured himself in his bottle-book” (Vassanji, 1997: 1-2). Tanto en el ámbito físico como en el de la representación del cuaderno del inglés, los teóricamente representados y quien los representa se colocan a un nivel paralelo, una distribución de paridad por medio de la cual la novela replica a cualquier acto de representación histórica vertical y hegemónicamente concebido. Así, y desde el documento autobiográfico, *The Book of Secrets* plantea un desafío al meta-texto de la historia europea y eurocéntrica, y “[...] brings [...] historiography and colonialism into an interesting coalescence where one figures and refigures the other” (Rhodes, 1998: 182). Por ser parte constituyente y agente de la narrativa de colonización británica, Corbin intenta restablecer su posición como sujeto dotado con una capacidad de representación dominante, mientras que ésta se le cuestiona desde su propio libro y desde los otros textos con los que éste compite por legitimidad.

Como el Corbin representado y su representación de los nativos dentro de su diario, la historia colonialista de la que el diario se concibe como apoyo directo y la historia del propio documento entran también en una relación de igual a igual, pero dentro del entramado reconstruido por Fernandes. Regalado a Corbin por su madre, el diario “[...] of the ‘Explorer’ variety, which could be used for the following year, presumably by those confined to those regions of the globe with limited access to amenities” (Vassanji, 1997: 6), deambula entre las ciudades de Kikono y Dar-Es-Salaam, de las manos de Corbin a las de Mariamu, Pipa, Feroz, Fernandes y, finalmente Rita. Desde sus páginas hace guiños continuos a lo inacabado de su historia, como la inscripción con la que abre “at nos hinc...”, e incansablemente remite a lo que no está escrito en él. “There was”, explica Fernandes, “there much



more than the contents of its pages; there was the story of the book itself [...]. It must have left a long and secretive trail, a trail that if followed would reveal much about the lives and times it witnessed [...]" (Vassanji, 1997: 7-8). Y de hecho, una cierta paridad se contagia también en la relación entre lo dicho y lo silenciado, los períodos de visibilidad del documento y los momentos en que éste ha permanecido oculto; en la relación, por último, entre el devenir del libro de Corbin y las historias de los que habitan sus páginas.

La concepción del diario como obra de culto en la mente de los nativos de los que Corbin se rodea en Kikono y su construcción como objeto histórico que además contiene una historia propia hablan de un impulso de centralización. Éste se contrapone a su descentralización, implicando la dinámica de transición que Roland Barthes ha definido como *de la obra al texto* (1986b [1977]: 155-164). La primera se construye como elemento hermético, el producto incuestionable de un autor; el segundo como proceso, sujeto a cambio y a transferencia, negociando siempre su significado por medio de la intervención de la figura del lector. La descentralización de la obra, y su aparición como texto, está estrechamente vinculada al reto a la figura autorial lanzado por Barthes y respaldado por Michel Foucault. Si para Barthes no es el *autor* el que produce el texto, sino éste el que genera la figura del *scriptor* (1986b: 145), para Foucault, "the author is not an indefinite source of significations which fills a work, the author does not precede the works, he is a certainly functional principle by which, in our culture, one limits, excludes, and chooses; [...] by which [...] one impedes the free circulation, the free manipulation, the free composition, the free decomposition and recomposition of fiction [...]". Según Foucault, "[t]he author is therefore the ideological figure by which one marks the manner in which we fear the proliferation of meaning" (1991: 209). Si el autor es anterior al texto, el *scriptor* es simultáneo a él, producido en cada acto de lectura (Barthes, 1986b: 145; Foucault, 1991: 197). Este desafío autorial implica la consecuente pérdida de control sobre el texto, lo cual afecta tanto a Corbin como a Fernandes, al texto y al sujeto. Queda manifiesta cuenta, por tanto, de que "writing unfolds like a game [*jeu*] that invariably goes beyond its own rules and transgresses its limits. In writing, the point is not to

manifest or exalt the act of writing, nor is it to pin a subject within language; it is rather a question of creating a space into which the writing subject constantly disappears” (Foucault, 1991: 198).<sup>4</sup>

En el sentido barthesiano de pluralidad (1986b: 159), el texto en *The Book of Secrets* se descentraliza por su entrada en un área de intercambio entre culturas en tránsito, pero también por su participación en las redes de comercialización local e internacional y por la referencia continua a los mecanismos de intertextualidad (v. Darias Beautell, 1998). Al ser encontrado en el trastero de Feroz y permanecer oculto durante años en la tienda de Pipa, el diario de Corbin está en contacto permanente con productos destinados a la venta y al consumo. Sus páginas amarillentas poco difieren de los papeles empleados para envolver las especias, y en la mente de Fernandes surge la pregunta de cómo es posible que escapasen de ser el envoltorio de alguna mercancía: “had this single item simply, by accident, been left over, missed the fate of the numerous pieces of paper that wrapped spices or started wood fires” (Vassanji, 1997:5). Años después y con la apertura de rutas de comercio, emigración e inmigración entre el sudeste de África, Gran Bretaña, Estados Unidos y Canadá, el diario entra también en el intercambio internacional cuando es objeto del interés de Sona y reclamado como propiedad familiar por Rita, quien deshace su camino vital para volver a Dar en busca de lo que cree suyo.

La apertura de la obra como texto permite por consiguiente las relaciones de intertextualidad entre el cuaderno de Corbin y los otros textos a los que remite. El propio Corbin es autor de la memoria *Heart and Soul: A Memoir*, y en ella, según Sona descubre, reproduce parte de lo dicho en el diario que analiza Fernandes. Los dos textos de Corbin se sitúan así a un nivel de complementariedad mutua. También

---

<sup>4</sup> Muchos de los cambios que han regido los paradigmas teóricos en los últimos años incidieron de forma decisiva en la apertura de la *obra* y en su consideración como *texto*. Entre esos cambios caben el interés en los procesos por los que se genera el significado en oposición al significado como producto, la consideración derrideana del lenguaje como estructuración y no como estructura, y la pérdida consecuente de mucho del vigor estructuralista. No menos definitorios han sido la dispersión del significado y su dependencia de factores distintos a la intención autorial, así como su desplazamiento a las manos del lector y la consiguiente relevancia adquirida por esta figura. La breve discusión que aquí han guiado sólo las opiniones de Barthes y Foucault es, como puede verse, mucho más amplia (v. Darias Beautell, 2000b: 35-44).

lo hacen la reconstrucción de las circunstancias en que el diario desaparece y lo que en él podemos leer, de manera que, como Fernandes, nos vemos forzados a la lectura de varias fuentes con el fin de favorecer el análisis de unas y otras. La misma intertextualidad se aparece inevitable entre otros documentos que Fernandes maneja para llegar al diario. Entre la correspondencia de su amigo Richard Gregory y su colección de poemas, *Havin' a Piece*, encontramos la misma relación de alimentación mutua, porque unos escritos complementan, por un lado, la visión que el historiador tiene de su colega, y por otro, la visión que posee de Corbin a raíz de la relación que el poeta mantuvo con el matrimonio Corbin durante su estancia en Uganda.

La correspondencia de Gregory, la autobiografía de Fernandes y las narrativas de Corbin y sus relaciones intertextuales demuestran la imposibilidad de la estructura centrada. La proliferación textual en *The Book of Secrets* culmina cuando encontramos al historiador que, en teoría investiga a Corbin, trazando la vida de Richard Gregory a través de sus poemas y cayendo de esta manera en una búsqueda del autor a través de la obra; en una utilización de ésta como pretexto para llegar a su propia autobiografía. Como el historiador reconoce, sus pasos le han llevado de Corbin a Gregory, previa parada en su historia, y de vuelta a Corbin. Siguiendo las huellas del primero tras su marcha de Kikono, llega a Uganda donde descubre la conexión entre los dos ingleses y de ahí en adelante, Fernandes choca con su misma figura. “[H]ow our paths have crossed and recrossed” (Vassanji, 1997: 318), concluye el historiador haciéndose eco de la relación entre su figura y la de los dos ingleses. En virtud de estos cruces continuos entre historias y de las relaciones intertextuales entre ellas, la noción de la propiedad de la historia se disuelve. Si en un momento de su búsqueda detectivesca, Fernandes afirma: “ultimately, the story is the teller’s” (Vassanji, 1997: 92), los enlaces continuos de unas narrativas con otras le llevan a sostener la futilidad de demarcar el territorio limítrofe entre historias, entre biografía y autobiografía. “First Rita, then Gregory, they have entered my narrative, unasked, so to speak. I began a history, with an objective eye on the diary of Alfred Corbin, ADC, DC, one of the architects of Indirect Rule, late governor - and so on”, termina el historiador resignado para añadir: “I saw myself as a mere observer, properly

distanced by time and relationship, solving a puzzle. Now, strangely, I see myself drawn in, by a gravitational force, pulled into the story” (Vassanji, 1997: 233).

Como culminación a esta proliferación de textos que resiste cualquier intención centralizadora, es significativo que la búsqueda del legado de Corbin en Inglaterra no dé frutos a Sona. El gobierno inglés ha concentrado todos los documentos de características similares en una biblioteca de Oxford en la que, sin embargo, no hay rastro del diario (Vassanji, 1997: 93). Éste escapa a la misma centralización gubernamental, y al hacerlo favorece la descentralización de textos con la que la novela es consonante. Con ello, además, se evidencia la doble presencia de impulsos contradictorios de dispersión y de concentración. Para Sona, la ausencia del texto en esa biblioteca se debe a la escasa importancia de Corbin en el entramado colonialista del sudeste africano. Con ello, la muchacha niega la relevancia que el *petit récit* pueda tener en el desafío a la maquinaria imperial: “but a mere colonial bwana, when Empire is an embarrassing remainder... I am sorry; you’ll have to disappoint your benefactor” (Vassanji, 1997: 93).

La proliferación textual de *The Book of Secrets* nos remite por último a un texto de H. Rider Haggard. El autor, según sabemos en uno de los apéndices con los que Fernandes dota sus notas, viajó a Kikono en compañía del naturalista inglés Sir Henry Johnson, a quien el tío de Mariamu, el Mukhi Jamali, acompañó para asegurarse de que devolvía el préstamo realizado por su padre (Vassanji, 1997: 94). A través de lo internacional, Fernandes vuelve a la localidad fronteriza en la que empezó a trazar la pista de Corbin. Esa localidad lo guía ahora a lo internacional, a causa de la inmigración a ella de comunidades del sudeste asiático que ya se habían asentado en las zonas costeras. Una vez en Kikono y por su matrimonio con la mujer swahili Hannah, convertida al Islam como Khanoum, Jamali funda una comunidad de la secta islámica shamsi.<sup>5</sup> En el lugar se asientan también parsis y swahilis, con lo que la fundación de la comunidad es en su misma génesis un híbrido de naciones.

---

<sup>5</sup> Para Ball, los shamsis corresponden a la secta islámica conocida como los ismailíes (1999: 98). Los conflictos internos dentro del Islam llevan a la división de la fe en dos ramas, los síes y los sunníes, también conocidos como sítas y sunitas. Para los primeros, descendientes directos del yerno de Mahoma conocido como Alí, los califas constituyen el liderato político mientras que el imám es la

*The Book of Secrets* se constituye así en otra *contra-narrativa* de la nación (Bhabha, 1990a: 3), es decir, parte de esas narrativas que evitan la construcción del límite nacional en el sentido posilustrado. Contra-narrativas son, por tanto, aquellas estrategias que combaten el esencialismo y reduccionismo orientados a transformar lo múltiple en unicidad. Bhabha nos recuerda que la nación existe sólo como narración, y como tal, está siempre afectada por la inestabilidad del signo y el juego de diferencia y de aplazamiento por el cual el significado se constituye en la escritura. Tal desestabilización mina la autoridad de la tradición, la gente y la razón de estado (Bhabha, 1990a: 3). Esa misma inclinación a minar el ethos nacional/estatal la aprecia Vijay Mishra en la producción de los escritores en la diáspora, una producción inspirada por la carencia de teleología en los movimientos de trasvase cultural (citado en Chambers, 1996: 53).

La dispersión nacional de la novela ha de estudiarse en el marco colonialista del sudeste africano en la época de la Primera Guerra Mundial y en las décadas posteriores hasta los años setenta del pasado siglo. Trazando este marco temporal sobre el espacial de la zona es posible discernir que las formaciones de nación siguen los dos impulsos de concentración y de dispersión ya vistos, aunque como ocurre con los textos que la novela de Vassanji reúne, el último predomina considerablemente. El movimiento de los ejércitos alemanes e ingleses sobre la zona habla de la expansión de las naciones europeas, mientras que las naciones habitantes del área se ven forzadas a replegarse y a moverse a otros territorios. La formación de Kikono en torno a la comunidad religiosa shamsi ejemplifica esta concentración. Sin embargo, en Kikono convive también el impulso de dispersión nacional, ya que se convierte en frontera entre el área alemana y británica, enclave de tránsito para ejércitos y espías. Allí, “[...] the ideal purity of a ‘frontier’ and the impermeability of ‘border’ are constantly dirtied-up by cultural exchange and interaction” (Rhodes, 1998: 180). Con

---

encarnación divina. A éstos corresponde el derecho de nombrar a sus sucesores, y así ocurre en el caso de Ismail, el sexto imám. Al parecer se corrompió bebiendo vino, lo que provocó su destitución inmediata. Sus adeptos no aceptaron la revocación final y se constituyeron como secta independiente. Condenados a la invisibilidad, adquirieron cierto protagonismo al tomar La Meca en el año 930 (Maíllo Salgado, 1987: 84; v. Cuevas, 1972).

ello, el lugar se desterritorializa para convertirse en un espacio de múltiples identidades nacionales, donde la multiplicidad es una negación de identidad. Tras la guerra, y con la huella de muerte y desolación presente por la asociación de las distintas etnias con un bando o el otro, “the town would never be the same again; already the townsfolk, not unappreciative of the added business brought by the war, had learned to regard the place cynically, without affection, as they would a whore. When they were done, they would go away and leave it, as the armies were doing” (Vassanji, 1997: 163).

La noción de movimiento y viaje que la novela despliega contradice una visión de nación apegada a un enclave físico, y favorece por el contrario naciones en movimiento (v. Duany, 2000). Shamsis, sufis, hindúes, punjabis, swahilis, británicos y alemanes constituyen una implantación del mosaico étnico en el sudeste africano. Los desplazamientos de unos y otros configuran un mapa siempre en transformación, cuyas fronteras étnicas parecen móviles y permeables, y cuya historia apunta a otros lugares como sitio de origen. Los shamsis de Kikono se ven así hermanados con los adeptos de la misma secta en Moshi, zona alemana, y juntos contemplan su pasado en la India como el nexo de unión más allá de la dispersión presente. Su seguimiento de la autoridad religiosa del Imám de Estambul los impele a aliarse con los alemanes en contra de los británicos. Éstos se convierten en aliados de los hindúes, punjabis, madrasis, swahilis y, en general, de las etnias de confesión no islámica. Contradiendo al Imám, el Sultán de Zanzíbar, como el Aga Khan, llama a los musulmanes a aliarse con los ingleses. De esta forma, el Islam se fragmenta al ritmo de las alianzas inestables con los europeos.

La inestabilidad de las fronteras de y entre todas estas comunidades se hace evidente al seguir la historia del comerciante Nurmohamed, comúnmente llamado Pipa. Nacido en Moshi, de origen poco claro, y escasamente apegado a todas las comunidades asiáticas que se asientan en el territorio, Pipa se une al grupo de los apátridas en la novela. Huye de casa y deambula de Moshi a Tanga, de Dar a Kikono. A pesar de no decantarse por ninguna alianza en particular, ni por razones espirituales ni políticas, “as he had learned in Dar, you have to belong somewhere, have a people.

Even Hamisi the Arab had enquired of him one day: ‘Who are your people?’ and Pipa had had to hum and haw before saying: ‘the Shamsi’” (Vassanji, 1997: 140). Como el impulso centrípeto del diario atrae a Fernandes, a Pipa lo atrae el mismo impulso de la formación nacional británica y alemana en la zona. Su cercanía a los shamsis de Moshi le lleva a distribuir en su viaje a Kikono los panfletos que solicitan la unión de los shamsis de Kikono con los alemanes. Cuando el mercenario inglés Maynard, apodado *Fisi*, la hiena, rastrea su pista, Pipa cambia de bando y filtra información alemana a los británicos. Con ello, se sitúa entre las dos facciones, entre dos naciones, y mientras, su matrimonio con Mariamu, sobrina del líder Mukhi, le granjea un lugar en el colectivo de shamsis de Kikono. Desde el lado británico, Pipa hace lo opuesto, es decir, pasa a los alemanes información británica truncada que le proporciona Maynard. Como su amigo sufí Hamisi y su proveedor Abdalla, Pipa es un agente doble, “a trader”, y como tal, “always carries things both ways - never one way, never empty-handed” (Vassanji, 1997: 160). La muerte de Hamisi, traicionado por los ingleses, crea una tensión entre los sufíes y los shamsis que acogen a Pipa, quien les atribuye a ellos uno de los asaltos a su casa. En el siguiente, y por causas similares, Mariamu es asesinada, al parecer por los hombres de Maynard. La muerte de su esposa significa la ruptura de Pipa con la comunidad shamsi de Kikono, y de hecho, abandona la ciudad para rehacer su vida en Dar junto a su segunda esposa, Remti, y las hijas que tiene con ella. En la huida, Pipa deja a su hijo Ali con el Mukhi y su mujer Khanoum, y sólo años más tarde reclama la custodia del muchacho. Entonces Ali sigue los pasos de su padre, de Kikono a Dar, y de ahí a Inglaterra y a una entrada en la escena internacional de negocios, comercio, y hasta tráfico de armas.

El tránsito entre las peculiaridades nacionales de la escena local y el marco internacional a la que se desplazan en la última parte de *The Book of Secrets* imposibilita aún más la construcción de la nación como ente centrado. El texto de Vassanji implica un giro del carácter internacional de la ficción canadiense, y trae a sus páginas un Canadá en la distancia desde el que Vassanji primero y Sona luego, escriben a través del Atlántico al este africano del que ambos son originarios. Tanto el uno como la otra cuestionan y resitúan la noción de *origen* y de *lugar* en un

territorio internacional de coordenadas cambiantes y movimiento de pueblos, de migraciones y de trasvases culturales. El impulso transcontinental y transcultural de los alumnos de Fernandes en el período posterior a la independencia de Tanzania y la descripción que éste hace de la ciudad floreciente de Dar-Es-Salaam retratan este ambiente de transferencia:

A mosque was erected in the Indian quarter, near the vegetable garden and the town well, a two storey stone structure with a tile-roofed clock tower that dominated the shop at its base, tolling the hours and half-hours [...] India sent magazines, storybooks, missionaries, pandits, fortune-tellers, mullahs, new immigrants and, movies. England sent newspapers [...], storybooks, movies, teachers, administrators and governors, the BBC and the law. America sent movies and Coca-Cola. (Vassanji, 1997: 225)

La pluralidad e hibridación propia del (pos-)colonialismo británico y alemán contravienen el designio de un centro cultural en oposición a una periferia. A pesar del movimiento perpetuo que impide tal esquema, Pius Fernandes es víctima de una consideración maniquea del mundo cuando expresa: “[w]istfully sometimes I wish I had been born later than my time, so as to be able to make the leap from this periphery into that centre” (Vassanji, 1997: 2). A medida que seguimos al historiador en su investigación de la vida de Corbin, es posible apreciar que su narración sobre y desde el *libro de los secretos* rompe la misma configuración dual que rige su pensamiento.

La tendencia a establecer un centro en torno al diario se refleja también en la formación centralista de los estados africanos una vez conseguida su independencia, una transición que, a favor de la unidad estatal, desplaza la multiplicidad étnica y cultural que caracteriza a un territorio cuya conformación social pasa por la inmigración de comunidades venidas de otras latitudes.<sup>6</sup> Kenia, Uganda y Tanzania

---

<sup>6</sup> El control gubernamental de la emigración se entremezcla con el miedo a lo diferente de forma evidente cuando, en 1972, el gobierno independiente de Tanzania decide nacionalizar parte de los bienes de las comunidades asiáticas. En particular, aquellos asiáticos con más de dos rentas sufrieron la medida destinada a paliar la concentración de riqueza en sus manos. Esta expropiación, se nos dice en la novela, causa la muerte de Pipa, quien no puede soportar que sus propiedades sean repartidas (Vassanji, 1997: 311-312).



siguen las huellas de la India, y al hacerlo contribuyen a la dislocación de los sujetos de un imperio que “[...] was winding down”. Consecuentemente, explica Fernandes, “those of us who had identified a little more with our colonial masters knew not where we belonged in the new order being fashioned out of the India that was breaking up all around us” (Vassanji, 1997: 237-238).

La identificación de Fernandes con los colonizadores europeos encubre un elemento de cosmopolitanismo que enmascara bajo su condición de indio ganés, un sucedáneo portugués del color *equivocado* (Vassanji, 1997: 305). Su educación europea y su profesión como historiador le convierten a los ojos de sus estudiantes y de la burguesía local en parte de la minoría dominante. Ese mismo cosmopolitanismo, motor de su poesía en *Havin' A Piece: Collected Poems, 1930-67*, impele a Richard Gregory a repudiar su *Englishness* a favor de una experiencia internacional que se materializa en su exilio voluntario (v. Easthope, 1999). Publicada póstumamente, *Havin' A Piece* es, como Fernandes dice, un retrato de Dar “brought to the world through the poems of an expatriate teacher” (Vassanji, 1997: 233). En términos diferentes, la colección de poesía es otro texto y pretexto para reelaborar la conexión entre lo local y lo internacional, entre lo centrípeto y centrífugo.<sup>7</sup>

El cosmopolitanismo del que Fernandes es presa deslumbra a su antigua estudiante Gulnar Rajani y a su ex-marido Ali Akber alias Ali Khan. Los modos colonialistas y el glamour asociado al estilo británico de vida atraen al hijo de Pipa y Mariamu, supuestamente el hijo ilegítimo de Corbin. A medida que Aku se *vuelve* británico, cada vez se parece más al famoso príncipe Agha Khan, playboy seductor de la actriz Rita Hayworth, lo cual explica por qué Gulnar se rebautiza como Rita. Cuando los lugareños notan el deslumbrante parecido entre el chico y el príncipe, se hace popular el dicho de: “[a]lways [the son] becomes the father”, al que añaden “-but which father?” (Vassanji, 1997: 223). La nueva identificación con los patrones coloniales llega a su punto álgido cuando Rita y Ali contraen matrimonio y se marchan a Inglaterra. Por toda la relevancia que el cosmopolitanismo de la pareja

---

<sup>7</sup> Agradezco a la doctora Smaro Kamboureli haberme sugerido esta idea de cosmopolitanismo en la novela.

pueda tener en sus vidas europeas, Rita es consciente de que el diario puede contener una reescritura del pasado de sus descendientes al ligarlos a Corbin. Por ello, abandona temporalmente su vida en Londres, y retorna a Dar para reclamar la propiedad del diario sobre la base de ser, junto a Ali, los únicos parientes directos de Pipa: “Let it lie, this past”, exige Rita, “the diary and the stories that surround it are now mine, to bury them” (Vassanji, 1997: 298). De esta forma, *The Book of Secrets* establece una conexión más entre las escenas local, nacional e internacional cuya consecuencia inmediata es la descentralización del término *nación* y el colapso del pensamiento binarista que genera *otros* para la definición del sujeto nacional. Como deudor del espejismo de lo nacional como unidad, este pensamiento no contempla que la nación ahora se abra a una escena de impulsos que compiten por prevalecer y que se circunscriben en direcciones opuestas. Vistas en su conjunto, estas direcciones evidencian que los movimientos centrípetos y centrífugos de cultura y ficción replican a cualquier visión unitaria. El énfasis en la multiplicidad de naciones no puede por menos que aludir al espectro canadiense y alertarnos de la existencia de formas menos totalitarias de representar lo nacional, concibiéndolo como un movimiento continuo de desplazamiento hacia lo internacional. A caballo entre lo tradicionalmente nacional y lo internacional, el desplazamiento entre estos polos contraviene las visiones simplistas de la nación, lo cual, como Bhabha ha visto, nos ayuda en el intento de “emerge as the other of ourselves” (1994: 39). En su determinación de una construcción nacional distinta y en transformación continua, *The Book of Secrets* nos empuja a ocupar esa *otra posición*, a traspasar la línea de la nación eurocéntrica y engañosamente unificada, y confirmar que la nación está cambiando a la velocidad de las modificaciones impulsadas por la diáspora y la transculturación.

### ***A Soulless Account: sexualidad y silencio***

La orientación sexual de Corbin, Fernandes y Gregory deja su huella en cada uno de sus textos y determina que ésta se conciba de forma paralela u opuesta a los

impulsos de consolidación nacional. Los sujetos individuados de Corbin y de Fernandes parecen eliminar la representación del cuerpo y del deseo de sus páginas, requisito éste en la producción de un sujeto humanista y de pretensiones universales (v. Gilmore, 1994; Neuman, 1994). Tanto la escritura como la lectura de ambos resultan totalmente asépticas en este aspecto. El tono neutro de las entradas del diario de Corbin no deja traslucir ninguna emoción más allá del temor a lo desconocido en su asentamiento en Kikono como asistente del comisionado inglés. La misma impresión, según Fernandes, se deja sentir en las páginas de su memoria personal, que participa así en un ocultamiento de lo que Shari Benstock llama *fisuras*. Según ella, “the whole thrust of [male writers’] works is to seal up and cover over gaps in memory, dislocation in time and space, insecurities, hesitations and blind spots” (1988: 20). Tal y como Fernandes lo describe, el segundo texto de Corbin es como el primero, lo que él denomina “a soulless account” (Vassanji, 1997: 91). En ninguna de las entradas del diario que leemos se hace mención alguna de su futura esposa Anne ni tampoco de la muchacha shamsi a la que rescata del exorcismo que sus familiares le practicaban. Al omitir el hecho, el suceso queda totalmente silenciado y reducido en las páginas del europeo a un rito de barbarismo. Éste, sin embargo, esconde claves que, girando en torno al dominio del cuerpo de Mariamu, proporcionan una pista sobre el silencio de Corbin.

Como mujer shamsi en edad de casarse, Mariamu significa una posesión en manos de su familia adoptiva que ve en ella un objeto de trueque. Los planes de la familia llegan a trastocarse cuando la muchacha se revela poseída por un *shetani*, un espíritu maligno que según sabemos por mediación de Fernandes la fuerza a hacer lo que denomina “evil things” (Vassanji, 1997: 81). Nunca sabemos a qué se refiere el apelativo, pero la primera visión que Corbin tiene de Mariamu es envuelta en un rito violento que fuerza al inglés a confinar a la muchacha en una misión religiosa. De ella Mariamu sale para ser reconvertida a la fe de sus progenitores y contraer matrimonio con el comerciante Pipa. Antes, sin embargo, trabaja temporalmente como criada en la casa del comisionado inglés. De su estancia con Corbin no trasciende nada, salvo que en una entrada de su diario en la que Corbin relata estar

enfermo de malaria y en medio de una noche febril, dice haber notado la presencia de un cuerpo junto al suyo en la cama (Vassanji, 1997: 82). Sin más mención, el hecho pasa casi desapercibido. Por lo menos hasta la noche de boda de Mariamu, momento en el que Pipa la repudia por no ser virgen y, consecuentemente, la devuelve a su familia a la que acusa de haberlo engañado.

El discurso de territorialización que la comunidad shamsi predica sobre el cuerpo de Mariamu hace que la relación sexual de la joven con el inglés Corbin se interprete como una traición. Al ser mujer y, por tanto, vehículo reproductor de la comunidad, la joven se gana la etiqueta de trasgresora del límite nacional a raíz de su contacto con el inglés Corbin, con el otro. Como hemos visto, la trasgresión del límite pone en marcha el mecanismo automático de regeneración nacional mediante la exclusión, y por ello la esposa repudiada bordea inmediatamente la categoría de otredad. La exclusión y la regeneración nacional se detienen, no obstante, cuando Pipa no cumple su amenaza de anular la boda. Con su quebrantamiento de la ley comunitaria y paternal, la mujer ha dejado ver la posesión indiscriminada del cuerpo femenino en pos del fortalecimiento de las bases nacionales y la evidente manipulación de su cuerpo y sexualidad para el establecimiento de relaciones comerciales. A Mariamu se la desposee de su propio cuerpo, y éste se convierte en bien de la comunidad primero, y en posesión de su marido más tarde. Su relación con Corbin es, a la luz de lo visto, una apropiación que la muchacha lleva a cabo del *bien comunal*, de su propia corporalidad, atribuyéndose el derecho a decidir sobre ella.

Desde la perspectiva imperialista, la relación sexual con el comisionado inglés trasluce además la dominación colonizadora del cuerpo de Mariamu, y esa posesión se equipara fácilmente a la del espacio territorial y de la cultura del sujeto colonizado (v. McClintock, 1995). Ese poder se traduce en un desplazamiento inmediato de la *otra* presencia, en una negación de la existencia del otro colonizado. Ello se refuerza con la circunstancia de que el encuentro sexual entre Corbin y Mariamu no figura de forma prominente en los escritos del inglés, es decir, nunca alcanza el nivel de inscripción. Por ello se cierne sobre él una especulación constante con la que flirtea una buena parte de la trama de la novela.

Siempre jugando con la incertidumbre de si tal relación existió o no, lo cierto es que el hijo de Mariamu guarda un parecido notable con el comisionado, una cuestión puramente física que se acentúa cuando Ali Akber Ali imita de una manera exagerada los modos de vestir, hablar y comportarse de los europeos. En este contexto, él mismo parece hacerse eco de la potencialidad subversiva de la imitación dentro del marco colonial. Como hemos visto en el capítulo anterior, lo que Homi Bhabha circunscribe dentro de su *mimicry* está dotado de las características de similitud y de diferencia (1994: 86), siendo el equilibrio entre ambas el que permite la implementación textual de lo otro y la neutralización, al menos parcial, del dictado colonialista. La figura de Ali, hijo de Pipa y de Mariamu, nacido en el corazón político y espiritual de la comunidad shamsi, pero extremadamente parecido al inglés Corbin, es paradigmática de la hibridación poscolonial. Siendo ambos, shamsi y europeo, a la vez que incapaz de ser claramente lo uno o lo otro, Ali ejemplifica el estado de las culturas y de la formación nacional poscolonial, sumida como éstas están en mecanismos de identificación, de intercambio y de transferencia (v. Moore-Gilbert, 1997).

Estos mecanismos coinciden, y se oponen en la novela, a la territorialización del espacio nacional, una tendencia que aparece visible en la violación que Mariamu sufre antes de morir. Con su agresión a la mujer, los hombres de Maynard intentan afianzar su dominio sobre el cuerpo de la shamsi y por extensión sobre Pipa, cuya *posesión* más preciada es literalmente tomada por los leales a la causa imperialista británica. Pipa, el agente doble al servicio de alemanes e ingleses, infringe de manera continuada la demarcación nacional de ambas comunidades al cruzar el límite entre una y la otra. De nuevo, el cuerpo y la sexualidad de Mariamu se ponen al servicio de la delimitación de la nación y de las necesidades expansivas del imperio. Se vislumbra aquí el funcionamiento de un mecanismo de perpetuación nacional a través de la creación de un elemento de homogeneidad que borra la diferencia femenina.

El impulso opuesto, a evitar la territorialización nacional sobre el dominio físico del cuerpo, aparece con la expresión de la sexualidad del poeta Richard Gregory. Su homosexualidad se concibe como diametralmente contraria a la

expansión colonialista, evidenciando una vez más la heteronormatividad que rige la narrativa nacional. Es significativo que mientras Gregory contribuye desde su papel como docente de la literatura colonial a afianzar la empresa colonialista a través de la endoctrinación tradicional de sus estudiantes, su sexualidad es una contradicción de esa empresa. La nación británica y su homosexualidad son elementos que se mueven en direcciones opuestas (v. Dickinson, 1999). Su exilio voluntario en Uganda primero y en Tanzania luego le convierten en el expatriado para quien es imposible vivir en el seno de su comunidad inglesa, y ello genera un paralelismo evidente entre su disidencia sexual y su ambivalencia nacional. Gregory enfatiza su condición de apátrida y de desarraigo de la metrópolis, pero a la vez no puede por menos que participar en la micro-comunidad inglesa del sudeste de África. A su muerte, es Fernandes quien concluye: “his death was essentially an expatriate event” (Vassanji, 1997: 313). Gregory es consciente de su circunstancia como sujeto de difícil identificación nacional, y así lo dejan ver sus comentarios en conversación con Fernandes: “I’ve lived here most of my life, now’[...]. ‘This is home’. Then he looked at me pointedly: ‘Besides, if something were to happen to me and I got kicked out, England, that bitch, would always accept me – but not you Pius. Wrong colour’” (Vassanji, 1997: 305).

La relación entre ambos es uno más de los muchos silencios que plagan las páginas de Fernandes, quien a su vez prefiere concentrarse en los silencios de Corbin. La figura del inglés lleva al investigador hasta su compañero Gregory, y de vuelta al comisionado. “In his letters to Gregory, Corbin shows the reserve we have come to expect of him; yet I wonder if behind the neutral language in a letter, almost exclusively about Mariamu, he hides any feeling for her”, concluye el historiador en su examen de la correspondencia entre los dos hombres ingleses para subrayar inmediatamente y al hilo de las cartas de Anne Corbin a Gregory: “it was a relationship, one must conclude, whose nature is open to speculation by those interested in the intimate life of the poet” (Vassanji, 1997: 325). ¿La relación entre Gregory y Corbin no está acaso abierta a la misma especulación?; y lo más importante, ¿no es especulación la mayoría de la investigación de Fernandes? Ésta

adolesce de no saberse a sí misma imbuida en esa carencia de certeza y de cierto oscurantismo a la hora de retratar todo aquello que se aleje de lo heteronormativo. Las cartas y poemas de Gregory con las siglas A.C. nunca son interpretadas como dirigidas a Alfred, sino a Anne Corbin, cuando la posibilidad flota en el aire y no escapa a Fernandes la condición homosexual de su amigo. En esas cartas que son parte del legado que Gregory deja a su compañero, la coincidencia de las siglas A.C. en los nombres de ambos esposos revela otro de los muchos silencios del texto (v. Vassanji, 1997: 318), una relación sentimental posible entre Corbin y Gregory, y que Fernandes silencia perpetuando la misma heteronormatividad que rige el diario de Corbin y la empresa nacional de la que es partícipe al silenciar lo que no comulgue con ella. El silencio que Fernandes genera sobre la vida de Corbin y sobre la suya propia lo convierte en un narrador poco fiable, por lo que se hace necesario contradecir a Ball cuando sostiene “[Pius] remains rational, modest, and apparently reliable to the end; any doubts the reader may have about the ‘truths’ of his narrative are disarmed by his own candid self-reflexive musings”. A la luz de esta aseveración, Ball desestima la narración de la vida de Fernandes como indicativa de una voluntad de poder, para afirmar por el contrario que, dada su conexión con Rita y Corbin, es una *necesidad* difícil de franquear (1999: 91). Sin embargo, en tanto que Fernandes intenta erigirse como *autor* de su acto narrativo, autoriza y desautoriza versiones, inscribe y silencia narrativas, ostenta un poder que a veces se hace muy evidente.

Por otro lado, en muy escasas ocasiones vemos a Fernandes detenerse a analizar su relación con su compañero, la sexualidad de éste o la suya propia. El historiador justifica la distancia entre él y Gregory como un intento de no aproximarse demasiado al poeta para evitar ser relacionado con él. “I am surprised, now, at this callousness on my part, and have often asked myself, was it because I was afraid of what more there was, or could have been. [...] Gregory was a homosexual. Of his relationships with his favourite boys, I never bothered to enquire; to innuendos about him, I turned a deaf ear. [...] I liked him”. Sin embargo, Fernandes es rápido en apostillar: “it was Rita who confused and tormented, who even now leaves me helpless by her charm and beauty, about whom the regrets are

real and not unspoken” (Vassanji, 1997: 311). De sus palabras se desprende que en algún momento no estuvo seguro de su sexualidad ni de sus sentimientos hacia el poeta, pero que censuró esa inseguridad a favor de la norma social, y lo que es más, lo sigue haciendo cuando asegura que su arrepentimiento por no haber invertido en la relación con Rita es *real* mientras que el que siente por no haberse acercado a Gregory no lo es. Como en el caso de Corbin, la representación de la sexualidad de Fernandes está marcada por la interdicción (Rodhes, 1998: 189). A pesar de su asepsia, la especulación que Fernandes aborrece no tarda en aparecer entre sus propios alumnos, y es en 1988 cuando, a raíz de su investigación sobre Corbin, y en su encuentro con Rita, ésta le plantea: “what was between you and Gregory... only you know that. If you do. [...] and if you don’t know these things about yourself... [...] what arrogance Fernandes to peep into other lives - to lay them out bare and join them like so many dots to form a picture”, sentencia la mujer. “There are questions that have no answer [...]. Each dot is infinity, Pius, your history is surface” (Vassanji, 1997: 297).

No obstante, la superficie de la que habla Rita es solamente visible para ella, ya que cualquier indicio que revele la conducta sexual de Fernandes o de su objeto de estudio es postergado. La pretensión de universalidad con la que los dos hombres leen y escriben en actos aparentemente asexuados encuentra su equivalente en la perpetuación de una narrativa nacional que falazmente se inscribe como asexuada también. Sin embargo, la colonización imperialista revela su faceta genérica heteronormativa al territorializar los cuerpos y las prácticas sexuales del sujeto. Mariamu, Gregory, Corbin y Fernandes no son ajenos a esos mecanismos y todos, incluso con la ausencia de referencias a su sexualidad y deseos en sus escritos, evidencian los intentos de territorialización. El cuerpo como límite de la comunidad, como símbolo de la nación, como elemento para la disidencia nacional/sexual del individuo al vincularlo a la materialidad de las prácticas sexuales, están palpables en la novela.

Los mecanismos de homogeneidad y diferencia por los que se perpetúa la narrativa de nación potencian la igualdad y suprimen la discrepancia. La diferencia



femenina de Mariamu es homogeneizada para su manipulación como frontera del colectivo. Su comportamiento sexual es causa de una infracción que apunta directamente a su expulsión de la etnia shamsi, lo mismo que el comportamiento sexual de Gregory. En uno y otro caso, el disidente no tiene cabida en la narrativa de nación, y la exclusión sitúa a Mariamu y Gregory al mismo nivel, al margen de la comunidad. La ambivalencia nacional de ambos es paralela a su disidencia genérica o sexual. Mariamu rompe el dictado de género de la narrativa falocéntrica, pero cuando Pipa no la repudia se mantiene dentro de la comunidad y además refuerza su lugar al ser madre; Gregory, en cambio, no cumple la heteronorma nacional, y por ello, queda fuera del seno de la comunidad, y a la vez dentro de ella por su papel en la endoctrinación cultural de los estudiantes tanzanos.

La sombra de la disidencia sexual planea sobre las narrativas de Corbin y Fernandes para descubrir la imposibilidad del sujeto humanista. En sus textos, incluso la ausencia de referencias a su género y sexualidad revela la presencia de estas variantes en el cuerpo de la tradición imperialista que alimenta sus escritos. La afiliación de ambos autores a dicha tradición garantiza la supresión y censura de cualquier mención, y mucho más, de la disidencia sexual. El hecho de que ésta se construya de forma inversa a la pertenencia nacional que tanto Corbin como Fernandes están empeñados en hacer protagonista de sus escritos autobiográficos causa la represión de cualquier indicio de discordancia. De ahí el soterramiento con el que estos indicios aparecen en sus textos, afectados como la subjetividad de los protagonistas y la investigación de Fernandes, por una notable dispersión. El impulso de dispersión que *The Book of Secrets* transforma en una de sus claves es manifiesto en la expresión del género sexual de sus personajes, convirtiendo a éste en uno más de los *secretos* que se asoman y se esconden entre sus páginas.

A medida que el biógrafo Fernandes y el biografiado Corbin se convierten en autobiógrafo y autobiografiado, sus narrativas intercambian sus lugares como objeto de estudio y hacen de la reconstrucción y de la especulación sus motores, está claro que la aprehensión del sujeto y de la verdad es imposible aquí. La verdad pasa por su textualización, y ésta vela la parcialidad de uno o varios *autores*. Como indica la cita

que abre este capítulo, un extracto de otra novela de la diáspora asiática en Canadá, *Tamarind Mem* (1996), lo cierto o falso de cualquier argumento depende de quien lo esgrima y de quien lo escuche. *The Book of Secrets* inyecta su esfuerzo en un mensaje similar, y la labor detectivesca de Fernandes sólo descubre la imposibilidad de la aprehensión final. Corbin, Mariamu, Pipa, Ali y Rita se le escapan entre las manos. Es Rita precisamente quien esconde para siempre una de las posibles verdades al poner coto a la investigación de Fernandes. La reminiscencia de su nombre con la palabra *writer* implica que es ella quien escribe la última página de esta historia, una que, sin embargo, arroja el fantasma del silencio sobre el texto alternativo con el que Fernandes replica a la historia colonialista. Truncada queda, por tanto, la intención que al comienzo de su análisis describía con estas palabras: “I would - told myself - recreate the world of that book. I would breathe life into the many spirits captured in its pages so long ago and tell their stories; and I would revive the spirit of the book itself, tell *its* own story”. Con tal fin, concluía el historiador, “[...] I would construct a history, a living tapestry to join the past to the present, to defy the blistering shimmering dusty bustle of city life outside which makes transients of us all” (Vassanji, 1997: 8).

Como el diario, su historia particular o la de sus personajes, el deambular entre historias de Fernandes se ve sumido en la dispersión final, y sometido a las mismas reglas de flujo e intercambio internacional. Caracterizado por su dispersión, como el texto barthesiano, *The Book of Secrets* “[...] ceaselessly posits meaning ceaselessly to evaporate it, carrying out a systematic exemption of meaning” (Barthes, 1986b: 147). Literalmente, la investigación de Fernandes se materializa en un paquete envuelto en papel que, sin discusión, entrega a Rita. “But I must stop now, the man has arrived for the package” (Vassanji, 1997: 333), dice la última línea del texto de Fernandes y de la novela de Vassanji, sugiriendo así una parada, por lo menos temporal, del acto de escritura y desde luego, de nuestra lectura. El envío a Rita en Inglaterra del diario y de los textos que el historiador ha vinculado a él significa el impulso definitivo al movimiento centrífugo que rige *The Book of Secrets*.

Al contrario que la novela de Vassanji, el capítulo siguiente recurre a lo centrípeto para el análisis de *The Jade Peony*. En uno y otro caso, el impulso dominante coexiste con su opuesto. Mientras el diario de Corbin genera una atracción centrípeta en la novela, la dispersión en la de Choy viene dada por la autobiografía múltiple que construyen sus tres personajes protagonistas y por las intervenciones internacionales que son, en el marco de la Segunda Guerra Mundial, intertexto de las autobiografías presentadas. Tanto en *The Book of Secrets* como en *The Jade Peony*, el documento autobiográfico es vehículo portador de ambos impulsos.

## “Familiar Stories, Familiar Phrases”:

### *The Jade Peony*

de Wayson Choy

*“No one to tell me the truth; plenty of unresolved grief to speculate upon; lots of interpretations, but so what? I can interpret well enough for myself. I can sift through the embossed family albums and get a sense of a sad smile, attribute motives to a twisted necktie. I bet I could write an entire novel about a hand flung carelessly over a woman's shoulder. Remember a great work of art is supposedly prepared within the silence of the heart! Or is it what they said about the act of suicide”.* (Lee, 1991: 191)

Wayson Choy es como Vassanji y Anne Michaels uno de los escritores a los que la última década ha deparado una entrada fulgurante en la escena literaria canadiense. A pesar de que *The Jade Peony* es su primera novela, la carrera literaria de este profesor de literatura creativa nacido en el barrio chino de Vancouver en 1939, se inició en los años setenta cuando consiguió publicar algunos de sus relatos breves en revistas estadounidenses como *Descant*, *Best American Short Stories* y *Prism*. De estos años arranca la génesis de su única novela hasta la fecha, un proceso que se fragua en la ficción breve del mismo título, y que es una versión de la historia que constituye la última sección de *The Jade Peony* (Choy, 2000: 271-272; Lee, 1999: 141). Ganadora del Trillium Award de 1995, la novela sigue dando recompensas a su autor, que actualmente trabaja en una secuela titulada provisionalmente *The Ten Thousand Things*. Choy es además el autor de *Paper Shadows: A Memoir* (1999). Hasta hoy y a la luz de su carrera, las formas autobiográficas son la expresión favorita de Choy, y de *Paper Shadows* a *The Jade Peony*, estos modos estructuran la toma de conciencia narrativa del sujeto chino-canadiense mientras amplían el espectro de la ficción

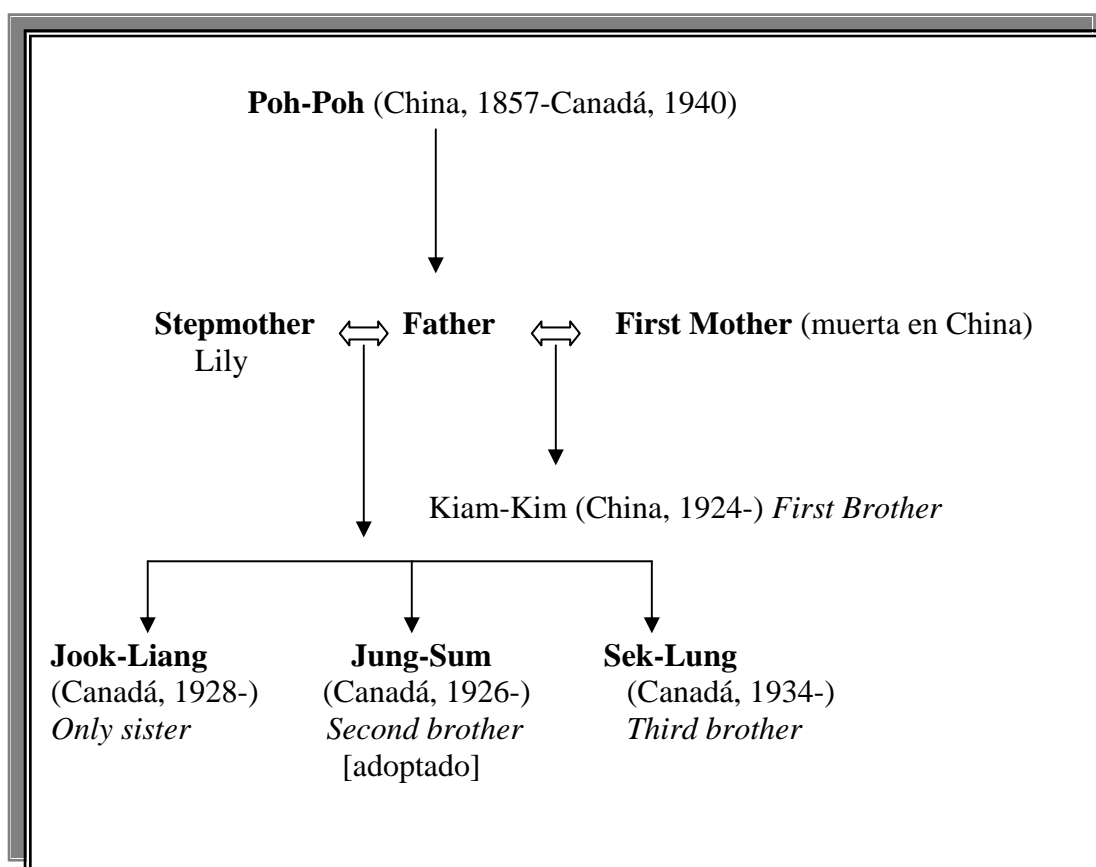
china en Canadá. “With its episodic and forward movement and rich period detail, its delightful set pieces and flashback interpolations *The Jade Peony*, resembles a memoir in its texture” (1997: 14), sostiene Gambone, relacionando por efecto del sujeto autobiográfico las dos obras de Choy (v. Choy, 2000: 272; Lee, 1999: 19).

*The Jade Peony* comparte con *The Book of Secrets* su descentralización del discurso nacional canadiense, ahora a través de un modo autobiográfico como es la memoria personal. Al contrario que el texto de Vassanji, impulsado predominantemente por el movimiento centrífugo, el de Choy está mayoritariamente alimentado por la fuerza centrípeta de concentración en lo nacional, y más precisamente, en lo intranacional. El texto de Choy bucea en las profundidades del barrio chino de Vancouver en la década de los años treinta y comienzos de los cuarenta; apenas va más allá de los límites territoriales de Chinatown, y con ello contribuye a retratar un ambiente sofocante a causa de las tensiones sociales y raciales con los *white demons* y la proximidad espacial de “Japtown [...] enemy territory” (Choy, 1995: 208). Por medio de ese impulso centrípeta, el texto de Choy describe desde dentro la vida diaria de una familia de inmigrantes de primera y segunda generación. Las narraciones autobiográficas de tres hermanos adolescentes, ‘only sister’, Jook-Liang, ‘second brother’, Jung-Sum, y Sek-Lung ‘Sekky’, estructuran la novela en tres secciones separadas temporalmente aunque profundamente interrelacionadas. Desde finales de los años veinte al comienzo de la década de los años cuarenta del pasado siglo, sus historias profundamente personales e individuales se entrelazan con más de cien años de historia chino-canadiense: el tendido del Ferrocarril Pacífico-Canadiense, la recogida de los huesos de los obreros chinos y su repatriación a China, la Ley Janet Smith, la de Exclusión, y durante la Segunda Guerra Mundial, los conflictos con la comunidad japonesa.<sup>1</sup> El árbol genealógico familiar entrelaza sus ramas

---

<sup>1</sup> Chao afirma que el término *Chinese-Canadian* no se empleó hasta 1945 (1997: 12). Sin embargo, la memoria personal de Sek-Lung que está fechada a comienzos de los cuarenta, recurre a él en varias ocasiones. “We were Canadians now, Chinese-Canadians, a hyphenated reality that our parents could never accept” (Choy, 1995: 143). Una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, los soldados chinos en los ejércitos aliados reclamaron derechos de ciudadanía en Canadá y Estados Unidos, entre ellos el voto. La Columbia Británica, por ejemplo, no les permitió el acceso a las urnas hasta 1949 (Chao, 1997: 12). A pesar de ello, puede afirmarse, como lo hace Lee, que “the war effort fostered a sense of community unity which subsequently propelled the fight for enfranchisement following WWII” (1999: 18). La consideración de los japoneses como el enemigo nacional canadiense generó una imagen de falsa unidad sobre el resto de Canadá. Aunque

con la genealogía de la presencia china en Canadá, haciendo de uno intertexto de la otra y desdibujando sus límites respectivos como consecuencia de la misma operación de intertextualidad. La relación familiar de los personajes de Choy se simplifica en el gráfico siguiente, donde el trazo continuo de las líneas de parentesco oculta la entrada en el ámbito familiar de miembros 'de papel'. El fingimiento documental de lazos familiares para favorecer la inmigración de allegados desde China habitualmente reducía los trámites para el asentamiento de población inmigrante en Canadá:



no existen pruebas de una conspiración japonesa para hacerse con el control del estado, la expropiación de sus propiedades, su confinamiento en los campos de concentración de la Columbia y su dispersión después de la contienda repercutieron en una fractura social cuyas consecuencias son aún perceptibles (v. Adachi, 1991). *Obasan* (1981) e *Itsuka* (1992), de Joy Kogawa, atestiguan el desmembramiento de las comunidades de japoneses-canadienses por efecto de la paranoia nacional y estatal. *Division, Language and Doubtiness in the Writings of Joy Kogawa* (1998), de Eva Darias Beautell, proporciona un acercamiento monográfico a la obra de la autora de origen japonés.

Como hemos visto en *The Book of Secrets*, el concepto de nación está ahora más sujeto que nunca a nuevos planteamientos que surgen de su interrelación con las configuraciones de género y de orientación sexual. En *The Jade Peony*, la narración de la nación y los patrones de heteronormatividad y/o disidencia genérica y sexual dibujan una serie de intersecciones poderosas. La conformación de la nación china en un ambiente claramente hostil, como es la sociedad receptora que Choy retrata, repercute en una reafirmación de sus mecanismos de supervivencia. Si en cualquier circunstancia, la narrativa de nación es falocéntrica y heteronormativa, en ésta la permanencia de la nación depende profundamente de la censura de toda discrepancia. Este capítulo examina la tendencia a narrar la nación por medio de la supresión de la disensión genérica y sexual. Nación y patriarcado se configuran como factores hermanados e interrelacionados en Chinatown, y así lo demuestran las vidas de los personajes que Choy fotografía y que a su vez plasman el barrio chino. La configuración dual de masculinidad/feminidad aparece inquebrantable, tanto como el respeto a los antepasados y la jerarquía que esa veneración impone. Las memorias autobiográficas de los tres personajes de Choy son testigos de esas dualidades que subrayan distancias insalvables.

Las tres narraciones, actos en teoría de individuación personal, no pueden aquí liberarse de la vinculación con el gueto de Chinatown. Los tres autobiografiados luchan por emancipar su historia personal de las historias de la comunidad, y de ahí que reflejen un fútil acto de individuación en el que negocian su identidad a través de un mecanismo de diferenciación e identificación con el sujeto colectivo del barrio chino (v. Chao, 1997).

### ***Mo Yung Girls y Sun / Moon Boys: gestos patriarcales, nación y comunidad***

En *The Jade Peony*, la subordinación femenina al patriarcado y el impedimento del mismo patriarcado al establecimiento discursivo de sexualidades y configuraciones de género alternativas confirma la relación de soporte entre la heteronormatividad tradicional y la narración de la nación china en Canadá. La

subordinación femenina se ejemplifica metonímicamente en el apelativo *mo yung*, inútiles, referido a las niñas chinas, mientras que *sun/moon boys* retrata mediante la conjunción del Sol y la Luna, de lo masculino y lo femenino, la ruptura de la dualidad implícita en la heteronorma y en la configuración genérica. La homosexualidad de *second brother* le pone a medio camino entre los dos polos, y su posición intermedia desafía el principio de perpetuación comunitaria.

*Mo yung* recoge la carencia de habilidad para cualquier actividad salvo la servidumbre y la reproducción, convirtiendo al sujeto femenino de forma reiterada en un *elemento* circunstancial que, sin embargo, propicia la perpetuación de la comunidad. Paradójicamente, la mujer china en la novela de Choy reproduce también su mismo patrón de opresión, haciendo de éste parte esencial de la tradición comunal, y por tanto, digno de ser preservado. Antes en China y ahora en Canadá, la mujer carece de autoridad más allá de la que pueda conferirle su edad y la sabiduría que con ella se vincula. El cruce del Pacífico no borra por tanto las historias de China, que ahora en Canadá la figura maternal y matriarcal de la abuela Poh-Poh se encarga de mantener vivas. Habiendo sufrido la opresión masculina más férrea en su aldea de China, la abuela se encarga de someter a su dictado a la madre de los narradores, Lily o *Stepmother*, y a su nieta Jook-Liang. A causa de la imposición de la abuela, ni Father ni los niños, salvo Sek-Lung al final de la novela, se dirigen a su esposa o madre como *Mother* sino como *Stepmother*, y esa colaboración matriarcal en la sumisión femenina somete también a *only sister* a la autoridad masculina de sus hermanos. La muchacha a su vez desea tener una hermana a la que convertir en esclava. “If you want a place in this world”, advierte Poh-Poh a su única nieta, “[...] don’t be born a girl-child” (Choy, 1995: 31).

Esclavizada en China y vendida repetidamente entre familias pudientes, Poh-Poh actúa como la ejecutora de la misma opresión que la ha sentenciado a una vida de servidumbre, y en Canadá no ve tampoco la razón para poner fin a la subordinación femenina. A pesar de la insistente voz de Jook-Liang reiterando “this is Canada, [...] not Old China” (Choy, 1995: 31), la autoridad de la abuela como el miembro que proporciona la conexión con las costumbres del antiguo entorno es indiscutible. En su narración, Poh-Poh descubre que en China fue



reducida a la última escala de la subordinación femenina. A pesar del incuestionable poder de Poh-Poh, Liang se desliga de esa tradición y aventura un cambio en el rol del sujeto femenino. Sugerido y aún poco aparente en su narración, la niña y su educación canadiense apuestan por la negociación entre el *antes* y el *ahora*, el *aquí* y el *allí*, para determinar su posición dentro y fuera de la comunidad china. La figura de Jook-Liang evidencia y ejemplifica que “[t]he normal process of individuation from the mother figure is at the same time exaggerated and magnified to include the mother/land and the mother/tongue” (Peepre, 1998: 82). Esa necesidad de cambio la lleva a despreciar un tanto la narración autobiográfica de la abuela, para concluir: “[i]t was tiresome to hear again how she hadn’t been deemed worthy enough to have her feet bound: back in China, the village match-maker had destined Grandmother to be sold to a well-off family, to be their house servant” (Choy, 1995: 40).

Como madre de Father y el miembro más antiguo de la familia en Canadá, Poh-Poh organiza la unidad familiar de acuerdo a un principio de originalidad que representa la familia creada en China por *Father* y *First Mother*. Esa unidad, rota por la muerte de la esposa, se reforma con la emigración a Canadá y la llegada de *Stepmother*, Lily. Comprada en China por la familia paterna y enviada a Canadá para ser inicialmente la concubina de Father, *Stepmother* es la madre biológica de Jook-Liang y Sek-Lung y la adoptiva de Jung-Sum. A pesar de ello, su función maternal es obviada en pos de ese principio de originalidad que la transforma en personaje secundario. Dada la imposibilidad de traducir al inglés su papel de ‘madre secundaria, no original’ salvo como *madrastra*, Lily se ve también relegada por el principio de organización que impone Poh-Poh, y que implica que su identidad siempre está en función de su rol como esclava doméstica. “Even Jook-Liang and Sek-Lung – my *own* two children – call me *Stepmother*”, explica Lily ante la irreversibilidad de hacer frente a lo que su marido llama “the Old One’s decision” (Choy, 1995: 235).

El nexos maternal que Lily tiene con sus hijos se desplaza también a favor de la asimilación social. La consecución de ese objetivo de pertenencia ideal impone sobre la familia china un principio de simplificación que fuerza la eliminación de ciertos parentescos irreconocibles en inglés. Bajo la convicción de

que “[...] in Gold Mountain, simple is best” (Choy, 1995: 14), Poh-Poh y el resto de los ancianos del barrio persiguen una asimilación nunca conseguida. Esta premisa diluye en el cruce del Pacífico parte de la experiencia de inmigración marcada en términos de género. Según Choy, el principio de simplificación fue aplicado indiscriminadamente en muchas familias de Chinatown, incluyendo la suya (Choy, 2000: 282), que con él intentaron adecuarse al patrón de conformidad con lo anglosajón requerido en Canadá antes de la Segunda Guerra Mundial. En sus directrices figura que la norma de similitud y diferencia es establecida por la población blanca de origen anglo, y en su escala de inmigrantes deseados, chinos y japoneses ocupan la última posición (Palmer, 1990: 194).

Por cumplir el dictado falocéntrico de la comunidad china, Lily se ve reducida a figurar como ausencia, un designio a todas luces invisible para los miembros masculinos. En este contexto, el narrador más joven, Sek-Lung, Sekky, reconoce: “when Third Uncle told me that ‘Stepmother’ was a ranking much more respectable than ‘family servant’, more honourable than ‘concubine’, but never equal in honour or respect to the title of First Wife or Mother, Stepmother remained silent” (Choy, 1995: 131).<sup>2</sup> Y no es sólo ella, sino las mujeres de Chinatown venidas de China, en general, quienes permanecen en silencio ante la presencia de sus maridos y padres; incapaces de oponerse a las decisiones de su descendencia masculina excepto en la forma afectuosa y maternal en la que lo hace Lily. Reunidas en solitario, como Liang observa, la comunidad femenina de Chinatown revela una faz poco común: “with their men often away on seasonal work, the women got to swear as hard as any man, said the outrageous without hesitation and with much delight, traded shopping tips and imparted gossip before anything bad festered into reality” (Choy, 1995: 59). La dominación masculina queda en entredicho en las charlas de mujeres que revelan secretos íntimos de sus maridos y parodian la autoridad pública que éstos teóricamente poseen. En el dominio doméstico, esa autoridad se desvanece y de ello queda huella cuando Poh-Poh y sus vecinas discuten el tamaño del pene del veterano chino Wong-Suk

---

<sup>2</sup> Dado que el más joven de los narradores y el benjamín de la familia padece una afección pulmonar, su nombre parece ser un juego de palabras entre *sick lung* y su pronunciación en un inglés no nativo. El diminutivo *Sekky* con el que se le conoce también se asemeja mucho al inglés *sicky*, por la condición débil y enfermiza del *más canadiense* de los niños.

(Choy, 1995: 59; Choy, 1999: 37). Consagrado como una figura de respeto comunitario por su participación en el tendido del ferrocarril y su dedicación a la repatriación de los huesos de aquellos obreros muertos, la autoridad patriarcal y comunitaria de Wong queda abierta a la parodia. Su cercanía y afectividad con Liang abre la puerta a la reestructuración del pensamiento patriarcal de la comunidad, que, sin embargo, no acaba de materializarse en la novela.

En la mencionada reestructuración cabe la figura de la misionera cristiana Chen Suling, quien en China contradice el dictado del padre para convertirse al cristianismo. Expulsada de la casa paterna y de su aldea, Chen Suling, amiga de la infancia de Lily, hace de su dominio de la lengua inglesa una circunstancia paralela a su conversión al cristianismo, y desde la lejana China intenta llegar a Canadá fingiendo un parentesco con Lily que favorezca la inmigración. Tal y como todo el mundo promete, la emancipada Chen, quien ya tiene experiencia en negociar varias veces su identificación nacional y comunitaria, es la maestra que Sekky necesita en su endoctrinamiento en las costumbres chinas. La visión inocente a la par que aguda de Sekky, a medio camino también entre dos mundos, afirma: “her father was angry at the way she was taking in the Demon words and was horrified to see her believe that eating the flesh and blood of someone called Jesus was the only possible way to go to Heaven” (Choy, 1995: 139).

Liang, inconformista con los privilegios masculinos de sus hermanos y con la subordinación inímica de la mujer china que le inculca su abuela, convierte su memoria personal en un eje de potencialidad desde el que reconsiderar su posición dentro de la comunidad y de la unidad familiar. Tangencialmente, y por medio de las narrativas de sus hermanos, apreciamos la evolución de una Liang ya adulta. Su narración infantil, sin embargo, está mayoritariamente dedicada a su relación con Wong-Suk, y viaja entre el tradicionalismo chino de la figura del veterano y la nueva situación de los chinos canadienses, sujetos dibujados entre diversos sitios culturales. Así, Liang, y por influencia de las películas estadounidenses, identifica a Wong con un hombre mono, muy similar a Cheetah en las películas de Tarzán. Por la misma colonización cinematográfica y cultural estadounidense, la muchacha está deslumbrada por la imagen de la precoz Shirley Temple a quien imita continuamente, a pesar de contar con la censura reiterada de la abuela. Aquí,

como en los casos de sus hermanos y sus mitos adolescentes, los de Liang demuestran la debilidad de la mitología canadiense y la fuerza con la que la estadounidense se adueña de la mente de los niños narradores de Choy para injertarse en sus narraciones vitales. La narración de su niñez permite a Liang como a sus hermanos un intento de autodeterminar su historia de las historias colectivas del gueto. En su caso, y especialmente en el de su hermano Jung-Sum, esa construcción autobiográfica trae consigo un cuestionamiento de la unidad nacional desde el paradigma de género y/o de orientación sexual.

Jung-Sum, nombre que significa *lealtad* (Choy, 1995: 87), es, sin embargo, quien quebranta la fidelidad a la norma masculinista al traer la disidencia sexual a la narración de su vida. Adoptado por Father y Stepmother después del oscuro asesinato de sus padres en Kamloops, Jung se suma como *second brother* y segundo narrador también, a Liang y Sekky, dado que Kiam-Kim permanece en silencio en la novela.<sup>3</sup> La de Jung es una narrativa que recoge sus primeras inquietudes sexuales y la compleja relación que el muchacho mantiene con la diferencia que su orientación homosexual implica. Aludida siempre de manera indirecta, la homosexualidad del chico aparece y desaparece en sus páginas, oculta en su intento de adoptar el boxeo y la agresividad que requiere para silenciar lo que percibe como una debilidad *femenina*. “All the old men who visited our house considered me weak and spoiled”, explica un desencantado Jung. “They were from Old China, after all, remembering the calluses already forming on their own hands at five, six and seven. And here I was, ten years old, with hands like silk” (Choy, 1995: 72).

Si en el caso de Liang es la subordinación femenina la que se identifica como constituyente básico de la narrativa de nación, en la de Jung es la masculinidad la que se asocia con la pervivencia de la comunidad china, con su tránsito a través del Océano Pacífico y con la memoria de la antigua China. Para Jung, Liang, y especialmente para su hermano menor, la vida de sus padres y allegados en el continente asiático permanece cercada por un halo de misterio, indescifrable a veces por el hermetismo de los dialectos lingüísticos en los que se

---

<sup>3</sup> En su entrevista con Rocío G. Davis, Choy confirma que su proyecto *The Ten Thousand Things* es la narrativa personal del primer hermano, y en ella se plantea a un Kiam-Kim ya adulto que recorre su vida en retrospectiva (2000: 285).

codifica e invisible a la incierta realidad documental a la que Canadá obliga: “the lao wah-kiu – the old timers who came overseas from Old China – hid their actual life histories within those fortress walls. Only paper histories remained, histories blended with talk-story” (1995: 50; v. Choy, 1999: 37).

Para Jung, la lealtad a ese pasado y el respeto por la misma supervivencia física y cultural se opone radicalmente a la apertura sexual. De ahí, la compleja relación que mantiene con el símbolo ancestral que es la matriarca Poh-Poh. Es ella quien primero nota la diferencia que el muchacho intenta ocultar, y adivina la problemática que el intento de ocultarla implica. Cuando la abuela pronuncia sentenciosamente, “Jung-Sum is the moon”, Jung, moviéndose en torno a su abuela y amigas en un simulacro de juego de pies boxeístico, clama: “I am the sun” (Choy, 1995: 82). Sin embargo, la mentira ingenua del chico no convence a su abuela, que ve en él el quebrantamiento del principio de dualidad original masculino-femenino; del *yan* y el *yin*, en el que éste es el principio que rige a su nieto:

‘Jung-Sum is different’, Poh-Poh claims.

“Of course, Mrs. Lim responded, always blunt. ‘He has different blood. More handsome than your own two grandsons’.

‘No, no, not looks’. Poh-Poh protested. ‘*Inside* unusual, not ordinary’.

[...]

‘The moon?’ Mrs. Lim blurted. ‘Impossible’.

Mrs. Lim knew the moon was the *yin* principle, the *female*. (Choy, 1995: 81-82)

Y la profecía de la abuela se confirma cuando, en el marco del gimnasio en el que los chicos de la comunidad entrenan, comienza a fraguarse entre Jung y su entrenador de boxeo Frank Yuen una relación de mentor y pupilo que éste último interpreta como algo diferente, pasando de lo puramente homosocial de una relación de guía, a lo homosexual. El gimnasio, coto reservado exclusivamente a los hombres durante siglos, reproduce la escena tradicional de las relaciones homosociales, homoeróticas y desde luego homosexuales, desde la Grecia antigua hasta el presente. En él, la faceta sexual de la relación entre hombres llegó a inscribirse como una parte más de esa relación de guía y admiración entre tutor y

tutelado (v. Halperin, 1990; Winkler, 1990).

La relación de fraternidad entre los vecinos del barrio chino hace que por casualidad Jung herede un abrigo que a Frank se le queda pequeño, y que para el chico es la llegada de su hombría. Ante el comentario del sastre Gee Sook de que la pieza es “[...] a man’s coat”, Jung reflexiona: “I felt like a young warrior receiving the gift of his bright armour, a steely-grey coat born from fire and steam”. El fetichismo con el que el muchacho recibe el objeto se completa cuando la abuela concluye: “look how Jung stands like a man today” (Choy, 1995: 101-102). En la escena se confirma además la performatividad de la construcción del género sexual por medio de la iteración de actos casi teatrales como éste y que rayan un rito de iniciación, como es el caso del vestir un abrigo de caballero.

La decisión de Frank de dejar Vancouver para alistarse en el ejército estadounidense y poder combatir así a los japoneses que asedian el sudeste de China es otro eslabón en la cadena de atracciones que impelen a Jung hacia su maestro. “I imagined that Frank, with his short hair and high forehead, his wiry body, would be a superior soldier, as tough as any US Marine, tougher than John Wayne himself”, explica Jung. La fama de Yuen de maleante y bravucón tampoco pasa inadvertida al muchacho más joven, quien, sin embargo, no entiende por qué las mujeres atraen a Kiam o a Frank: “I marvelled that Frank found girls so interesting, just as Kiam did” (Choy, 1995: 110).

La imposibilidad de realizar el deseo censurado que Jung siente por Frank se trasluce en el combate entre ambos. La mayor fortaleza y técnica de Yuen somete inmediatamente al chico, reducido entonces a un rol casi pasivo de receptor de los ataques de su maestro. El combate entre ambos, que Jung finaliza cuando intenta apuñalar a Yuen, reproduce un encuentro sexual en el que el narrador asume un papel pasivo frente al de agente de su entrenador. Tras la pelea, el homoerotismo que para Jung ha presidido la relación se materializa, como también lo hace el reconocimiento de su homosexualidad. En retrospectiva, Jung cuenta en su relato: “after that time I fought Frank Yuen, I never felt the same about anything. Frank Yuen is the sun, I remembered thinking, and I remembered also the Old One saying to Mrs. Lim, ‘Jung-Sum is the moon’”. Su reconocimiento a sí mismo no puede ser más explícito cuando concluye: ‘Yes’, I

said to myself as I finished putting on my coat, my armour, ‘I am the moon’” (Choy, 1995: 118). Poco después, en el transcurso de la fiesta de despedida que sus compañeros organizan al alistado Frank, Jung recibe el consejo colectivo de tener resignación y valor por la pérdida de su profesor, lo cual rebate en silencio pensando: “[...] it was not courage I desired most at that moment. It was Frank Yuen” (Choy, 1995: 122).

No obstante, el reconocimiento de su homosexualidad no va acompañado de una afirmación pública. Jung, sin embargo, se sabe diferente, no partícipe en la narrativa nacional de la misma manera que lo son sus hermanos o sus compañeros de gimnasio; es consciente de que la unidad con sus congéneres pasa por su silencio, y de que lo contrario le valdría una etiqueta de distinción a él y de vergüenza a su familia. Identificado ya con la Luna, Poh-Poh le explica: “[...] the moon was the sign of the storyteller. [...] [t]his was the one who told of hidden things not seen in the glare of daylight. Moon people *felt* things, as she did, things that others did not name” (Choy, 1995: 123). Y ello es lo que Jung hace, silenciar lo que siente, y al hacerlo permite que la narrativa nacional territorialice su cuerpo y neutralice su diferencia en beneficio de una pretendida homogeneidad comunitaria.

Un efecto similar de territorialización nacional sobre su cuerpo y sus prácticas sexuales lo sufre Meiying. La niñera de Sekky y vecina de los narradores, abandonada por su madre y adoptada por la señora Lim, contempla como cualquier impulso de individuación es frenado por la fuerza centrípeta de Chinatown que se cierra al exterior, y en especial a la comunidad japonesa. En el proceso, la comunidad hace de sus mujeres el límite del colectivo y su pilar reproductivo. Mei trasgrede en sentido literal y figurado el dictado y la frontera de la comunidad para reunirse con su novio japonés Kazuo. Y al hacerlo desterritorializa y reterritorializa su cuerpo, eco prominente del conflicto entre ambos grupos sociales canadienses. En sus incursiones a Oppenheimer Park, la muchacha se hace acompañar de Sekky, quien es consciente del peligro que entraña el cruce del límite: “we were walking away from familiar territory, away from the boundaries of Chinatown. I tried to catch her attention. What was she doing?” (Choy, 1995: 208).

Como Mei, Sekky valora la trasgresión que la muchacha comete, en especial en el momento en que las relaciones con la comunidad japonesa son delicadas. Cegado por el odio de la comunidad a la población nipona, el niño considera a Mei una traidora e imagina para ella los peores castigos. Es significativo que éstos van de la autoridad maternal a la del colectivo y que algunos se infringen sobre el cuerpo de la muchacha, revelando el dominio comunitario sobre un espacio en teoría privado:

nothing at home was out of the ordinary, except that I knew Meiyong had entrusted me with a highly treacherous secret. If her widowed mother, with her deep village loyalties and Old China superstitions, found out about Kazuo, she would spit at Meiyong, tear out her own hair, and be the second mother to disown her.

If Chinatown found out, Meiyong would be cursed and shamed publicly as a traitor; she would surely be beaten up, perhaps branded with a red-hot iron until her flesh smoked and flamed. In the Chinese propaganda movies that Stepmother sometimes took me to see, there were violent demonstrations of what happened to traitors. (Choy, 1995: 220)

El acto de individuación de Mei, iniciado en su relación con el japonés Kazuo, literalmente “[...] between the boundaries of Chinatown and little Tokio” (Choy, 1995: 223-224), se completa cuando la chica se practica un aborto a consecuencia del cual muere desangrada. La imposibilidad de criar a un hijo de padre japonés anima a Mei a deshacerse del pequeño y a frenar en un gesto desesperado la territorialización nacional sobre su cuerpo y el de su hijo. Sin embargo, y en contra del optimismo inicial de su individuación, la reelaboración intercultural de la nación china no puede en este momento ser más trágica, “[...] especially so because Meiyong’s rebellion is unsuccessful and finally leads her to death. Her abortion symbolises the eradication of an unborn child, the symbolic order of Chineseness maintains itself through the cruel repression of dissent” (Lee, 1999: 30). No hay esperanza para la superación de la barrera racista ni desde dentro hacia fuera ni a la inversa. El mismo racismo articulado con respecto a quienes intentan penetrar en el gueto lo encuentran los narradores en sus intentos de traspasar la frontera del barrio y la frontera étnica. Con Mei desangrándose y la ambulancia que no llega, su madre ofrece una explicación que no deja lugar a la



esperanza: “[w]e are Chinese; they take their time”, y una vez presentes, el comportamiento de los camilleros está lejos de ser el ejemplar, “as if we were unclean” (Choy, 1995: 237), sentencia Sekky al presenciar la escena.

El movimiento de unidad centrípeto que propulsa la comunidad censura la unión de sus mujeres con hombres de otro origen, pero esa censura es bastante más débil si la unión es la de un chino con mujeres blancas o nativo-canadienses, lo cual muestra el funcionamiento contradictorio y sesgado del patriarcado nacional. La aprobación de la Ley de Exclusión el primero de julio de 1923 cerró las fronteras canadienses a la inmigración femenina y restringió notablemente la masculina, con lo que hasta su derogación en 1947 la comunidad china sufrió un déficit de mujeres. Dada la tendencia a evitar las uniones interraciales, la población china disminuyó en un porcentaje elevado. Aún así, algunos hombres buscaron uniones fuera de los límites de la comunidad china, que fueron luego más o menos silenciadas o disueltas tras la revocación de la ley y la llegada a *Gold Mountain* de las “sent-for-paper brides” o “unidentified receptacles” (Choy, 1995: 223; v. Chao, 1996; Villegas López, 1999b). Gee Sook, el sastre de la familia, es uno de los hombres que sufre la censura colectiva por su trasgresión del requisito de unión dentro del *territorio femenino* de Chinatown. “Mix blood, [...] mix trouble”, concluye Jung al recoger el sentir popular de la comunidad. “[...] Gee Sook was not merely selfish, like some of the bachelormen who lived quite openly with loud or disorderly white or native women, drank and gambled and roamed the streets looking for trouble” (Choy, 1995: 96).<sup>4</sup>

Aunque el cruce literal, metafórico y carnal del límite de Chinatown implica una infracción de grado diferente dependiendo de si el trasgresor es hombre o mujer, la contención del poder centrípeto del colectivo se deja sentir en ambos casos. La configuración del género y sexualidad de los actores de *The Jade Peony* parece estar siempre subordinada a la relevancia de la unidad comunal. El silencio de Stepmother para no revocar la autoridad comunal, la muerte de Mei para evitar la vergüenza propia y familiar; la subordinación contestada de Liang a

---

<sup>4</sup> Wong Gwei Chang, el patriarca de la saga que Sky Lee retrata en *Disappearing Moon Cafe* (1991), es uno de estos hombres que buscó compañía fuera de la territorialidad de la comunidad china. Su unión con la mujer nativa Kelora queda desplazada por su matrimonio posterior con Lee Mui Lan, y el hijo habido de su unión con ella, Wong Tin An, ocupa un lugar marginal en el árbol genealógico de los Wong (v. Lee, 1991).

sus hermanos y la mascarada masculinista de Jung son testigos del poder de la nación sobre el disenso de sus afiliados. A riesgo de ser marginados por la maquinaria colectiva, los personajes de Choy convierten su desacuerdo genérico y/o sexual en parte de un proceso de interdicción para que la narración de la nación prospere. Ese propósito, elaborado y negociado en contra y a pesar de la voluntad de individuación, y no menos importante, en contra de la presión de asimilación por parte de la cultura dominante, ocupa la atención en la siguiente sección. Los narradores de Choy intentan entresacar su historia *única* del texto comunal e histórico de la experiencia china en territorio canadiense, y para ello se ven forzados a la territorialización continua de su espacio autobiográfico.

### ***Una historia de entre muchas: individuación e historia colectiva***

El uno de julio, día en el que Canadá celebra el llamado *Dominion Day* o día de su fiesta nacional, es también el día en que en 1923 se aprobó la Ley de Exclusión contra la población china. Conocido como *Day of Shame* o día de la vergüenza en el barrio chino (Choy, 1995: 17), el uno de julio manifiesta los intereses contrapuestos en la narración performativa de la nación china y de la unidad nacional canadiense, reflejando, como afirma Lee, que “[t]he notion of ‘Chinese Canadian’ is, from the very start, a tenuous site, positioned in a social context that regards the two terms as oppositional” (1999: 25).

De acuerdo a esto, el énfasis centrípeto del discurso político canadiense provoca la marginación de la comunidad china, que, a su vez, se implica en un proceso para deslindar su narrativa nacional de la historia centralista y blanca. Desde dentro de la comunidad china los narradores de Choy evidencian metonímicamente el mismo intento de separación que ejemplifica Chinatown. Desgajar la historia de esta última de la historia canadiense es un intento tan vano como la individuación personal que los actos autobiográficos de los narradores pretenden con respecto al barrio chino. Lien Chao ve la tensión entre la comunidad y el individuo en el centro de la ficción china producida en Canadá, y por ello, concluye: “contemporary Chinese Canadian literature is community based. Its interior landscapes are emotionally connected with the historical

Chinatowns in which the stories and characters are situated”. Para ella, “Chinese Canadian literature is characterised by the historical experience of the community; consistent literary tropes and expressions have been developed to reclaim the collective community history and to redefine a collectively shared Chinese Canadian identity” (1997: xi).

Los intentos de separar al individuo y su historia de la historia del barrio y a la historia de Chinatown de la canadiense están igualmente regidos por la futilidad de impedir las relaciones intertextuales entre narrativas de pertenencia a y separación del colectivo, sea éste Canadá o Chinatown. Prueba de esta interrelación entre las historias nacionales de Canadá y Chinatown es que el tendido de las vías ferroviarias de costa a costa de Canadá, un proyecto que se identifica con el sueño de la unidad nacional del país, requirió para su consecución la participación de mano de obra venida de China. Desde el momento en el que la población china se asienta en Canadá, su devenir se relaciona con el de la unidad canadiense y su presencia contribuye a uno de los mitos fundacionales canadienses, el ferrocarril. Sin embargo, la burocracia canadiense en y desde el marco de la performatividad nacional dificultó de varias formas la pertenencia e integración de los inmigrantes chinos: los precios del billete a pagar mediante el trabajo personal, la imposición de un impuesto de entrada, la restricción sobre el número de miembros a alojarse en territorio canadiense, medidas que desembocaron en la Ley de Exclusión (v. Chan, 1983). Aún así la inmigración china a Canadá se produce de forma masiva, y las causas hay que buscarlas en la situación del país de origen. La mayor parte de los inmigrantes provinieron de las aldeas sureñas de Kwangtung, asediadas de forma cíclica por hambrunas, lluvias torrenciales y períodos de sequía (Lee, 1999: 142).<sup>5</sup> Consecuentemente, los descendientes de estos primeros inmigrantes son los que forman las grandes comunidades chinas de Columbia, cuyo número se incrementa

---

<sup>5</sup> Este patrón de emigración varió tras la subida al poder del gobierno comunista. Después de la Segunda Guerra Mundial, el partido en el poder prohibió la emigración, con lo que los inmigrantes chinos que llegaron a Canadá en la segunda mitad del siglo XX provinieron de Hong Kong y Taiwán. Un estudio de su asentamiento en Canadá revela que la concentración en barrios chinos ha dado paso a su dispersión por varias zonas de las grandes urbes y que su sustento no está ya vinculado exclusivamente al sector gastronómico o a las cadenas de lavandería. La poca competencia lingüística en inglés de los primeros inmigrantes, a diferencia de los últimos, los confinó a negocios donde la interacción comunicativa era mínima (Ng, 1999: 168).

notablemente cuando sus predecesores en la emigración comienzan a ver los frutos de su esfuerzo, y muy especialmente, cuando Canadá levanta las restricciones de entrada y Japón ataca el sudeste de China.

El racismo, el confinamiento en guetos, la sobreexplotación laboral y, en definitiva, las condiciones infrahumanas en las que viven los primeros inmigrantes chinos en Canadá se agudizan con la crisis bursátil de 1929. Muchos de los trabajadores contratados son abandonados a su suerte por las compañías para las que trabajaban, de ahí que los barrios chinos se llenen de indigentes que viven de la caridad de sus parientes, vecinos y de las múltiples asociaciones de ayuda. Y mientras muchos de los contratistas hicieron su viaje de vuelta a China, ya enriquecidos por la explotación de sus conciudadanos (Lee, 1999: 142-143), las familias de Chinatown se vieron cargadas con la presencia de miembros lejanos a los que alimentar, como es el caso de Wong-Suk. Leyendo su historia se adivina la presencia de otros en la misma situación, vinculando siempre al sujeto y al ente colectivo chino. “There were papers dated in the year 18- something that said that Wong-Suk was to pay back, through his labour the steerage fare from Canton, his bonding tax, plus give back so many years as his wages for shelter, food and the privilege of being allowed to pay interest on his debts” (Choy, 1995: 50), relata Liang.

Llegado a Canadá en 1880, Wong-Suk trabajó en el tendido del ferrocarril durante años, y ahora su edad le hace inservible para cualquier tipo de trabajo. “One day they say Old Wong okay-okay. Next day, Wong-Suk *stinky chink*” (Choy, 1995: 48), reflexiona resignado. Envuelto a finales de los años veinte en una de las varias repatriaciones a China de restos mortales organizadas entre 1890 y 1930 por The Consolidated Benevolent Association of Victoria, Wong es beneficiario de la ayuda colectiva de la comunidad. Él es la prueba viva de la interrelación entre la historia reciente de la comunidad china y la formación nacional canadiense. La primera intenta desligarse de la última por medio del envío de los restos a China, impidiendo así el legado arqueológico chino en un territorio hostil. Canadá, por su parte, negó el reconocimiento a los obreros sacrificados en pos de la unidad nacional. La lectura de la historia china en Canadá permite ver como el aparato de poder ingenió la forma de excluir del seno

de la comunidad imaginada a uno de sus otros más recientes (Chao, 1997: 15). A la luz del auge multicultural de las dos últimas décadas del siglo XX, el *otro* ha encontrado en su producción literaria la forma de reconstruir una historia paralela a la dominante que cuestiona la continuidad de la narrativa centralista y desenmascara los mecanismos de poder implicados en su labor de afirmación.

La narrativa de Choy tampoco enmascara los subterfugios empleados para evitar la vigilancia estatal y facilitar la penetración del inmigrante chino en Canadá, construyendo y desconstruyendo el enclave inestable del sujeto en el documento oficial canadiense. Falsificaciones y modificaciones de los datos ciertos se hacen frecuentes en los certificados de nacimiento y entrada en Canadá que la novela maneja. Perpleja ante la cantidad de documentos que su padre y Wong revisan, Liang describe: “Father looked out at the year of birth on the certificate and figured out that Wong-Suk was *maybe* seventy-five. On another document, *maybe* seventy [...]. ‘Maybe this paper says five years younger’. [...] ‘Or five years *more*’. The two men looked at each other, and Wong-Suk gently smiled with pleasure” (Choy, 1995: 49). La (re)construcción documental de Wong como sujeto nacional muestra la contingencia de la pertenencia en sí, hecha sobre el papel, variada de acuerdo a los requisitos puestos por las autoridades de inmigración canadiense. Al dar su beso de buenas noches al admirado veterano, la infantil Liang recuerda que: “his cheek [...] had the look of wrinkled documents” (Choy, 1995: 66).

La marginación a la que el discurso nacional de unidad canadiense condena a la población china hace que el texto de Choy revele un frágil equilibrio entre el mantenimiento de la frontera nacional del gueto y la desaparición de la diferencia materializada en el recurrente ‘this is Canada’ (Choy, 1995: 31), que, esgrimido repetidamente en la novela, ejemplifica el proceso por el que los personajes intentan trascender su rasgo racial para ser absorbidos por la sociedad receptora dominante. *This is Canada* representa la necesidad de dejar de lado todo aquello que se constituye como otro con respecto al nuevo orden simbólico en que los inmigrantes chinos y sus descendientes intentan enraizarse. Esta tendencia a la asimilación y al aislamiento se percibe en mayor o menor medida en los tres narradores, que como Choy sostiene, representan tres formas diferentes de

pertenencia nacional (2000: 275). Liang complica esa pertenencia con un componente de género, Jung con la disidencia de su orientación sexual, y Sekky suma la descentralización de la nación en su apertura a lo transcultural.

En este contexto de favorecer la asimilación desde dentro de la comunidad china, los niños perciben sus nombres como barreras que los diferencian de otros niños exteriores a la comunidad. Consecuentemente, su deseo de cambiar sus nombres responde a una redefinición de su posición en el discurso social, eliminando de esta manera la atención a su origen a favor de su situación actual como canadienses. En este sentido, la decisión de Kiam-Kim de alistarse en el ejército está seguida de su deseo de rebautizarse como Ken, mientras que Jook-Liang, al comentar el propósito de su hermano, va un paso más lejos para reconocer su evidente y visible duplicidad: “Jenny says we should all have real English names. When we’re outside Chinatown, we should try not to be so different” (Choy, 1995: 124).<sup>6</sup>

Es precisamente en la interacción con los niños a los que su color sitúa fuera del marco espacial del barrio chino cuando los personajes de Choy perciben su diferencia y hacen lo posible para que ésta no les margine ni a ellos ni a sus tradiciones. Al husmear entre las pertenencias de otro de los acogidos por su familia, Dai Kew, Jung-Sum encuentra una tortuga, lo cual trae a su mente el mito chino de la tortuga Lao Kwei, y decide llamar así a su mascota. La conversación con su amigo Bobby Steinberg, a quien no le gusta Lao Kwei como nombre, merece ser reproducida casi íntegramente, ya que revela como el intento de asimilación refleja, como la estructura de las cajas chinas, una dominación cultural dentro de otra y con ella la hibridación de culturas y tradiciones en Canadá:

‘It is not a *Chinese* turtle’. Bobby Steinberg sounded disgusted.

‘It’s got to have a – you know – British or Canadian name’.

[...]

‘Why don’t you call it *Hopalong*? Like the cowboy’

---

<sup>6</sup> El deseo de rebautizarse con nombres anglófonos que disimulen el carácter foráneo de los inmigrantes es una constante en la ficción de autores de origen asiático en Canadá y Estados Unidos. Sky Lee, Joy Kogawa, Judy Fong-Bates, Maxine Hong-Kingston, Amy Tan o la filipina Arlene J. Chai se hacen eco en su obra de esta voluntad de disminuir la distancia que separa al

'That's United States', I protested. 'This is a Canada turtle'.

So... name it'.

'George', I said, pausing for effect. 'King George'. (Choy, 1995: 77)

Las tendencias a ir más allá de su narrativa histórica llevados por la línea de asimilación a la dominante se percibe en las tres narrativas, pero es en la de Sekky donde el conflicto adquiere mayor visibilidad. El pequeño de los cuatro hermanos es cariñosamente apodado *mo no*, el niño sin cerebro, porque su enfermedad pulmonar le ha apartado de la escuela durante algunos años y además tiene dificultad para adaptarse y entender las costumbres y dialectos chinos usados por la familia. En especial, Sekky tiene problemas con el tratamiento de respeto requerido por sus parientes mayores, por la extrema especificidad que su mayor o menor cercanía a la familia del hablante implica. Como Lee ha visto, "[t]his shortcoming is significant because naming a relative simultaneously establishes the speaker's position in relation to the person named". Consecuentemente, concluye Lee, "[...] to misname 'third uncle' as 'great uncle', for example, not only represents a misidentification of that uncle, but more importantly, of the self" (1999: 20). La mente de Sekky no consigue hacerse con la complejidad de la situación, y concluye:

[t]he Chinese rankings for acquaintances and relatives are overwhelming. There were different titles for persons related to us according to the Father's age, the Mother's age, and even the ages of the four grandparents. And according to whether they are from the mother's or father's side – never mind if you threw in a stepmother and her best friend. And if these persons were also tied to us by false papers to obtain immigration visas, they became 'paper sons' or 'paper uncles', heir to a web of illegal subterfuge brought on by laws that stipulated only relatives of official 'merchant- residents' or 'scholars' could immigrate from China to Canada. Paper money could buy paper relatives. (Choy, 1995: 132)

El sujeto cultural del niño no se identifica completamente con el ser canadiense ni con el ser chino, sino que por el contrario, está a caballo entre los dos textos culturales, negociando continuamente una posición desde la que

---

asiático de los miembros de la cultura en la que pretende enraizarse.

enunciar. Mientras Stepmother y la abuela le recuerdan y reprochan la necesidad de identificación con el sujeto chino, Father le aclara: “we are also Canadian”. A lo cual el confundido narrador sólo puede preguntarse: “am I Chinese or Canadian?” (Choy, 1995: 133). Lo cierto es que Sekky no es ni chino ni canadiense sino ambos. Si bien se decanta por lo anglosajón cultural y lingüísticamente, su aspecto y su adscripción al colectivo suponen para él una marca imposible de olvidar, que hace su individuación, como la de sus hermanos, irrealizable. El benjamín, no obstante, va un paso más allá que ellos y de forma pesimista reconoce su posición intermedia y la infructuosidad de afiliación a una cultura perfectamente delimitada: “but even if I was born in Vancouver, even if I should salute the Union Jack a hundred million times, even if I had the cleanest hands in all the dominion of Canada and prayed forever, I would still be Chinese” (Choy, 1995: 135). El deseo de inscribirse en la narrativa nacional canadiense yendo más allá de la narrativa nacional china está también presente en la historia de Sekky. A él como a su hermano mayor Kiam no se le permite luchar en el ejército canadiense junto a los aliados y contribuir así al esfuerzo bélico para desterrar a los invasores japoneses de Manchuria. Encandilado por la necesidad de venganza de la que hablan sus mayores, quiere ser piloto de las fuerzas aéreas, a lo que le recuerdan que no es “a citizen of Canada”, sino “a resident alien” (Choy, 1995: 136; 196). En este panorama, Sekky concluye: “I was the Canadian-born child of unwanted immigrants who were not allowed to become citizens. The words RESIDENT ALIEN stamped on my birth certificate, as if I were a loitering stranger” (Choy, 1995: 136).<sup>7</sup>

Esta inclinación a facilitar la asimilación entra en conflicto con la voluntad de permanecer culturalmente aislados en el gueto de Chinatown, contenido en “we Chinese [...] never forget, *we together Chinese*” (Choy, 1995: 202), y contradice la intención de dismantelar la frontera cultural del barrio chino. El texto de Choy se muestra ambivalente en este respecto, y así, presenta a los tres narradores intentando trascender la barrera física y étnica del colectivo mientras que cualquier intento aparece seguido de un fracaso estrepitoso en la individuación: el alistamiento de Kiam o Sekky, la relación sentimental de Mei y Kazuo, el sueño

---

<sup>7</sup> Para un análisis más amplio de esta cuestión, pero centrado en las novelas *Obasan*



de Liang de convertirse en Shirley Temple, y desde China, la muerte de la emancipada Chen Suling. Todos son viajes de ida y vuelta más allá del límite del colectivo, y que en su misma ambivalencia ponen de manifiesto la contingencia del constructo étnico (v. Lee, 1999).

La Segunda Guerra Mundial arriesga el mantenimiento del equilibrio de por sí inestable que todos mantienen entre la fuerza centrípeta de atracción ejercida por Chinatown y la apertura de las barreras culturales al exterior, complicando aún más el entresacar la historia propia de la colectiva. El conflicto internacional es a los ojos de la realidad canadiense un conflicto nacional e intranacional, ya que afecta directamente a las comunidades china y japonesa que habitan en Canadá. La complejidad social que la guerra entraña en Canadá lleva a Sekky a inquirir: “[a]re all Japs our enemies, even the ones in Canada?” (Choy, 1995: 224). Por causa de su entorno, Sekky reconoce: “I absorbed Chinatown's hatred of the Japanese, the monsters with bloodied buck teeth, no necks, and thick Tojo glasses; I wanted to kill every one of them” (Choy, 1995: 196). En esta atmósfera de tensiones sociales, la decisión oficial de desahuciar y segregar a la población de origen japonés se recibe jubilosamente en Chinatown, cuyos habitantes consideran el dictado gubernamental como una justa retaliación por las atrocidades japonesas en China: “[t]he first week of January 1942, Father came home to say the Japanese were being taken away. Camps were being built for them. Chinatown heard that Japtown was to be seized and auctioned to the highest bidders. Even Chinese businessmen would be allowed to bid on the real estate and the stock [...]”, explica Sekky para recordar a continuación el juicio paterno sobre el acontecimiento: “Father said there were justice in this” (1995: 235).<sup>8</sup>

Esta visión del colectivo fragmentado por tensiones políticas, sociales y bélicas contradice la imagen de multiculturalismo ideal que Sekky crea al describir su escuela multiracial. Allí, “our dialects and accents conflicted, [...] our skin colours and backgrounds clashed, but inside Miss E. Doyle's tightly disciplined kingdom we were all - lions or lambs - equals. We had glimpsed Paradise” (1995: 184). Nacido y educado en Canadá, Sekky es emblema de una

---

(1981) y *Disappearing Moon Cafe* (1991), véase Darias Beautell (2001a: 111-133).

<sup>8</sup> *Obasan* (1981) ofrece una visión del mismo hecho desde la óptica de la población japonesa, de quienes sufren la evacuación y la subasta de sus pertenencias.

generación de niños chinos que se debaten entre diversas posiciones de subjetividad, minando la división binaria entre Oriente y Occidente. A pesar del impulso indiferenciador de 'this is Canada', Sekky reconoce: “neither this nor that, neither Chinese nor Canadian, born without understanding the boundaries, born *mo no* - no brain” (1995: 135).

En la novela de Choy, las tensiones sociales con el sector de población japonés desplazan a un terreno secundario la relación entre los chinos y la población blanca. En este sentido, la parte final de la narración de Sekky está ocupada por la transformación del conflicto internacional del sudeste asiático en un conflicto de tintes locales. Éste fortalece la barrera de división del gueto haciendo improbable la emancipación de los narradores y recrudece la xenofobia hacia la población japonesa. La intensificación de las hostilidades es cronológicamente simultánea a los primeros días escolares de Sekky tras su enfermedad, y el niño convierte el patio del colegio en terreno de escaramuzas bélicas: “[...] all of us at recess had traded stories and begun to turn away from the Japanese boys and girls in the schoolyard. In the older grades, there were already fights between gangs of ‘good guys’ and ‘Japs’” (1995: 195). Como resultado del clima de conflicto, Chinatown y Japtown reinscriben sus límites más firmemente que nunca, y quienes los cruzan son severamente castigados. Meiyong y el japonés Kazuo son la prueba fehaciente de la carencia de oportunidades que tiene el intercambio intercultural.

Esa carencia de oportunidades en la novela viene dada por la relevancia como personaje del propio barrio y su dictado. El colectivo frena al individuo e impide su plena libertad por medio de la fuerza centrípeta de su adscripción al ente popular y la pervivencia temporal de éste. Esa supervivencia requiere la censura de todo desacuerdo, haciendo de la relación entre el individuo y el colectivo una constante en la literatura asiática en Canadá y Estados Unidos. Este rasgo común se traduce como “[...] the concern with either developing or recovering an appropriate identifying relationship between self and place because it is precisely within the parameters of place and its separateness that the process of subjectivity can be conducted” (Davis, 2001: 85).

La subjetividad de Liang, Jung y Sekky está siempre mediada por la

presencia del barrio, y su disensión del sentir popular representado por la élite de ancianos es rápidamente censurada. La afición de Jung al boxeo, la de Kiam a la ciencia tirando por tierra la sabiduría popular, o la identificación de Sekky con la cultura anglosajona son conductas sujetas a recriminación inmediata por la colectividad. Los narradores, fruto de la irremediable relación intercultural del barrio con su entorno, disienten de lo ancestral y hermético de las costumbres chinas y sólo adquieren una frágil identidad por oposición y diferencia a ese cuarto gran personaje que pulula por la novela, el barrio chino (Choy, 2000: 273). Ello liga la ficción de Choy al resto de la producción literaria china en Canadá, igualmente poblada por este personaje que dibuja su identidad a raíz de la suma de los individuos a los que agrupa y que, sin embargo, les limita espacial, ética, moral y culturalmente. En opinión de Lien Chao, “applying the ‘collective self’ as a critical approach to Chinese Canadian literature, the reader can see that the collective is created by the individual(s) of the community, the identity of the individual(s) emerges from the collective and from creating the collective” (1997: 104).

La toma de conciencia de subjetividad personal y narrativa de los tres narradores está siempre mediada por su vinculación y diferencia con el colectivo. Sin embargo, esa diferencia no se construye con el poder suficiente para lograr una separación del dictado popular, y de ahí que los tres narradores nunca dejen de lado el pensamiento de Chinatown. Su subjetividad aparece por ello indisolublemente conectada al lugar de asentamiento físico y a caballo entre dos lugares culturales cuyos textos se entrelazan para producir una hibridación que el gueto no puede evadir. Desde ese lugar, las historias personales y colectivas se mezclan como lo hacen las narrativas nacionales del barrio chino y de la unidad nacional canadiense. El desplazamiento de las unas sobre las otras y el aplazamiento de las unas con respecto a las otras son las únicas claves para la coexistencia necesaria entre textos nacionales cuya legitimidad requiere la deslegitimación de su opuesto.

A medio camino entre la concentración voluntaria por la necesidad de mantener las líneas de relación con los familiares chinos y preservar su identidad, y la concentración forzosa por decisión del estado, que intentó prevenir así el

llamado *peligro amarillo* (Ng, 1999: 160), Chinatown es en la novela de Choy un enclave desde el que contestar el estereotipo chino por excelencia, la imposibilidad de asimilación.<sup>9</sup> Desde dentro del sitio físico y cultural que es el barrio, los personajes de Choy son testigos de su dificultad de acomodarse también al texto cultural chino en el que sus familiares se constituyen, haciendo del hermetismo cultural una característica compartida a las dos tradiciones entre las que se mueven. Es en la reversión y apropiación del estereotipo ‘inasimilable’ donde este texto marcado como *étnico* encuentra su poder estratégico. El carácter híbrido de los narradores, y en especial el de Sek-Lung, les dota de un ángulo en el que la marginalidad es también un lugar privilegiado para visualizar dos naciones en interacción plena. El gueto de Chinatown, a pesar de ser para ellos un confinamiento físico y cultural, es también un enclave para la revisión de etnicidad, marginalidad, nación y género. Y ello diferencia profundamente su tratamiento del proporcionado a la vecindad china por otros escritores chino-canadienses cuyo interés en la mercadotecnia de sus obras les lleva a reproducir los estereotipos dominantes en su tratamiento del espacio de Chinatown (v. Condé, 2000; Ng, 1999).

Desde su posición intermedia entre la comunidad china, el sector blanco dominante y el resto de la multiplicidad canadiense, la novela de Choy nos dice que la misma contingencia y teatralidad que afecta al constructo identitario genérico se manifiesta en el constructo nacional, cultural y étnico. Los impulsos opuestos de dispersión y concentración de las múltiples naciones que configuran el espectro canadiense traen consigo formas menos totalitarias y unitarias de escribir la nación. Con la descentralización provista por ellas, reescribir la cultura y la nación desde su intersección con los paradigmas de género y de orientación sexual contribuye a arrojar cierta luz sobre la forma cambiante que todos estos factores muestran actualmente. Desde el espacio de potencialidad abierto por los llamados *hyphenated Canadians* (v. Mukherjee, 1994), *The Jade Peony* proporciona una reconfiguración de la nación y la cultura a la luz de su relación

---

<sup>9</sup> La población china fue frecuentemente acusada de inmoralidad, de tendencias al juego desmedido y, en otro orden de cosas, se les vinculó a la capacidad de contraer y expandir enfermedades infecciosas, así como a una tendencia exagerada a vivir en comunidad, el conocido como *herd spirit* (Ng, 1999: 160; v. Kim, 1983).

con el género sexual y a la luz también de su poder sobre los intentos de individuación de sus afiliados. Desde sus historias personales, como también ocurre en el próximo capítulo, la nación es puesta en tela de juicio y su fuerza centrípeta revertida en la propulsión necesaria para que la narrativa individual desafíe a la colectiva.

## “No Trace of Me Remains”: *Alias Grace*

de Margaret Atwood<sup>1</sup>

*"You can never see yourself the way you are to someone else  
- to a man looking at you, from behind, when you don't know  
- because in a mirror your own head is always cranked  
around over your shoulder. A coy, inviting pose. You can  
hold another mirror to see the back view, but then what you  
see is what so many painters have loved to paint- Woman  
Looking in Mirror, said to be an allegory of vanity".  
(Atwood, 2000: 318)*

Margaret Atwood es con diferencia la escritora canadiense más conocida dentro y fuera de Canadá, y desde luego, pocas carreras literarias resisten una comparación con la suya: novelista, ensayista y poeta, Atwood es una de las grandes voces femeninas de la narrativa contemporánea en lengua inglesa. Hasta la fecha, once novelas, cuatro colecciones de relatos breves, cuatro libros de ensayos sobre creación literaria en Canadá y trece libros de poesía se hallan en el haber de la que es hoy por hoy la alumna más aventajada de Northrop Frye. Nacida en Ottawa en 1939, sus textos son parte fundamental de cualquier curso de literatura canadiense y han sido traducidos a una multitud de lenguas. En ellos se perciben siempre las huellas distintivas de una autora que se reinventa a sí misma continuamente, es decir, el humor, la imaginación y una finísima ironía que la han convertido en la dueña indiscutible de la escena literaria canadiense. Tras una larga trayectoria como novelista que arranca en 1969 con la publicación de *The Edible Woman*, Atwood ha

---

<sup>1</sup> Agradezco a la doctora María Jesús Llarena Ascanio su préstamo de muchas de las fuentes secundarias citadas en este capítulo.

revitalizado su novelística en los años noventa con *The Robber Bride* (1993) y *Alias Grace* (1997a [1996]), a las que hay que añadir *The Blind Assassin* (2000), ya galardonada con el Booker Prize, y *Oryx and Crake* (2003). A sus novelas más tardías se suman las colecciones de relatos *Wilderness Tips* (1991) y *Good Bones and Simple Murders* (1994), y la colección de ensayos *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing* (2002).

Si hubiese que buscar un eje de comunidad a la obra de Margaret Atwood, éste sería sin duda la experiencia femenina en sus diversas facetas. A ella ha consagrado Atwood sus energías en los últimos treinta años, y observar cómo sus esfuerzos se han ido adaptando a los discursos con los que se vinculan, endeudan o a los que se oponen es una tarea indicativa de la ligazón de la autora con los movimientos feministas y sus contextos histórico, social y político. Todos esos esfuerzos, sin embargo, parecen interesados en rescatar lo que el patriarcado ha sometido, en dibujar papeles sociales para mujeres contestatarias que contradicen el dictado normativo de la sociedad norteamericana de finales del siglo XX y comienzos del XXI.

*Alias Grace*, sin embargo, nos lleva al XIX para presentarse como uno de los logros ficticios en los que Atwood ha llevado a cabo una investigación más ardua. La novela produce una reconstrucción arqueológica de Grace Marks y deshace la labor detectivesca sobre uno de los asesinatos que conmocionó a la sociedad de Ontario.<sup>2</sup> Declarada culpable del asesinato de su patrón, el caballero Tory Thomas Kinnear, y de su ama de llaves Nancy Montgomery, Marks, doncella de la casa Kinnear en 1843, teje su vida desde prisión, antes y después de los crímenes, para el psiquiatra Simon Jordan. La información de los periódicos de la época se yuxtapone en la novela a la narrativa autobiográfica y testimonial de Grace, y ésta a su vez a una voz que, en tercera persona, nos proporciona una visión de la intimidad mental del médico. Todas

---

<sup>2</sup> Graham Huggan califica la novela de *detectivesca* (2001: 223), pero *Alias Grace* nunca aclara quién cometió los asesinatos y, como hacen muchas novelas posmodernas, desplaza esta cuestión de su centro de interés. La indeterminación y la incertidumbre que sobrevuelan la identidad de Marks en el texto de Atwood contradicen la característica fundamental del *whodunnit*, una forma narrativa precisamente centrada sobre la identidad del criminal.

estas narrativas se superponen por su parte a otros testimonios sobre Grace y sobre los crímenes cometidos por ella en compañía del mozo de cuerdas James McDermott: rimas, cartas entre especialistas en psiquiatría, entre abogados y las epístolas personales de Grace y Simon constituyen un collage de voces insertadas en el contexto histórico del Canadá del XIX, desde los tardíos años veinte hasta 1871. En esta fecha y después de veintiocho años en prisión, se produce la excarcelación de Marks que cruza por tercera vez el Lago Ontario tras su huida a Estados Unidos y su consecuente deportación a Canadá junto a McDermott. Ya al lado de su marido, benefactor y amor de juventud, Jamie Walsh, Marks escribe a Simon el relato de sus últimos meses, y en él abre una perspectiva de futuro para una nueva vida lejos de Ontario.

Basada en el caso real de la inmigrante de origen irlandés Grace Marks, condenada a muerte y luego a cadena perpetua en el marco de la revolución republicana que en 1837 lidera William Lyon Mackenzie (1795-1861), la novela con la que Atwood se hizo con el Giller Prize es como otras de las analizadas aquí una metaficción historiográfica. Esta característica con la que Linda Hutcheon marca a fuego el posmodernismo canadiense (1988; 1989; 1992; v. Ankersmit, 1989), sufre una vuelta de tuerca en la novela de Atwood, que a su vez se sabe consciente de la formulación teórica que la nutre. Si la metaficción historiográfica es una examinación crítica y auto-reflexiva de los mecanismos por los que se narrativiza el pasado en el texto histórico, ahora sometido a una equiparación con el texto de ficción por causa de una similar formulación y diseminación del conocimiento (v. Walker, 1979), en la novela de Atwood esa conciencia auto-crítica se extiende al texto autobiográfico. Éste es el púlpito desde el que desmitificar el pasado y la historia oficial con el fin de hacer sitio para la narrativa personal de un sujeto marginado en términos de género sexual, clase y hasta en función de su carencia de facultades mentales (v. Bonino, 2000). La historia de Grace se revela sabedora de su papel como historia recreada, deja lugar a la falsedad y a la omisión, se preocupa por su circulación y hace hincapié en la intertextualidad que mantiene con otras versiones con las que compite por legitimidad. “Historiographic metafiction suggests that truth and falsity may indeed



not be the right terms in which to discuss fiction”, explica Linda Hutcheon para luego añadir, “[t]he interaction of the historiographic and the metafictional foregrounds the rejection of the claims of both ‘authentic’ representation and ‘inauthentic’ copy alike, and the very meaning of artistic originality is as forcefully challenged as is the transparency of historical referentiality” (1992: 109-110).

*Alias Grace* se implica directamente en la tendencia de la metaficción contemporánea a reestructurar los marcos del acto de enunciación en sí. Para ello genera un espacio ambiguo entre las figuras del autor y el lector, subrayando siempre el papel de éste en la producción del significado textual, así como “the discursive context of the writing and reading of the text” (Hutcheon, 1988: 61). En la novela de Atwood, Grace se mueve oscilatoriamente entre lector y autor: lee lo que la opinión pública ha escrito sobre ella, expresa sus opiniones sobre esa producción atribuyéndole significados, y además elabora un texto testimonial y memorístico que se concibe en muchos casos como una versión alternativa. Al recuperar auto-reflexivamente el entramado de producción del texto y su lectura, la novela de Atwood apunta directamente a la participación de múltiples subjetividades en la producción textual. Al convertir a Grace en lectora y escritora, autora de historia y de ficción por efecto de la metaficción historiográfica, la novela proporciona una doble visión de dos planos encontrados. El sujeto de Marks narrativiza una experiencia distinta, que, marcada genéricamente, se empeña en distanciarse de, y a veces en acercarse a, las versiones que Grace lee; no disfraza la falsedad ni los intereses personales, desplaza el centro de poder patriarcal que la ha marginado del documento histórico oficial y logra una desmitificación del hecho textual y del mismo pasado en tanto que tal.

En la primera parte de este capítulo se analiza la producción del testimonio de Grace como enunciación que deslegitima la oficialidad documental. Desde su papel doble de lectora del documento histórico sobre ella y de productora de un nuevo documento, aunque verbal en la mayoría de los casos, Grace cruza la delicada línea entre *el mundo, el texto y el crítico* (Said, 1983). En su acción trasgresora se erige con la palabra que el patriarcado le ha arrebatado y construye una historia que puede ser

tan verdadera como falsa pero ciertamente discordante con la oficialidad y presumida objetividad aséptica del caso Marks. Entre historia, historiografía y testimonio autobiográfico, la novela de Atwood rompe las expectativas de todos estos géneros al someterlos a una auto-reflexividad implacable. Con todas las dudas acerca de su veracidad que la narración de Grace despierta, éstas pasan a un plano secundario quedando en suspenso por efecto de la interrelación que el pasado de la mujer tiene con su presente y con el de los acontecimientos que la rodean. Presente y pasado son textos que la Grace costurera une y respunta en su texto alternativo. Desde su creatividad con la aguja y el hilo, Marks fabrica un tejido en el que inscribir u ocultar su historia, pero desde el que revisa la tradición masculina de la escritura documental. La contraposición del texto que crea con aquellos que han circulado sobre ella abre un enclave de incertidumbre irreducible en el que se emborronan los límites entre versiones, discursos y figuras; entre verdad y mentira.

La segunda parte del capítulo estudia el acto testimonial de Grace como narrativa prolífica en una incertidumbre que se emplea para desafiar los patrones de identidad patriarcal que encasillan al sujeto femenino, primero, y, luego, a su representación dentro de la comunidad nacional. El *yo* de Grace es siempre escurridizo y oblicuo en el acto de recreación, y con esa oblicuidad como baza, y no *a pesar de* ella, la reclusa aminora el desequilibrio de poder genérico-sexual que la distancia de Simon Jordan. La escasez de certeza sobre la historia de Grace y sobre las versiones que ella cuenta, como veremos, someten su identidad a un proceso continuo de desdibujamiento, y como parte de él, la mujer escapa de la territorialización obligatoria de la narrativa nacional canadiense. Es posible ver que la formación de la comunidad hace de Grace un sujeto nacional o un otro convincente para su definición en un momento de crisis interna como lo fue la rebelión republicana en el Alto Canadá. Mujer, asesina y, para algunos, demente, Marks se enfrenta a una otredad múltiple en la que no falta la asociación entre su sexualidad libre, su inteligencia y su peligrosidad. Circunstancias éstas que el bando republicano lima para convertir a la convicta en un icono por su asesinato de un Tory, y que los conservadores destacan para hacer de ella una enemiga nacional. Al convertir la

rebelión, decididamente central en la historia canadiense, en una referencia de segundo orden en su texto, Grace elude una afiliación política y con ella la base de cualquier espíritu nacional que pretenda territorializarla.

### ***En la Apócrifa: testimonio versus oficialidad documental***

La noción de intertextualidad paródica sin la cual la metaficción historiográfica es inconcebible fuerza un patrón de repetición del texto 'original' con una diferencia básica que permite la delimitación del nuevo texto y su distanciamiento del texto base (Hutcheon, 1989; Kuester, 1992; Waugh, 1990 [1984]). La estrecha relación entre intertextualidad y parodia hace que la distinción entre ambas no esté siempre clara. Como afirma Kuester (1992: 14), parece lícito que la intertextualidad engloba varios modos, entre ellos la parodia y la metaficción, a su vez sometidas a una serie de subdivisiones y a zonas de solapamiento conceptual (v. Bakhtin, 1981; Hutcheon, 1985; Slethaug, 1997).<sup>3</sup> En el marco del discurso posmoderno y del texto historiográfico, la parodia y la intertextualidad aparecen como un deseo de investigar en la fractura entre el pasado y el presente, como una voluntad de reescribir el pasado en un contexto actual (Hutcheon, 1992: 118).

Desprovista de los constituyentes de burla, mofa y ridículo que fueron esenciales en la génesis del concepto aristotélico, la parodia posmoderna formula una relación de distancia y proximidad entre los textos relacionados en su ámbito, una relación profundamente irónica. Es esa la relación que existe entre la historia oficial

---

<sup>3</sup> El posmodernismo de los años ochenta y noventa brinda un sinfín de ejemplos acerca de estos solapamientos conceptuales. Ellos son evidentes en novelas inglesas como *The Passion* (1988), *Possession: A Romance* (1990), *Moon Tiger* (1988), *Waterland* (1984), o *Indigo, or Mapping the Waters* (1993), de Janette Winterson, A.S. Byatt, Penelope Lively, Graham Swift y Marina Warner, respectivamente. En Canadá, *The Wars* (1977), de Timothy Findley, *Burning Water* de George Bowering (1980), o *Beautiful Losers* (1972), de Leonard Cohen, son ejemplos de la complejidad que entraña la distinción entre metaficción y parodia. Por ello, términos como *metaficción paródica* o *parodia metaficticia* no son extraños en la crítica (v. Hutcheon, 1988; 1992; Kuester, 1992; Mathews, 1989). Autores como Morson (1989) emplean el término *metaparodia* para referirse además a aquellas parodias que se saben conscientes de su condición y burlan elementos como la distancia crítica, produciendo confusiones entre el texto base y su secuela paródica.

del caso Marks y su ficcionalización en las páginas de Atwood, y entre la Biblia, por ejemplo, y sus versiones apócrifas o no autorizadas, tal y como Kinneer explica a Grace y Nancy en el transcurso de una escena de limpieza cotidiana. Al ver un grabado en la pared que Grace desconoce, Nancy la instruye diciendo que se trata de la historia de Susanah y los Padres y que ésta se encuentra en la Biblia. Tras comprobar que Grace es incapaz de reconocer el episodio como parte de la mitología bíblica tradicional, es Kinneer quien informa que la historia es parte de la Apócrifa: “[t]hen he said the Apocrypha was a book where they’d put all the stories from Biblical times that they’d decided should not go into the Bible. I was most astonished to hear this, and I said, Who decided? [...]” (Atwood, 1997a: 261). La interrogación de Grace acerca de quién dice qué narraciones se incluyen en el archivo coloca su historia y la de Susanah, la Biblia, el grabado en la sala de Kinneer y los documentos sobre Marks al mismo nivel.

*The Collins Cobuild English Dictionary* no recoge el término *Apocrypha*, pero aclara que *apocryphal* se aplica a una historia “not generally thought to be true or to have happened but which may convey a true picture of someone or something” (1995: 67). *The Longman Dictionary of Contemporary English* añade a esta acepción que el adjetivo se emplea para designar una historia “widely believed but probably untrue” (1990 [1978]: 37). Por último, calificativos como *fabuloso*, *supuesto* o *fingido* figuran en la última edición del *Diccionario de la Real Academia Española*, y comparten espacio con una segunda posibilidad en la que leemos de *apócrifo*: “[d]ícese de todo libro que atribuyéndose a autor sagrado, no está, sin embargo, incluido en el canon de la Biblia” (1992: 119). De formas diferentes, las diversas definiciones coinciden en destacar el contraste entre lo que se piensa *falso* y lo considerado *verdadero*, así como la posibilidad de lo verídico dentro de un marco de referencia plausible pero que despierta sospechas acerca de su veracidad. El relato de Grace se circunscribe en estos parámetros de indeterminación, pero llama la atención continuamente sobre su posible falsedad, ficcionalización de ciertos acontecimientos narrados, y por supuesto, sobre la narración como recreación alternativa con respecto a lo asumido por la voz popular y jurídica. Considerar la narrativa de Grace dentro de

las posibilidades de ambigüedad semántica y significativa de lo apócrifo abre un espacio para la interrogación de los mismos conceptos de *verdad* y *falsedad*, y para considerar qué ha transcendido como lo uno y lo otro y su porqué. Asimismo, tal cuestionamiento deja al descubierto la actuación del poder en la consolidación de una narración como cierta o carente de verdad, el rol del narrador-historiador en esa construcción y, claro está, el papel de las estructuras de poder que respaldan a éste. Con ello queda constancia de que no existen discursos ciertos o no, sólo discursos con más poder que otros para afirmarse, tal y como sostiene Foucault (1989). En la versión apócrifa de los acontecimientos, tal vez cierta, tal vez falsa, pero de cualquier forma ausente del documento oficial, Grace da con la posibilidad de reconstruir su sujeto y en esa reconstrucción narrativa encuentra la vía de una agentividad social que le ha sido denegada por el discurso dominante y patriarcal.

Desde el comienzo de su narración, Grace es consciente de la existencia de mecanismos de poder a su alrededor. Esos mecanismos inherentes en los discursos de género y nación causan, por ejemplo, que habiendo sido juzgada junto a McDermott por el crimen de Kinnear, y ambos condenados a muerte, sólo él fuese ahorcado.<sup>4</sup> Grace, sin embargo, recibe una conmutación de la pena de muerte por la cadena perpetua, hecho potenciado por su juventud - tiene escasos dieciséis años - y por su condición de mujer a la que se añade luego su aparente desequilibrio psíquico. Es en su estancia en la penitenciaría de Kingston, tras haber pasado por la cárcel de Toronto y un sanatorio mental en la misma ciudad, donde el comité para la excarcelación de Marks liderado por el reverendo Verringer pide la revisión del caso y nuevos informes sobre el estado mental de la reclusa. Se espera que la nueva evaluación, encargada al psiquiatra estadounidense Simon Jordan, revoque los diagnósticos desfavorables de las anteriores y abra la puerta de prisión a la que creen inocente.

---

<sup>4</sup> El crimen de Nancy Montgomery nunca llegó a juicio dado que los imputados por el doble asesinato fueron condenados a muerte por el homicidio de Kinnear. Tras su autopsia se descubrió que Montgomery estaba embarazada y durante el juicio de Kinnear salió a la luz que ya había sido madre soltera con anterioridad (v. Atwood, 1997b). Muchas de estas informaciones se añadieron para desprestigiar a la mujer cuyo caso pasó inmediatamente a un plano secundario. Su género sexual, su vida amorosa y, no menos importante, su clase social se aliaron y confluyeron en la subordinación de su asesinato al suceso social que significó el de Thomas Kinnear.

Con la llegada de Simon y en el curso de sus sesiones con él, Grace narra su vida y desde esa narración hace saber que se siente no sólo observada, sino que su vida ha sido escrita, distorsionada y leída. Para ella, mientras Simon hace de amanuense y toma nota de todo en un acto de representación biográfica, éste es el momento de reconstruir su imagen en el archivo y de lograr que ésta prevalezca. Una función de reconstrucción que se concibe además como lo que anteriormente denominamos *cura verbal*.

En el transcurso de esa cura vemos a una Grace que se muestra encantada con la fama que ha alcanzado, una satisfacción que nunca revela a su psiquiatra pero que sí interioriza. Se sabe objeto de interés y poco parece importarle la causa por la que ha conseguido ser famosa o las penurias y humillaciones que el alguacil Smith, Tory reconocido, le infligió tras su ingreso en prisión.<sup>5</sup> De hecho, y a pesar de la enorme profusión de detalles con la que dota su narración, los crímenes casi no aparecen. Son, de veras o como parte de su imagen creada, un blanco en su memoria enferma de amnesia. “You should ask the lawyers and the judges, and the newspaper men, they seem to know my story better than I do myself”, advierte Grace a Simon. “I can’t remember, I can remember other things but I have lost that part of my memory” (Atwood, 1997a: 45). Esa memoria sí mantiene el recuerdo por ejemplo, de las visitas que recibe, en especial de las de periodistas o escritores como Susanna Moodie. Moodie encontró a Grace primero en 1851 en la cárcel de Kingston y más tarde durante uno de sus períodos en un sanatorio de Toronto (Atwood, 1997b: 29-30). La impresión de conocer a la asesina más famosa del momento fue tal que, con una dramatización extrema y no muy ajustada a lo que vio, Moodie reflejó su encuentro en *Life in the Clearings* (1853), extractos del cual están dispersos por la novela dando una de esas muchas imágenes que Grace recoge con entusiasmo. Al comienzo del capítulo uno, y en el primero de esos extractos, Moodie reconoce que su visita a

---

<sup>5</sup> Esas vejaciones, justificadas dentro de la causa política conservadora, son las que parecen haber ocasionado los períodos de demencia por los que Grace acaba en un sanatorio de Toronto. En uno de estos momentos de locura fue cuando recibió esa visita de Susana Moodie a la que Grace hace referencia. La descripción de Grace por boca de la propia Moodie la encontramos también en la novela (v. Atwood, 1997a: 89-90).

Kingston estuvo motivada por el interés en visitar a la que llama ‘celebrated murderess’, y en el curso de ese mismo capítulo Grace explica con tono egocéntrico: “the reason they want to see me is that I am a celebrated murderess. Or that is what has been written down. When I first saw it I was surprised because they say Celebrated Singer and Celebrated Poetess and Celebrated Spiritualist and Celebrated Actress. *Murderess* is a strong word to have attached to you”, reflexiona Grace. “Sometimes at night I whisper it to myself: *Murderess, Murderess*. It rustles, like a taffeta” (Atwood, 1997a: 23).

En estas ocasiones observamos a una reclusa evidentemente lectora e interesada en lo que dice de ella la prensa, consciente del alcance de su figura para la opinión popular y muy pendiente del daño que ha sufrido su imagen como mujer. Durante sus últimos tiempos en la prisión de Kingston, Grace goza de un régimen semi-abierto y trabaja como doncella en la casa del Gobernador. Su imagen de sí misma en un espejo le trae a la mente su compleja e incongruente representación en los textos que han llegado a sus manos durante los años de su condena, y su acto narcisista tiene mucho que ver con los que caracterizan a su narrativa igual de narcisista (v. Hutcheon, 1985). Así, Grace afirma:

I think of all the things that have been written about me – that I am an inhuman female demon, that I am an innocent victim of a blackguard forced against my will and in danger of my life, that I was too ignorant to know how to act and that to hang me would be judicial murder, that I am very fond of animals, that I am very handsome with a brilliant complexion, that I have blue eyes, that I have green eyes, that I have red and also auburn hair, that I am tall and also not the average height, that I am well and decently dressed, that I robbed a dead woman to appear so, that I am brisk and smart about my work, that I am of a sullen disposition with a quarrelsome temper, that I have the appearance of a person rather above my humble station, that I am a good girl with a pliable nature and no harm is told of me, that I am cunning and devious, that I am soft in the head and little better than an idiot. And I wonder, how can I be all these different things at once. (Atwood, 1997a: 23)

De forma simultánea a la Grace que escribe su vida para Simon, hay otra Grace que desenmaraña su memoria y convierte los textos escritos sobre ella en

intertextos de su narración, hasta el punto de que nunca es posible saber si cuenta lo que recuerda, o, por el contrario, reconstruye a partir de lo que lee. “I don’t know why they are all so eager to be remembered”, protesta Grace cuando no está contenta con lo que los diarios recogen sobre ella. “What good will it do then. There are some things that should be forgotten by everyone, and never spoken again”, termina la joven. Sin embargo, durante su estancia como doncella en la casa del Gobernador y dado que su esposa e hijas son miembros del comité para la liberación de Marks, cae en manos de la reclusa un libro de recortes sobre su caso. Grace lo devora con avidez, y con una sensación mucho más grata porque sólo hay información adecuada para su exculpación, comenta: “so I have read what they put in about me” (Atwood, 1997a: 27). Su aceptación o negación de lo que el discurso de la prensa ha creado sufre un vuelco cuando la mayor parte de los periódicos coincide en subrayar su relación de contubernio con McDermott: “A lot of it is lies. They said in the newspapers that I was illiterate, but I could read even then. [...]. They did say some true things. They said I had a good character; and that was so, because nobody had taken advantage of me, although they tried. But they called James McDermott my paramour”, recuerda una descontenta Grace que también enfatiza: “[...] I think it is disgusting to write such things down” (Atwood, 1997a: 28).

La manipulación que su historia y su imagen sufre en la prensa es similar a la que ella misma lleva a cabo en la historia de su vida que construye para Simon. Su lectura y su narración oral están afectadas por un proceso de selección similar, de concesión de preeminencia a unos datos sobre otros, de ocultamiento por razones puramente interesadas. Esta dimensión de proceso en la construcción del archivo sitúa a Grace al nivel del historiador por estar ambos afectados por una parecida inversión de subjetividad en los textos de los que son *escriptores*. La relación íntima e intertextual de la narración de Grace con los textos que lee sobre ella queda a la luz de forma explícita en varias ocasiones. Ella misma, Simon o el abogado defensor de Marks, MacKenzie, notan que las informaciones generadas sobre Grace salen a la superficie en lo que la convicta cuenta, revelando su papel de lectora. El abogado dice haber recurrido a los periódicos para corroborar los datos ofrecidos por Marks, a lo



cual inquiere el psiquiatra Jordan: “[h]as it occurred to you that she may have derived her corroborative details from the same source? Criminals will read about themselves endlessly, if given the chance. They are as vain in that way as authors” (Atwood, 1997a: 448).

Haciéndose cargo de ese papel de *autora*, en el desarrollo de sus charlas con Simon, Grace muestra en todo momento un extremo control de la información que facilita, selecciona elementos de su banco de datos personal y los ordena a su conveniencia. En su operación de proceso de datos pone orden en los acontecimientos antes de manufacturarlos como hechos. Como el historiador, Grace recurre a la formulación de una narración, en el sentido con el que Hayden White dota el término *stories*. Para él, “stories [...] have a discernible form (even when that form is an image of a state of chaos) which marks off the events contained in them from the other events that may appear in a comprehensible chronicle of the years covered in their unfoldings” (1993: 6).<sup>6</sup> En su concepción de la historia como objeto verbal y como actividad de narrativización, White concluye que el historiador recurre a tres técnicas de explicación que denomina *emplotment*, *argument* e *ideological implication*. Aunque fijar los límites de cada una de ellas no es fácil, ya que la narración suele implicar las tres técnicas, sí parece que Grace traza su itinerario vital con un predominio de la primera de ellas, una atribución de significado a los datos históricos mientras explica en paralelo la historia contada. Siguiendo a Frye en su *The Anatomy of Criticism* (1957), White distingue cuatro formas dentro de la técnica de *emplotment*: el romance, la tragedia, la comedia y la sátira (1993: 7). Y lo cierto es que Grace parodia las cuatro en su testimonio a veces trágico, otras cómico, algunas satírico y casi siempre romántico, en el sentido de descenso y redención con el que ve el concepto Frye (1976), pero también en la acepción del romance como historia de amor. Para White, sin embargo, la única diferencia entre el historiador y el escritor de ficción es que el primero narrativiza hechos verídicos, una distinción que como

---

<sup>6</sup> Junto a White (1981a; 1981b; 1988; 1993), las voces de Fredric Jameson (1981), Jonathan Culler (1989) y Derek Attridge (1987), entre otros muchos, y desde distintas perspectivas han percibido el proceso narrativo de la historia como idéntico al de la ficción, situando a ambas narraciones a un nivel similar.

Hutcheon ha visto (1988: 66), es insostenible. Los hechos tienen un referente en tiempo y espacio sólo aprehensible por medio de su textualización, equiparándose así a los hechos *ficticios*. Por tanto, la diferencia entre historiador y autor de ficción se ha desdibujado, y con ello en mente, Atwood destaca de Grace esta calidad de historiadora, *historian* y *storyteller*, cuando dice:

In my fiction, Grace too – whatever else she is – is a storyteller, with strong motives to narrate, but also strong motives to withhold; the only power left to her as a convicted and imprisoned criminal comes from a blend of two motives. What is told by her to an audience of one, Dr. Simon Jordan – who is not only a more educated person than she is, but a man, which gave him an automatic edge in the nineteenth century, and a man with the potential to be of help to her - is selective, of course. It is dependent on what she remembers; or is it what she says she remembers, which can be quite a different thing? And how can her audience tell the difference. (Atwood, 1997b: 36)

El proceso por el que Grace construye su historia y su testimonio está fraguado en lo que Collingwood denominó una *imaginación constructiva* (1956: 241), o lo que es lo mismo, un ensamblaje forzado de coherencia sobre los hechos, y que implica un intento de posicionarse a sí misma y a su narración fuera de los límites del discurso ficticio. Con ello, Grace intenta desligar su *historia veraz* de las falsedades de la prensa. Sin embargo, cae en una falacia al pensar que su narración autobiográfica no está igualmente imbuida en un sistema de representación interesado. Su pretensión universalista adolece de la misma debilidad que la del discurso histórico tradicional, el no verse como una construcción parcial. Su narración intenta preservar al historiador del giro narrativo, tal y como hizo Collingwood. Éste cae por ello en un conservadurismo “[...] fully evident when, in comparing the task of the historian and that of the novelist or storyteller, he reasserts the conventional contrast” (Engler, 1994: 23).

La historiografía en general, y en la novela de Atwood en particular, adopta lo que Bernd Engler llama *función simbólica*. Con tal designación se refiere a la atención prestada a los procesos por los que, en la creación de la narración histórica,

se reafirman los intentos de dar al historiador poder sobre la realidad y de dotar a ésta de orden (1994: 26). Así, “[...] if we come to regard historiography as an endeavour which makes sense of historical reality in the same sense writers of fiction make sense of it, i.e. by transforming what appears to be unintelligible and alien into something comprehensible and familiar”, opina Engler, “then the traditional differentiation between history and fiction, the discourse of the real and the discourse of the imaginary becomes irrelevant” (1994: 27).

Desde una posición de oblicuidad con respecto al hecho histórico, Grace dice verdades y mentiras, pero también verdades ficticias. Son éstas, tal vez no ocurridas pero sí relacionadas con datos comprobables, las que logran esa posición a veces incómoda en la narración de su vida y de los crímenes. Como aparece en las confesiones que se incluyen en el texto, la histórica Marks reveló su participación en los crímenes, pero la Grace de Atwood lanza desde su testimonio que todo fue invención de sus abogados y de los periodistas; que intervino junto a McDermott en los asesinatos coaccionada por él bajo amenaza de muerte. Con ello, Grace lucha por mantener un equilibrio entre los actos de escritura sobre ella y su narración oral. A pesar de ello, la contradicción y el desdicho planean sobre cualquier imposición de coherencia. Las versiones se complementan y se suplementan, parecen mutar dependiendo de quién las enuncie hasta el punto de que cualquier información sólida sobre Grace Marks se desvanece. Como consecuencia de que la novela desplace a las manos de la lectora Grace la producción de significado(s), y que éstos difieran en gran medida de lo archivado, queda constancia de la manipulación por su parte del texto oficial. Así se subraya además que la configuración de éste está basada también en la lectura y manipulación de datos implicadas en la transformación del acontecimiento en hecho. La misma manipulación se percibirá además en la representación de Grace que Simon hace en su esperado informe, texto al que no accedemos, pero de cuya existencia en proceso Grace da cuenta mientras narra. Se sabe biografiada en ese instante y expresa su preocupación por lo que trascenderá de esas charlas: “while he writes, I feel as if he is drawing me; or not drawing me, drawing on me – drawing on my skin – not with the pencil he is using, but with an

old-fashioned goose pen [...]. As if hundreds of butterflies have settled all over my face, and are softly opening and closing their wings” (Atwood, 1997a: 77-78). La imagen de las mariposas cubriendo su rostro implica una ocultación de aquella parte del cuerpo que es más identificadora a los ojos del espectador, y, consecuentemente, apunta el ocultamiento de la identidad propia en la representación. Se trata, en otras palabras de un enmascaramiento o *de-facement* (de Man, 1984), lo propio de la autobiografía y aquí, de la biografía.

El solapamiento entre versiones, cada una de ellas con su propio centro, impide la constitución del hecho histórico como centro único. Por un lado, las versiones de la inducción de los asesinatos contadas por Grace y McDermott se oponen totalmente. Grace afirma en su confesión que fue idea del criado; éste que Grace le ofreció sus favores sexuales a cambio de asesinar a Montgomery. A estas versiones se añaden las que dibujan a Marks como demente y las que traen al texto una imagen de la muchacha como fría y con conciencia de lo que hace en todo momento. En este sentido, la misma Grace contribuye a fomentar estas imágenes de teatralidad en todos sus actos narrativos. En el momento de recibir la visita de Simon y consciente de que su opinión puede valerle la excarcelación, Grace reflexiona: “I have a good stupid look which I have practised” (Atwood, 1997a: 42). Y lo mismo ocurre con su fingimiento de locura temporal que, como sabemos, los periódicos que lee le llevan atribuyendo desde su juicio. “[...] A wild beast, the newspaper said. A monster. When they come with my dinner, I will put the slop bucket over my head and hide behind the door, and that will give them a fright”. Con una conciencia completa del acto planeado, Grace afirma: “if they want a monster so badly, they ought to be provided with one” (Atwood, 1997a: 36).

Los diagnósticos médicos precisamente difieren acerca del estado mental de la convicta y lo mismo ocurre con las versiones de quienes la conocieron. El médico Tory Bannerling afirma que no está enferma y que es una asesina consumada. Por el contrario, el diagnóstico de Workman y la opinión de Verringer coinciden en postular lo opuesto. Especialmente importante resulta el testimonio de Jamie Walsh, determinante en el veredicto de culpabilidad de Grace. Sin embargo, Walsh se erige

como benefactor de la muchacha tras su liberación, con lo que la negatividad de su declaración pasada se enmienda desde el presente; su rectificación de lo dicho aporta otro grano de arena a la desmitificación ya evidente del discurso histórico en la novela y a la relación de reescritura a la que el presente somete al pasado. Contribuye además a generar otra línea de inestabilidad en la historiadora Grace, ahora capaz de casarse con quien la envió a prisión. De una u otra forma, la intersección cambiante de todas estas versiones coadyuva en la preparación de un caldo de incertidumbre para injertar la reconstrucción de Marks impulsada desde su testimonio oral.

Por otro lado, la pluralización de centros a los que la historia se adscribe rompe la imagen de una narrativa única a favor del concepto de interdiscursividad. Con la pluralidad de discursos en torno a Grace, su sujeto se configura en movimiento entre ellos, y lo mismo sucede con su historia y con la historia personal que fabrica. Género, clase social, afiliación política y hasta su origen irlandés intervienen en el tratamiento del sujeto de Marks.<sup>7</sup> El collage estructural de la novela revela esa disposición: su voz y la de Simon; textos de periódicos, rimas, poemas, confesiones jurídicas; grabados y patrones de diseño de las colchas que Grace elabora mientras narra.

En una interrelación directa entre lo *textil* y lo *textual*, como afirma Nancy K. Miller siguiendo a Barthes (1986: 271), los patrones de esos edredones que Grace elabora cuando teje su historia para Simon se injertan en el texto histórico como la inserción de una experiencia de género en un código que margina a Grace por su condición femenina. De acuerdo a ello, “the language of textiles tends to engender in the dominant discursive strategies of much contemporary literary criticism a metaphoric of femininity deeply marked by Freud’s account of women and weaving” (Miller, 1986: 271). Dentro de la tradición americana de Nueva Inglaterra y el este de Canadá, la elaboración de estos patrones requiere tres pasos conocidos

---

<sup>7</sup> Frente al origen bajo-escocés de Kinnear, tanto Grace como Nancy y McDermott eran irlandeses y, aunque de confesión protestante, el sector Tory no tardó en equiparar su procedencia con el conflicto entre Irlanda e Inglaterra, y así lo piensa Grace (Atwood, 1997a: 116). Como veremos más adelante, el origen de Grace influye notablemente en su textualización como otro a los ojos del discurso nacional.

como *piecing*, *patchwork* y *quilting*, la unión de pequeños fragmentos formando figuras geométricas, la combinación de éstas y, por último, la unión de los cuadros creados para constituir la colcha. Como Elaine Showalter afirma, la influencia de estas labores de corte doméstico se traspasa a la ficción de mujeres del siglo XIX, como estructura y como motivo, y el paralelismo entre la creación del edredón y el acto de elaboración narrativa es evidente: de la articulación de la palabra a la combinación de éstas en oraciones, en historias, en imágenes que aporten unidad a sus narraciones (1986: 223).

Desde la confección de quince de estos patrones que estructuran *Alias Grace* en otras tantas secciones, Grace ahora como aventajada costurera, revela y oculta información en un texto claramente alternativo a los que se han escrito sobre ella. Su imagen no puede sino traer a la mente la de la mítica Filomela, quien burla la autoridad patriarcal con su tapiz y establece en él una comunicación distinta con su hermana Procne; una comunicación que escapa a la vigilancia de su cuñado y violador Tereo (v. Huggan, 1990). Como ella, Grace parece encontrar en su labor un código cuasi-secreto, una *écriture couverte* (Radka citada en Showalter, 1986: 225), que burla la mirada de todos, principalmente la de Simon (Rogerson, 1998: 6). En sus confecciones ha hallado además un código de comunidad femenina con una extensa simbología que pasa desapercibida a quienes no son familiares con un lenguaje variable y de infinidad de matices (v. Hedges, 1982). No es coincidencia que Grace cuente su historia mientras cose, mientras une piezas de tela para formar figuras. Su historia fabricada de retales sigue el mismo diseño y genera una totalidad a partir de fragmentos desglosados de otros textos. De la misma forma que su testimonio es un trabajo de costura, sus colchas cuentan la historia de su vida, y como Rogerson ha detectado uniendo el proceso de creación de Grace y de Atwood, “the symbolic equivalence of the activities of assembling a patchwork and writing a literary text is virtually self-evident: a patchworker selects small pieces of fabric and sews them together to make a whole; and a writer begins with ideas or images and eventually produces a finished text” (1998: 13). La de Grace es, sin lugar a dudas,

una historia apócrifa, de opresión genérica, pero también una que subraya en su carácter de metaficción su condición de historia creada:

it is morning and time to get up; and today I must go on with the story. Or the story must go on with me, carrying me inside it, along the track it must travel, straight to the end, weeping like a train and deaf and single-eyed and locked tight shut; [...]. When you are in the middle of a story it isn't a story at all, but only a confusion; a dark roaring, a blindness, a wreckage of shattered glass and splintered wood; [...]. It is only afterwards that it becomes anything like a story at all. When you are telling it, to yourself or to someone else. (Atwood, 1997a: 355)

A través de una labor tradicionalmente femenina como es la de la costura de las colchas, Grace revisa la tradición literaria e histórica masculina por medio de un testimonio vehicular. En él y en virtud de su costura, se representa a sí misma, oculta y revela información, busca escapatoria y se siente admirada como resultado de su tarea, una metáfora que la une a figuras míticas como la ya aludida de Filomela, Penélope o Aracne. La imagen de éstas, “the embroider that embroiders her own story” (1986: 286), dice Nancy K. Miller de Aracne, y su reflejo intertextual en Grace generan en la novela un *mise en abyme* recurrente: la costurera/autobiógrafa que representa su historia en su tejido-texto; éste formado por fragmentos de otros tejidos y concebido como réplica al texto histórico patriarcal. La narración de Grace, su testimonio y su labor de costura, son por igual un ejemplo de textualidad horizontal. No es sólo que cada cuadro de la colcha se vincule por puntadas al que está a su lado, que todos se encuentren unidos al elemento figurativo vecino, asociándose con él por una armonía de colores y formas, sino que cada texto que Grace inmiscuye en su narración a Simon muestra la misma disposición a encajar en su fábrica casi perfecta. Una consideración similar cabe en relación a la novela de Atwood, un tejido perfecto de colores y formas encajadas. Como Atwood, Grace es consciente de que emplea moldes ya habituales cuyo diseño varía para acomodarlo a su gusto, dejando claro el intento de reclamar sus derechos sobre su labor y sobre su historia. Una vez excarcelada, casada con Walsh y embarazada, escribe a Simon el relato de su vida en los meses en que no se han visto. En él le cuenta: “while I am sitting out in the

verandah in the afternoon, I sew away at the quilt I am making. Although I've made many quilts in my day, this is the first one I have ever done for myself. It is a Tree of Paradise; but I am changing the pattern a little to suit my own ideas" (Atwood, 1997a: 551; v. Murray, 2001). Eso es precisamente lo que Grace ha hecho hasta la fecha, "change the pattern to suit [her] ideas". La misma transformación está presente en su historia con el fin de adecuarla a lo que Simon espera de ella, y al hacerlo no sólo se ha inscrito como texto y en el texto histórico, variando su representación de ella, sino que ha demostrado que toda representación se constituye como una serie de actos repetidos dentro de un sistema establecido. La intertextualidad de la historia de Grace le permite apropiarse de los elementos necesarios para inscribir paródicamente su diferencia. A la preservación de esa diferencia dedicamos la próxima sección para ver cómo la figura de Marks fomenta su evidente ambigüedad, y lo hace con la intención de rehuir la territorialización y homogeneización de los discursos patriarcal y nacional.

### ***"Her Eye/I Never Meets Yours": incertidumbre, territorializaciones patriarcales y nacionales***

La intrigada Susanna Moodie describe la imagen de Grace en el sanatorio de Toronto con la frase "her eye never meets yours" (Atwood, 1997a: 19). Extiende en el título de esta sección el significado de la expresión orientada a describir la humildad o timidez de la convicta para englobar también la elusividad con la que rehuye su configuración genérica patriarcal y nacional: "her I never meets yours". La condición femenina y atípica de Grace por sus crímenes, y su vinculación al sector republicano la sitúan al margen de la comunidad nacional del Ontario del siglo XIX. En el marco de ese discurso público, Grace es una figura recurrente de otredad que confirma la seguridad de los límites comunales, mientras muestra los mecanismos de exclusión para la perpetuación del colectivo. La configuración de la femineidad de Grace a la que se añade su discordante conducta social impulsan su marginación, con



lo que su género y su aparente locura se confabulan en un enclave de otredad para el conservadurismo gobernante. Desde ese lugar de marginación y desde su testimonio, Grace desmantela los intentos de fijar cualquier posición identitaria para ella. Su identidad, inestable en más de un sentido, rechaza por igual la voluntad republicana de hacerla imagen de su causa y la intención de los conservadores de victimizarla. El tejido autobiográfico, que ofrece una posición para reflexionar sobre las construcciones de género sexual y discurso nacional, revierte de manera similar ambos intentos de manipular la subjetividad femenina por y para la nación, mientras lleva a cabo un sopesamiento del desequilibrio genérico de poder por medio de la comparación con el relato de Simon Jordan.

La inestabilidad de su construcción subjetiva en los diversos documentos que la novela maneja atestigua una dispersión, o casi evaporación, de Grace. Y el título de la novela, *Alias Grace*, es prueba de tal dispersión. Si de nuevo recurrimos a la información contenida en los diccionarios lingüísticos, todos inciden en dos factores a destacar en la definición del término *alias*: por un lado, su uso como indicativo de ‘por otro nombre’, y por otro, el rasgo de criminalidad atribuido a quien emplea el adverbio junto a un nombre propio, por añadidura falso. *The Collins Cobuild English Dictionary* dice de *alias* “1) an alias is a false name, especially one used by a criminal. 2) You see alias when you are mentioning another name that someone or something, especially a criminal or an actor, is known for” (1995: 42). El *Diccionario de la Real Academia Española* recoge además una acepción como “[a]podo o sobrenombre” (1992: 72). Del título de la novela se extrae, por tanto, que quien se hace llamar Grace, aparte de una consumada criminal, podría ser cualquier otra y desde el *alias* se apunta además a la falsedad, dígase fabricación, de su identidad.

Las definiciones citadas soslayan la teatralidad de los gestos ensayados y repetidos que Grace representa para Simon, la fabricación identitaria y genérica mediante la iteración de rasgos aceptados. “Performativity”, escribe Butler, “is not a singular act” (1993: 12); es, por el contrario, un proceso en el que el patrón normativo de sexo es repetitivamente adoptado por el individuo en sus actividades diarias. Como hemos visto, y según Butler, el género es la acumulación de todas las normas

socialmente establecidas que el individuo filtra y representa. En la imposibilidad de evitar la reproducción y en la individualidad de esa reproducción yace el potencial de la interpretación y de la modificación de la norma. En la deformación de la repetición está implicada la posibilidad de alterar la norma genérica (Butler, 1990a: 141). Grace muestra en todo momento una habilidad extrema para leer la norma de género, reproducirla y variar su dictado para encuadrar su subjetividad. El *exceso* de género en la repetición de esa norma es lo que produce el desplazamiento de la configuración patriarcal y normativa de feminidad.

El retrato de Grace que la prensa reproduce incluye un pie de foto en el que se lee “Grace Marks alias Mary Whitney”, con lo que el acceso a la *verdad única* que la imagen presenta queda anulado por la duplicidad de la identidad nominal. Al ser preguntada por Simon acerca de esto, la reclusa apostilla: “it is not a good likeness of me” (v. Atwood, 1997a: 10; 115). La Grace narradora y la del retrato no se parecen, pero la primera sí que se parece, y hasta demasiado, a la difunta Mary Whitney. Según sabemos Mary murió desangrada tras provocarse el aborto del hijo que esperaba del señorito Parkinson. En estado de conmoción, Grace asumió temporalmente la identidad de su íntima amiga. Tras ser detenida en su huida con McDermott dice llamarse Mary y al ser hipnotizada años más tarde por el Dr. Dupont y con el fin de llegar al fondo de su conciencia, Grace vuelve a recuperar la identidad de Whitney, lo que provoca su excarcelación bajo el alegato de enajenación mental. Teniendo en cuenta que el reputado Dupont de este momento fue Jeremiah el buhonero, y más tarde Geraldo Ponti y Gerald Bridges, cambios de identidad que subrayan lo fraudulento de su actividad paranormal, la regresión que facilita la liberación de Marks es más que dudosa. A ello se une que, una vez en Estados Unidos, la ya señora Walsh escribe a su amigo de juventud para agradecerle su ayuda y deja el episodio inconcluso (Atwood, 1997a: 546). Como él, la identidad de Grace/Mary queda en suspenso.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Lucie Armitt concluye que el empleo de *alias* es un subterfugio para frustrar el interés del lector en la identidad de los sujetos estudiados por el psicoanálisis freudiano. Éste uso genera, sin embargo, la desaparición de las mujeres bajo un argumento de propiedad textual “author/ised by a patriarch named Freud or Simon Jordan” (2000: 95). El mismo argumento de la desaparición, aunque

Por otro lado, el *alias* y la suspensión de identidad que provoca en la novela señalan también la escasez de relevancia de la individualidad para llamar la atención sobre una opresión común para el sujeto femenino del siglo XIX, con independencia de su clase social o apelativo. En función de una subordinación de género sexual, la narrativa femenina sufre ya una deslegitimación inminente, que va paralela al dominio patriarcal del cuerpo femenino por la norma social de decoro y contención, según Simon detecta. Y como consecuencia pasa por su mente que “[a]t least he isn’t a woman and thus not obliged to wear corsets, and to deform himself with tight lacing. For the widely held view that women are weak-spined and jelly-like by nature, and would slump to the floor like melted cheese if not roped in, he has nothing but contempt” (Atwood, 1997a: 82).

En esta historia que fruto de la alegoría del acto de lectura destaca el papel del lector en la producción de significados, la personalidad de la autora está siempre en peligro de perecer. Se llama Grace pero, a juzgar por lo que el *alias* señala, puede no serlo. Y su apellido, Marks, lejos de dejar alguna *marca* de su presencia las oculta. Sabemos que el padre de Grace era un inglés que por su condición de prófugo buscó refugio en las tierras de Irlanda y que su apellido real puede *no* haber sido Marks (v. Atwood, 1997a: 118). Si quien narra su vida no es realmente Grace y su apellido no es Marks, surgen serias dudas sobre la identidad de quién reconstruye, y desde luego, sobre la vida reconstruida. La misma Grace resalta la importancia de los cruces de su historia con otras historias, la posibilidad de que unas y otras borren su camino vital. En su fuga a Estados Unidos con McDermott, y mientras cruza el Lago Ontario, Grace observa que las aguas se cierran tras la estela del barco borrando toda huella de su paso e identifica esta operación con lo que ocurre en su vida. Haciendo un juego de palabras con su apellido, dice Grace:

---

voluntaria y parcial, puede emplearse con el fin de desterritorializar la identidad patriarcalmente concebida y concedida en la novela que nos ocupa. El carácter cambiante de las identidades en la trama de Atwood hace que la figura del espíritu vampírico que Armitte ve en la novela afecte de igual forma a Grace, vampirizada por Mary, y a Simon, vampirizado por Grace y a su vez parásito de su casera, a la par que amante, Rachel Humphrey.

And it was as if my own footsteps were being erased behind me, the footsteps I'd made as a child on the beaches and pathways of the land I'd left, and the footsteps I'd made on this side of the ocean, since coming here. All the traces of me, smoothed over and rubbed away as if they had never been, like polishing the blank tarnish from the silver, or drawing your hand across dry sand; it is as if I never existed, because no trace of me remains, I have left no marks. And that way I cannot be followed. It is almost the same as being innocent. (Atwood, 1997a: 412)

Aparentemente satisfecha con la incertidumbre creada en torno a su persona, Grace no nota que a esa incertidumbre contribuye su imposibilidad de encajar en los patrones de identidad y alteridad construidos por la comunidad del Ontario de finales del siglo XIX. Sin embargo, la misma incertidumbre funciona como subterfugio para esquivar las estructuras del sistema patriarcal. Grace, dada las múltiples versiones que se entrecruzan en torno a ella, consigue desbancar la dualidad buena/mala mujer y colocar al sujeto grupal en una posición de dificultad, dado que la fabricación de un otro se resiste. Si para unos es una asesina convicta de mente fría e inteligencia destacada, para otros es una víctima de las circunstancias y de la maldad de McDermott. Su abogado defensor Mackenzie duda de la inocencia de Grace y ve en ella a una mente calculadora: “[...] did Scheherazade lie? [...]. The stories she told ought never to be subjected to the harsh categories of Truth and Falsehood. They belong in another realm altogether”, explica de forma tajante. “Perhaps Grace Marks has merely been telling you what she needs to tell, in order to accomplish the desired end”. Éste es, según el abogado, “to keep the Sultan [i.e. Simon] amused” (Atwood, 1997a: 452). En la misma línea, oímos al dueño del hostel de Richmond Hill, cerca de la casa Kinnear, contar a Simon: “she was a good-looking woman. [...]. Butter wouldn't melt in her mouth. You'd never have guessed what she was plotting, under that smooth face” (Atwood, 1997a: 461).

Las historias que Grace cuenta acerca de los hechos oscilan entre su culpabilidad y su inocencia. Mientras en su confesión a Mackenzie reconoce que intervino activamente ayudando a McDermott en el estrangulamiento de Nancy Montgomery (v. Atwood, 1997a: 417), en su reconstrucción a Simon clama no

acordarse de casi nada, y cuando parece que lo hace es para advertir que tras ser detenida en Estados Unidos tuvo la convicción de que “[...] [j]ustice wouldn’t let me be hanged for something I hadn’t done [...]” (Atwood, 1997a: 425). A veces reconoce su culpabilidad, otras afirma que sus confesiones son falsas y coaccionadas, y a veces reivindica su inocencia. Con esta carencia de certeza sobre Marks, Atwood desmantela la imagen histórica de la mujer, una imagen concebida con un claro sesgo patriarcal y vierte luz sobre la arquetípica construcción de Marks como inculta y manipulada en los documentos.

A los ojos de quienes tiene alrededor la conducta trasgresora de Marks no tarda en ser asociada con una sexualidad desordenada. La materialización de su deseo por Kinneer, McDermott, Jordan y demás hombres que se han relacionado con ella compite, sin embargo, con la carencia de actividad sexual, su presumida virginidad. De esta manera la novela crea una polarización de la sexualidad de la reclusa, y la propia Grace contribuye a ella ocasionalmente al dibujar una carencia de actividad sexual y a continuación un exceso. La dualidad, no obstante, se ve rota por la misma incertidumbre que afecta a la figura de Marks, y así, si a veces defiende su virginidad a toda costa, otras apostilla que “[a] lady might conceal things, as she has a reputation to lose, but I am beyond that” (Atwood, 1997a: 103). Por su posición más allá de la polaridad, el mecanismo de regeneración nacional a razón de la norma sexual queda también neutralizado. Si para unos su sexualidad es un atractivo peligroso, para otros es esa misma sexualidad la que enloqueció a su supuesto cómplice. No hay que olvidar que las versiones que tenemos afirman que Grace ofreció convertirse en amante de McDermott si éste mataba a Nancy; otras concluyen, y así lo explica Grace, que el mozo de cuerdas intentó abusar de ella en varias ocasiones tras los crímenes, lo cual ella evitó para preservar su honradez. Su sexualidad en este último caso la convierte de nuevo en una mártir del patriarcado. Tanto de una forma como de la otra, lo evidente es que ésta pasa por una cosificación, un objeto deseado y cuyo dominio se han disputado unos y otros. En su estancia en prisión, Grace dice haber sido acosada por los mismos guardias en sus primeros días como interna; más recientemente y tras la presencia de Simon, otra de las reclusas le susurra: “Doctor’s

pet, spoiled whore” (Atwood, 1997a: 281); los mismos guardianes que la conducen a la casa del gobernador fantasean con poseer a la asesina, a quien el peligro vinculado a su figura hace más atractiva:

Well Grace says the one, I see you have a new sweetheart, a doctor no less, has he gone down on his knees yet or have you lifted your own up for him, he'd better keep a sharp eye out or you'll have him flat on his back. Yes, says the other, flat on his back in the cellar with his boots off and a bullet through his heart. [...]. You're shut up in there like a nun [...] confess you're longing for a tumble, you was ready enough with that runty little James McDermott [...]. You're as pure as an angel you're. [...]. Were you noisy Grace, says the other, did you squeal and moan, did you wiggle underneath that swarthy little rat [...]. (Atwood, 1997a: 70-71)

En la misma mecánica de objetificar la sexualidad femenina entra Simon, quien, sin embargo, esconde su deseo por Grace a causa de la profusa norma victoriana que se ve obligado a obedecer. Por medio de las introspecciones de Simon sabemos, no obstante, que tal norma social se fundamenta en una hipocresía aplastante basada en guardar las apariencias y ocultar las pasiones. Al contrario que Grace, quien sí consigue alterar la norma de género, Simon se inscribe socialmente en ella. Es evidente que entre Grace y el psiquiatra americano se establece un desequilibrio de poder: Simon ostenta no sólo la potestad de ese informe que puede excarcelar a Grace, sino que además su condición de médico y de hombre lo pone muy por encima de la reclusa. De la misma manera que su género y su clase hundan la imagen popular de Grace, los mismos elementos propulsan a Simon haciendo que su discurso adquiera autoridad inmediatamente. Sin embargo, las opiniones del psiquiatra son inmediatamente contrastadas con las de Grace y, en virtud de las circunstancias, ambos son colocados a un nivel de horizontalidad similar. Éste se hace evidente cuando los traumas que el americano intenta descubrir en la mente de Grace pululan libremente por la suya. A raíz de ello el investigador y la investigada se posicionan en una misma escala (Niederhoff, 2000: 71), y, no obstante, se distancian por un cisma de clase social y de género. En su primer encuentro con

Simon, Grace nota esa diferencia irreconciliable: “he is a young man, my own age or a little older, which is young for a man although not for a woman, as at my age a woman is an old maid but a man is not an old bachelor until he’s fifty, and even then there is still hope for the ladies, as Mary Whitney used to say” (Atwood, 1997a: 40).

Simon, sin embargo, pierde autoridad y credibilidad como médico al descubrirse afectado por la misma inestabilidad mental que intenta ver en su objeto de estudio. Aunque el psiquiatra no es consciente de la irregularidad de su conducta, su huida final a Estados Unidos contiene los ecos de la escapada de Grace. Su enrolamiento en las filas del ejército azul en la Guerra Civil y posterior subordinación a la autoridad de su madre, por la que con anterioridad había expresado una auténtica fobia, son indicativos suficientes de su debilidad mental. “He has gone to the threshold of the unconscious, and has looked across, or rather he has looked down” (Atwood, 1997a: 494), podemos leer poco antes de que Simon abandone Kingston a hurtadillas.

De la mano de Simon, parodia del propio Freud, el discurso del psicoanálisis más tradicional se establece en la novela de Atwood. Su falocentrismo, como el de Freud, analiza la diferencia femenina a razón de una carencia corporal, y a raíz de ella, el psiquiatra justifica la subordinación social de la mujer. De apariencia recta e impecable, Simon mantiene un romance con Rachel Humphrey, su casera y esposa del mayor Humphrey. Cuando éste desaparece dejando a su esposa sin medios de subsistencia, Simon se hace cargo de su manutención de forma clandestina, lo cual la mujer le recompensa con sus favores sexuales. Ambos consienten, por tanto, en una versión de “prostitution disguised by mutual hypocrisy” (Niederhoff, 2000: 79). En un ejemplo de su permanente ambivalencia, Simon hace uso habitual de la prostitución, la condena y, sin embargo, la defiende en sus habituales soliloquios empleando como baza un interés científico. Después de una opinada disertación sobre las mejores prostitutas, las francesas por su cúmulo de decoro y afán, el psiquiatra afirma: “[t]o heal humanity one must know it, and one cannot know from a distance [...]. He considers it the duty of those in his profession to probe life’s uttermost

depths [...]. He'd taken, of course, all proper precautions against disease" (Atwood, 1997a: 85).

Su actitud le convierte en incapaz de evaluar a Grace, nivelando de esta forma el desequilibrio de poder entre sus enunciaciones respectivas. Simon censura y reprime la atracción que siente por la reclusa, pero sin embargo, no descarta la imagen de una relación clandestina con su paciente. En su visita a Richmond Hill y ante el hecho de que Montgomery fue ama de llaves y amante de Kinnear, Simon fantasea con tener a Grace "not only as his housekeeper", sino "his locked and secret mistress. He'd keep her hidden, under a different name" (Atwood, 1997a: 466). Y mientras esto corre por su mente, entabla una relación sentimental con una de las hijas del gobernador y perpetúa su concubinato con Rachel Humphrey bajo la atenta mirada de la criada Dora, a la que detesta y desea a partes iguales. La reminiscencia freudiana, como Niederhoff ha señalado (2000: 76-77), no puede ser más clara, en especial cuando notamos que todos los comportamientos de Simon están regidos por dos impulsos: sexo y muerte. Yaciendo junto a Rachel tras haber mantenido relaciones sexuales con ella, sueña con poseer a Marks y toma a la señora Humphrey por muerta. La que ahora es su amante es la misma mujer por la que antes había expresado una carencia de atracción, y en un intento de salvarla de la ruina y del escarnio público de la comunidad de Kingston, planea el doble asesinato del mayor Humphrey y de la única testigo del romance, Dora. Al hacerlo proyecta sobre sí la imagen de Grace y de su supuesto doble asesinato. Teóricamente, la locura aparece en su mente al efectuar la asociación triádica *Dora-ham-pig*. Cuando la criada entra en su habitación portando la bandeja de desayuno donde ve jamón, Simon asocia a Dora con una cerda, efectuando un salto entre el primer elemento y el tercero, tal y como hacen los maníacos, según él explica pero no aplica a su conducta (Atwood, 1997a: 60; Niederhoff, 2000: 77; v. Armitt, 2000: 91-101). En el marco de estas asociaciones freudianas, Simon desvela el mapa de su mente; Grace, por el contrario, lo falsea abiertamente y desplaza la validez de estas asociaciones hasta el ridículo al fingir respuestas previamente estudiadas y que ocultan lo que hay en su cabeza.



La hegemonía masculina de Simon queda en entredicho con su vuelta al seno materno. Es su madre precisamente quien tiene que deshacerse de la afligida Rachel, de quien Simon huye con nocturnidad e incapaz de manejar la situación. A veces una mujer respetable, y en la mente del médico el calificativo es sinónimo de encorsetada y frígida, y otras poco mejor que las prostitutas a las que su reputación no le permite acercarse en el espacio reducido y familiar de Kingston, Rachel es un dilema irresoluble para Simon. “During the day, Rachel is a burden, an encumbrance and he wishes to be rid of her; but at night, she’s an altogether different person, and so is he. He too says no when he means yes. He means more, he means further, he means deeper” (Atwood, 1997a: 439). Con su actitud y sus comentarios íntimos, Simon evidencia los mecanismos por los que la sociedad norteamericana de mediados del siglo XIX reprime y engendra consecuentemente los discursos sexuales soterrados. La inestabilidad mental de quien ha de (des)calificar las facultades mentales de Marks deja a la luz la escasa fiabilidad del diagnóstico. Como cada una de las versiones que la novela filtra, lo que se subraya es la abierta participación del contexto personal en la elaboración de todo texto, y por tanto, la imposibilidad de cualquier tipo de objetividad. El etiquetado de otredad del sujeto femenino que se desliga de la norma patriarcal de la comunidad se ve así afectado por la misma deslegitimación que el diagnóstico médico de Simon.

En *Alias Grace*, no obstante, la desestabilización del paradigma normativo de género es especialmente problemática al analizarla dentro, y en relación con, la crisis del espíritu nacional que preside la década de 1830. Como hace con las definiciones genéricas predeterminadas que se le imponen, Grace rebate la territorialización del espíritu nacional con independencia de la base política que lo sostenga y, desde su posición presuntamente marginal, convierte un hecho histórico central en la historia canadiense en una referencia casi secundaria en su propia conceptualización nacional. Las rebeliones habidas en el Alto y Bajo Canadá se encauzan dentro de los conflictos habituales por la dependencia extrema de la metrópolis, la carencia de autogobierno local, el mandato déspota de los líderes locales Tory y las propuestas de cambio más o menos radicales del sector reformista, y especialmente del nacionalista en el Bajo

Canadá. En este marco hay que encuadrar la rebelión republicana de William Lyon Mackenzie que, apareciendo y desapareciendo de la novela de Atwood, proporciona el enclave temporal del caso Marks.<sup>9</sup> Siendo los personajes que dibuja Atwood de un extracto social bajo, la insurrección les afectó especialmente, puesto que los gravámenes e impuestos aplicados por el gobierno local perjudicaron sobre todo a los campesinos y clases desfavorecidas. “It was against the gentry”, le explica Mary a Grace, “who ran everything, and kept all the money and land for themselves” (Atwood, 1997a: 171). De ahí que sean los desarrapados quienes directamente apoyaron a Mackenzie. Tras su derrota, aproximadamente un tercio de esta población se marchó al sur de la frontera, lo cual repercutió en un aumento de puestos de trabajo y en un cierto incremento de sueldos para los que permanecieron en Canadá (Atwood, 1997b: 34). Durante su estancia en la casa Alderman, Grace oye que su compañera Effie cuenta que su novio fue desterrado a Australia por su participación en la revuelta (Atwood, 1997a: 171). Más tarde, en la mansión Kinnear, sabe por Nancy, “a fiery little Rebel” (Atwood, 1997a: 296), que su señor fue parte de las tropas represoras, y allí mismo McDermott la informa también de que estuvo enrolado en el regimiento de infantería ligera de Glengarry (Atwood, 1997a: 267). Éste fue el encargado de disuadir a los campesinos de sus ansias republicanas mediante la quema de granjas, un método que el sofocamiento de la revuelta hizo desgraciadamente famoso (v. Senior, 1990).

---

<sup>9</sup> De origen escocés y llegado a Canadá en 1820, el periodista e insurgente Mackenzie no tardó en afiliarse al sector reformista radical. Sus críticas desde sus panfletos del llamado *family compact* (Craig, 1990: 316), la élite gubernamental y corrupta del Alto Canadá, le granjearon pocos amigos en el sector dominante y considerables adeptos republicanos. Tras ser elegido miembro de la Asamblea Legislativa de Ontario fue revocado y vetado hasta cinco veces. Uno de sus mayores éxitos fue el de ser elegido alcalde de Toronto en 1834. Tras ser derrotado su partido, su órgano reformista *The Constitution*, y ordenar Sir Francis Bond Head la represión de los granjeros, Mackenzie y sus seguidores intentaron instaurar una república en la provincia, pero tras fracasar su toma de Toronto acabaron por refugiarse en la isla de Navy, cerca de las Cataratas del Niágara. A pesar de contar con un cierto apoyo estadounidense, la rebelión fracasó y su líder fue deportado a Estados Unidos desde donde intentó instigar el republicanism en Canadá. Encarcelado por ello, y finalmente amnistiado se le permitió volver a Ontario en 1848, y durante la década siguiente formó parte de la Asamblea Legislativa del Alto y Bajo Canadá (v. Guillet, 1938). Las rebeliones, en especial las del Bajo Canadá, donde el conflicto entre los anglos y el sector nacionalista francés de Louis Joseph Papineau agudizan las tensiones de gobernación comunes a la provincia superior desde 1820, llevaron a la toma de

Todas estas circunstancias particulares proporcionan la incorporación tangencial del hecho histórico en la novela y evidencian la oblicuidad de Marks con respecto a él. El enjuiciamiento de Marks en 1843 se desenvuelve entre los rescoldos aún tibios de la insurrección y el desasosiego de los vencidos; un cierto apoyo a las medidas del *gobierno responsable* y la suspicacia hacia los ecos republicanos que llegan de Estados Unidos, donde Grace y McDermott sueñan con una vida distinta. En este estado de cosas, los seguidores de Mackenzie reciben con aplausos el asesinato de Kinneer y los conservadores convierten a Grace Marks en cabeza de turco. Grace es consciente tanto de lo primero como de lo segundo, y así lo hace saber en su testimonio contado a Simon.

Esa duplicidad que coloca a Grace como autora y lectora la sitúa también dentro y fuera de la comunidad imaginada. Si, como ya se ha visto, el sujeto femenino suele ocupar el lugar de límite de la comunidad, Grace cruza los límites en varias ocasiones y se sitúa más allá de los mecanismos de inclusión/exclusión dentro de las fronteras de los colectivos implicados en la conformación nacional del Canadá temprano. Esa movilidad se contagia en una elusividad que afecta a la identidad de Marks desdibujando su figura en medio del marasmo absoluto. Y aunque sus textos consiguen para ella la inscripción y la ansiada diferencia de la histórica Marks, a la vez su identidad se dispersa. Esa dispersión, no obstante, se convierte en el mecanismo que contribuye a evitar la cosificación de su figura por unos y otros. Grace escapa a los intentos de poseerla física y políticamente, a los de retenerla en territorio canadiense, y cierto es que no declara su lealtad a nadie. Escapa a los discursos patriarcales, jurídicos y políticos de Ontario, pero además escapa de las fronteras geopolíticas de Canadá. Si al reconstruir su primera incursión a territorio estadounidense, Grace afirma que “[the United States] were indeed a different place, as the flags were different. I remembered what Jeremiah told me about borders, and how easy it was to cross them” (Atwood, 1997a: 410), su comentario sobre el cruce fronterizo literal se hace más y más metafórico con su situación de sujeto en tránsito

---

medidas metropolitanas, entre ellas el informe de Lord Durham que dio paso a la unión legislativa y al llamado *gobierno responsable* (v. Craig, 1990; Ouellet, 1990; Senior, 1990).

entre países y entre comunidades. Tras su último cruce de la frontera y desde Estados Unidos, Grace escribe a Simon, quien también ha cruzado la frontera en varios sentidos. Desde allí, y en lo que parece ser un intento de revelar su impunidad, Grace reafirma no sólo su acceso al discurso público, su inscripción diferente, sino también todas y cada una de las dudas que han surgido sobre su historia apócrifa y su identidad. Todas esas dudas se revelan contra la linealidad de la narrativa histórica y desvelan el atractivo indudable que el pasado canadiense y la conformación de la nación tienen para los artistas contemporáneos. En palabras de Atwood, “the lure of the Canadian past, for the writers of my generation, has been partly the lure of the unmentionable, the mysterious, the buried, the forgotten, the discarded, the taboo” (Atwood, 1997b: 19).

Es precisamente en este contexto en el que hay que localizar la relevancia de la metaficción historiográfica. La posibilidad de la reescritura, de la interpretación doble, desde el pasado y el presente, la intervención de la duda en el cuerpo de la tradición. A ella contribuye la inserción de la historia apócrifa en la narrativa consolidada. A esto hay que añadir que la metaficción historiográfica de *Alias Grace* consigue llamar la atención del lector sobre lo silenciado, sobre la sombra de la falsedad en la historia que ha adquirido difusión y subrayar los mecanismos implicados en la elaboración del texto y en la manufactura de los acontecimientos. Con su alegoría doble del acto de lectura y de producción textual, la novela de Atwood inquiriere en los mecanismos por los cuales atribuimos significado al texto y hace de la incertidumbre creada en torno a Marks un arma con la que abrir un espacio para minar el poder de los discursos patriarcales que han invertido su esfuerzo en deslegitimar las narrativas femeninas. Desde su testimonio, Marks recupera ese espacio, y la auto-reflexividad con la que lo hace convierte su texto y la novela de Atwood en lo que Engler denomina “arche-stories of the ironic or subversive type” (1994: 33; v. Ingersoll, 2001). Esto es, historias que, empeñadas en endeudarse con la reconstrucción del pasado, acaban por evidenciar la futilidad de la reconstrucción. La metaficción, en tanto que narración, no puede sino participar de aquello que critica, y así ocurre en la novela de Atwood, donde texto, historia y sujeto nacional y autorial

se vuelven sobre sí mismos para señalar su condición textual, entrando como Marks, en una circularidad irresoluble. Desde ella el presente mira al pasado para mostrar, como afirma Atwood, que “the past no longer belongs only to those who lived in it; the past belongs to those who claim it” (Atwood, 1997b: 39). En esa reclamación vale la pena encuadrar *Alias Grace*, siempre teniendo en cuenta que dotar de significado el pasado es entender el presente. Con este pensamiento en mente, el capítulo siguiente bucea en *Fugitive Pieces*, otra novela sobre la textualización de sujeto e historia.

## “A Man’s Work Is Never Completed”:

### *Fugitive Pieces*

de Anne Michaels

*“Most of his life he had found histories in stones and carvings. In the last few years he had found the hidden histories, intentionally lost, that altered the perspective and knowledge of earlier times. [...]. The dialogue between old and hidden lines, the-back-and-forth between what was official and unofficial during solitary field trips, [...], then coming across an illegal story, one banned by kings and state priests, in the interlinear texts”. (Ondaatje, 2001 [2000]: 105)*

*“He came up every evening after work and sat in Robert’s darkened room and talked to him and told him stories. None of the stories had to do with running. These were tales of voyages and ships and how to ride a horse. This was the binding of the father to the son”. (Findley, 2001 [1977]: 48)*

La década de los años noventa deparó a Anne Michaels su salto a la fama. De origen judío, Michaels es ante todo poeta y el destacado liricismo de su lenguaje se contagia de sus dos colecciones de poesía, *The Weight of Oranges* (1986) y *Miner’s Pond* (1991), a su única novela *Fugitive Pieces* (1998 [1996]). Aunque las primeras recibieron varios premios e incluso nominaciones para el Governor’s General Award, fue la novela la que dio a conocer a su autora dentro y fuera de Canadá. Traducida a un sinnúmero de lenguas, entre ellas el español, *Fugitive Pieces*, “a postcolonially inflected Holocaust narrative” (Huggan, 2001: 146), no puede dejar de ser heredera de una tradición de ficción judía que rescata

la memoria del genocidio y subraya el dolor inherente en el avivamiento de las llagas históricas.<sup>1</sup> “At stake, then, in the initial dialogue and setting of *Fugitive Pieces*”, explica Susan Gubar, “are the languages of self, ethnicity, and nation; of history and science – and the misuses to which they can be put” (2002: 257). Desde la diáspora de los judíos diseminados tras su persecución europea, Michaels emprende en su novela un proceso de reconstrucción subjetiva, histórica y personal, autobiográfica y biográfica en torno al poeta polaco Jakob Beer y a su biógrafo canadiense Ben. En su intento de articular el trauma del asesinato colectivo judío antes y durante la Segunda Guerra Mundial, la novela desestima una concepción de historia general para centrarse en cambio en un modelo de historia fragmentada y construida por accidentes mínimos (Foucault, 1989), de acontecimientos en apariencia intrascendentes que llegan a cambiar el curso de la narrativa histórica. “It is a mistake to think that it’s the small things we control and not the large, it is the other way around!”, explican a Jakob de niño. “We can’t stop the small accident, the tiny detail that conspires into fate: the extra moment you run back for something forgotten, a moment that saves you from an accident or causes one” (Michaels, 1998: 22).

Esa historia de accidentes se engloba en el campo de acción autobiográfico, y a partir de él Michaels elabora una narrativa vital que se ramifica doblemente para unir las existencias de Beer y Ben. Vinculados por la experiencia de persecución y de migración internacional, los sujetos del poeta y su biógrafo son en sí mismos piezas en fuga, que huyen de la dolorosa inscripción para constituirse como materia en dispersión constante. La estructura de la novela está contaminada de esta fragmentación, y ello se traduce en una narración de párrafos independientes que infunden un ritmo vertiginoso a los actos memorísticos por los que Beer y Ben llegan a fundirse.

La importancia concedida al instante y a la irrepetibilidad de cada molécula temporal convierte el hilado de la autobiografía de Beer y de la de Ben, así como la reconstrucción biográfica de este último sobre el primero, en un imposible con el que la novela juega y, sin embargo, persigue. Uno y otro se saben ejemplos de identidades intertextuales, en pleno y perpetuo proceso, y

---

<sup>1</sup> Bajo el título de *Piezas en fuga* (1997), la edición española está publicada por Alfaguara

mientras ciernen los textos con los que configurar esas identidades, muestran la futilidad de su individuación, siempre una identificación, siempre un desarrollo de continuos aplazamientos y desplazamientos.

Como veremos en la primera parte de este capítulo, las biografías y autobiografías de *Fugitive Pieces* son textos encontrados casi por azar, de ahí el apelativo de *objets trouvés*. El marasmo de textos que los personajes manejan a la captura de los hilos esenciales de su existencia refleja esa búsqueda del objeto, de una cadena estructural capaz de aportar sentido a una serie de vidas rotas por el trauma histórico y el desplazamiento físico. *Fugitive Pieces* se constituye como un deambular de teleología truncada a través de la geología, la historia, la geografía, la poesía, la meteorología; la preservación de la tradición judía, el infierno de los campos de concentración de la Alemania nazi, el viaje a América; el pasado y el presente; lo arqueológico y lo genealógico. Tomando elementos prestados de todos estos campos y entrelazándolos con sus narrativas personales, Beer y Ben ponen todo su empeño en desviar el interés de la metanarrativa hacia el *petit récit*, y al hacerlo inscriben no sólo sus historias sino la imposibilidad de la inscripción total.

Pasando de la arqueología a la genealogía, analizamos luego el patrón de masculinidad establecido entre los personajes fundamentales de la trama de Michaels. Como la relación cuasi-filial de apadrinamiento entre Jakob Beer y su mentor, protector y *koumbaros* o padrino, el geólogo griego Athanasios Roussos domina la narrativa de Jakob, la de Ben está regida por una relación también cuasi-filial hacia su idealizado biografiado. El paradigma padre-hijo, que curiosamente no es literal sino siempre metafórico en la novela, ya que ninguno de los hombres llega a tener descendencia, representa la relación entre la primera y la segunda generación de judíos canadienses. Más que biológica, la genealogía que Michaels propone en su novela es afectiva y cultural, tradicionalista, y sobre todo, masculinista. Estos hombres, siempre apoyados por sus mujeres circunstanciales, las reducen al papel de musas, cuerpos a los que impregnar para la supervivencia de la genealogía y cuerpos en los que inspirar su creación, su



filosofía; cuerpos que, en definitiva, refractan la admiración por el idolatrado mentor masculino, sea Athos o Beer.

### ***Autobiografías, biografías y objets trouvés***

Si como sostiene Jean-François Lyotard (1991), Auschwitz implicó la muerte de las narrativas orientadas teleológicamente hacia un ideal de progreso y por extensión la desaparición de las grandes historias, la novela de Michaels es emblema de ese dictado de la *condición posmoderna*. Al adoptar un modo autobiográfico, la novela opta por subrayar el carácter personal e intimista de su narrativa, se separa y a la vez se legitima por contraste con el giro dado a la metanarrativa universal. En vez de plasmar la vida de un sujeto concebido de acuerdo al canon humanista, Michaels insiste en la peculiaridad y en la diferencia personal y cultural que caracterizan a Beer y a su biógrafo. Dentro de su evidente poder como narradores y contadores de historias, y aparte del que les confiere su clase social y género sexual, ambos entran en esas categorías bastas e imprecisas que son la excentricidad cultural y la otredad histórica.

La ruptura de la teleología como característica de la construcción narrativa posterior a Auschwitz se expresa en la alteración de la linealidad entre principio y fin, entre el nacimiento y desarrollo vital orientado al declive, típico en modos autobiográficos como las memorias. Lo mismo ocurre con el paradigma biográfico, y ambos se ven trastocados en la novela de Michaels que, con la existencia de un prólogo, nos avanza la muerte súbita de Jakob Beer. Atropellado por un coche en Atenas en 1993, y después de haber sobrevivido al exterminio nazi, el poeta y traductor judío había comenzado el relato de sus memorias. En la apertura de la novela, el fin de Jakob nos avanza un comienzo, el de su texto, y la íntima relación entre comienzos y finales que se yuxtaponen mina la linealidad esperada de un texto autobiográfico. Según el prólogo, en el momento de empezar sus memorias Beer había comentado “[a] man's work, like his life, is never completed”, desafiando de esta manera cualquier expectativa de conclusión. El comienzo de su texto es indicativo del final de su vida y ese final, lejos de ser un límite, apunta a la imposibilidad de acotamiento.

La inversión del itinerario de progreso en la autobiografía de Beer, texto que Ben encuentra al final de su narración y casi al final de la novela, pasa por una descentralización de la temporalidad, por un desdoblamiento de cada instante en varios, con la consecuente relatividad de lo narrado y el surgimiento consiguiente de otros puntos de vista simultáneos. “Every moment is two moments” (Michaels, 1998: 140, 143, 161), comenta Beer recurrentemente a lo largo de su autobiografía. El texto del poeta insiste de esta forma en la parcialidad de su narrativa y en negar cualquier presunción de universalidad. Por oposición a esto, no obstante, su autobiografía determina una cierta teleología lógica, yendo desde el momento en el que Athos da con el infantil Jakob en las excavaciones de la ciudad polaca de Biskupin hasta su asentamiento con su esposa y musa Michaela en la isla griega de Idhra y la visita a Atenas donde encuentra la muerte inesperada. La yuxtaposición de este orden casi secuencial a la temporalidad inversa que nos avisa de los grandes acontecimientos en la vida de Beer antes de que los conozcamos por su boca, mientras nos fuerza a leer en busca del detalle personal, circunscribe su narrativa en esa doblez de tiempos y de simultaneidades, las unas excluidas para favorecer la inclusión de las otras en el registro oficial.

La reconstrucción de su vida en los diarios de Beer muestra una actitud condenatoria hacia las versiones impersonales y documentales del genocidio judío. A la vez, Beer es consciente de su incapacidad de narrar *todo* lo ocurrido, insistiendo siempre en la parcialidad y en la imposibilidad de la versión *única*. Su texto se sabe contribuyente en la tarea de excavar las vidas de quienes no pudieron contar la persecución y muerte que sufrieron y a la vez se condena por ahondar en una circunstancia decididamente traumática. Por ello, explica Méira Cook, “[h]olocaust literature is populated by increasingly reluctant narrators who know that it is impossible to narrate what happened and so are compelled to tell and retell what was witnessed; at the same time, however, they are haunted by the conviction that they have betrayed memory by doing so” (2000: 13). Ben, narrador por excelencia de la vida de Beer, ve esta circunstancia en su propia vida, y consecuentemente expresa: “there was no energy of a narrative in my family, not even the fervour of an elegy” (Michaels, 1998: 204).

Desde la intersección habida entre memoria, historia y narrativa personal, Beer, y con él la narrativa de Michaels, se ve inmerso en una búsqueda de nuevas formas expresivas que contengan la narración de la experiencia silenciada y dejen ver las huellas de la herida personal y colectiva. Michaels encuentra esa expresión en una narrativa doble, en la creación de dos puntos de vista sobre el mismo concepto histórico; dos puntos de vista que insisten en remarcar la existencia de otros muchos y en su parcialidad. *Fugitive Pieces* es una expresión autoconsciente de la necesidad de redefinir al sujeto judío y su lenguaje artístico tras la conmoción del genocidio. El testimonio de Jakob y Ben, como modo autobiográfico, imprime en su existencia el dolor de rescatar el sufrimiento de quienes padecieron la persecución nazi en sus carnes. En tanto que testimonio, “[...] is characteristically structured as a writing that seeks out a responsive listener, an empathetic ‘you’ who hears and understands the impossible narrative testimony of the estranged ‘I’” (Cook, 2000: 15).

La dislocación cultural y geográfica que sufre el sujeto diaspórico hace evidente una concepción de identidad como ente espacio-temporal, textual e intertextual y que viola la ontología humanista de texto y sujeto como estructuras centradas (v. Frow, 1990). A caballo entre espacios físicos y culturales, los protagonistas de Michaels muestran una noción de identidad que ha de ser negociada entre textos. El deambular de Jakob de Biskupin a Zakyntos en la costa griega, de aquí a Toronto, y ya al final de su vida, desde Canadá a la isla griega de Idhra, revela ese tránsito como causa de una identidad si no conferida por el espacio, sí en definición continua con relación a él. Si a veces oímos a Beer comentar “we long for place, but place itself longs” (Michaels 1998: 53), otras se pregunta a razón de su itinerario transcontinental e intercontinental: “what is a man [...] who has no landscape” (Michaels 1998: 86). La novela superpone esta noción de identidad claramente endeudada con el espacio y el lugar habitual de asentamiento con otra de identidad conferida por un patrón puramente temporal y circunstancial. Así, en su primer día en Toronto con Athos, Beer pide tostadas, mantequilla y sopa de verduras y comenta de ellas que son su primera comida *canadiense*. Lo que confiere a estos alimentos su distintivo *canadiense* es simplemente el ser servidos e ingeridos en Canadá. Lo mismo ocurre con los

cigarrillos *canadiens* que compra Athos, Macdonald's, "the ones with the Scottish lass on the package" (Michaels, 1998: 91).

El ente permeable de la identidad de Jakob parece contagiar a su historia, y ésta se sujeta a una porosidad extrema, característica que Jakob aprecia en las lenguas que habla y que distingue además a las piedras calizas que tan prominentemente aparecen en la novela. Jakob permite que su historia se confunda con las que le cuenta Athos, destacando así el carácter intertextual de la relación entre ellas; ve que las biografías que su padrino lee tienen mucho en común con su autobiografía y la muerte de quienes las protagonizan sienta un precedente para la suya: "I was like the men in Athos's stories, who set their courses before the invention of longitude and never quite knew where they were" (Michaels, 1998: 19).

Esa relación de contaminación entre narrativas hace que buscar la auto/biografía de Jakob, la de Ben o la de Athos sea una labor casi detectivesca. Para ello hay que separar textos y bloquear relaciones entre ellos que, lógicamente, insisten en prevalecer. Así lo ve el poeta judío al intentar separar su identidad de la de su hermana Bella y caer en la cuenta de que la desaparición de ésta se ha convertido en una constante en su propia autobiografía. Delimitar esas identidades resulta imposible, y de ahí que leyendo *Fugitive Pieces* tengamos la impresión de estar ante una pintura *objet trouvé*. Aquí, sin embargo, y a diferencia del cuadro, las vidas de los protagonistas, los objetos, tienden a vincularse continuamente y a desdibujar sus demarcaciones particulares, ya que sus límites son imprecisos, móviles y franqueables. Estos *objetos* textuales auto/biográficos, plasmados como están sobre los paisajes de la novela o los cuerpos de los protagonistas, hacen que los unos y los otros se vean inmersos también en un desdibujamiento de límites. Esa tendencia a la intersección y al solapamiento de espacios y de historias y al injerto de los unos en los otros la aprecia Jakob cuando concluye que su cuerpo y el de Athos, "[...] were a vine and a fence" (Michaels, 1998: 108). Aparte de ser textos en los que sus historias se inscriben, sus cuerpos insisten en desmarcar sus límites y en optar también por la interrelación y hasta la confusión. "[T]he man excavating at the mud in Biskupin, the man I came to know as Athos, wore me under his clothes. My limbs

bone-shadows on his strong legs and arms, my head buried in his neck, both of us beneath a heavy coat”, recuerda Jakob desde su presente. “[...] On the island of Zakynthos, Athos – scientist, scholar, middling master of languages – performed his most astounding feat. From out of his trousers he plucked the seven year-old refugee Jakob Beer” (Michaels, 1998: 13-14).

La intersección entre historias y cuerpos existe también entre Jakob y Ben, ya que sus vidas están protagonizadas por accidentes comunes y por fenómenos de coincidencia que hacen que sus existencias se tiendan en paralelo. Si Biskupin es una ciudad semi-inundada por el río, la historia de Ben nos hace saber que el sur de Ontario sufre en 1954 el desbordamiento del río Humber, que inunda Weston y Lambstone Woods, forzando a la población de la zona a buscar refugio ante la crecida. Ben y su familia se ven obligados una vez más a dejarlo todo para cambiar su sitio de residencia ante los accidentes históricos e incontrolados en los que la novela es tan prolífica. Su vida y la de Jakob convergen en Toronto en casa de Maurice Salman, otro refugiado, que promueve en Ben el interés por la poesía y la figura del poeta judío. Sus historias se entrelazan además por la presencia del trauma colectivo que para Beer y la familia de Ben, e indirectamente para él, implicó la persecución nazi y el horror de los campos de exterminio. Las rectas y los giros que las narrativas personales de cada uno de ellos dan sobre sí mismas provocan ese desdibujamiento continuo de las auto/biografías, los objetos encontrados y en proceso de aparición y desaparición de *Fugitive Pieces*.

Como miembro de la comunidad judía de Biskupin, Jakob no puede dejar de participar en los acontecimientos que culminaron con el asesinato de sus vecinos, de sus padres y, presumiblemente, de su hermana Bella. Al ser encontrado por Athos mientras investigaba entre los sedimentos dejados por el río en la inundada ciudad, la historia del llamado *bog-boy* se entrelaza con la de su padrino y se mueve en paralelo a la del científico griego. “I understood that if I were strong enough to accept it, I was being offered a second history” (Michaels, 1998: 20), comenta Jakob al notar que su vida y la biografía de Athos se atan sin remedio. Encontrado y en proceso de modificación y aculturación, como los textos que se interponen los unos a los otros en nuestra lectura de la autobiografía de Jakob, el chico judío no deja de ser un texto más, ahora insertado en la

biografía de su padrino, y como tal aportando a éste la historia de Biskupin plasmada sobre su corporalidad. “I learned to tolerate images rising in me like bruises” (Michaels, 1998: 19), explica Jakob en su narración testimonial. Al igual que las historias de Athos y Jakob que parecen contenerse la una a la otra, la memoria, la historia y la narración personal reflejan un diseño de límites similares, como el de las muñecas rusas al que Jakob se refiere. De manera parecida a los textos encontrados y desaparecidos de su autobiografía, Jakob también figura como texto encontrado, uno que porta la historia comunal de Biskupin, con sus jeroglíficos. Tal y como ocurre con otros de los textos que pululan por la novela, Jakob llama la atención sobre lo que queda localizado en sus márgenes y sobre la imposibilidad de leer e interpretar esa información. Como el prólogo avanza, son múltiples los textos que han desaparecido del archivo: los diarios del gueto, las cartas de los exploradores de Athos, o los diarios de Beer que Ben encuentra en la casa del poeta en Idhra. Aquí, sin embargo, la ausencia de todos ellos es intertexto de su presencia, de manera que es imposible leer la una sin considerar a la otra; ausencia y presencia se señalan mutuamente a lo largo de la narración de Ben y de su biografiado. “Destruction does not create a vacuum”, afirma Jakob categóricamente, “it simply transforms presence into absence” (Michaels, 1998: 161).

Es por medio de este juego recurrente entre ausencia y presencia como Ben se aproxima a la biografía de Beer y a su propia autobiografía; muchas de las vivencias del poeta, y sobre todo sus atormentados recuerdos, le revelan lo silenciado en su autobiografía. A la vez, lo que es parte de la cotidianeidad de Ben le proporciona pistas continuas sobre las ausencias en la narrativa vital de Jakob. La atención que los escritos en prosa de Beer y, en especial, su poesía, confieren a la recuperación memorística de la experiencia silenciada hace que Ben comprenda el mutismo de su propia familia sobre el exterminio. Por el contrario, el acercamiento de Ben a las mujeres que pasan por su vida le permite comparar sus circunstancias con las que configuraron el archivo personal de Beer y sobre todo notar cómo la ausencia en los escritos del poeta revela una presencia indiscutible. Aquí, como en otros muchos casos, la comparación entre las narrativas vitales de Beer, Ben y Athos descubre un parecido asombroso entre

ellas, que veremos con más detalle en la próxima sección. En este contexto de repetición y de circularidad vital la novela de Michaels encuentra su motivo más poderoso, la comunidad genealógica que vincula hasta el extremo pasado y presente: “the present, like a landscape, is only a small part of a mysterious narrative. A narrative of catastrophe and slow accumulation. Each life saved: genetic features to rise again in another generation” (Michaels, 1998: 48).

De clara influencia autobiográfica, la poesía de Beer también juega con las ausencias y presencias en una dualidad permanente que va más allá de la que estructura el funcionamiento del lenguaje y la configuración del significado. Jakob, poeta y traductor de poesía griega al inglés, es muy consciente de la ausencia forzosa a la que el proceso de transmitir en una lengua lo expresado en la otra le condena. De ahí que sus traducciones no velen la ausencia de similitud entre textos ni el carácter de aproximación de sus versiones. El proceso de acercamiento, de parcialidad, de reconstrucción personal se percibe en su narración de la muerte de su familia, de la desaparición de su hermana, de la vida de Athos, de su labor como escritor en Canadá y en Grecia y en su reconstrucción de su vida de marido y amante con Alex y más tarde con Michaela. De la misma manera que escondido en la cocina de su casa de Biskupin Jakob sólo puede ver en parte lo que ocurre con sus padres cuando los soldados alemanes asaltan la residencia familiar, siendo una incógnita lo que sucede a Bella, su lugar como poeta y reconstructor de la experiencia colectiva lo dota de un ángulo de parcialidad. Su manejo del lenguaje le proporciona sólo un enclave personal y de construcciones viciadas por su compromiso con la reconstrucción. Ben, no obstante, clama lo contrario:

I know that the more one loves a man's words, the more one can assume he's put everything into his work that he couldn't put into his life. The relation between a man's behaviour and his words is usually that of gristle and fat on the bone of meaning. But, in your case, there seemed to be no gap between the poems and the man. How could it be otherwise, for a man who claimed to believe so completely in language? Who knew that even one letter –like the 'J' stamped on a passport – could have the power of life or death. In your later poems, it's as if history reads over our shoulder, casts its shadow on the page, but is no longer in the words themselves. I wanted to believe language itself had freed you. (Michaels, 1998: 207)

Fruto del compromiso de Beer con la reconstrucción personal y colectiva tras el Holocausto, su historia privada y pública y la de sus congéneres se entremezclan en su colección de poemas titulada *Groundwork*. Como su nombre indica, sus poemas son una base sólida sobre la que edificar una subjetividad personal y comunal, arriesgando por tanto la individuación que toda autobiografía implica. En estos poemas, a los que Maurice Salman identifica como “ghost stories” (Michaels, 1998: 163), Beer encuentra una expresión alternativa a la historia del aplastamiento judío y una forma de contar una historia que contradice el poder de la narrativa oficial y su tendencia a dejar en silencio a la comunidad semita.<sup>2</sup> Durante su primera estancia en Grecia, Beer explica: “I already knew the power of language to destroy, to omit, to obliterate. But poetry, the power of language to restore: this was what both Athos and Kostas were trying to teach me” (Michaels, 1998: 79). No sólo la escritura de poesía sino la escritura de cualquier tipo de texto se constituye en la novela como antagonismo de la voluntad nazi de borrar a los judíos de la faz de la tierra. Mientras Athos recomienda a su protegido que escriba para salvarse y un día escribirá porque se ha salvado (Michaels, 1998: 165), Beer ve que el lenguaje empleado por los nazis en los campos ha sido un recurso pensado para aniquilar todo rastro de subjetividad y de humanidad en los individuos destinados a experimentos, trabajos forzados o a morir gaseados. “Non-Aryans were never to be referred to as human, but as ‘figuren’, ‘stucke’, ‘dolls’, ‘wood’, ‘merchandise’, ‘rags’. Humans were not being gassed, only ‘figuren’, so ethics were not being violated” (Michaels, 1998: 165). Sin embargo, el poeta percibe una contradicción en el ideario nazi y que plasma en su poesía: la tendencia a la humillación de los internos previa a su asesinato en los campos permite ver que los perpetradores conocen la humanidad de sus víctimas. La recreación de la huella de esa humanidad subyacente en las peores humillaciones es el bálsamo necesario para

---

<sup>2</sup> Pensadores y escritores judíos como Theodore Adorno en su *Prisms: Cultural Criticism and Society* (1981), Paul Celan en *Prose Writings and Selected Poems* (1980) o Maurice Blanchot en *The Writing of the Disaster* (1995) se han referido siempre a la dificultad de escribir poesía, y de escribir en general, después de la barbarie del exterminio judío. Paralelamente, la búsqueda de una textualidad alternativa se ha impuesto como una deuda que los intelectuales judíos tienen con los miembros de su comunidad con el fin de desmarcar su experiencia de la historia general. Su producción literaria se encuadra así dentro de ese precepto de literatura comprometida en el que, siguiendo a Jean-Paul Sartre en su *What Is Literature?* (1950), Cobos Fernández (2000) sitúa



la cura mental de la colectividad judía y para la visión de futuro ensoñado en los poemas del judío Beer: “We look for the spirit precisely in the place of greatest degradation. It is from these that the new Adam must raise himself, must begin again” (Michaels, 1998: 167).

Y mientras *Groundwork* es un esfuerzo en la reparación de la dañada subjetividad judía, *Bearing False Witness*, el libro que Athos publica en Canadá y que relata su estancia en las excavaciones de Biskupin, es todo lo contrario. En él, el geólogo griego reflexiona sobre la fabricación de la evidencia arqueológica para el sostenimiento del régimen nazi, sobre sus reclamaciones de enraizamiento histórico, y sobre su espíritu megalómano. Las excavaciones en Biskupin fueron impedidas por el ansia alemana de probarse vinculados a todas las civilizaciones europeas más remotas, desde los helenos a los vikingos nórdicos. La imposibilidad de relacionar el régimen nazi con una civilización comparable a la pompeyana es lo que causa la destrucción de la ciudad de la que Beer escapa. Tanto *Groundwork* como *Bearing False Witness* son testigos del constructo de la subjetividad histórica, así como de la posibilidad de construir y desconstruir la historia con fines diversos.

La dispersión que estos textos implican sobre el documento auto/biográfico hace que la autobiografía de Beer y de Ben y la biografía de Beer que Ben escribe sean formaciones difíciles de discernir. A estos textos se unen otros como mapas cartográficos, meteorológicos, tratados de geología; información varia sobre vientos y tornados, sobre pluviosidad, sobre geografía humana y política. Ben, en su tesis doctoral, amalgama biografía y meteorología en una combinación novedosa, encuentra las mejores biografías en los cuerpos incorruptos que ve en un ejemplar de *National Geographic* y, a partir de ellos, *Fugitive Pieces* vuelve a vincular al biógrafo y al biografiado, versión particular de uno de estos incorruptos cuando emerge del barro en Biskupin; pero el descubrimiento de Ben también le une a Athos, por la fascinación común que ambos sienten por estos cuerpos en los que se preserva la identidad de los rasgos físicos tanto como la huella de la historia, sus justicias y sus crímenes más sádicos. Así lo afirma Athos cuando sostiene: “[a]nd that is why [...] the bog men

are so serene. Asleep for centuries, they are uncovered perfectly intact; thus they outlast their killers – whose bodies have long dissolved to dust” (Michaels, 1998: 49). Arqueología, geología y biografía tienen en la novela de Michaels zonas de solapamiento continuo: todas sacan a la luz lo oculto, remueven lo escondido, y por último, intentan encajar las piezas para producir una narrativa coherente. En busca de los diarios de Beer en la casa de éste, Ben dice haberse sentido como “[...] an archaeologist examining one square inch at a time” (Michaels, 1998: 261). Ben había analizado la problemática de la producción autobiográfica en términos como los siguientes:

The hindsight of biography is as elusive and deductive as long-range forecasting. Guesswork, a hunch. Monitoring probabilities. Assessing the influence of all the information we'll never have, that has never been recorded. The importance not of what's extant, but of what's disappeared. Even the most reticent subject can be – at least in part – posthumously constructed. [...]. The quest to discover another's psyche, to absorb another's motive as deeply as your own, is a lover's quest. But the search for facts, for places, names, influential events, important conversations and correspondences, political circumstances – all this amounts to nothing if you can't find the assumption your subject lives by. (Michaels, 1998: 222)

Fascinado por la biografía del poeta judío, Ben no puede dejar de generar intersecciones entre su vida propia y la de Beer, descentralizando ambos documentos por el cruce que formulan. El último tercio de la novela, que ocupa la narración de Ben, reflexiona de forma consciente sobre la producción del documento biográfico mientras produce una autobiografía. Desde ella analiza una y mil veces la producción de otros documentos similares en la tradición del pos-Holocausto: la toma de conciencia subjetiva, la cura verbal del acto narrativo, la búsqueda del testimonio, la localización y contraste del testimonio más cierto y cercano al exterminio. Cook escribe acerca de Beer algo que se hace aplicable a Ben. Según ella, “[...] he writes in order to achieve subject-hood, in order to know who he once was and who he now is through the self-knowledge that is afforded in the process of all autobiographical narratives but nowhere so intensely as in the testimony” (2000: 15). Y de hecho, la narración de Ben como la de Jakob, toma la forma del testimonio y desde él se dirige continuamente al propio

biografiado para ponerle al corriente, según parece, de la dificultad que la investigación y la reconstrucción plantean. “But it was you who were embalmed! With your calmness, your expansive satiety” (Michaels, 1998: 230), reprocha Ben a su idolatrado Beer. Y, no obstante, su búsqueda en 1993 de los diarios íntimos del poeta en Idhra, esos textos que leemos antes de la irrupción de Ben en la trama de *Fugitive Pieces*, están repletos de ecos de la vida del poeta hasta el punto que parece que Ben viaja sobre los pasos de su antecesor, salpica su relación amorosa y adúltera con Petra de versos de Beer y canta la añoranza que siente por su esposa Naomi con otros versos también extraídos de la poesía de Jakob en Grecia. Es en la isla de Idhra donde la autobiografía de Beer, pero también la de Ben, se revela como un *texto encontrado* en todas las acepciones de la expresión. El documento físico en dos volúmenes aparece descuidadamente depositado entre otros libros de Beer, imitando el azar con el que las historias personales, los accidentes históricos de la novela y los fenómenos meteorológicos se producen. De hecho, los cuadernos muestran las huellas del viento y de la lluvia, de haber estado en el exterior y de llevar impresa la geografía de Idhra. Como ellos, Ben exclama en casa de Beer: “I felt the power of your place speaking to my body” (Michaels, 1998: 266), y de esta forma cuerpo y geografía, como tantas otras veces en la novela, reclaman el ser herederos de la historia personal y pública; constituirse en textos sobre los que esas narrativas quedan grabadas.

Lejos de ser Ben el único que tiene que encontrar el texto auto/biográfico, *Fugitive Pieces* une a todos sus actores masculinos en una búsqueda idéntica. Beer hace lo propio, negociando entre textos la producción de su autobiografía, y algo similar ocurre con su padrino. Athos busca entre las narrativas geológicas a sus antecesores y a partir de ellos elabora su historia. Como todos y cada uno de ellos, el lector se ve forzado a leer entre textos a la espera de localizar las narrativas vitales de estos personajes de vidas fracturadas por la distancia, por la historia del genocidio y por su propio destino. Ben y Jakob son el ejemplo más relevante del *objet trouvé* de *Fugitive Pieces*, ya que el uno encuentra su autobiografía buceando en la biografía del otro; Beer por su parte parece descubrir y recomponer su historia a partir de las historias de su poesía, de las

narraciones de Athos, de su amigo Kostas, de Salman e Irena en Canadá; a partir, y de forma muy importante, de la narrativa de incertidumbre que teje en torno a la vida de su hermana Bella, otro de los textos que Jakob lucha por encontrar y que, sin embargo, señala lo inacabado de su obra. Ésta le une a Ben indisolublemente, como su vida le une a Athos. Los tres forman la genealogía masculina y masculinista que se analiza en la siguiente sección.

### ***El geólogo, el poeta, el biógrafo: una genealogía masculinista***

Cuando el sujeto viaja de una cultura a otra, su masculinidad o su feminidad, como cualquier otra ideología, sufre un proceso de reconsideración entre las líneas determinadas por la cultura de procedencia y aquella que se erige dominante en el lugar de recepción. Michaels dibuja en *Fugitive Pieces* masculinidades en tránsito por la emigración e inmigración de aquellos individuos a los que se circunscriben. Éstas, según Daniel Coleman afirma, se ven sometidas a lo que él denomina *cross cultural refraction*. Esto es, la dinámica que, como resultado del viaje, produce un efecto de desafío, afirmación o cuestionamiento de los códigos concebidos como propios de la masculinidad. “Just as a wave of light or sound changes velocities and directions when it passes from one medium into another”, mantiene Coleman, “so also a cultural form like masculine practice will change or ‘bend’ when it enters into a new cultural environment or medium” (1998: 159).

En *Fugitive Pieces*, Athos, Jakob y Ben deberían verse confrontados con la reescritura de sus masculinidades a razón del viaje que emprenden a lo largo y ancho de la geografía internacional de la novela. En una escena de diseminación transnacional (Bhabha, 1990b: 320), como es el caso de la contemporánea, Michaels escribe a sus tres personajes masculinos a caballo entre continentes y entre países, cruzando una y otra vez fronteras políticas y nacionales; entrando y saliendo de comunidades imaginadas, que a su vez, tendrían que forzarles a reinventar sus masculinidades. A pesar de ello, las masculinidades de los tres protagonistas parecen pasar a un plano secundario para dejar espacio a lo que los une, la historia común del desplazamiento físico e histórico; del Holocausto como

eje de unidad comunal a través de la genealogía. La aceptación del código social que conforma sus masculinidades y la representación de ese código es mínima en la novela, produciendo por ello personajes que no *sobreactúan* su género sexual, sino que lo *infraactúan*. Es decir, han naturalizado una serie de comportamientos a los que no conceden la más mínima relevancia puesto que son *naturales*. En esa naturalidad cabe el desplazamiento del sujeto femenino para dar prioridad a la relación homosocial que marca la genealogía establecida entre Athos, Jakob y Ben.

Como hemos visto, cuando Beer habla de sanar la herida en el subconsciente de la comunidad judía reconociendo la humillación y la destrucción, lo hace como condición previa y necesaria para el nacimiento del nuevo Adán (1998: 167). Nada se dice, sin embargo, del nacimiento de una nueva Eva, a su vez requisito y pilar biológico para la comunidad judía reinventada tras el Holocausto. Este desplazamiento de la figura femenina está de acuerdo con el comportamiento de una masculinidad que se cierra sobre sí de forma centrípeta. En esta concepción, sólo cabe un sujeto femenino secundario y empleado como vértice para canalizar las ansias de reproducción y perpetuación, las energías creativas – la típica musa del clasicismo –, o como apoyo circunstancial de la labor masculina. Tanto Ben como Beer se encuadran en este prototipo masculino, que ensalza la domesticidad femenina y a duras penas contempla la vida pública o la conducta liberal de sus mujeres. La genealogía masculinista que se constituye como la espina dorsal de la novela requiere de esta visión para su supervivencia.

Al contrario de lo que una genealogía es, la de *Fugitive Pieces* no implica un nexo de sangre entre los individuos relacionados, sino una relación de admiración, de aprendizaje y de alimentación interpersonal e intelectual. Curiosamente, ninguno de los tres hombres llega a tener descendencia biológica: Athos no tuvo hijos con su esposa Elaine, Jakob no los tiene ni con Alex ni con Michaela, ni tampoco Ben con su esposa Naomi ni en su aventura griega con Petra. Ello implica que, a pesar del énfasis de todos y cada uno de ellos en perpetuarse y en perpetuar la estirpe judía, sus sueños de procreación no prosperan. Esa procreación está en consonancia con la ansiedad que cada uno de ellos tiene en inscribirse en el texto, y el genealógico no es una excepción. Si la

novela es rica en imágenes de perdurabilidad en forma de mapas de todo tipo, con inscripciones del individuo en el lugar que habita, del lugar sobre el cuerpo del individuo, también lo es en imágenes que atestiguan la imposibilidad de perdurar en el tiempo y a través de la historia. Pocas, sin embargo, tan significativas del truncamiento de la genealogía como las que se dan en la relación entre Ben y Petra en Idhra. La mujer, que en absoluto encaja con las imágenes femeninas que los hombres de Michaels han dibujado hasta el momento, ofrece a Ben un placer corporal desconocido para el canadiense, pero, a pesar de ello, infructuoso con relación a una permanencia temporal. Petra, otro recurrente juego con la piedra como elemento difícil de grabar, no permite que Ben la convierta en parte de su ansia de prevalecer. El semen del hombre disperso sobre el cuerpo de la turista, la semilla sobre la piedra, verifica la imposibilidad de la genealogía: “in the mornings, my body was dull and sensitised with pleasure”, rememora Ben. “*I shook myself free of a million lives, an unborn for every ghost, over Petra’s firm belly and brown thighs and slept carelessly, while souls seeped into the extravagance of sheets and flesh. Having emptied myself completely, I slept as though too full to move*” (Michaels, 1998: 278). La imposibilidad de perdurar en y a través del cuerpo de la mujer, y con ella el bloqueo a la línea genealógica, vincula a Ben y su biografiado, ya que las palabras con las que Ben expresa la llegada de su orgasmo sobre Petra son extraídas de la poesía de Beer y en ellas resuena, como no, la omnipresencia del genocidio. Tanto Beer como Ben parecen más vinculados a la genealogía pasada que a la futura, y de ahí, tal vez, que no se perpetúen.

Y mientras Petra se aleja del ideal de mujer para la multiplicación de la genealogía de Ben, su esposa Naomi reproduce la norma femenina en su persona pero, sin embargo, resulta también poco fértil. Música, casera, coleccionista de canciones de cuna, Naomi “nourished my research”, explica Ben convirtiéndola en la recurrente musa y además en cocinera, “[...] carefully placed ivory potatoes, cooked until they crumbled at the touch of a fork, into chilled vermilion borscht” (Michaels, 1998: 212). Durante sus investigaciones, Ben viaja y Naomi permanece en casa atada a la domesticidad del hogar que su marido narra nostálgicamente desde allí donde se encuentre. En Idhra, y cuando todo parece

indicar que Naomi está al tanto de su aventura con Petra, tal y como lo evidencia su pañuelo apresuradamente olvidado en la casa, Ben sueña con volver junto a una esposa en parte desconocida: “I can’t tell you what her wrists look like, or the knot of bone on her ankle, or how her hair grows at the back of her neck, but I can tell her mood almost before she enters the room” (Michaels, 1998: 285).

A pesar de ello, es con Petra con quien Ben reproduce las escenas de cotidianidad de Beer y Michaela, visita los sitios a los que éstos solían acudir, hace de la casa del poeta la suya. Una vez más tras los pasos de Jakob, Ben intenta enraizarse en la vida de su padre adoptivo y confirma ese patrón de vidas repetidas que hace de su autobiografía la de Jakob. En él, Ben institucionaliza la figura del padre, una actitud promovida por la relación pésima que mantuvo con su progenitor biológico, quien traumatizado por la experiencia de internamiento en el campo de concentración, se muestra incapaz de superarla y volver a la vida. Según Ben, “[m]y father was a man who had erased himself as much as possible within the legal limits of citizenship” (Michaels, 1998: 232), y esa desaparición de la vida pública se confirma de forma extrema cuando se suicida. Ante la falta del padre, Ben ve en Jakob la figura paterna, una figura además consonante con su lucha por materializar textualmente la experiencia relegada a lo más profundo del subconsciente individual y colectivo. La idolatría extrema que Ben siente por Jakob se confirma cuando se empeña en trazar las huellas vitales del poeta, en escudriñar hasta el límite su vida privada para hacer de ella la suya. De esta manera, Ben reproduce el patrón que lleva a Beer a verse como parte constituyente de la existencia de su mentor Athos.

En vez de ser el diminutivo de *Benjamin* (Cook, 2000: 21), *Ben* es la palabra hebrea que equivale a *hijo* (Michaels, 1998: 253), con lo que la relación entre éste y su biografiado reproduce un patrón de relación paterno-filial. En su misma estirpe, Ben encarna por contra la imagen de una genealogía trunca. Sabemos por su testimonio que es el tercer hijo de sus padres y nacido una vez que éstos fueron liberados de los campos, después de la muerte de sus hermanos; que sus padres se negaron a darle un nombre propio con la esperanza de que “[...] the angel of death may pass by” (Michaels, 1998: 253). Al negarse a darle un nombre, sus padres intentaron en exceso disimular el deseo por un nuevo hijo. Al

sumar esta circunstancia, que el biógrafo interpreta como un cierto rechazo, a la negativa de sus progenitores a narrar en detalle la experiencia del exterminio, Ben clama: “[b]ut I was born into absence. History had left a space already fetid with undergrowth, worms chewing soil abandoned by roots” (Michaels, 1998: 233). Y de ahí que no sea extraño, por tanto, que Ben se erija como hijo adoptivo de Beer, un superviviente de la tragedia que sus padres no pudieron soportar moralmente ni sus hermanos físicamente.

Como su biógrafo, que es incapaz de crear una estirpe propia, Beer tampoco consigue tener descendencia. En su primera esposa, Alex, encuentra una mujer que se escapa del tipo de cónyuge que la comunidad judía ha ensoñado, un arquetipo en el que sí cabe Irena Salman, la esposa de su amigo Maurice. Alex es demasiado independiente y se acerca sólo tangencialmente a las historias de su marido. Nunca llega, sin embargo, a identificarse con la pérdida de la familia de Beer ni a hacer suya la reconstrucción de la tragedia a la que el poeta consagra su obra y su vida. Lejos de ser la mujer en la que engendre a sus hijos, “Alex could make the rest of us feel like parents and she, the wilful, spirited child” (Michaels, 1998: 134). Y de ahí, que al no acoplarse al ideal de la mujer de la comunidad hebrea, su matrimonio con el poeta acabe en fracaso. Michaela, por el contrario, la segunda mujer del poeta, está mucho más cerca de la imagen de feminidad repetida en la madre de Beer, en la de Ben y en Naomi. Michaela no es sólo la musa-esposa, sino además, y al pertenecer también a la comunidad judía, “offers her ancestors to me” (Michaels, 1998: 179), dice Beer. Ella encarna así la combinación de pasado a recuperar y de apertura de futuro en la imagen de una estirpe venidera que prolongue la descendencia del poeta internacional en Grecia. Como sus historias y su poesía de la inscripción, Beer busca en Michaela la forma de una permanencia a lo largo de la historia con la que mitigar la desaparición de su familia y la amenaza sobre el colectivo. “I pray that soon my wife will feel new breath inside her own [body]”, comenta el poeta esperanzado, “I press my head against Michaela’s side and whisper a story to her flat belly” (Michaels, 1998: 194). A pesar de esta esperanza que nunca llega a materializarse en el cuerpo de Michaela, la descendencia de Jakob, como Ben, porta en su historia la huella de la tragedia colectiva. Beer planea llamar a sus vástagos Bella, si es niña,



o Bela si es un varón, y así rinde un homenaje a la memoria de su hermana desaparecida. La promesa de una generación venidera se yergue así no en una cura del pasado y de su insalvable tragedia, sino en un recordatorio permanente de ella y de su incuestionable poder sobre el futuro.

Si la autobiografía de Ben se convierte en heredera de la del poeta, la de Beer lo es de la de su protector. A raíz del encuentro y de su adopción por parte del científico griego, el pequeño Jakob se transforma en una fiel reproducción de su padrino, y el parecido no escapa ni siquiera a él: “[Athos’] cosmology became mine. I grew into it naturally. In this way, our tasks became the same” (Michaels, 1998: 49), clama un complacido Jakob, que ve que su *künstlerroman* particular no sería el mismo sin la presencia de su salvador y de sus historias de materiales geológicos, de sedimentos, de acuíferos; de exploraciones a la Antártida y de culturas que se encuentran gracias a los viajes de los exploradores. Como ellos, y como Athos, Beer se modela a sí mismo, cual la arcilla de Biskupin, a imagen y semejanza del modelo de padre y padrino que admira sin medida. “Shaped by unassimilated trauma and the empathic identification of adoption”, comenta Gubar, “the masculinity that a deprived and bereaved Athos fosters in Jakob is scarred: intimate with the incoherence and unboundedness of an ego that has no illusions about its own autonomous authority” (2002: 259). De Grecia a Canadá y de vuelta a la primera al final de su vida, estas cualidades permanecen inalteradas por su desplazamiento vital.

Todos los personajes de Michaels son de una forma o de otra parte de esa dinámica de movimiento internacional y de desplazamiento, y es el itinerario que emprenden el que proporciona el eje de análisis desde el que examinar la relación de admiración homosocial que mantienen. Si como Beer sostiene “we define a man by what he admires, what raises him” (Michaels, 1998: 194), a estos hombres los caracteriza la admiración que cada uno de ellos profesa por su idolatrada figura paterna: Ben por Beer, y éste por Athos. Esa admiración, un elemento incondicional que depende directamente de la masculinidad de los protagonistas, se mantiene constante en el viaje transcontinental, y compite con el impulso expansivo y centrífugo de la narración. Los hombres de Michaels viajan de un continente a otro, de un país a otro, pero sus parámetros de masculinidad y

lo que define a ésta en la novela, la fidelidad al ideal del mentor, permanece inalterable. Su viaje, como Coleman concluye, produce una refracción de la ideología masculina, de manera que “[...] one remains aware both of (conservative) continuity and of (unsettling) distortion” (1998: 161).

En el caso de Ben, Beer y Athos puede hablarse de continuidad porque sus desplazamientos a un lado y otro del Atlántico no conllevan las habituales negociaciones en los posicionamientos del sujeto en y a través de discursos de pertenencia nacional y genérica. En este sentido, los tres personajes permanecen casi planos, ya que en pocos casos se muestran inadaptados o con dificultad para acceder al código en vigor. Quien más padece es el infantil Jakob, pero sólo para adaptar la memoria del asesinato familiar al inglés y al griego. Años más tarde, y tras su experiencia en Canadá, Beer retorna a Grecia, y es entonces cuando explica: “[...] I would always be a stranger in Greece, no matter how long I lived here. So I tried over the years to anchor myself in the details of the island” (Michaels, 1998: 164). No obstante, Beer nunca menciona que se sienta inadaptado al código social y normativo-genérico ni en Grecia ni en Canadá, y ello se debe a que la comunidad judía ejerce un movimiento centrípeto y de escaso aperturismo hacia el exterior, y ello a pesar de su movimiento forzoso en la escena internacional. Como parte de esa comunidad y conteniendo sus valores en todo momento como clave de su ideario y de sus prácticas habituales, ni Beer ni Ben sienten la necesidad de renegociar sus masculinidades.

En este contexto, las mujeres que pasan por la vida de Athos, Beer y Ben adquieren el estatus de espejos que refractan la admiración que los hombres sienten los unos por los otros. Por ello, las féminas de Michaels se convierten en ejemplos distintos de lo que Peter Dickinson ha llamado *triangulación*. Con ese nombre, Dickinson se refiere a todas aquellas relaciones homosociales en las que una mujer atrae sobre sí la relación de admiración o deseo sexual que vincula a dos hombres, *normalizando* de esta forma una situación que rápidamente levanta la sospecha de la heteronorma por la que se rige la comunidad y por medio de la cual se establecen los mecanismos de inclusión y exclusión (1999: 11-12). En *Fugitive Pieces*, queda descartada la existencia de esta relación de deseo entre los hombres de la novela, aunque está claro que la admiración que se profesan va

más allá de los límites habituales para entrar de lleno en el amor filial. Éste, al contrario que el deseo sexual del que habla Dickinson, no se proyecta ni se canaliza a través del cuerpo femenino, sino que en la novela desplaza a la mujer. Las mujeres de Beer y Ben, patrones de docilidad y de domesticidad, no pueden nunca equipararse a la devoción que uno y otro declaran por sus respectivos Athos y Jakob. Sus mujeres son, por el contrario, parte de sus vidas, la posibilidad de instaurar su genealogía, pero nunca llegan a convertirse en aquello que mueve sus auto/biografías. Ellas, sin embargo, excepción hecha de la sensual Petra y de la independiente Alex, parecen adquirir su identidad a raíz de la de sus maridos, y así lo demuestra Michaela, quien, por lo que el prólogo dice, sobrevivió a su marido sólo en dos días.

El funcionamiento de la genealogía masculina de *Fugitive Pieces* implica que la novela determine un paradigma de correlatividad entre los protagonistas masculinos y sus homólogas femeninas. Es a ellos, no obstante, a quien se les otorga el poder de agentividad social, mientras sus mujeres permanecen casi pasivas. Cuando no es así, la feminidad entra en un terreno que contradice la norma claramente patriarcal que gobierna el ideario hebreo. Alexandra con respecto a Beer y Petra con relación a Ben quiebran las expectativas que los hombres se han fabricado de sus mujeres ideales. En oposición a ellas, Alex es activa e inquieta; Petra, una mujer cuya movilidad a lo largo y ancho del mundo contradice el deseado asentamiento de los hombres de Michaels. Ben la representa como una tentación capaz de enloquecerle, haciendo de su cuerpo cosificado un enclave de deseo ilícito. “In the small of her brown, silky back, past an invisible down of hair, the faint breath of electricity remained. A flower so faint you feel it could be washed away or, like a frost flower, vanish with your gasp [...]. The flower is ghostly and permanent; maddening stigmata” (Michaels, 1998: 275).

La relación entre Ben y Petra, salpicada en su narración por fragmentos de la poesía de Beer escrita en Idhra, nos fuerza a establecer paralelismos continuos entre las dos mujeres con las que el poeta y su biógrafo compartieron el espacio de la isla. Mientras en Michaela, Jakob encontró el sosiego y la paz de madurez, una musa que al parecer le reveló el camino hacia su espíritu y la forma de

plasmar éste en sus poemas tardíos, en Petra Ben da con todo lo contrario: el desarraigo, la puesta en peligro de su vida sosegada y familiar con la hogareña Naomi. Si en su opinión los poemas de Beer de esta etapa revelan “[...] a man who feels, for the first time, a future” y la presencia innegable de “[...] a woman who will slowly undress / my spirit, bring my body” (Michaels, 1998: 267-268), su etapa en Idhra mezcla la calma de encontrar por fin la autobiografía de Beer, de llegar al final de su búsqueda de la persona y de su auto-representación, con la tumultuosa pasión que le brinda la demoníaca Petra (Cook, 2000: 18). Por ello, y tras recuperar una supuesta cordura, Ben vuelve al seno cuasi-maternal construido en torno a Naomi y su hogar canadiense.

Beer, por el contrario, deja su primer hogar canadiense con Alex para instalarse en Grecia con Michaela. A su primera esposa nunca le tolera que lleve una vida propia y alejada de los conflictos de la representación del trauma que jalonan la vida y la obra del poeta. Según él mismo sugiere, “I begin to feel that Alex is brainwashing me” (Michaels, 1998: 144), dice aludiendo a la distracción que implica su vida en Canadá con respecto a su tarea de reconstrucción. Y a pesar de ello, es Alex quien pone fin a su relación, lo cual está de acuerdo con su imagen de mujer activa, y la misma imagen se hace incompatible con la masculinidad tradicional de Beer. En Grecia, su acercamiento a Michaela le lleva en dirección opuesta, es decir, a sopesar su pasado y por primera vez, a abrirse a una posibilidad de futuro. Ésta alimenta los poemas griegos de Beer que Ben lee en Idhra y que convierte en intertexto visible de su relación con Petra. Con ella, y en el marco del lugar por excelencia donde Beer configura su autobiografía, Ben y el poeta entrelazan sus vidas para reflejar la forma circular que toma la genealogía de la que ambos son parte.

*Fugitive Pieces* se alía con la consideración del documento auto/biográfico como ente en proceso continuo de reconfiguración. Tanto el poeta como su biógrafo asumen que su identidad y la de los textos que ambos producen sólo pueden ser una negociación sin fin aparente. De ahí también la consideración de la auto/biografía, como *objet trouvé*. Michaels hace del motivo de la búsqueda uno omnipresente en su texto, donde el encuentro de la subjetividad de Beer y Ben corre paralelo al del hallazgo de los diarios del poeta a cargo de su

autobiógrafo, y al hallazgo en definitiva, de una expresión dual para la narración del genocidio. Desenmarañando una muchedumbre de textos y a través de las relaciones entre ellos y entre discursos de pertenencia nacional y de reconstrucción colectiva, Jakob y su biógrafo parecen elaborar unas autobiografías regidas por el sigilo, la parcialidad, el exceso patente en no hacerse notar autorialmente. Quizás por ello, Beer concluye: “[n]ever trust biographies. Too many events in a man’s life are invisible” (Michaels, 1998: 141), y lo mismo puede decirse de su autobiografía.

Desde ese documento se insiste repetidamente en la omisión de detalles, en la pérdida de textos que pueden contribuir a una imagen más completa del Holocausto, en la reveladora ausencia de vidas que irremediabilmente se vinculan a la del poeta: sus padres, su hermana Bella, todas sus biografías son parte constitutiva de la de Beer. Por ello, su texto tiende a traer la presencia/ausencia de todos estos actores a sus páginas con el fin de llamar la atención sobre el hecho de que parte del poeta queda también oculta. Si la autobiografía de Ben se mezcla con la elaboración de la biografía sobre Beer, la autobiografía de éste reflexiona sobre la futilidad del interés que guía la vida del canadiense en los últimos tiempos. Al hacerlo, pone el énfasis autorreflexivamente sobre su inexistencia, y por ello la novela de Michaels en su conjunto se acerca a la que examinamos en el próximo capítulo. *Restlessness*, como *Fugitive Pieces*, hace de su imposibilidad ontológica su razón de ser, y por tanto, la intención de perdurar y de elaborar una reconstrucción personal y colectiva en y desde el texto autobiográfico se ve ahora reemplazada por el impulso opuesto, por la voluntad de desaparecer.

## “I Want to Be Unphotographable”:

### *Restlessness*

de Aritha van Herk

*“Death is a time we cannot know [...]. We don’t know what happens to time after we are dead. And so we must imagine it. This becomes the imperative of every imaginative writer. How do you transcend, transform, subvert death, the time of death? It is the greatest narrative and linguistic challenge [...]”.* (van Herk, 2001: 18).

*“[Invisibility] is two things. It is erasure but it is also, if you are in control of your own disappearance, the ultimate magic act”.* (van Herk, 2001: 22).

Desde su lanzamiento al mercado literario canadiense con la novela *Judith* (1978), la carrera literaria de Aritha van Herk no se ha detenido en su progresión fulgurante. A esa primera novela siguieron *The Tent Peg* (1981), *No Fixed Address: An Amorous Journey* (1986), y ya en la década de los años noventa, *Places Far from Ellesmere. A Geografictione: Explorations on Site* (1990) y su última ficción hasta el momento, *Restlessness* (1998). Aunque en los últimos años la escritora de origen holandés ha dedicado más atención a los relatos breves y a la *ficto-crítica*, que es ya una constante en su firma, la novelística de van Herk sigue constituyendo un desafío probado para la crítica. Su investigación continua desde el espacio intersticial entre el texto *creativo* y el *crítico* alimentó su *In Visible Ink: Crypto-Frictions* (1991a) y *A Frozen Tongue* (1992). En ambas la diferencia de su método analítico permite a van Herk edificar un lugar alternativo desde el que desdibujar la línea de separación genérica entre dos textos considerados antagónicos, el creativo y el crítico. Su *ficto-crítica* neutraliza cualquier preponderancia y hegemonía de un texto, crítico o ficticio, sobre el otro

y logra que ambos discursos se solapen en una zona de retroalimentación mutua. Desde ella se llama la atención sobre el papel del crítico y del escritor, del escritor como crítico y del crítico como escritor; del lector como crítico y como escritor, aunando posiciones a favor de la descentralización de los procesos de escritura y lectura. Y es que *proceso* es una de las claves de la obra de van Herk: proceso como revisión y como movimiento para la desfamiliarización de las imágenes tradicionales de mujer y feminidad.

Las cinco ficciones que van Herk ha publicado hasta la fecha revisan con una lente marcadamente feminista las imágenes, roles y estereotipos identitarios establecidos para la mujer y la feminidad. Con diferentes coordenadas de caracterización en cada una de las novelas, esta revisión intenta abrir nuevos espacios y definiciones femeninas en los discursos de la historia, la religión, la ficción o la cartografía; en el mundo de la domesticidad y en el profesional. El comportamiento de las protagonistas de van Herk pretende romper los moldes patriarcales de una sociedad que les resulta opresora, y de ahí que intenten evadirse. Su huida identifica de igual forma a Arachne en *No Fixed Address* que a Jael/J.L en *The Tent Peg*; a Judith, la granjera dedicada a la explotación porcina en la novela del mismo título, que a Dorcas en *Restlessness* y a la narradora van Herk en la *autografía Places Far from Ellesmere* (Goldman, 1997: 158).<sup>1</sup>

La óptica feminista produce en las novelas de van Herk una reescritura de los mitos femeninos que deja entrever la casi atemporal acción del patriarcado sobre la mujer. En las cinco ficciones se percibe el esfuerzo para distorsionar el mimetismo esperado con relación al peso de la tradición, un lugar narrativo común marcado por lo que su autora denomina “[...] a desire to retell the stories of women that have been effaced” (2000: 166). De esta forma, Arachne mira de soslayo a su lugar en la mitología clásica; Judith y Dorcas están claramente endeudadas con sus homónimas bíblicas; la primera entrelaza además los pasos de

---

<sup>1</sup> Siguiendo a Ann Beer en su reseña del texto de 1990, Goldman emplea el término *autography* para designar un tipo de texto que como *Places* insiste en su carácter de ficción tanto como en resaltar ciertos rasgos autobiográficos de la vida de la autora. Como reconoce Beer, el término es del crítico estadounidense Porter Abbott, quien a pesar de insistir en la presencia de la experiencia vital en la *geograficción* de van Herk elimina del término la raíz bio-. Se insiste por el contrario en la relevancia de la inscripción (-graphy) y del acto de inscripción realizado por uno mismo (auto-), mientras se relega el componente vital, lo cual en este caso no es del todo adecuado. El itinerario de la van Herk protagonista tiene mucho que ver con el autorretrato propio.

la asesina de Holofernes con el mito de Circe. Mientras, desde las minas de uranio del Yukón, Jael en *The Tent Peg* emula a su antecesora también bíblica poniendo un mundo de hombres a sus pies, y la Anna Karenina de Tolstoi, que se prodiga en *Places Far from Ellesmere* a través de la lectura de la protagonista van Herk, escapa a los dictados de su creador desde finales del siglo XX en una ficción “[...] about the convergence of history, literature and experience in the High Arctic” (Moss, 1994: 97).

La revisión del mito femenino se articula en todas las novelas de la autora a través de un texto que arroja luz sobre las estructuras patriarcales, mientras hace del movimiento físico de las protagonistas y de su relación cambiante con el territorio físico e ideológico un emblema de la búsqueda de libertad. En *The Tent Peg*, J.L., busca esa libertad en la naturaleza del Yukón; Arachne en *No Fixed Address* conduce su Mercedes de 1959 hasta el final de la carretera y se adentra en el territorio del norte canadiense. Lo mismo le ocurre a la protagonista de *Places Far from Ellesmere*, quien desde la isla del círculo polar descubre una geografía alternativa donde inscribirse y donde inscribir el quebrantamiento de las convenciones sociales que ve en la novela de Tolstoi *Anna Karenina* (1873) (v. Goldman, 1997: 133-168; 2001). El mapa insular de Ellesmere se revela aquí como un espacio para la sublevación contra la cartografía y la tradición que encorsetan de distinta forma a la narradora, a Karenina en la novela de Tolstoi y a otras mujeres que han poblado en diversas épocas los relatos desarrollados en el espacio reducido de la isla (Brydon, 1993: 54). Ese espacio es en este caso una alternativa al tránsito vital entre Edberg, Edmonton y Calgary, a la vez que una plataforma privilegiada y distante desde la que la protagonista analiza su propia autobiografía.

La reescritura de las imágenes femeninas y el movimiento dirigen también la brújula en la última novela de van Herk. En *Restlessness*, Dorcas no puede dejar de mirar a la costurera bíblica que en “Actos de los Apóstoles”, 9.35-46, dedica su tiempo y su dinero a confeccionar ropas para los que carecen de ellas (Kroetsch, 2001: 72). Como recompensa a sus buenas acciones, Dorcas es devuelta a la vida y consagrada por entero a su compromiso con los desarraigados. No obstante, nadie le pregunta su parecer, y como sostiene Christl Verduyn (2001:



10), su recompensa puede en buena medida contradecir el designio de su voluntad. Dorcas se transforma así en un ente en tránsito entre la vida y la muerte cuyo deambular poco depende de sí misma, sino del designio de otros. La Dorcas de van Herk invierte esta situación: no sólo es ella la que, cuestiones laborales aparte dado que es mensajera internacional, decide viajar y permanecer en movimiento la mayor parte de su tiempo, sino que emprende el camino hacia su muerte y deshace así el itinerario de su antecesora. Dorcas quiere morir, contrata a su asesino, Derrick Atman, y dispone de antemano los detalles de su propio funeral.<sup>2</sup> Esta capacidad suprema de decisión contrasta profundamente con su necesidad de pasar no ya desapercibida, sino de ser invisible. Es en este contexto donde sus palabras “I want to be unphotographable” (van Herk, 1998: 98) apuestan por la evanescencia de su figura, por mantenerse fuera del alcance de toda inscripción; por ser literalmente borrada del mapa. Su ansiedad viajera, que la lleva a recorrer frenéticamente el planeta, se adscribe a ese deseo de permanecer de incógnito. Su movimiento a lo largo y ancho del globo es precedente de su desaparición final; su viaje continuo y su muerte se alían para (des)ubicar a Dorcas en un estado de liminalidad creciente. Entre partidas reiteradas y llegadas parciales, la narración autobiográfica de la viajera de van Herk obstaculiza esa muerte, ya que la protagonista pervive en la narración de sus viajes hecha a su asesino la noche en que consumará su invisibilidad. En teoría, la muerte de la autobiógrafa desencadena el final de su narración. Aquí, no obstante, y como en los viajes de Dorcas, el final es sólo un principio. El fin de su vida es sinónimo del comienzo de su narración autobiográfica a Atman, mientras ambos,

---

<sup>2</sup> Es significativo que el apellido del asesino sea *Atman*. Descompuesto como at-man, el término parece incorporar la misma noción de movimiento que subyace en la novela, y además describe el impulso de aproximación que, determinado por el deseo de Dorcas, la lleva a acercarse a su ejecutor. *Atman* no identifica más que a un ente anónimo, a una identidad cambiante como la que caracteriza a Dorcas en su itinerario internacional. Por el contrario, *Derrick*, el nombre del asesino, podría ser una alegoría del paisaje de Alberta, y desde luego, la reminiscencia con las torres petrolíferas que pueblan las planicies está presente, según ha apuntado Robert Kroetsch. Éste concluye que las torres imprimen sobre el paisaje una huella fálica, como el asesino lo hace sobre el cuerpo de Dorcas (2001: 64). Con ello *Restlessness* se circunscribiría dentro de la relación entre cuerpo femenino y geografía frecuente en la novelística de van Herk. En esa relación el primero interfiere directamente en la conceptualización de la segunda, y esta interferencia de un texto en el otro es una de las maneras de revisar las historias sexistas del oeste. “The traditional way the west has been written”, dice van Herk, “[...] is terribly male and sexist and patriarchal and has not taken into account, in any shape or form, the perspective of a woman. So I’ve had to negotiate all of those visions” (2000: 166).

en tránsito por las calles de Calgary, se aproximan a un final que de hecho no llega en la novela.<sup>3</sup> Su abierta conclusión da pie a todo: vida y muerte, fin y principio, llegada y también partida. De ahí que *Restlessness* herede de una forma muy destacada el interés en el proceso y en el desplazamiento subrayado por las novelas anteriores de van Herk.

La primera parte de este capítulo explora la añorada desaparición de la autobiógrafa Dorcas como una metáfora de la muerte del autor, de su pérdida de control sobre el texto y de la consecuente apertura de éste. Desde su mismo comienzo la narración flirtea con su propia imposibilidad, ya que es una historia contada a quien acabará con la artífice del relato y con la protagonista de lo relatado; una historia dirigida a quien posee la potestad de poner un punto final a la narrativa y a la vida de la narradora. A la vez, el asesino Atman es también el medio por el cual esa narración existe, al ser, por un lado, el destinatario de la elocución de la mensajera, y por otro, un significante organizativo con relación al cual la protagonista de van Herk dispone su exposición autobiográfica. Guiada por una dinámica doble de atracción hacia el otro masculino y de repulsión hacia él, la narración de Dorcas se configura como un texto articulado sobre el deseo, un texto que avanza y retrocede al ritmo de la mecánica contradictoria que ese deseo impone.

Dorcas, no obstante, prevalece y se hace notar en la narración de todos sus viajes y en la preparación de su último tránsito. Como veremos luego, la mensajera es un emblema de la condición global y de la negociación entre los polos de lo local y lo internacional que definen a ésta. Es en ese periplo donde la Dorcas que intenta desaparecer, pervive. Su identidad se constituye en movimiento y como epítome de un sujeto fracturado entre culturas y discursos de identificación y desidentificación. Su rechazo al estatismo dentro de cualquier parámetro nacional la lleva a vivir entre fronteras, entre zonas horarias, entre lenguas y en un paisaje marcado por la transferencia internacional y la circulación

---

<sup>3</sup> No llegamos a presenciar el asesinato consentido de Dorcas, lo cual diferencia a *Restlessness* de la novela de Muriel Spark *The Driver's Seat* (1970), texto con el que el de van Herk está endeudado. En la ficción de Spark, la protagonista Lise abandona su ciudad indeterminada y nortea para viajar hacia el sur en busca de su asesino. Por el contrario que Dorcas, Lise quiere un final rápido donde el contacto con su asesino sea mínimo, y de ahí que le asuste y se niegue al contacto sexual con su ejecutor al que sí accede Dorcas. Agradezco a la Dra. Eva Darias la puntualización de la similitud entre las novelas de van Herk y Spark.

de bienes e individuos. El sujeto de Dorcas vive a caballo entre discursos de pertenencia a lo local e internacional, transita de uno a otro y adquiere su in/visibilidad a raíz de esa práctica de nomadismo. Ésta está también vigente en su deambular entre posiciones de poder y otras carentes de él, y esto ocurre a razón de una división genérica y binarista que la mensajera y el desplazamiento que lleva a cabo parecen invertir con su dominio sobre sus asistentes, por un lado, y sobre la cartografía, por otro.

***“I Want to Be Erased”: la muerte de la narradora y la autobiografía improbable***

*Restlessness* concluye con Dorcas y Atman en la misma habitación y en la misma escena con la que la novela abre. “I am alone in a room with the man who has agreed to kill me” (van Herk, 1998: 7), anuncia Dorcas en el comienzo haciendo que sus palabras presagien su final y el de la narración. En el intervalo circular que nos lleva de la primera página a la última, Dorcas ha narrado sus viajes y su vida al hombre que ha contratado para que acabe con ella. Han salido del hotel de Calgary donde se encuentran y sin irse lejos de él, han entablado una relación con medio mundo por y desde el relato de la mensajera internacional. Dicha sucesión de historias ha servido para retrasar la muerte de la mujer y para establecer una relación de cercanía con su asesino, cuáquero y originario de Winnipeg. Dorcas ha planeado repetidamente su muerte, el remedio, piensa, a una vida de vaciedad y de ansiedad viajera. A pesar de sus claras intenciones, y sin sombra de duda aparente, el relato de las mil historias que su inquietud ha propiciado consigue iniciar un juego de deseo con su asesino. Desde el momento en que ambos se registran como pareja en el hotel que Dorcas ha elegido como su última parada, la relación entre la mensajera y el verdugo que la reducirá al estatismo entra en una dimensión de deseo sexual. La atracción que Dorcas siente por Atman, “[...] a version of a seducer” (van Herk, 1998: 39), la impele a tejer las mil historias de sus viajes, revelando en la fábrica de su tejido la interconexión evidente entre viaje, deseo y seducción.

La novela de van Herk metaforiza la muerte del autor, y al ser una ficción autobiográfica, la desaparición de la autobiógrafa señala el fin de su *obra* y el comienzo de su *texto* (v. Barthes, 1986b: 155-164), y así lo atestiguan su rechazo a la inscripción autorial, la apertura de su texto, su destacado énfasis en la acción procesual frente al producto. En sus viajes, Dorcas se niega a tomar fotos porque implican una fijación de la realidad que retratan, un producto artificial a todas luces, pero también porque la foto se constituye a partir de una retención del momento y de una captura de la fugacidad temporal que contradice el movimiento errático de la mensajera. A veces ansiosa de acabar con su deseo de ir de un lado a otro y a veces interesada en impedir cualquier estatismo, Dorcas deriva de una posición a la contraria en su deambular argumentativo. Siempre, no obstante, se mantiene firme en su negativa a ser fotografiada. Preguntada por Atman sobre la posibilidad de hacerle una fotografía, la mujer responde: “[d]angerous for you, and it wouldn’t turn out, I’m too far into that grey aura between those who are in the physical world and those who are ready to leave it. If I aimed a camera at myself in a mirror, the mirror would have no reflection” (van Herk, 1998: 98).

Empeñada en evadirse de su propio relato, lo cual contradice el protagonismo del sujeto-autor requerido en el documento autobiográfico, Dorcas clama que la fotografía y el estatismo implícito en ella contradicen la no-representación que ella y su texto persiguen. De esta forma, y al estar dotada con la potestad de la auto-representación, la emplea para negarse a sí misma. Con esta contradicción en la base de la fotografía personal que toda autobiografía es, la mensajera de van Herk avanza en y a través de una narración regida por contradicciones continuas y fundamentales. Así, de la fotografía y por extensión de su representación autobiográfica opina: “I think the desire to set photographs is suspect. Why is a visual record so important? Do I need to remind myself, or does the photograph encapsulate a time and place that should be remembered imperfectly? [...]”, se pregunta para casi inmediatamente declarar que es la provisionalidad, la impredecibilidad y la marginalidad lo que capta su atención y lo que la anima a su viaje continuo: “refusing to travel with a camera enables me to believe that I am travelling not only by suitcase and guidebook, but erratically,

willing to take on the imprimatur of whatever chooses to single me out and mark me” (van Herk, 1998: 99-100).

En este contexto, su movimiento a lo largo y ancho del mundo obedece a una evasión esencial, la de su inclusión en un mapa geográfico, cultural e identitario definido, y por ello también a un intento de escapar de sí misma, de desaparecer: “I discovered I was infected with a terrible suspicion of myself” (1998: 17), explica para luego concluir: “I want to be erased, I want no corner of this world taken up with my square footage” (van Herk, 1998: 77). Dorcas empieza por confesar que su movimiento se debe a la esperanza de ser seducida por alguna de las ciudades que visita. En Calgary, la viajera accede a entrar también en un juego de seducción con su asesino, por extensión un juego mortal, cuya consecuencia última parece una unión sexual previa al asesinato. La ecuación entre la consumación del deseo y la muerte se fortalece en la novela, a la vez que Dorcas hace saber que en sus anteriores intentos de asesinato inducido, el deseo se ha impuesto a su muerte, provocando el fracaso evidente de sus *asistentes*. Por ello ha tenido que recurrir a Atman. Según explica, “[m]y wanting to die was part of a conversation that I never had with that particular assassin or with any of the assassins that followed him. None of them asked”, confiesa una desencantada viajera. “[N]ot one of them noticed or registered any passion beyond the usual ampersand of bodies, as if genital conjunction should be enough to still all tears” (van Herk, 1998: 29).

El deseo de desaparecer que la protagonista manifiesta desvela además otra faceta muy distinta del deseo. Su voluntad de perecer resulta en la contratación de Atman, pero el deseo sexual por la figura del asesino a sueldo desencadena una dinámica circular que, como la trama de la novela, no vislumbra salida para Dorcas. Su deseo no se define, ¿es su muerte el objeto de él, o, como en casos anteriores, lo que provoca su deseo es el agente de su asesinato? “Her Assassin is of her own making”, puntualiza Robert Budde, y por ello, “her desire for death, for the assassin’s careful, fateful touch is lustful [...]. But this is all a precursor, delay leading up to the final act, the deed and the narrator’s ultimate satisfaction” (2001: 46). Ese placer, último en más de un sentido, alegoriza la fusión literal y sexual con su otro, y, por ser una vuelta a lo semiótico, es a la vez

deseada y temida ya que trae la sombra de la pérdida de identidad. En la cópula con el otro están la desidentificación y la anulación de la autonomía personal y lingüística, del *yo* y del pilar central de la autobiografía, tal y como hemos visto en *The Substance of Forgetting*. La mensajera ansía la disolución de su texto y de su sujeto, y, sin embargo, retrasa la fusión. *Restlessness* está por ello entre lo que Julia Kristeva ha bautizado como *thetic text*, o aquél firmemente anclado en una noción de identidad constituida, y el deseo de retornar a la *chora*, o la disolución de toda identidad en la unión con el otro materno antes de su misma configuración como tal (1984: 70-75). “Restlessness”, subraya Robert Budde, “resides in a tension between the thetic (the constitution of an I, an identity, and signification) and the ‘chora’ (the rupture, the indeterminant, the radically heterogeneous, the amorphous un-worded)” (2001: 55). Esa fusión con la que Dorcas sueña y que la novela persigue y desplaza produce lo que ella denomina, “a drowning consummation” (van Herk, 1998: 20), y ésta es la culminación del deseo que regula su relación con Atman desde el comienzo. Así, poco después de registrarse en recepción y de camino a la habitación donde Dorcas pretende morir a manos del hombre, la viajera explica: “we turn left and walk down the hall to the bottom leg of the hotel’s E-shape, and I feel a cramp of desire, wet between my legs as sudden and unexpected as pain” (van Herk, 1998: 28). Su muerte y su deseo carnal componen desde el principio de la novela una mecánica de estatismo y movimiento que genera la tensión básica de la trama y de la autobiografía de la indecisa Dorcas.

Al contrario que la consumación del deseo generada por la fusión de Dorcas y Atman y que antecede a la muerte de la autobiógrafa y al colapso del acto comunicativo, la dinámica del deseo insatisfecho, de acercamiento y de alejamiento, sostiene el proceso de significación. De hecho, *Restlessness* es “[...] about signification, the ways in which signs are arranged and identity is contingent on those signs” (Budde, 2001: 49). Gracias a que dicha unión no se produce en ningún sentido, la autobiógrafa continúa narrando sus viajes, mantiene su autonomía y la de su acto de inscripción, que, sin embargo, emplea para plasmar las causas por las que quiere desaparecer de forma extrema. Así, la novela reflexiona sobre su inexistencia, pisa la línea que separa ésta de lo que

leemos y nos sume en un conflicto por lo que concierne a la articulación del sujeto y su identidad en el lenguaje. Por tanto, la novela hace de la liminalidad que Dorcas habita un enclave desde el que desconstruirse a sí misma, la identidad de su protagonista y, por extensión, la del texto que produce. La inscripción de Dorcas es, por ello, su opuesto, esto es, un intento de borrarse a sí misma, de convertir su autobiografía en su antítesis.

Precisamente por ello *Restlessness* es también una novela sobre desidentificación en el sentido más amplio del término. No es sólo que el deseo de morir planteado por Dorcas signifique el final de su enunciación; que su aparente consumación con Atman, como sostiene, sea asfixiante, sino que por todos los medios, la mensajera intenta dissociarse de la identidad en la que se circunscribe: de clase media-alta y trabajadora, mujer y parte de una cómoda segunda generación de inmigrantes holandeses en Canadá. En su acto narrativo, la invisibilidad que busca es la consecuencia de haber intentado reagrupar y organizar todas estas identidades. Tras el esfuerzo vano, Dorcas pretende huir y no ya a otros países donde la desidentificación es temporal, sino de forma permanente. “I looked for a person I could be”, explica ya consciente de la futilidad de todos sus intentos. “I searched for – ha, how Canadian of me – an identity. Everyone wants to be a definable person. But clear edges, not blurred or torn or smudged, that’s impossible” (van Herk, 1998: 81-82). Y de ahí que “*Restlessness* becomes a flight from name, from home, from place. It becomes a flight from definition” (Kroetsch, 2001: 69).

Se hace evidente con ello que la desidentificación de Dorcas pasa por ocupar la posición del otro. Sus viajes le permiten habitar la categoría de otredad aunque sea sólo de manera esporádica, y desde esa otredad, le parece más fácil apreciar su identidad. El movimiento le proporciona una identificación temporal, una quietud que, paradójicamente, encuentra en su deambular. Por ello, explica: “I travel in order to entertain quiescence” (van Herk, 1998: 45). Aunque sea simplemente un espejismo, sus desplazamientos le dan una visión más clara de quién es Dorcas: la mensajera de élite *originaria* de Calgary y descendiente de holandeses. Al habitar la categoría de otro en sus viajes, Dorcas delimita su identidad; la abandona para verla desde el exterior, y al hacerlo quiebra el

binarismo que define la construcción identitaria, yo/otro, dentro/fuera. “Did only journeys on airplanes and trains permit me to stand beside myself?” (van Herk, 1998: 41), se pregunta la viajera. Lo que Dorcas persigue es el desdoblamiento que la sitúe fuera de su espacio individual, cultural y nacional con el fin de lograr una lectura desde el exterior hacia el interior. Esa lectura con el ángulo privilegiado que sus viajes le proporcionan, puede ser engañosa. Así se desvela cuando desde el ala opuesta del hotel, una mujer cuya situación parece similar a la suya lee de forma múltiple la escena en la habitación de Dorcas y su asesino. Influida por sus lecturas de la realidad, como lo está la viajera, que se declara ávida lectora, la mujer encarna el papel del lector y en la habitación de la viajera ve desde una escena de pasión a un asesinato. “Strange how we conjecture a story on the basis of watching”, dice la mensajera. Su coincidencia en el ascensor con la anónima mujer, que la besa con pasión, significa aquí la coincidencia del interior y el exterior, el sujeto y su otro, el escritor y el lector, y por supuesto, la revelación del deseo como patrón de la relación entre todos estos polos.<sup>4</sup>

Ese deseo quiebra el espejismo de una identidad hermética y claramente definida, y de ahí que los viajes de Dorcas sean un alivio temporal en el que “movement becomes a respiratory resolve”(van Herk, 1998: 34). Por medio de su inmersión en lo diferente y en lo otro, Dorcas consigue visualizarse y retornar como ente definido. Ella lo aprecia así cuando explica que “every country I travel to proves me visible – my clothes are wrong, my accent is wrong, the very cut of my hair is asymmetrical, out of culture. Even if I never open my mouth, my shoulders and wrists betray me, and the flash in a stranger’s eyes that says foreigner, vreemde is worst of all” (van Herk, 1998: 91). Pero la diferencia se desvanece como efecto del mismo movimiento, haciendo evidente que la única identidad posible es una en continua negociación entre sujeto y otro. No obstante, la imposibilidad de una definición permanente, lejos de mitigar la ansiedad de la mujer, la agudiza una vez patente que el movimiento no proporciona respuestas,

---

<sup>4</sup> La figura de esta espectadora, una lectora de lo visual al presenciar la escena que Atman y Dorcas representan, ofrece un paralelismo con la producción de otra lectora en *No Fixed Address*. En esta novela, la biógrafa de Arachne actúa como lectora de su vida, investiga sobre ella, sigue su pista y desenmaraña la tela dejada tras de sí por la vendedora de lencería femenina. Como ocurre con la espectadora en *Restlessness*, también el deseo por la figura de Arachne está muy presente (van Herk, 2000: 168).



sino posiciones más o menos parciales desde las que enfrentarse con el vacío. Es por ello, que un desconcertado asesino inquiera de su víctima: “so, are you restless because you travel, or do you travel because you’re restless?” (van Herk, 1998: 89). Con su pregunta, Atman plantea otra de las muchas circularidades irresolubles de la novela, esto es, la imposibilidad de definirse lleva a Dorcas a moverse continuamente, no halla más que alivio temporal a su mal, sigue en movimiento para confirmar que su desplazamiento le provoca aún mayor nerviosismo; busca la quietud y desde ella anhela el movimiento, desea vivir y morir; la misma dinámica de deseo la hunde en otra circularidad sin salida: el yo desea al otro y de ahí la única identidad posible. Si el deseo se consume el yo desaparece y la búsqueda se abre de nuevo. Dorcas asimila la imposibilidad de su existencia siempre parcial cuando asume: “I suspect that the physical act of displacement we call travelling is my voyeurism seeking to reach some pinnacle of experience, a gourmet acquisition of strangeness through dislocation, with all relevant assumptions about what is capturable” (van Herk, 1998: 92).

La ansiedad de Dorcas estriba en la imposibilidad de aceptarse a sí misma como enclave inaprehensible, a menos que sea a través de la mecánica de aplazamiento y desplazamiento, y en definitiva, del deseo. La inutilidad evidente de su movimiento articulado con tal fin le deja ahora como única salida la muerte, que, sin embargo, no es más que otra partida y el comienzo de un nuevo viaje. Cuando Dorcas no se da cuenta de esto, sus palabras se tiñen de un negativismo extremo y la novela hace del nihilismo su baza. A pesar de que “[death] becomes the text, and it is not loaded with horror and fear but instead celebrated” (Budde, 2001: 48), Dorcas, en busca de su identidad y de saciar su ansiedad, se sume en un nuevo desplazamiento. Éste, más indeterminado que ninguno de los anteriores, le hace suponer: “I have at last come to the moment when I will be able to apprehend myself elsewhere [...]. Unable to apprehend myself, I admit to my evasions, my continuing journeys, as acts of self-trickery”. A pesar de lo cual, continúa: “I have always believed that I will apprehend myself elsewhere, for at home I am evasive as a veil” (van Herk, 1998: 37).

Es en casa, no obstante, en Calgary, donde el precepto de identidad relacional se torna más transparente. Dorcas engendra su texto autobiográfico en

la presencia de un *otro* que, en consonancia con la prominencia de la circulación de capitales en la novela, ella misma ha contratado. Atman es el significante que organiza su exposición, y en torno al cual su identidad parece configurarse. Con su presencia como receptor del relato de los viajes de Dorcas y de su mal finisecular, Derrick no puede evitar consolidarse como una entidad que devuelve a Dorcas la imagen de coherencia que desea y que desea ver. Como significante de la mecánica contradictoria del deseo de la mujer, el asesino encarna el fin de la mensajera y también el principio de su esperado sosiego, es atractivo y repulsivo a la vez, se presenta como la imagen del sometimiento extremo y a la vez la imagen de la liberación total. Como la vuelta al orden semiótico, que implica la disolución del lenguaje y de la identidad en él construida, la muerte del sujeto y la liberación de éste de todos los lazos que lo atan en el orden simbólico kristevaniano, Atman se confirma como el mentor de Dorcas en la búsqueda desaparición. Los viajes de ésta han actuado ya como fugaces incursiones en ella, y así se deduce cuando Dorcas exclama: “[i]f you travel enough, you eventually lose the clauses of well-constructed sentences. The framing of questions in languages that are not yours takes on the colour of fragment, always fragment, broken thought” (van Herk, 1998: 21).

La estructura de la novela, carente de capítulos, con párrafos de una sola oración, de argumentos inconexos y fragmentados, parece hacerse eco de la situación de su protagonista. Situada entre los impulsos simbólicos y semióticos, Dorcas se mueve de forma ambivalente: narra y avanza el fin de su historia y el suyo, quiere vivir pero no en movimiento, hace de éste su casa y, sin embargo, dice no tener alojamiento ni asentamiento fijo. Asegura no pertenecer a ninguna parte y, por otro lado, siente añoranza; quiere ser seducida por cualquier ciudad alrededor del mundo para asentar su vida en ella, pero ama Calgary. Sin embargo, “want[s] to leave it because [she] love[s] it” (van Herk, 1998: 79).<sup>5</sup> Le fascina el anonimato con el que la privilegian sus viajes, pero, según dice, busca una identidad firme e inalcanzable. No menos importante, dilata la llegada de su

---

<sup>5</sup> La inscripción posmoderna de la añoranza revela un impulso doble, a cuestionar la noción de *hogar* y a crear imágenes de ese hogar en todas partes. Situada en algún lugar entre “a postmodern non-coherence” y “a postcolonial gesture” (van Herk, 1991b: 217-218), la añoranza parece constituirse como una nostalgia por la antigua coherencia que marcó las nociones de cultura, nación y sujeto.

muerte con las historias que cuenta a su asesino en su itinerario local por Calgary, de manera que el movimiento que en teoría la hace desaparecer, acaba por perpetuar su permanencia; el movimiento que mitiga su ansiedad retrasa la llegada del apaciguamiento definitivo de ella.

En consonancia con los patrones de movimiento y estatismo que la novela contrapone, el encuentro entre Dorcas y Atman se circunscribe en un enclave también ambiguo entre lo uno y lo otro, un hotel. Éste está a medio camino entre los dos impulsos, una localización temporal que, sin embargo, identifica a sus huéspedes como viajeros. En su análisis de las culturas como sitios de viaje y asentamiento, James Clifford piensa que los hoteles son lugares de “travel encounters and residence” (1992: 101; v. Clifford, 1999), lo cual materializa encuentros entre gentes que están lejos de su residencia permanente. La estancia de Dorcas en un hotel, y no en su casa en la ciudad, impregna Calgary, su hogar y por ello repleto de connotaciones de estatismo, de las coordenadas de movimiento vinculadas a quienes se alojan en un establecimiento hotelero. Por otro lado, el que Dorcas pretenda alcanzar su estatismo definitivo en un hotel, sitio en el que tal condición es más bien improbable al ser definido por la movilidad de sus huéspedes, indica que su movimiento no tiende a la parada sino a la perpetuación. El estatismo del alojamiento en un hotel es siempre provisional, ya que el viaje tiende a continuar, bien como retorno al sitio habitual o bien prolongando el itinerario hacia un más allá.

Esto significa a su vez que el intento de Dorcas de morir para poner fin a su ansiedad es de antemano fútil. Su figura recorriendo el mundo incansablemente a la espera de ser seducida por alguna ciudad, detenida por algo o alguien, hace pensar que entre sus identidades podría estar la de la eterna viajera, y esta circunstancia la aúna a Jael, Arachne y a muchas de las protagonistas de la ficción breve de van Herk (v. Carrera Suárez, 2001). A la misma Dorcas la oímos concluir que “here is the burden of my argument with life. I have forgotten homesickness” (van Herk, 1998: 37). Tal afirmación saca a la luz un aparente desarraigo de la mensajera con respecto a la noción de lugar, reemplazada aquí por la de espacio. Sin embargo, desde su estancia final en Calgary, y a raíz de esa contradictoriedad inherente que la caracteriza, afirma todo lo contrario: siente

nostalgia, pero no de un lugar sino de la condición de inquietud que la ha llevado a la ciudad y a buscar refugio en su asesino: “[h]ere, now, waiting to arrive at the moment of ultimate arrival, ultimate departure, I want to weep into my hands, homesick for my own terrible restlessness and its demise, its close confusion” (van Herk, 1998: 40). Esto hace de ella “the true melancholic”, ya que, “[s]he is forever journeying and never arriving. She is the contemporary version, and the narrative version, of Albrecht Dürer’s engraving *Melencholia I*” (Kroetsch, 2001: 62).

Su viaje, un intento de desaparecer pero también de encontrarse a sí misma, posee reminiscencias de una búsqueda identitaria al estilo más clásico del romance (v. Frye, 1976), pero a diferencia del héroe y de su causa justa y habitualmente altruista, la de Dorcas es egocéntrica y está centrada en una cuestión personal. Es su propia identidad la que ocupa el centro de su viaje literal y metafórico y su micronarrativa al estilo autobiográfico convierte a la primera persona en centro indiscutible de su interés. Por mucho que Dorcas se empeñe en morir a manos de Atman, su vida contada no puede evitar organizarse en torno a la primera persona, a una identidad, a su carencia de ella, si se quiere. Su deambular bebe de una comodificación considerable, resulta el pasatiempo buscado durante la desocupación, y la causa de su desasosiego está lejos de ser clara; ni la protagonista la encuentra: “what is the source of restlessness?”, se pregunta para luego barajar, “a guilty heart. Trembling legs. An impatience with toast crumbs and flossing. A glass of water drunk to quickly. A terrible conscience. The second hand on the kitchen clock”. O por el contrario, las claves de su desazón pueden ser “[n]ot the first grey hair but the third. Shoes that are too big. Longing-shoes that are too small. Staying home” (van Herk, 1998: 38).

En esta vaciedad confusa reside el croma existencial de *Restlessness*, en una carencia poco clara que, sin embargo, propulsa a la narradora a buscar su muerte. Dorcas viaja incesantemente, ha contagiado su ritmo vital del de su profesión de mensajera internacional, también un signo cómplice de la comodificación contemporánea. Tal y como porta mercancías que resultan ser del todo anónimas para ella, no sabe cuál es el objeto de su periplo personal, y este tránsito a ciegas y a la espera de que algo ocurra la convierte en un arquetipo de la

imposibilidad teleológica. Su vida ha dejado de tener un motivo y una motivación. Y es en este momento, donde una Dorcas lectora, que pierde su poder sobre su texto de manera creciente, se encuentra a sí misma como una imagen repetida y falta de originalidad: en su autobiografía la protagonista plagia no a la mujer bíblica sino a la pícara y a su recurrente camino vital:

Oh, I am a delivery slave. But I'm a picara too, travelling for the sheer hunger of movement, travelling in order to escape my essential laziness. The picaresque tradition historically argues for travel as a self-conscious activity, metadestinalational, wickedly aware that it seeks its own extinction. Picaresque travellers long to behave badly, and while they see themselves as unmaskers of a hypocritical world, they also know themselves to be cowards with a failed cause, able only to pursue their own pursuit. So I work to stay ambiguous, watching myself following myself and rejoicing in the small indiscretions I manage to commit. (van Herk, 1998: 93)

El comentario metaficticio de Dorcas, quien además es consciente de que lo es, aúna la autobiografía de la mujer y la del pícaro o pícara del Siglo de Oro español, a su vez uno de los primeros documentos autobiográficos conocidos e identificados (v. Steedman, 2000). Pero, aparte de estar regidos por la historia personal y el periplo centrado sobre sí, el arquetipo pícaro y la mensajera tienen poco en común. El origen social de ésta no tiene nada que ver con el de la pícara, quien habitualmente proviene de las clases más humildes de la sociedad. Si la supervivencia de Dorcas no ha estado nunca amenazada, la de la pícara lo está continuamente, y de ahí que la narración vital se haga desde un punto de su vida caracterizado por cierta estabilidad o por la cercanía del fin. Lejos de narrar desde el final de su vida natural, el punto de inflexión en la de Dorcas lo ha dibujado ella, y la sombra de una redención de cara a la muerte, intexto habitual de la narración de los pícaros, no tiene cabida en *Restlessness*. Como Arachne o Jael, Dorcas se distancia de las pícaras más tradicionales del estilo de Moll Flanders o Fanny Hill, ambas castigadas por su trasgresión, como también lo son arquetipos cinematográficos como Thelma y Louise (van Herk, 2000: 167). Además, el dominio que Dorcas posee sobre su destino elimina de ella la ventura presente en la de la pícara, quien se enfrenta a un sino desconocido encomendándose a la divinidad. Dorcas tiene poder de decisión y lo ha empleado para contratar a un

asesino cuando ha visto que su ansiedad, lejos de disminuir en cada viaje, ha aumentado. Como ella sostiene, “I’ve been using distance to meddle with the plot of my life, to alter my course, to escape, plunge headlong into a denial that I have always known I should confront” (van Herk, 1998: 90).<sup>6</sup>

Inmersa en un metadiscurso literario que considera los acontecimientos de su vida como una trama de la que es posible escapar y en la que es posible entrar, Dorcas reduce su acto autobiográfico al nivel de un texto creado y con ello rompe el requisito de veracidad para el acoplamiento entre vida y texto. Dice ser una pícara, su vida es una trama y su asesinato/muerte es similar, pero no demasiado, al que puede encontrarse en el comienzo de una novela detectivesca: una mujer muerta en circunstancias extrañas en una habitación de hotel. En el inicio de su plan, Dorcas deja claro que: “I am not a character in a cheap thriller where every detective will break down the door with a bold shoulder, where my body will assume an exotic and silent place at the centre of a mystery eventually solved by a slick loner with a penchant for cigarettes and superlative powers of deduction” (van Herk, 1998: 8). Su muerte, insiste, es mucho más sofisticada, y desde luego, su autobiografía lo es: rompe la linearidad esperada, se endeuda con otros textos, establece continuaciones entre principio y fin; su comienzo es el final y éste apunta más allá de cualquier conclusión posible o plausible. Dadas las condiciones de tránsito permanente del relato, en numerosas ocasiones se apunta a que la muerte es ambos, una conclusión y un inicio, pero en pocas de esas ocasiones tal afirmación resulta tan contundente como cuando, en forma de interrogación, la viajera deja en el aire: “Is DEATH a happy ending”? (van Herk, 1998: 193). Colocada como la última línea que leemos, tiene aquí un poder distinto. Cuestiona por un lado la llegada a buen puerto del plan urdido por Dorcas, y por ello, su ansiedad puede no tener fin. Es decir, la muerte puede *no* ser un final feliz. Por otro, la misma muerte, como ya se ha dicho, puede *no* ser el final. Esto, pronunciado en la conclusión del texto que leemos, deja abierta la

---

<sup>6</sup> La figura de la *pseudo-pícara* es recurrente en las novelas de van Herk. Jael o la misma Judith contienen frecuentes guiños a los modelos del género, entre ellos, el deambular vital o la burla de la autoridad a la que se adscriben. Es Arachne, sin embargo, la que más similitudes mantiene con las pícaras típicas, y a las características anteriores hay que añadir, por ejemplo, su flirteo con la criminalidad o su clase social. Para un estudio detallado de la figura de corte picaresco en los relatos breves de esta autora, véase Carrera Suárez (2001).

puerta de que, además, el final de la autobiografía puede *no* ser tampoco el final de la autobiografía. Desde ese *no final*, *Restlessness* nos propulsa a un tránsito continuo entre historias, identidades, entre vida y muerte; entre naciones, países y fronteras que vemos con más detalle en la siguiente sección.

### ***Nomadologías: des/territorializaciones de identidad y posición***

El título de esta sección está inspirado por el que Goldman (1997) emplea en su análisis de la ficción de van Herk. En él, el término *nomadology* hace referencia a una relación alternativa entre mujer y lugar que viene determinada por el afán de desterritorializar la mentalidad colonialista de posesión y dominación del paisaje (Goldman, 1997: 139). El concepto de nomadología empleado aquí parte de un interés similar en desterritorializar, pero no sólo la concepción colonialista del paisaje y del espacio, sino los límites del discurso local e internacional. En *Restlessness*, el movimiento imparable de la mensajera logra este efecto al minar las estructuras que sostienen las categorías identitarias de la localidad y la internacionalidad. Éstas quedan contagiadas de un aura de provisionalidad extrema, de la liminalidad de la mensajera y, fruto de la globalidad que impulsa el texto, se acercan la una a la otra hasta minar sus mismas definiciones. El movimiento de Dorcas y de su asesino por las calles de Calgary evidencia el contacto de lo local con la característica internacional que define a las historias que la viajera relata a Atman. A raíz de esas historias, su componente internacional se desplaza también a un ámbito profusamente local.

En *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement* (2000 [1996]), Caren Kaplan sostiene que el énfasis actual sobre nociones de movimiento y viaje es una consecuencia de la relevancia creciente de los discursos poscoloniales. Gracias a ellos, conceptos como los de *identidad*, *lugar*, *sitio* u *hogar* han visto como sus significados habituales han sufrido continuas negociaciones, a su vez provocando una desmitificación de ideas tales como centro, margen, periferia o el binarismo fundamental en la constitución de cualquier identidad, dentro/fuera. La mayor parte de estos términos se han visto afectados por los episodios contemporáneos de circulación global de gentes y de

capitales. Este impulso hacia una globalización sin freno nos fuerza a leer *Restlessness* en un espacio de inestabilidad creciente entre lo local, donde los espacios de Calgary y Alberta parecen disminuir el poder de la vertiente nacional, y lo internacional, una esfera en la que el movimiento de la viajera a lo ancho del mundo es un emblema metonímico de la condición actual de trasvase cultural y de desplazamientos de toda índole.

La novela también se muestra muy consciente de habitar en una geografía posmoderna que incide sobre cuestiones de movilidad, asentamientos temporales y provisionales (v. Peach, 1997); se deja llevar por una dinámica de cruces espaciales diversos desde los que la identidad de Dorcas tanto se constituye como se desconstruye. Y por ello, viene a ejemplificar a la par una complicación añadida para postulados de tradición nacional, de subjetividad unificada y de coherencia humanista. Como Iain Chambers concluye,

[t]ravel, migration and movement invariably bring us against the limits of our inheritance. We may choose to withdraw from this impact and only select a confirmation of our initial views. [...]. We could, however, opt to slacken control to let ourselves go, and respond to the challenge of a world that is more extensive than the one we have been accustomed to inhabiting. To choose the second path involves undoing the ties and directions that once held us to a particular centre. It is to disturb and interrupt our sense of place with a set of questions. (1995: 115)

El texto posmoderno y poscolonial de *Restlessness* desvela que conceptos como *sitio*, *lugar* y *hogar* están estructurados por el binomio esencial antes mencionado, y por ello erigidos sobre el contraste entre lo cognoscible y lo desconocido (Smethurst, 1997: 374). La novela explota y explora precisamente el potencial de la zona intermedia entre lo uno y lo otro, sabiendo que es en ella donde reside la posibilidad de la reconceptualización identitaria, a niveles individuales, locales e internacionales. Al hacerlo, confirma tácitamente la hipótesis de James Clifford cuando sugiere que “a location [...] is an itinerary rather than a bounded site, a series of encounters and translations” (1999: 11). Y así, el texto muestra una complicidad absoluta con la desterritorialización y la reterritorialización posestructuralistas y con el pensamiento nómada (v. Deleuze & Guattari, 1988 [1980]), haciendo de ellos un compromiso por evitar la



osificación a todos los niveles. No obstante, el viaje continuo de Dorcas es apto para la romantización del trayecto y de las posiciones cambiantes que el itinerario ofrece. En ellas, como Kaplan previene, existe la posibilidad del surgimiento de un discurso de tintes semi-orientalistas (2000: 66), ya que sus estructuras ocultan que cualquier desterritorialización viene seguida de una reterritorialización. Incluso cuando se intenta descubrir la parcialidad y la sistematización maniquea en la formación de cualquier identidad, el mismo pensamiento nómada implica un centro de subjetividad y un área marginal, reproduciendo así el esquema básico que se pretende desestimar (Kaplan, 2000: 86). Por ello, si bien es cierto que la novela y su desplazamiento mueven los límites de cualquiera de los discursos antedichos, también lo es que, en consonancia con la desaparición que pretende Dorcas, *Restlessness* busca una carencia de posición, un ideal vano de situarse fuera de la territorialidad identitaria.

La novela de van Herk hace de la globalidad su motivo y lo construye en su periplo desde el centro de Calgary, al mundo exterior. Al contrario de lo que Lawrence Grossberg propone, esto es, lo global como la apertura de un diálogo entre lo nacional y lo internacional (1996: 172), el texto abre ese mismo diálogo, pero desplaza el rasgo nacional para conceder preeminencia a lo local. En el contraste de fuerzas entre lo uno y lo otro, se vislumbra que los vectores opuestos de las culturas urbanas y profundamente localistas compiten por relevancia con la *anti-cultura*, con su desaparición en el tráfico y el consumo implicados por la globalización. Las figuras de Dorcas y su otro parecen representar estas dos fuerzas contradictorias: la mujer, desde su tránsito internacional, contradice el casi estatismo de su asesino, quien no abandona nunca el espacio canadiense, salvo cuando ocasionalmente pasa a Estados Unidos. Desde su origen en Winnipeg y con su vinculación al grupo cuáquero, Atman representa lo que Dorcas no es. De origen inmigrante, poco apegada a un lugar definitivo, en movimiento por y para sobrevivir: “she is a courier, an in-between, a mercuric messenger unidentifiable by place, distinguished by movement itself, *en route*, inhabiting zones of passage, doorways, airports, foyers, history” (Budde, 2001: 50).

La misma Dorcas analiza desde el presunto final de su vida la relación entre el ambiente local y la apertura al espacio internacional con el que sus viajes

la proveen. Su figura en tránsito entre ambos polos desvela la evanescencia de su presencia, así como la aparente irreconciliabilidad de lo local y lo internacional. En sus palabras, “if you come from Calgary, Alberta, a raw city, abstract and premeditated, you cannot help but see the world’s terrible dimension” (van Herk, 1998: 22). Su movilidad entre los dos espacios aparentemente antagónicos hace de Dorcas una viajera de lo imposible, ya que se desplaza entre realidades distantes desde el punto de vista conceptual. Éstas, sin embargo, sí están relacionadas dentro de la dimensión abierta por la globalidad actual. La viajera y su itinerario sin fin desconstruyen hasta el límite las entidades locales e internacionales. Lejos de seguir concibiéndose como opuestas, ambas están alteradas ahora por la interrelación mutua que entablan en un panorama global donde la reproducción de espacios marcados como peculiares, y fuera de aquellos paisajes con los que habitualmente se los asocia, ha roto cualquier distintividad y acercado a cada una de estas esferas lo que caracteriza a su opuesta. “[...] [O]ur locality is being transformed by that experience of globality as much as the world outside is being constantly modified by contact with the multiplicity of our local realities” (Darias Beautell, 2001b: 164), y como los espacios poco diferenciados que la globalización deja a su paso, el concepto de *hogar* y el de sujeto cultural unitario se ven confrontados con sus mismas definiciones a las que ahora se injerta un componente de movimiento incuestionable. Éste deslegitima la delicada línea entre lo interior y lo exterior, lo idéntico y lo diferente, la identidad y la otredad.

La nómada Dorcas pretende vivir entre los límites indefinidos de la desterritorialización continua. Se empeña en ser otra para definir su identidad, viaja para lograr la quietud que no llega, siente nostalgia en la ciudad de la que es oriunda; y, de acuerdo a esa transitoriedad que define su identidad, prefiere permanecer en el alojamiento provisional que es un hotel en vez de dormir en su casa de la ciudad. Calgary, el sitio que según ella adora, la hace decir: “it’s strange, but I’m more homesick here than when I’m away [...]” (van Herk, 1998: 129). Esta nostalgia que siente estando *en casa* es indicativa de que la viajera ha desmantelado el límite entre ese hogar y cualquier otro más o menos provisional que construye en su periplo. Habita, por tanto, el espacio posmoderno del que habla Smethurst (1997), un espacio donde los límites han dejado de estar claros al

ser contaminados por las coordenadas actuales de movimiento, provisionalidad y la consecuente carencia de certeza individual por lo que se refiere a las afiliaciones culturales y nacionales.

La noción de *hogar* con la que la novela de van Herk es consonante predica una movilidad desafiante sobre un concepto en origen estático. “[F]or many of us there is no possibility of staying at home, in the conversational sense, the word has changed to the point that these domestic, national or marked spaces no longer exist” (2000: 7), dice Kaplan. Ello implica que ese hogar ha perdido algunas de sus características más destacadas como el apego a un espacio determinado, y ha adquirido, por el contrario, y en concordancia con las identidades nacionales, étnicas o genéricas, un cariz performativo. Se convierte así, como hemos visto, en un ente carente de esencia y conformado, en cambio, por una iteratividad puramente temporal. Esto es, por gestos repetidos e insertados en aquellos espacios donde se *construya* ese hogar. El de Dorcas va con ella de lo local a lo internacional, ya que ha hecho de este movimiento su hábitat usual (Budde, 2001: 49), y en este itinerario definido por la globalidad imparable ha adoptado un tinte de enclave puramente psicológico y transitorio. En su estancia en el hotel de Calgary donde se aloja a esperar su muerte, la mensajera sentencia a su asesino: “what is home but something that we take along, retrieved from a dresser or pulled from a closet. Isn’t putting your sweater in the drawer here an affirmation of homeness” (van Herk, 1998: 51).

Consecuentemente, la desvinculación de un sitio físico inmutable a la que se enfrenta el concepto de hogar trae consigo un interés paralelo en emborronar el límite entre espacios públicos y privados, así como en ligar entre sí las historias que antaño estuvieron insertas en una y otra esfera, y, por tanto, distanciadas por su territorialización específica. Esta condición de indiferenciación espacial y experiencial que el estado actual de transferencia y circulación de culturas y capitales trae consigo es lo que Homi K. Bhabha denomina *unhomed*. En sus propias palabras, el término no se refiere necesariamente a carecer de hogar, sino a esa situación ya casi conspicua en la que “the borders between home and world

become confused; [...] the private and the public become part of each other, forcing upon us a vision that is as divided as it is disorienting” (1994: 9).<sup>7</sup>

Al desafiar el estatismo de la noción de hogar, la novela parece buscar en paralelo la liberación del sujeto femenino inmovilizado y adscrito dentro de los contornos de la domesticad más tradicional. En esto Dorcas vuelve a mirar a otras protagonistas de van Herk; como ellas, la mensajera está en movimiento, y escribe y describe nuevas relaciones entre su individualidad y el espacio a través del cual se prodiga. En *Restlessness*, la movilidad de Dorcas contrasta con la quietud de Atman y de su anónimo y misterioso amado, tanto como lo hace la de Thomas, el cartógrafo y marido de Arachne, con la libertad de la que su compañera hecha mano para cruzar las praderas a bordo de su Mercedes negro, y la ciudad de Calgary cuando trabaja como conductora de autobuses.<sup>8</sup> “*Restlessness* opens up a space to imagine beyond the boundaries of symbolic conceptions of woman and death”, apuntando precisamente a la carencia de demarcación en la inscripción de la subjetividad de Dorcas. “The text creates a geometry”, continúa Budde, “a temporality, or a topography for which no centre is representable” (2001: 57). Budde viene por ello a ver el andar de Dorcas como el antónimo de un centro en torno a cualquier noción igualmente centrada de lo local o de hogar, y coincide así con Chambers cuando explica en un contexto general: “[t]he zone we now inhabit is open, full of gaps: an excess that is irreducible to a single centre, origin or point of view. In these intervals, and the punctuation of our lives, other stories, languages and identities can also be heard, encountered and experienced”. Por tanto, termina Chambers, “[o]ur sense of being, of identity and language is extrapolated from movement [...]. The ‘I’ is constantly being formed and reformed in such a movement in the world” (1995: 24).

*Restlessness* no puede por ello dejar de hacer un guiño a las ideas de la nación y la cultura como enclaves de pertenencia, para inmediatamente dejarlas de

---

<sup>7</sup> Agradezco a la Dra. Eva Darias el haberme remitido al concepto de Bhabha. Para un análisis de la incidencia de la movilidad real y figurada en la redefinición actual de los conceptos de hogar, nación y cultura, véase el artículo de Darias Beutell “Traffic Jams Across the Borders: Travelling, Dwelling, and the Case of Indian Canadian Fiction” (2001b), publicado en la *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 43. Su introducción a este número, “Border Zones: The Contrapuntal Vision”, se acerca también a una visión del concepto de *hogar* como sitio mental.

<sup>8</sup> Sobre la relación entre espacio, mujer y ficción, véase el artículo de Eva Darias Beutell “Panties and Roads: Woman, Fiction and Cartography in Aritha van Herk’s *No Fixed Address*” (1994), en la *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 28.

lado. En contraste con ellas, la novela y el camino que la mensajera sigue están de acuerdo con un precepto de cultura y de nación como entidades en transición (Chambers, 1996: 53), entidades que parecen haberse contagiado del mismo desplazamiento de Dorcas. El desafío a las nociones de hogar, de lugar de procedencia y de pertenencia hace tambalearse los conceptos unitarios de nación y cultura, que pasan a constituirse como entes en transformación. El sujeto transcultural, y el de Dorcas es prueba de ello, se construye a través de esos discursos de pertenencia relativa y provisional. Desde los espacios de intersección nacional y cultural abiertos por la transnacionalidad y transculturalidad actuales, las nociones de identificación con y pertenencia a una comunidad definida se vislumbran como contingentes. Desde un *tercer espacio*, como el abierto por las culturas y las naciones que se interrelacionan, es posible apreciar la construcción de cualquier significado y de cualquier subjetividad cultural o nacional sobre un precepto de ambivalencia (Bhabha, 1994: 37). Con él como eje de visión y al suponer una ruptura del pensamiento lógico y binarista, la oposición que rige la pertenencia a la nación, cultura o comunidad étnica queda siempre relativizada: cualquier origen se destapa como constructo y cualquier teleología como producto cultural. Según Paul Jay asegura, en el tercer espacio “previously constructed essences are deployed, transformed and reconstructed into cultural spaces whose very nature is defined by their contingency and constructedness” (1998: 169). La mensajera y la novela de van Herk habitan en ese espacio contingente donde cualquier identidad atraviesa un sinfín de territorializaciones de corte siempre provisional.

El viaje de Dorcas la lleva a situarse en esa posición intermedia entre culturas y naciones, sobre las mismas fronteras. Desde su posición de liminalidad internacional, la viajera se desidentifica e identifica de nuevo, lo que confiere cierto alivio a su enfermedad al permitirle por lo menos temporalmente saber quién es. Sin embargo, la idea de identidad como proceso causa que esta identidad no se detenga sino que permanezca en movimiento y siempre (des)construyéndose. La imposible captura de sí misma y la elusividad identitaria, lejos de traerle el descanso, aumentan su ansia de moverse. La escurridiza mensajera cae en la cuenta cuando clama: “[t]ravelling is a conversation with

elusive minutes, times zones destroying simultaneous life [...]. Every traveller knows the strange hours that movement keeps. Through the act of travelling, time takes on a new tense, a different country”. En estas zonas, continúa Dorcas, “[t]ime acts as bribery for diffidence, a text of unbecoming, something shaken loose from the gravel of settled bones and dictatorial schedules, rising and lying down, alarm and hunger” (van Herk, 1998: 33).

La liminalidad de la viajera la posiciona en ese tercer espacio en el que vislumbrar las culturas como entes en movimiento. Su sitio de enunciación está entre ellas, es el reflejo de la contingencia identitaria extrema. Aún con la resaca de la posición recientemente abandonada y sin haber conseguido todavía la nueva identidad, Dorcas vive en una suspensión temporal, que se confirma como un limbo en el que no es ni lo *uno* ni lo *otro*, sino una entidad pendiente de identificación. “Between departure and arrival I am desolate [...]” (van Herk, 1998: 40), se queja la viajera entre fronteras, y aún así su desplazamiento no cesa. En su liminalidad, el anonimato brilla y la desidentificación reina. Como sostiene Ian Angus,

[t]here is a moment when the customs officer looks through the window and the questions begin, a moment in which one has relinquished one country and not yet entered another, a suspension in which one is on the border. Questions. One sputters out answers hoping to hide discomfort, even fear, and, if the papers are in order, if the answers the authorities recognise are forthcoming, one passes over: the seizure of suspension lapses into the vast well of forgotten moments, becomes anonymous in the stream of unreflected life. (1990: 32)

Precisamente la preponderancia de la liminalidad sobre el acto de llegada y recepción diferencia a la última novela de van Herk de los relatos convencionales de viaje, emigración e inmigración, de las llamadas narraciones de la dualidad, del *aquí* y *allí* (v. Craigh, 1989). Con la nomadología como su patrón fundamental, *Restlessness* relega el inicio y la conclusión, opta por el proceso y desestima el producto. No menos importante, la dirección del viaje, como se ha recalcado anteriormente, carece de importancia y a ésta la suple la relevancia del movimiento, la desidentificación. Novelas como ésta son, en opinión de Kroetsch,

lo opuesto de los actos narrativos de emigración e inmigración, ya que, “the novel of migration is about believing you know where you are going. The novel of restlessness is about what happens after arrival. Like man, this is a drag” (2001: 69). A pesar de ello y en conversación con Cherry Clayton, van Herk asevera que la ansiedad que puebla esta novela hasta el extremo, y en menor medida sus antecesoras, deriva de su condición de inmigrante (2000: 163).

A diferencia de esos relatos de migración, el de Dorcas se preocupa por encontrar ahora una *llegada* que puede no serlo, la muerte. En ello se distancia también del relato *migratorio*, en un sinfín de ocasiones dirigido por una expectativa de mejora personal, de prosperidad y de bienestar. En este sentido, al barajar los lugares que le resultan válidos para morir, Dorcas dice que Estados Unidos es “[t]oo common, too vulgar, too commercial. Well, the United States is the only country that practices unembarrassed hope. We know all about Americans, the Gatsbys, and the Supermans [sic] and the Mulders” (van Herk, 1998: 129). Con sus palabras, la mensajera arruina el mito del sueño americano y su poder sobre la mente de muchos inmigrantes, y deslegitima un texto basado en la esperanza de ascenso social como causante del proceso diaspórico. Mientras, se refugia en un espacio ya común en la novela, en el del existencialismo y en el de la vaciedad que, a diferencia de lo que sucede en el relato del emigrante, mueve el periplo de Dorcas de lo local a lo internacional. A ese espacio casi-nihilista se une en su texto una relatividad cultural extrema alimentada por su mismo desplazamiento, y de ella se vale la protagonista para dislocar su posición. Sin embargo, Dorcas no desconoce el poder colonizador de su mirada para transformar en *otro* todo lo que resulte ajeno a su particular orden simbólico. Y aún con el deseo de desligarse de ese rol de dominación, revela su posición privilegiada y lo problemático de su nomadismo particular: “exotic. Yes, in the way that we deodorised North Americans make exotic a place with a story beyond our imaginings” (van Herk, 1998: 137), dice confirmando en su comentario el poder hegemónico de su posición.

En la configuración de género de Dorcas, su posición parece también contaminada por la tendencia a oscilar cual nómada, pero entre posiciones de poder expreso y otras carentes de él. Aunque su asesinato implique un

doblegamiento ante el poder eminentemente masculino de sus asesinos, Dorcas tiene la potestad de contratarlos e incluso de detener su muerte, y así, explica: “if there is anything about him that I find repulsive, I can terminate the process” (van Herk, 1998: 39). Atman por el contrario le advierte que, una vez dada la orden, ésta es irreversible, con lo que la posición de jerarquía que la mujer ocupa se invierte totalmente. Y esa inversión llega hasta la cama de la viajera, donde la horizontalidad de su cuerpo y los de sus amantes asesinos compiten con la verticalidad de la distribución de poder. A pesar de su posición dominante como cliente, la mensajera siente también como el patriarcado la condena a permanecer *al servicio* de los asesinos que ha contratado. Uno de ellos, explica escandalizada, “[...] had forgotten condoms - no, he hadn't forgotten, just didn't bother to bring them, as if only I were responsible, and he even took my tooth brush” (van Herk, 1998: 29).

En contraposición al ejercicio de poder del que Dorcas es objeto, la mensajera ejerce ese mismo poder como sujeto. Como tal se yergue frente a aquellos individuos no representados, y por tanto objetificados, en los mapas que despliega también sobre su cama, recalcando una vez más la estrecha relación entre el conocimiento, el poder y la sumisión reflejada en el documento cartográfico, así como la no menos estrecha ligazón entre poder, sexualidad y territorio en las novelas de la autora (van Herk 2000: 172); y por último, la asociación entre la territorialización del cuerpo femenino y de la cama como espacios de sexualidad inmanente. Dorcas liga el mapa, su cama y su cuerpo bajo el mismo nexo, su sexualidad:

I'll think about buying maps. I buy them even if I will never open their corrugated flaps to try to orient myself within some enigmatic pattern of streets. In various rooms that I rent or visit, the maps unfold across my bed, and I do not bother to remove them when I can bring myself to crawl between the sheets or under the covers. While I search for sleep, they spill their tenacious names across a web of lines. I bring them home with me to Calgary, shove them into a bookcase that bulges with plans of distant cities, countries, islands. They suggest that I will be able to find myself, to discover a destination. So far they have not helped at all. But here I am. (van Herk, 1998: 187)



Su cuerpo, como el de Arachne o Jael, se convierte en una interrupción continua de la linealidad del mapa patriarcal; su movimiento parece salirse del marco cartográfico para volver a ese estado de liminalidad y suspensión identitaria al que también aspiran las otras protagonistas de van Herk. En vez de ser ignorada por la representación cartográfica, su corporalidad quebranta la sumisión a la que la ideología patriarcal en términos generales, y en particular, la subyacente en la cartografía, la someten. Su movimiento nómada, por otro lado, provoca un exceso que desafía por igual la representación de los paradigmas de cartografía y feminidad. En movimiento permanente entre identidades (locales e internacionales) y entre historias (coloniales, poscoloniales; presentes y pasadas), Dorcas y su relato de tránsito y en tránsito cuestionan los preceptos unitarios de cultura, de nación y de hogar.

*Restlessness*, y con esta novela muchos otros textos escritos en la última década del siglo veinte, parece ser extremadamente consciente de la dificultad cada vez mayor de *volver a casa*, y no menos importante, de la muerte de la certeza causada por la desmitificación de las entidades de lo local y lo internacional, así como del concepto de *hogar*. “I look for innovative ecstasies, ways of coming home, ways of decamping, ways to abandon the scene of uncommitted crimes” (van Herk, 1998: 45), explica la mensajera de van Herk. El viaje y el desplazamiento físico y cultural subrayan en la novela la existencia de un punto de apoyo para la revisión de las estructuras que sostienen las nociones de lo local y lo internacional, así como de otras entidades engañosamente unificadas como lo son la subjetividad y la cultura. Al destacar estas preocupaciones y ser parte constituyente de ellas, *Restlessness* incorpora las cuitas que pueblan los paradigmas poscolonial, posmoderno y posestructuralista, y se erige como parte de lo que Roger Bromley denomina “narratives that transgress, violate and subvert ideas of essentialism, invariance and transhistorical constants” (1996: 278). Es decir, narrativas que favorecen la formación de identidades en proceso continuo y abiertamente muestran su predilección por historias en movimiento; inscriben asentamientos provisionales, hogares a caballo entre localizaciones, viven la dinámica de la provisionalidad contemporánea y prestan atención a la configuración de nuevos mapas caracterizados por el interés en la nomadología

conspicua del cambio de siglo. El capítulo siguiente dialoga con otros nómadas, los arquetipos masculinos y viajeros creados por el autor de Barbados afincado en Canadá Austin Clarke.

## “From that Day in the Island until this Night in this Half a Continent”: *The Question*

de Austin Clarke

*“... there is nothing, nothing that I see that has any bearing, any relation, any connection to me. Did you know that no one street in this city has a similar name to any street back home? [...]”.*

*“Back home? Man, there ain’t no goddam home back home!”.* (Clarke, 1997: 70).

*“This was a place to make money, someone had said to her, not a place to live. What money could be made? None if your skin was Black and nothing hanging between your legs”* (Brand, 1997: 229).

Austin Clarke es el novelista negro de mayor renombre de Canadá, y para muchos el primero que consiguió traspasar la barrera racial para ser incluido en antologías destinadas al consumo mayoritario.<sup>1</sup> Sin embargo, mientras sus obras han despertado el interés de editoriales como McClelland y Stewart, decididamente céntricas, Clarke sigue estando presente en aquellas colecciones que, organizadas en torno a ejes como el multiculturalismo o la raza, tienen una

---

<sup>1</sup> Como sostiene George Elliott Clarke (1997b: 126n1), Lorris Elliot asume en su antología *Literary Writings by Blacks in Canada* (1988), que Bryan Gypsin, un autor blanco y americano, realmente llamado Brion Gysin, fue considerado erróneamente el primer negro que publicó una novela en Canadá. El afroamericano Martin Robinson Delany, sí publicó su novela *Blake* en Chatham (Ontario). Se trató de una obra de dos entregas aparecidas en 1859 y 1862. Inmediatamente después, los afro-canadienses William Haslip Stowers y William H. Anderson escribieron conjuntamente *Appointed: An American Novel* (1864) que se publicó en Detroit. Ya en el siglo XX, John Hearne, nacido en Montreal y educado en Jamaica, y Jan Carew, de Guayana, ambos nacionalizados canadienses, publicaron sus primeros escritos en Londres. Austin Clarke llegó a Canadá en 1955, lo cual hace de él no el primero sino el quinto escritor afro-canadiense en orden de aparición (Clarke, 1997b: 112). Su amplia producción literaria, sin embargo, ha eclipsado a sus antecesores.

audiencia potencial mucho menor (v. Hutcheon & Richmond, 1990; Kamboureli, 1996a; Clarke, 1997c).<sup>2</sup> Esta circunstancia de liminalidad crítica entre lo mayoritario y lo minoritario se une a otra que denota igualmente la complejidad de la pertenencia nacional: a pesar de llevar más de cincuenta años en Canadá (v. Algoo-Baksh, 1994), Clarke sigue ocupando el lugar de lo que la poeta Claire Harris llama *el eterno inmigrante*, y como tal “forever poised on the verge of not belonging” (1986: 115).

La obra narrativa de Clarke tiene un claro componente sociológico y adopta como motivo fundacional la emigración del sujeto caribeño a Canadá.<sup>3</sup> Este intertexto aparece en todas sus ficciones para descentrar la idea de pertenencia nacional. Frente a cualquier tipo de unidad, las autobiografías ficticias de su obra rompen en pedazos la idea de coherencia cultural y subjetiva para abogar, en cambio, por la fractura de la emigración. La dislocación producida por el cruce de Centroamérica a Canadá, el choque cultural entre enclaves y la ruptura de la identificación personal, sustituida ahora por un proceso de negociación entre discursos de pertenencia y género sexual, adquieren una relevancia fundamental a lo largo de la obra completa de Clarke.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> En muchos casos, y Clarke es uno de ellos, los autores incluidos en este tipo de volúmenes muestran su descontento hacia el mismo eje organizador de la edición. La ficción de Clarke ejemplifica esta desconfianza hacia el multiculturalismo oficial y hacia su implementación práctica. Algunas de estas antologías intentan limar lo que el concepto de *minoría* implica como significante político y cultural, al convertir la celebración de la diversidad en sinónimo de su contención (Kamboureli, 2000: 164). En su introducción a *Making a Difference*, Smaro Kamboureli plantea un desafío a la representación de la minoría, enfatizando en su argumento la inestabilidad de cualquier margen y optando en cambio por resaltar las condiciones materiales en las que los escritos que la antología aglutina son producidos (1996b: 2).

<sup>3</sup> En la opinión de Lloyd E. Brown, Clarke es responsable de reescribir el viaje hacia el mito de El Dorado. Si durante siglos los europeos convirtieron al archipiélago caribeño en lugar de residencia de su fantasía paradisíaca, en la ficción de Clarke El Dorado se sitúa en América del Norte, por lo que sus personajes abandonan las islas para emprender su aventura continental. En Canadá, los caribeños de la ficción de Clarke “stand at the intersection of two powerful myths: one reflects the outsider’s limited perception of the Caribbean as idyll, and the other reflects the islander’s idealistic expectations of Canada” (Brown, 1989: 2).

<sup>4</sup> Dado que la obra de Clarke es prácticamente desconocida en nuestro país, se hace necesario proporcionar un repaso escueto de la misma. Su producción literaria arranca en 1964 con la novela *The Survivors of the Crossing*, a la que siguen *Among Thistles and Thorns* (1965), y la primera de las ficciones de la trilogía de Toronto, *The Meeting Point* (1967). En 1971 aparece la colección de relatos *When He Was Free and Young and Used to Wear Silks* (1971), y ese mismo año sale a la luz *Storm of Fortune*, segunda de las novelas de la trilogía que se completa con *The Bigger Light* (1975). A mediados de los setenta Clarke vuelve a Barbados para ocupar un puesto en la administración del país, una experiencia fallida que plasmó en *The Prime Minister* (1977) y que se prodiga además en sus memorias ficticias, *Growing Up Stupid under the Union Jack* (1980). Desde 1985 en adelante, año en el que sale al mercado la colección de relatos *When*

A diferencia de los primeros inmigrantes caribeños, los que pueblan los últimos escritos de Clarke son ya una generación enraizada en Canadá, y a través de ellos, y por contraste con sus mayores, el autor se introduce no sólo en el conspicuo conflicto cultural y generacional entre los inmigrantes y sus ancestros, sino también, y como consecuencia del mismo proceso transcultural, en el eterno debate entre la osificación de las raíces y el equilibrio entre la tradición y su inevitable deformación en el sitio de recepción. En este contexto, el cambio generacional en la elección de protagonistas parece obedecer a un deseo de investigar en el marco de la experiencia del inmigrante, distanciándose por ello de la del expatriado (Kaup, 1996: 171). De esta forma, la narrativa de Clarke deja de lado al recién llegado y al que planea volver al Caribe para ocuparse de individuos que llevan varias generaciones en Canadá y han hecho del país su residencia definitiva. La ficción reciente de este autor hace de la diferencia cultural su campo de estudio: sus personajes ya no intentan acomodarse a la norma blanca, se saben diferentes a razón de una distinción en cuya base se mezclan muchos factores, entre otros, la colonización británica y el racismo de antes y de ahora, en Canadá y en las islas; pero además son personajes canadienses tan partícipes del exotismo

---

*Women Rule*, Clarke se dedica a este género casi en exclusiva, siendo la novela *Proud Empires* (1986) la excepción. Él mismo ha afirmado que este giro de la novela al relato breve obedeció en principio a una razón pragmática, ya que su trabajo para el programa de CBC Radio *Anthology* absorbió buena parte de sus experimentos antes de que éstos saliesen al mercado literario (1996: 93). Su maestría con la ficción breve queda confirmada en *In this City* (1992), *There Are No Elders* (1993), y muy especialmente en *Nine Men Who Laughed* (1986), colección que hace un guiño a *Eight Men* (1961), del escritor afroamericano Richard Wright (1908-1960) (Clarke, 1997b: 127n9). Como ocurre en ella, los relatos de Clarke despliegan todo un catálogo de personajes masculinos que luchan con los estereotipos que los construyen mientras se sirven de ellos para intentar definirse en su deambular diario. Durante los años que ha sido fundamentalmente un escritor de ficción, Clarke ha diversificado su producción en varios frentes: su labor como activista por los derechos de la población negra se vio reflejada en el panfleto *Public Enemies: Police, Violence and Black Youth* (1992). Con él se vinculó a otros autores marcadamente comprometidos con el panorama social de la población negra canadiense, como Dionne Brand, Claire Harris o Marlene Nourbese Philip. Frente a esta faceta combativa, y desde el polo opuesto de su obra literaria surgió *A Passage Back Home* (1994), un homenaje a Samuel Selvom. Y en la misma línea de mantener viva la presencia de Barbados en sus páginas se inscribe *Pigtails 'N' Breadfruit: The Rituals of Slave Food* (1999), donde Clarke mezcla las recetas de la cocina de las islas con sus memorias. Si como sostiene Walcott, “[...] food is one of the central markers of outsider multicultural status in Canada” (1999: 68-69), Clarke ha demostrado una vez más la inestabilidad de su posición dentro del espectro social, literario y nacional de Canadá al devolver su obra al paisaje de Barbados. El año 2002 significó otro giro importante en la novelística del escritor, ya que a pesar de afirmar que después de *The Prime Minister* y *Proud Empires* no volvería a emplear el Caribe como escenario de ninguna de sus obras (Clarke, 1996: 101), *The Polished Hoe* (2002), su última novela, lo hace.

que los objetificó como los individuos blancos que acuñaron el término.<sup>5</sup> La ficción más tardía de Clarke tiene su motor precisamente en la diferencia cultural y en la problemática que la búsqueda similitud entre grupos sociales entraña en el calidoscopio canadiense (Ramraj, 1996: 163). Así, las novelas *The Origin of Waves* (1997) y *The Question* (1999), abundan en ese espacio de ambivalencia entre la persecución del ideal de igualdad y la defensa de la diferencia. Ahora sus actores son personajes que, al contrario que los primeros, ya han logrado una cierta estabilidad social y profesional. Ésta sitúa a los modelos de Clarke en un centro que no resiste, sin embargo, el embate de otros factores como el color o la procedencia, factores que los relegan a un margen igual de inestable. Cuando *The Origin of Waves* y *The Question* eran aún un proyecto, Clarke reconocía:

[a]t the moment I am concerned with determining or defining an identity for the Caribbean man who has lived in Toronto for some time, in such a way that he will no longer consider himself an immigrant, an outsider, or a minority person; but would come to understand that his presence here, and the ease with which he continues to live here, is caused by the solid foundation that he got from the West Indies. In other words, what I am going to do next is to draw a character who [...] because he has lived here for so long – it might be ten years or three decades – is able to see that this is where he belongs. (1996: 101)

En estas novelas tardías el concepto de *hogar* se ha desdibujado y ha expandido sus límites para incluir el *hogar canadiense* que, siguiendo a Dionne Brand, Rinaldo Walcott bautiza como “a tough geography”. Inscribiéndose la obra de Clarke en esa nueva dimensión cultural y espacial de la literatura caribeño-canadiense, no es extraño que Walcott concluya: “it seems that one of the challenges facing contemporary black Canadian art is to move beyond the discourse of nostalgia for an elsewhere and to address the politics of its present location” (1997: 40-41).

---

<sup>5</sup> Obras como la de Clarke refuerzan el argumento del exotismo como un discurso orientado a asegurar la estabilidad de un pretendido centro. Éste se afianza a medida que lo exterior a él se mantiene diferente. Ciertamente es que como siempre los centros y los márgenes son relativos y temporales. En cualquier caso, como afirma Huggan, el exotismo puede y debe emplearse para desafiar los códigos culturales metropolitanos o asumidamente céntricos (2001: 27), como hace Clarke en *The Question*.

*The Question* trae a sus páginas uno de los arquetipos más repetidos de Clarke, el del hombre negro y sólo en la urbe de Toronto.<sup>6</sup> A diferencia de otros personajes anteriores, Malcolm es un profesional cualificado, liberal, de excelente posición social, y sin embargo, está lejos de estar a salvo de los estereotipos asociados con el hombre negro: la potencia sexual, el desmedido deseo y su indomabilidad. Como muchos otros antes que él, Malcolm es consciente de lo exótico de su figura a los ojos de la mujer blanca, es presa del exotismo que generan su origen y la cultura de sus antepasados. Malcolm vierte ese discurso sobre sí mismo e intenta beneficiarse de él, y su actitud denota que es consciente del funcionamiento de los parámetros performativos del género, la sexualidad y la cultura.

Este capítulo analiza la masculinidad transcultural del protagonista de *The Question*, como parodia de sí misma a través de una narración en primera persona que cubre sus últimos años de vida en Toronto. Primero, se analiza cómo Malcolm se ve forzado a reorganizar su ideología masculina para adaptarla a la vida de la urbe canadiense. En el intento, el protagonista no sólo contempla que su masculinidad se refracta (v. Coleman, 1998), sino que identifica, adopta paródicamente y refleja el pensamiento estereotipado sobre la masculinidad negra y buena parte de las fantasías que pueblan el imaginario blanco. Por la oposición entre Malcolm y otro de los estereotipos de la ficción de Clarke, la mujer blanca de procedencia anglosajona y puritana, la novela despliega una inversión de roles de género que convierte al hombre negro en dominado a razón de su origen y del lugar de deseo que ocupa en la mentalidad blanca. En cambio, el polo habitualmente sometido de la oposición, la mujer, articula aquí una dominación notable en función de su etnicidad. La identificación de ella con el sitio de recepción no sólo produce una feminización de ese lugar (v. Kamboureli, 1996c), sino que articula en paralelo la emasculación del dominado inmigrante. La narración autobiográfica de Malcolm, presidida por su ambivalencia entre la

---

<sup>6</sup> La imagen del inmigrante negro más o menos desvalido en la ciudad aún bajo el mismo paraguas y de manera muy similar a Boysie Cumberbatch en *Survivors of the Crossing*, *Storm of Fortune* y *The Bigger Light*, a John Moore en *The Prime Minister* y a varios de los hombres de *Nine Men Who Laughed*: Cliveland en “Doing Right”, George en “Canadian Experience” y Joshua Miller-Corbaine en las historias “A Man” y “How He Does It”, por mencionar sólo a unos pocos.

dominación y el sometimiento de género, de etnicidad y de sexualidad, desmantela el discurso de dominación en todos los sentidos.

Luego, analizamos el relato autobiográfico de Malcolm, el testigo de su tránsito de sur a norte del continente americano, para centrarnos en la forma en que la historia personal del inmigrante caribeño contradice muchos de los preceptos sobre los que se ha inscrito el multiculturalismo canadiense y la igualdad propuesta por y propagada desde la multiculturalidad. Malcolm, juez de inmigración por oficio, se ha convertido en cuidador de las puertas del nuevo mundo, y desde esa posición privilegiada concede o deniega la entrada a los que buscan en Canadá una válvula de escape para su existencia. Desde esa posición, él también hace del exotismo una vara de medir, convierte en otro lo que le resulta ajeno, califica y descalifica con una mirada etnocéntrica y fálica que deslegitima el relato de su propia inmigración. Aunque está mediada por las relaciones de poder establecidas sobre género, sexualidad y raza, su narración se convierte también en una historia de la zona intermedia y demuestra la relatividad de toda identidad, la mutabilidad de tal constructo en un área de interferencia continua y desterritorialización de los límites del discurso nacional. Una ambivalencia similar a la que evita la solidificación de posiciones de dominación con relación al género, la sexualidad y la etnicidad desconstruye aquí la línea entre el *aquí* y el *allí*, el sujeto nacional y su otro. No en vano “*The Question* is also commenting on a multicultural nation. Who makes the laws, who makes the decisions, who keeps the gates, controls the doors of home? The Earth is a globe; people migrate, culture happens where person and place intersect” (Bridgeman, 2000: 2).

### ***Men Don't Have Nothing Like Virginity: masculinidad y refracción cultural***

Al leer *The Question* surge la duda de por qué la obra de Clarke, tan pródiga en estereotipos masculinos y machistas, no suele despertar la ira de la audiencia femenina. La respuesta podría estar en el ambivalente tratamiento del mito del *macho negro*. Siendo una constante en la filosofía literaria del autor de



Barbados, éste nunca llega a constituirse como un arquetipo *molesto* porque su figura lleva implícita su desconstrucción. En los gestos de Malcolm y de cada uno de sus antecesores se adivina una sobreactuación que evidencia la falsedad de la imagen que se empeñan en proporcionar. En el caso del juez en la penúltima novela de Clarke, la sobreactuación inicial se descubre como teatralidad mucho antes que en el resto de los casos, dando lugar a un patetismo exaltado; su actuación no tarda en evidenciar su construcción, los prejuicios que la determinan y los perjuicios que ocasiona. En *The Question*, y por extensión en la mayor parte de obras de este autor que traen a sus páginas al hombre negro en Toronto, la inestabilidad de la figura masculina y protagonista, erigida para ser desconstruida, evita la clasificación del texto como una perpetuación del chovinismo. El tratamiento ambiguo de la masculinidad negra en la obra de Clarke viene a contradecir así la opinión de bell hooks cuando clama: “[...] we have not begun to create new forms of masculine behaviour, blue prints for the construction of self that would be liberating to black men” (1991: 75). A través de su ficción Clarke ha arrojado cierta luz sobre formas nuevas de quebrantar las representaciones típicas del macho negro, contribuyendo con ello a disolver el espectro patriarcal que ha lanzado una pesada losa sobre el hombre negro, y adivinando además, como afirma hooks, que “masculinity as it is conceived within patriarchy is life-threatening to black men” (1991: 77).

La desconstrucción de la masculinidad en la obra de Clarke pasa por y depende de una desconstrucción de las nociones culturales en las que se encuentra enraizada. Con sus personajes a medio camino entre dos sitios culturales, como no podía ser de otra forma en un arte que surge de la tensión (Brown, 1989: 7), ambos se ven sometidos a ese proceso de examen crítico, que, como explica Ángels Carabí, es en sí difícil: “deconstruir la cultura de la que forma parte resulta un proceso complejo porque no sólo es un ‘algo intangible’, sino que las rutinas jerárquicas de género, raza y orientación sexual entretejen el sistema, económico, social y político en el cual él es todavía el centro de referencia” (2000: 26). A diferencia de sus predecesores en la cantera de personajes de Clarke, Malcolm en *The Question* es muy consciente de la relatividad de su identidad, de estar a caballo entre dos culturas separadas no sólo por la distancia entre hemisferios,

sino por las construcciones estereotípicas que cada una ha hecho de la otra. No obstante, pretende instaurar en Canadá el código masculino que ha aprehendido en el Caribe sin detenerse a apreciar cómo la relatividad cultural afecta a la organización de la masculinidad (v. Gilmore, 1990). Esa distancia cultural se erige en su misma figura como un enclave de contradicción permanente, y que refleja además la paradoja inherente en cualquier masculinidad: “[i]n so far as men live the dominant version of masculinity [...]. They are themselves trapped in structures that fix and limit masculine identity” (Easthope, 1990: 7). Desde Toronto, donde vive hace más de treinta años, el protagonista cincuentón de Clarke idealiza la isla que dejó atrás a la vez que la ha convertido en un enclave exótico. Si su color le distancia del sector mayoritariamente blanco en el que se mueve, su absorción del ideario etnocéntrico canadiense le mantiene lejos de su patria y le imposibilita definitivamente cualquier retorno. No obstante, el eje en torno al cual Malcolm organiza una exposición autobiográfica rota temporalmente, llena de regresiones y de fragmentos disjuntos, es su masculinidad y ésta no deja de estar regida por un código caribeño de estrictos e irreducibles binarismos.

Desde Canadá, sin embargo, todos y cada uno de ellos se ven reconsiderados a lo largo de una refracción entre los modelos requeridos en América del Norte y los propagados por la sociedad del Caribe. Y ello resulta en una parodia, en una burla que satiriza las percepciones estereotipadas y reductivistas del inmigrante a la vez que raya el humor negro e interrumpe el constructo masculino sobre el que se edifica. En palabras de Daniel Coleman, “[...] the male West Indian migrant’s experience of cross-cultural refraction produces disruptive parody when he takes on certain Canadian norms for masculinity” (1998: 29). Incapaz de conciliar las exigencias de ambos códigos, Malcolm sufre un desplazamiento difícil de mitigar. Su sujeto genérico no logra configurarse más que en una negociación de tiempos y espacios que contradice su asentamiento ya establecido en Toronto. Con ello queda clara constancia de que su escenificación de la masculinidad, su *performance*, es cultural, y el conflicto deriva de estar en movimiento entre dos formaciones que, por lo que se refiere a la conceptualización de esa masculinidad, ocupan lugares encontrados. El *exceso de*

*masculinidad* que Malcolm pretende instaurar en su vida en Toronto queda fuera de lugar.

La formación de género se complica en este momento con el texto de la clase social, ya que esa movilidad ascendente que Malcolm ha logrado con sus estudios y con su labor de juez de inmigración se le revela inútil: la masculinidad caribeña que se convierte en el centro de su identidad lo mantiene en la otredad, y esto cuando pensaba que ya había cruzado la línea de separación entre el *nosotros* y el *ellos* para colocarse del lado de los que deciden quién merece ser considerado ciudadano canadiense. Cuando el mismo exotismo sexual que desvía su quehacer diario y que cree manejar se vuelve contra él recordándole la cara más ácida de su origen, Malcolm ocupa el margen de la comunidad blanca con la que se vincula. Al darse cuenta de esta circunstancia, su actuación masculina retrocede y se convierte en una representación bajo mínimos. Por ello, a diferencia de otros personajes de Clarke, cuya actuación genérica es desmedida, la de Malcolm se mueve en dirección opuesta, del exceso al mínimo. Si como sostiene Coleman, “these characters are very conscious of acting male” (1998: 32), Malcolm lo es de que su representación del código de masculinidad caribeño no tiene utilidad – más allá de un rasgo exótico – en la realidad a la que ha emigrado. De ahí que pueda hablarse de una emasculación que llega a su culminación con el final de la novela. Ante la realidad de que su mujer y su mejor amiga, Reens, son amantes y lo han sido durante los cuatro años de relación matrimonial con Malcolm, el caribeño piensa en suicidarse, pero finalmente se conforma con estropear los vestidos de su esposa sumergiéndolos en la bañera. De nuevo, y como síntoma de la distancia entre Malcolm y los protagonistas de la ficción temprana de Clarke, es significativo que lo que ahoga allí sean los síntomas evidentes del codiciado ascenso social. El gesto además evidencia la carencia de poder que afecta a Malcolm, incapaz de enfrentarse con su esposa; capaz de actuar sólo sobre sus pertenencias. Sin embargo, su castración revela una aparente feminidad y hasta cierta liberación porque muchas culturas contemporáneas “lay on a man the burden of having to be one sex all the way through. So his struggle to be masculine is the struggle to cope with his own femininity” (Easthope, 1990: 6).

En este contexto de sexualidad objetificada y que define los cuerpos en los que se inscribe, Malcolm contempla impasible como su vida se ha transformado desde la tarde de julio de finales de los noventa en la que acude a la fiesta donde conoce a la que llama *mi mujer*, una anónima mujer blanca de clase media, trabajadora y emancipada – “something like feminism and feminist militancy, although I don’t know what that means” (Clarke, 1999: 18), y a la que se confirma como la mujer de ésta, Reens. A partir de este momento, Malcolm se ve sumergido en un triángulo amoroso en el que, cumplida su fantasía de poseer no a una, sino a dos mujeres blancas, y conseguida la presunta mascarada de movilidad social que ello conlleva, se siente anulado personalmente. Acaba no poseyendo a ninguna de ellas, sino siendo poseído por ellas y reducido a un ente castrado. Es el vértice de un triángulo amoroso cuyas otras dos puntas se desean la una a la otra, mientras evitan proyectar su deseo hacia el caribeño.

La anulación del deseo inicial que configuró el triángulo se traduce en que en el relato autobiográfico de Malcolm no lo oigamos ni una sola vez pronunciar el nombre de su esposa, a pesar de que él considere que “[t]he first thing a man does when he meets a woman, [...], is to get the name of the woman he is facing” (Clarke, 1999: 151). Pero tampoco aparece por ninguna parte el suyo. Sólo en una ocasión y en el transcurso de una conversación con su novia anterior, la filipina Room, sale a la luz el nombre del protagonista.<sup>7</sup> En la relación entre Malcolm y sus mujeres, los nombres casi desaparecen, excepción hecha del de Reens, lo cual evidencia que es ella la que estructura el deseo del inusual trío y la única que parece desplegar un halo de poder. “[U]na de las formas de poder es la capacidad de nombrar, describir y definir”, dice Alicia Puleo. Así, “[n]ombrar al Otro es el correlato del constituirse como grupo” (2000: 69), y también como sujeto. Y de esta forma lo explica Malcolm cuando se queja de su aparente invisibilidad: “[a]nd in all this time, Reens never once called me by my name” (Clarke, 1999: 132).

---

<sup>7</sup> Este gesto remite a la historia “Canadian Experience” incluida en *Nine Men Who Laughed*, donde el nombre del protagonista, también un hombre negro, solo y desesperado en la geografía urbana de Toronto, sólo aparece en el vocativo que abre una felicitación navideña a él dirigida por el otro personaje de la historia, Pat, una actriz blanca y en paro tan arruinada como el caribeño y, sin embargo, objeto de su deseo. Aquí como en *The Question*, la mujer blanca se asocia con una metonimia del sitio de recepción (v. Kamboureli, 1996c).

Por el contrario, al ser nombrado por Room, también inmigrante en Canadá, y no por ninguna de sus dos mujeres, oriundas del país, la historia de Malcolm parece desafiar el poder de la cultura dominante para absorber lo externo, un acto que en buena parte se produce en la enunciación del otro. El deseo se articula aquí entre dos *otros* y no entre el sujeto nacional y el inmigrante. En boca de Room, el poder de nombrar se concibe como un reto a la construcción de la barrera entre lo nacional y lo externo a ello. Es además la apropiación de una agentividad que en las primeras historias de Clarke, los inmigrantes no disfrutaban. Por ello, *The Question*, lejos de centrarse en la asimilación anterior, investiga en el espacio entre las comunidades nacionales y culturales, complicando en el proceso la idea de entrada y salida de unas y otras, y apostando por la negociación espacio-temporal como enclave de hibridación para el inmigrante caribeño en Canadá. Desde este enclave de inestabilidad, la novela coloca y disloca a Malcolm y al resto de personajes entre las posiciones de sujeto y otro, y desde esa inestabilidad el protagonista visualiza la imposibilidad o la posibilidad de su masculinidad híbrida en Norteamérica.

Parte del conflicto entre masculinidades al que se enfrenta Malcolm viene dado por el destronamiento de su lugar en la unidad familiar. Cuando Reens, la que en principio es sólo la mejor amiga de su mujer, también blanca y de clase media-alta, entra en la familia se desvanece el límite entre lo privado y lo público, lo familiar y lo que se sitúa en una esfera exterior. Reens, proviniendo de esta esfera, ha cruzado el límite para adquirir un protagonismo y autoridad que doblegan a Malcolm. La tarde en la que contrajo matrimonio con su mujer en un rito impersonal que tiene lugar en el intermedio para comer en sus respectivos trabajos, dice Malcolm: “and we become like a family: one husband and two wives”. Y por ello, “from that cold November morning, on Wednesdays, Fridays and Saturdays, I have included the number three in all my lottery tickets, and not once has my number come up” (Clarke, 1999: 121). Además de entrar de lleno en la privacidad de la pareja, una trasgresión que al hombre le parece imperdonable, Reens no sólo rige el matrimonio entre el caribeño y su esposa, sino que impone sobre él la organización de una familia disfuncional que contradice el principio fundamental de la familia nuclear caribeña. Principalmente articulada en torno a

un matriarcado doméstico, ésta no puede prescindir de la figura paterna de autoridad como eje de su faceta pública. Al desplazar al hombre, convertirlo en un ente doméstico y en una comodidad sexual, Malcolm ve desvanecerse un esquema del mundo que creía a salvo de la inevitable negociación del proceso migratorio. En su aceptación de esta unidad familiar que quiebra los principios de su educación se detecta otro claro síntoma de su pérdida de identidad masculina. Lejos de concebirse como el pilar de la casa, Malcolm comenta desde su declive, “I want to be with my wife. And I want to be with Auntie Reens. I want to be with the dog. With the man who could have been the father of my wife’s child, making me the child’s uncle” (Clarke, 1999: 239). Y es que la normalización de esta paternidad truncada en las palabras del juez desdice buena parte de lo que había manifestado anteriormente; de la imposibilidad de concebirla pasa ahora a una resignada contemplación. El cambio de su pensamiento altera sus conceptos de *normalidad*, de *paternidad* y *maternidad*. En su primera conversación con la que luego sería su mujer, Malcolm no puede evitar el choque cultural y moral cuando oye que la mujer quiere ser madre soltera. “No woman worth her salt”, dice, “would bring this ‘trouble’ of childbirth upon herself” (Clarke, 1999: 60), pero el impacto del primer momento no es comparable al que viene a continuación cuando sabe que ha elegido como progenitor a un hombre homosexual y que él, encarnación viva del tipo masculino, queda relegado. Sin embargo, Malcolm considera esta alteración de la familia tradicional, con su postergamiento de la figura paterna, parte de la vida en Norteamérica, *in this half a continent*, una vida a la que ha de acostumbrarse dejando de lado la de la isla. Por ello, silencia el choque cultural y ello ahonda aún más en su castración:

I still feel awkward for the recited expression of views and trained thinking, the sway this thinking has built, and my own silence and crippling reservation that the island has schooled me in, narrowly - or narrow-mindedly [...]. But I must remember that I am living on half a continent, and should correct myself, and follow the paths of this continent, with order and orderliness that lead me to make unspoken hidden sentiments appropriate to the cold weather and regime of continents. (Clarke, 1999: 60)

Sin embargo, en un primer momento, su falta de comprensión hacia este modelo revela su inadecuación al grupo social con el que se relaciona, y su comparación con el elegido como padre es síntoma de que su masculinidad no encaja en la norma ofrecida por el sitio de recepción. Como se ha dicho, el humor, ahora impreso en la descripción del padre potencial, desconstruye la implantación de un modelo de masculinidad rígido y establecido:

I measure myself against this unknown father. He is six-foot-six. Brawny and bronzed. He jogs every morning and every evening. In the snow and sleet, along slippery sidewalks. And if he cannot do it before he leaves his apartment for work, he carries the equipment of his obsession with him in a parachute bag on the subway. He has an exercise bicycle. And wears skin-fitting pants that show his balls and his penis bulging through. And long blond hair, ending down his back in a ponytail. And his penis is the size of the leg of this table that is between us. I must not comment any more on the size; but why do I mention it? I examine the leg of the table again instead. (Clarke, 1999: 64)

La memoria de Malcolm hace saber que su relación con las dos mujeres que se convierten en el centro de su vida en los últimos tiempos es un triángulo a todas luces destructivo. No sólo flota en él el subtexto de la mencionada fantasía sexual y su racialización, sino también el fantasma de la movilidad social. A Malcolm le atrae la idea de vincularse a la mujer blanca y de completar así una integración que se le antoja escurridiza. La posesión de la(s) mujer(es) blanca(s), identificada como suele(n) estar en la ficción de Clarke con el sitio de recepción, refleja un intento de adaptación casi forzoso, y que a Malcolm le resulta aniquilador. A pesar de ello, cae en una seducción consentida, se deja llevar sabiendo que lo que motiva a Reens y a *su mujer* es la idea de tener en su casa al amante negro. En el marco de esta posesión autorizada por intereses diversos, y a veces encontrados, es evidente que “[...] Clarke creates protagonists who view white women as symbols of Canada – that is to say, of a vamp who entices ‘her’ thralls with phoney promises of bourgeois comfort” (Clarke, 1997b: 116).

La actitud complaciente de Malcolm va más allá. Dispone de antemano de comodidades y de una estabilidad laboral y profesional, por lo que una relación de puro interés no parece moverlo. Por ello, *The Question* trasciende uno de los preceptos más vigentes en la ficción temprana de Clarke, el de que “material

success is counterbalanced with moral and emotional decline” (Brown, 1989: 87). Con este panorama, la única causa de por qué Malcolm entra en un juego que está justificado en los primeros emigrantes de Clarke pero no en este caso es que rescata el precepto de posesión de la mujer blanca como forma de retaliación por la posesión inversa habida durante siglos. Y como resultado de este juego de poder, el declive moral que el protagonista sí acaba sufriendo ataca la piedra angular en la base de las lecciones de masculinidad impartidas por su madre en la isla: “make sure you don’t get mix-up with no woman who going-horn you. You hear me, son” (Clarke, 1999: 239).

El acto en el que Malcolm se deja seducir por la mujer blanca ya pone en peligro buena parte del estereotipo vinculado al macho negro, ya que en él adopta un rol eminentemente pasivo frente a la actividad indiscutible que caracteriza tanto a Reens como a *su mujer*. Desde esa inactividad, a Malcolm se le hará imposible enfrentar la autoridad de las dos mujeres, y por ello, su actitud refleja una castración inevitable que corre paralela a la pérdida de autoridad en el acto sexual y sobre su mismo cuerpo. Malcolm y su mujer hacen el amor siempre con él boca arriba, inmovilizado por el cuerpo de ella y siempre “[...] when it is she who wants it to happen” (Clarke, 1999: 96). La visión implica que el macho negro empequeñece para acomodarse a una situación de anulación. Su castración es de esta forma paralela a la recurrente emasculación de Canadá que Smaro Kamboureli ha detectado en la ficción de Clarke. Partiendo de la asociación entre la mujer blanca y Canadá, esa castración es una forma de disolver lo que Kamboureli denomina *prepossessiveness* (1996c: 231). Esto es, la transformación de Canadá en sujeto femenino intenta paliar el desequilibrio de poder entre dominante y dominado al transformar al primero, el sitio de inmigración, en el polo sometido de la oposición, normalmente el femenino. De esta forma, y en atención a la relación de género habitual, lo masculino del inmigrante se impondría a lo femenino del sitio de inmigración. En *The Question*, sin embargo, la emasculación es doble y afecta al Canadá convertido en mujer y al inmigrante. No obstante, aquí la inversión genérica resulta inútil a los efectos de mitigar la desigualdad. El emigrante es física y culturalmente poseído por la presencia



blanca, para ser luego desposeído de lo que considera el cimiento estructural de su identidad, la masculinidad.

Mientras Malcolm no ha necesitado echar mano de su masculinidad y del exotismo que la tiñe para labrarse un lugar en Canadá, lo cierto es que recurre a ella en busca de una validación innecesaria de esa posición, encarnando una figura que no se adecua a su realidad. Su disfraz como semental negro se transforma en una escenificación que lejos de salvaguardar su posición descubre la imposibilidad de la misma. Como Coleman ha subrayado de otros protagonistas de Clarke, la actuación de Malcolm revela un calco de lo que la cultura urbana afroamericana denomina *hustler*, el hombre negro que subraya su masculinidad y el comercio de su sexualidad con el fin de acortar camino en la consecución del éxito social dictado desde el sueño americano. La estética *hustler*, caracterizada por una vestimenta que subraya la comodidad económica y resalta los rasgos étnicos de la afiliación de aquellos individuos que la practican, neutraliza una narrativa de cariz indudablemente blanco mediante una etnicidad *en exceso*. El *hustler* desafía “the dominant culture’s socio-economic codes of masculine success”, mientras solidifica “the racist stereotype of the black stud in the process” (Coleman, 1998: 39). La escenificación de la masculinidad de Malcolm toma ciertas características de esta conducta urbana como son el interés en la vestimenta, siempre empleada para resaltar o potenciar un atractivo que, en su caso, parece empezar a decaer. Se preocupa hasta el límite por el cuidado de sus camisas caras en las tintorerías caribeñas de la ciudad. El símbolo de la masculinidad por antonomasia, sus pantalones, evidencian por el contrario un ajamiento que afecta directamente allí donde la masculinidad se hace más visible, en la zona pública: “my eyes touched the rich, soft material of my linen trousers shimmering through the cellophane bag, and I saw the zipper slightly damaged, and looking rusty. I thought of the pain it would cause if it stopped suddenly while zipping and climbing up the front of the thick hairs it was supposed to protect and hide from the public” (Clarke, 1999: 20).

La mascarada de Malcolm se delata exhausta cuando su mujer le impone un calendario rígido que coloca al mismo nivel, una vez por semana, las cenas italianas y las prácticas sexuales. Ambas se engloban en un esquema ritualista y

mecánico, con lo que la actuación del inmigrante deriva en una frustración aguda por ser incapaz de desempeñar el papel social que la sociedad de la que proviene ha diseñado para él. En el Canadá de *The Question* sin embargo, tal papel resulta fuera de lugar por dos motivos: por un lado, porque las demandas sexuales impuestas por el mito que lo ha nutrido socialmente están fuera de lugar; y por otro, por la creciente hostilidad hacia cualquier conducta susceptible de denotar machismo en una sociedad donde la emancipación femenina se ha convertido en una constante. Sabrina Brancato identifica ambas circunstancias en la base del cúmulo de factores que han contribuido a una marginación extrema del hombre negro y a la polarización siempre negativa de sus representaciones, que oscilan irremediable e invariablemente entre el violador y el semental (2000: 110). En su escenificación del último, Malcolm cae en la cuenta de que ha sido anulado y de que su pretendida masculinidad en exceso se ha tornado su mismo antónimo. Por ello,

in order to stave off further disappointment, I become disregarding and callous, defensive against further penetration. In order to guard against more assaults on my manhood, on my secretive nature, I think for a fleeting moment of going back to the fantasies of women I used to draw in the dark, small room, holding the pictures of their bodies in my hands, and becoming contented, filled, satiated, and climaxed with the muted trumpet of Miles Davies. (Clarke, 1999: 59)

El discurso racista y racializado que lo transforma en un objeto exótico está no obstante presente también en su quehacer diario como juez de inmigración. Ahora como sujeto, es él quien cosifica a los que se ponen ante su estrado para ofrecerle una narración que justifique su cruce más o menos permanente de la frontera nacional canadiense, lo cual atestigua la mutabilidad de posiciones en la novela y la disposición cambiante de aquellos binarismos que la estructuran. Si su masculinidad y su vinculación cultivada con el estereotipo del macho negro le sitúan en la otredad, su labor de juez de inmigración lo incluye no sólo como sujeto de la comunidad nacional canadiense, sino que le otorga además la llave de entrada, y así lo veremos con más detalle en la sección siguiente. Pero además, como él enfatiza “[...] I am a judge who is first a man” (Clarke, 1999:

25), y ello le vale como justificación para erotizar y exotizar con propósito sexual a aquellas mujeres que venidas de otras latitudes pretenden obtener refugio canadiense. “[...] [T]his talk and thought of power? Sexual power, they call it? Is it sexual? Like my interest in the Indian woman that sits before me in sari and rings and bangles on her arms, and wrists and toes? And in her nose?”. Y a pesar de la justificación, él mismo se censura: “[n]o! I am a gentleman who is a judge” [...] Is this the way a man born in an island is conditioned to think? And is supposed to think? My thoughts begin to shame me” (Clarke, 1999: 56).

Malcolm, como otros de los protagonistas de Clarke, busca su referencia masculina en la isla de su niñez. De su memoria entresaca precisamente los modelos masculinos arquetípicos a partir de los cuales deduce su trasgresión en Canadá. Gracias al dibujo de estos modelos, Malcolm establece dualidades que sobreviven el cruce cultural y el del océano. Y así, mientras santifica a su madre como la depositaria de la cultura insular y como la reguladora del código masculino que ha hecho suyo, la mujer blanca y canadiense se constituye como una amenaza castradora para esa masculinidad. No obstante, la polarización que el inmigrante realiza entre la mujer blanca y la madre negra resulta también pernicioso para su masculinidad (Clarke, 1997b: 120). Al establecer una vinculación palpable entre su masculinidad y las enseñanzas maternas, se produce una desidentificación inmediata; una presunta autonomía masculina se revela dependiente de la madre y subordinada a ella en términos hasta espaciales dentro del dominio doméstico. Por ello el protagonista declara: “the drawing room in my mother’s house, back in the island contains chairs that are masculine and chairs that are feminine; and before my pee could foam, declaring and then delivering me into manhood, my place was always in a low chair” (Clarke, 1999: 22). Si de la enseñanza de la madre surge la *correcta* masculinidad, también lo hace el espectro de la desmasculinización extrema en forma del miedo social a la homosexualidad. Ligada de manera poco clara a la corrupción adulta de un menor, el relato materno consigue inspirar en Malcolm un terror desmedido por el mundo homosexual. A pesar de ello, y aunque su madre le narre el caso del hombre desconocido que arrebató la virginidad a un muchacho, Malcolm, a través de una regresión directa a su infancia, recuerda su incapacidad para conciliar la masculinidad del muchacho y el *robo* de su

virginidad. Y no sólo porque la relación entre hombres escape a la comprensión de su madre y a la suya propia, sino porque en su ideario los hombres carecen de virginidad. Así, el ahora juez trae a su mente los pensamientos que tuvo en aquel entonces: “but I have heard the bigger boys, talking about the bigger girls, use this word ‘virginity’. On my own I did not know about ‘virginity; and did not know enough about men and women to know if only women had this thing, this ‘virginity’”, rememora el confuso Malcolm. “The bigger boys told me [...]: ‘Men don’t have nothing like virginity, boy! Because they is men’” (Clarke, 1999: 84).

En el ideario de Malcolm, la virginidad concebida como rasgo exclusivamente femenino se equipara a la ruptura física del himen en el acto de la primera penetración. Como subtexto yacen en la anécdota la idea de que el cuerpo femenino ha de romperse y adaptarse a la presencia masculina en su espacio, pero también la afirmación de que, por no experimentar su cuerpo cambio físico alguno como resultado de la primera experiencia sexual, el individuo carece de virginidad. Por ello, ésta es inconcebible como característica *unisex*. En la narración de la suerte del niño violado, en la que nunca se emplea el término pedofilia, y por ello se tiñe cualquier práctica homosexual de un aura de perversión, se niega además la posibilidad de un contacto sexual entre hombres adultos, reduciéndolo a un mal bíblico censurado con la ira divina. De ahí que la madre de Malcolm no se separe de su Biblia mientras cuenta el destino del chico seducido con un dulce.

A pesar de que Malcolm tiene presentes en todo momento el camino hacia la *correcta* masculinidad y el camino del que apartarse para llegar a ella, es víctima de la bifurcación de ese itinerario en Canadá. A pesar, además, de su intento de representar la conducta que se espera de él en el ámbito social y femenino en el que se mueve y de ser consciente de los patrones a seguir, el protagonista desvela el fracaso de su inversión en “a relationship with no question, or with no suspiciousness in it” (Clarke, 1999: 56). Reens y su mujer – o la mujer de ésta – han consolidado su relación dirigiendo la una hacia la otra el deseo que inicialmente las atrajo a Malcolm. Nada puede ser más significativo de esa unión que la simultaneidad en el clímax sexual entre las dos mujeres que las últimas páginas de la novela reflejan con un inuendo sexual en la voz del propio

Malcolm. A la entrada de su mujer en el apartamento, la anónima esposa suele gritar “I am coming” como aviso de su llegada. Desde la irrupción de Reens en la vida de la pareja lo hace seguida de una réplica de la otra mujer que contesta: “I am coming with you” (Clarke, 1999: 229), un comentario encubierto de su complicidad que la reforzada masculinidad de Malcolm no concibe posible hasta después de cuatro años y de hurgar furtivamente en los objetos personales de su esposa. Engañado y relegado por sus mujeres, el protagonista ha perdido después de treinta años en Canadá la candidez que él mismo relacionaba con la inexperiencia y con la virginidad. Lo que Malcolm creía incuestionable, la incompatibilidad inicial de esa candidez virginal con su masculinidad, también se tambalea por su migración. Y con ella lo hace su particular concepto de la hombría.

### ***Nación, migración y narrativa multicultural***

Si la masculinidad es el eje fundamental en el relato autobiográfico del juez de *The Question*, lo cierto es que esa masculinidad queda notablemente complicada como resultado del viaje transcultural en el que el sujeto se inscribe. La ruptura espacial, temporal y experiencial que la migración lleva implícitas resulta fundamental a la hora de minar la autoridad y linealidad homogeneizadora impuesta desde la narrativa multicultural. En la novela de Clarke, también el relato personal e individual viene, por tanto, a desafiar la legitimidad de la narrativa colectiva del multiculturalismo con relación a la cual se ha intentado dar un espíritu nacional coherente al territorio de Canadá (v. Keohane, 1997; Mackey, 1999). A través de las palabras de Malcolm, agente y paciente de la política multicultural, se generan de forma continua posiciones inestables que permiten apreciar las varias facetas de la política multicultural: la atención a la diversidad, su uso para contener la diferencia y el predicado de lo exótico sobre cualquier realidad exterior. Ello obedece al intento de paliar la inseguridad notable que define los límites de la nación canadiense. Malcolm va de la isla al continente, de lo idéntico a lo diferente, de lo único a lo distinto, generando una multiplicidad de posiciones que sólo hacen evidente la existencia de la fractura. “In the island, I

was taught a man is defined by his words [...]”, explica Malcolm convencido para dudar a continuación de qué lado de la fractura colocarse. “[...] Whose words are more golden? Those of an island or those of a continent?” (Clarke, 1999: 72).

En este panorama de fractura personal y cultural, la novela de Clarke recurre a la enunciación de la diferencia para llamar la atención sobre lo inadecuado de un culto a la diversidad que hermetiza las líneas de separación entre los grupos sociales a la vez que solidifica la etnicidad para convertirla en un ente manejable. Como apunta Homi K. Bhabha, la atención oficialista a la diversidad cultural “is also the representation of a radical rhetoric of the separation of totalised cultures that live unsullied by the intertextuality of their historical locations, safe in the utopianism of a mythic memory of a unique collective identity”. En oposición a esta noción de diversidad, la diferencia cultural “is a process of signification through which statements *on* culture or *of* culture differentiate, discriminate and authorise the productions of fields of force, reference, applicability and capacity” (1994: 34). Habiendo estado regidas por la diversidad que dirigió el destino multicultural en las últimas décadas, las culturas canadienses han traído a sus políticas reguladoras la negociación de la diferencia en el marco de los límites desdibujados por el calidoscopio social (v. Keefer, 1991; Darias Beautell, 1998), y esto, perceptible como resulta en la ficción de los autores transculturales, hace que “*The Question* challenges us to think about personal, familial and national identity; cross-cultural relationships; immigration and citizenship; Canadian culture. About creating family and culture where we live, integrating what we bring with us into the place where we land. About making ourselves at home” (Bridgeman, 2000: 2-3).

La pretendida igualdad social y cultural del mosaico multicultural se traduce en una carencia de contacto entre los grupos sociales vinculados en su marco, mientras los unos hacen de los otros sus *no yo* particulares con el fin de reforzar la barrera nacional de la micronación. *The Question* emplea esta zona fronteriza entre los grupos que representan sus actores principales con el fin de examinar, como diría Bhabha, “the significatory boundaries of cultures, where meanings and values are (mis-)read or signs misappropriated” (1994: 34). Desde esa zona descalifica la igualdad del mosaico y de manera pesimista expresa su

desconfianza con respecto al calidoscopio del que surge. Tanto Malcolm a los ojos de Reens y de la mujer que ambos comparten, como las mujeres no blancas que el juez objetifica con su deseo por lo exótico, reflejan la imposibilidad de la convivencia predicada idealmente desde el multiculturalismo oficial.

El matrimonio entre Malcolm y su mujer muestra metonímicamente esa imposibilidad del conocimiento mutuo que clasifica a todas las etnias al mismo nivel social. El deseo sexual que el juez despierta inicialmente en sus dos mujeres refleja esa atracción por lo otro, pero sólo como voluntad de reforzar la identidad propia. La separación estricta entre ellos, el negro y la mujer blanca, explica que esa pregunta que da título a la novela y cuya respuesta Malcolm encuentra entre las cosas de su mujer, no se formule nunca. Como en el mosaico, la comunicación interétnica no se produce y, desde luego, cuando lo hace es esporádicamente y en forma de actos sexuales planeados y mecanizados. No es casual, en este sentido, que vayan precedidos y acompañados, por ejemplo, de cenas italianas, otra celebración más de una diversidad contenida.

Cuando las dos mujeres blancas deciden incorporar a Malcolm en su vida, Reens le da la bienvenida con el regalo de una figura que representa a una cantante afroamericana. En el símbolo, que emborrona la diferencia entre lo afro al norte y sur de la frontera, y por tanto quiebra la misma atención a la especificidad que yace en el regalo, Reens transforma a Malcolm en un significativo estático de cultura y de etnicidad. Más tarde, cuando el caribeño se da cuenta de que ha sido relegado en la vida familiar, nota que el apartamento carece de fotos suyas, y observa: “perhaps, there have always been photographs of me, like statuettes marking boundary and culture and civilisation, and I myself threw them into the incinerator with the Friday-night garbage, in a fit of rage” (Clarke, 1999: 201). Como la cultura que la estatua contiene, las mujeres de Malcolm pretenden hacer de él un símbolo a poseer, difícil de distinguir con respecto a cualquier otra comodidad de la casa. A diferencia de otros objetos, Malcolm se convierte en un juguete comprado por su utilidad sexual. Ésta queda de manifiesto nada más comenzar el primer encuentro entre el hombre y su futura esposa. Entonces, no es ella sino su mimado perro de compañía el que se siente atraído por Malcolm, y avanza lo que el caribeño significa para las dos mujeres, un

juguete sexual. Años más tarde, el animal hace pedazos la estatuilla que Malcolm había recibido, quizás señalando la apropiación de la cultura del inmigrante a manos – o a patas y dientes, en este caso – de un símbolo de la commodificación blanca y burguesa dominante.

Si la figura es un símbolo de la contención y fijación de la cultura negra, también lo es de su desbordamiento irrefrenable, de su imposibilidad de ser fijada en un espacio físico determinado, de su circulación incesante en los procesos de globalización contemporánea. No hay que olvidar, como Malcolm ve, que “the statuette of the black American singer-woman was made in China. For months, I wondered which Chinese model the Chinese manufacturers had used to produce this startling Afro-American likeness” (Clarke, 1999: 114). Al imaginar la distancia física entre China y Canadá, y la distancia entre Occidente y Oriente, a Malcolm le parece inconcebible que el modelo afroamericano se reproduzca en China, y al hacerlo es presa del mismo intento de fijar las nociones de cultura que guía a Reens en la elección del regalo. *The Question* revela como ninguno de los personajes es totalmente dominado ni dominante, sino que el par se invierte continuamente, como lo hacen las posiciones de los agentes/pacientes de los discursos de pertenencia cultural en la novela.

Así, como Malcolm es objeto de la mirada etnocéntrica y colonialista de las dos mujeres con las que se relaciona, él también pone esa lente ante sus ojos y con el rasero de lo exótico mira a su primera novia, la filipina Room, y a la mujer del sudeste asiático que, argumentando haber sido violada por los soldados de las fuerzas pacificadoras desplegadas en su país, ha llegado hasta Canadá en busca de refugio. Malcolm coloca a una y otra bajo el mismo microscopio a pesar de que la primera lleva casi toda la vida en Canadá y es hija de padres afincados en Nueva Escocia, y la segunda acaba de entrar en el país y está, de hecho, negociando su admisión oficial cuando comparece ante el juez. Es un ejemplo más de que la novela de Clarke insiste en invertir las posiciones de hegemonía y de inferioridad discursiva, y crea en el intento posiciones marcadas por lo que Smaro Kamboureli en su lectura y análisis de *Nine Men Who Laughed* llama *contaminación*, esto es, posiciones que no pueden evitar contagiarse de los rasgos definidores de otras con relación a las cuales se definen. Esta contaminación, dice Kamboureli, “[...]”



invokes an appropriate reading but, since its referents are characterised by fragility because of their shifting identities and strategies of power, it converts the body of the text and the bodies represented by it into undecidable figures” (1996c: 220).

Y así es cuando siempre resulta posible apreciar que la relación entre Malcolm y sus mujeres invierte las posiciones de dominación que se habían dibujado en la de aquél con Romula Lucena María Mandaros, la mujer filipina a la que llama Room. Con respecto a ella, y a raíz de un complejo de Próspero de cimientos poco claros, Malcolm pretende entablar también una celebración de la diferencia pero siempre bajo control, y al hacerlo se erige como parte de la fundación multicultural del Canadá reciente. “I wished she liked colours that hold the fiery, bright, and passionate blood of the Philippines in her dresses, colours of life and excitement, flowers of red and yellow. But she did not” (Clarke, 1999: 45-46). En el colmo de la celebración multicultural, Malcolm pretende casarse con Room, a la que sin embargo abandona sin explicación, en la catedral católica de Santiago, con coro, incienso y los solistas del Trinity College; con la novia envuelta en sedas de la Polinesia y al ritmo del ukelele. Al contrario que él, Room se convierte en enemiga de esta celebración de la diversidad, ya que dice: “[...] I don't believe in Canadian multiculturalism of colours and robes” (Clarke, 1999: 50), y con ello se desmarca de la creación artificiosa de una narrativa nacional canadiense que sí ha absorbido a Malcolm. Éste, a pesar de ser también de una isla, de Barbados, clama que su primera y exótica novia es “from the southernmost island, Mindanao, in a little town, so little that I had to use a magnifying glass to see it in my *Oxford Atlas of the World*” (Clarke, 1999: 38). Desde su pretendido etnocentrismo anglo-canadiense, que se refuerza cuando se convierte en juez de inmigración, el caribeño pasa a ser parte de un centro en el que decide quién es elemento constituyente de la comunidad imaginada y quién no. Por ello, Malcolm cruza laboralmente del margen al centro, mientras que personalmente, y a raíz de ser un hombre negro, deshace el camino para volver al margen.

El exotismo con el que tiñe a Room y con el que Reens y su mujer lo tintan a él a su vez atestiguan esa mutabilidad de posiciones, y ésta aparece en su

versión más nítida al contraponer la marginación de la que es objeto en su matrimonio al ejercicio de multiculturalismo oficial que Malcolm lleva a cabo desde su estrado. Predicando la equidad, la solidaridad internacional y hasta la discriminación positiva, su mirada no puede evitar contaminarse de un matiz de otredad desplegado sobre la mujer asiática, y que a su vez refuerza la posición de Malcolm como sujeto nacional canadiense. En este contexto, se hace necesario recordar las palabras de Graham Huggan cuando, siguiendo a Stephen Foster, afirma: “the exotic functions dialectically as a *symbolic system* domesticating the foreign, the culturally different and the strange so that ‘the phenomena to which they ...apply begin to be structured in a way which makes them comprehensible and possibly predictable, if predictably defiant of total familiarity’” (2001: 13-14).

La contingencia de la identidad de Malcolm en esta zona de desterritorialización no puede sino estar de acuerdo con lo que comenta Homi Bhabha sobre la conspicua relatividad identitaria en el plano actual de trasvase cultural. En él, dice Bhabha, es imposible hablar de finalización y producto; sólo es válido hacerlo de identidades y de entidades inconclusas: “the contingent is contiguity, metonymy, the touching of spatial boundaries at a tangent, and, at the same time, the contingent is the temporality of the indeterminate and the undecidable” (1994: 186). En los límites del área de cruce cultural dibujada por el multiculturalismo de Canadá, Malcolm no puede abrir un enclave para su sujeto a menos que sea por negociación de márgenes y de centros, creando posiciones inestables y susceptibles de variar. El juez desde su centro temporal ve esta inestabilidad en la posición de la mujer asiática con relación a la cual se define por oposición, y a expensas de la cual genera un cierto estatismo en su identidad. Del discurso exótico que caracteriza su descripción de la vestimenta de la mujer hasta el deseo sexual que despierta en él, todo parece orientado a generar una ilusión de coherencia identitaria individual, ya que “to keep the margin exotic – at once threateningly strange and reassuringly familiar – is the objective of the mainstream” (Huggan, 2001: 22). Y Malcolm se inscribe temporalmente en ese sector céntrico, a la vez que su posición queda minada por la contingencia actual. Así, “the garment is like a wind ruffling her entire body as she rubs her palms and then rubs the back of her hands, as she constantly adjusts the fit of her bracelets,

and the fit of her words to suit the evidence she wants my colleague and me to believe. She is a woman without a land” (Clarke, 1999: 25). Ella es posiblemente la cara más amarga del tránsito cultural y de la globalidad en la novela, la imagen de una liminalidad cruel, y como la conducta de Malcolm refleja, pocas veces desinteresada. Así lo ve el propio juez cuando asevera:

Only the soft, quivering voice of this young woman who does not feel at home in the country of her birth, who cannot be at home, not yet, not so fast, in this country of her refuge, not without the trampling of many procedures, and the cutting of many ribbons that are red, tape that barricades easy entry, who cannot feel at home even in this room, in this court, where she is assured of human rights fairness, and the possibility of a two-bedroom apartment subsidised by the federal government. And a Canadian passport. (Clarke, 1999: 27)

La contradictoriedad de los modelos multiculturales canadienses queda de manifiesto cuando son ellos los que, por un lado, permiten el encuentro entre un hombre negro llegado de Barbados y una mujer blanca perteneciente a una de las *naciones fundadoras*, la anglosajona. Por otro, es este modelo étnico y su asumida igualdad de oportunidades la que hace que el inmigrante negro se convierta en el *portero* de la nueva vida de otros inmigrantes como él. Este marco de posiciones cambiantes permite al ahora juez decir: “[an Anglican minister] and I, Judges, with the power to give these strangers new fortunes in their new lives in this country” (Clarke, 1999: 147). Sin embargo, entre la oficialidad de dicho modelo multicultural y su implementación práctica existe un espacio amplio que revela multitud de contradicciones. Desde dentro del mosaico canadiense, las actitudes en contra de la igualdad oficial están a la orden del día. Si es el modelo multicultural el que coloca a Malcolm y su esposa en el mismo ámbito, y posibilita la cercanía entre ellos, también es responsable de que su relación no sea vista más que como un acto celebratorio de esa política del bienestar social. Al concurrir con su esposa a un concierto navideño en el centro de Toronto y al que acude una audiencia de clase social alta, Malcolm percibe que las mujeres lucen un bronceado extremo que casi emula el tono de su piel, y que posiblemente han cultivado en las islas de las que provienen tanto él como la portera encargada de

revisar las entradas. Yendo con su esposa, los dos se ven extrañamente forzados a aclarar cuál es su situación. Si la mujer asegura “[w]e’re together”, Malcolm es presto en afirmar “this is my wife”. El juez nota además cierto malestar en su mujer hacia la chica negra y en ésta hacia la multitud más o menos blanca que tiene ante ella: “I know that this usher [...] has seen something in my wife’s attitude. And I think too that there is something, a disposition, a temperament, in this usher that matches Room’s loss of temper [...]”, describe el protagonista primero para luego continuar: “[i]n the strong, fierce juxtaposition, usher and Room, and usher and my wife, I do not know if tenderness is what is required to make this Sunday evening in this brightly lit lobby a night to remember” (Clarke, 1999: 173).

Lo que Malcolm percibe y que Room y la portera comparten es su inquietud ante la oficialidad de la igualdad étnica y su falsedad diaria. El que él y su esposa hayan tenido que aclarar que están juntos es parte del escaparate que la actitud hacia la diversidad ha generado, una aceptación y promulgación oficial e irreal. Nada más pasar el puesto de control, la mujer del juez se refiere a la chica negra como ‘prick’, y ello sin razón aparente ya que ha sido la mujer blanca quien se ha visto forzada por razones que tienen que ver con su propio prejuicio racial a dar una explicación. Es entonces cuando se descubre mucho de lo que la novela fragua, que la relación entre ella y Malcolm es tan sólo una mascarada que mucho tiene que ver con la atención a la diversidad oficial; que se inscribe en el deseo del hombre por lograr el espejismo de la aceptación social blanca y en el de su mujer de poseer una fantasía sexual.

La muy problemática actitud de la mujer blanca hacia los inmigrantes canadienses, y por extensión hacia el que se convertirá en su marido, queda explícita en la primera conversación que el uno y la otra mantienen la tarde en la que se encuentran. Entonces, la mujer manifestaba: “‘the way all these people are coming into Canada now’ [...]. ‘I don’t see why I should stand for that crap, should I? What I mean is that I have nothing against these people coming into my country, but they should remember that they are not born here and like they should *adapt*’” (Clarke, 1999: 22). Y lo más patético del relato personal de Malcolm es que, siendo consciente de esta actitud que lo convierte a él en un

refugiado, y por tanto, similar a los que pasan por su sala, se empecina en trascender esta actitud de su mujer, en ver más allá y en conseguir una relación entre iguales que es esquiva en la novela. Al presentarse de esta forma la búsqueda de la aceptación y de la igualdad social entre los grupos del calidoscopio, Malcolm no se diferencia tanto de otros hombres anteriores en la ficción de Clarke. A diferencia de lo que ocurre en esos relatos donde la mujer blanca es el símbolo inequívoco del Canadá anglosajón, en *The Question* la mujer blanca no es sólo la figura de Canadá, sino del Canadá que predica el multiculturalismo de la igualdad y presencia la desigualdad diaria que la política oficial no puede mitigar. La descripción que el inmigrante negro hace de su mujer aglutina en su físico muchas de las identidades que se aglomeran en la geografía canadiense: “her legs are the colour of rosé wine. [...]. Her eyes are three colours [...]. She appears in that moment as if there is Chinese in her blood, and then that ethnicity disappears all together, and is replaced with a broad-face Inuit look, her eyes closing and the colour rising to her cheeks”. Y a pesar de esta multiplicidad en su geografía corporal, de amalgamar la diversidad en la unidad, la mujer es “only Canadian, pure Canadian” (Clarke, 1999: 55).

Esta circunstancia no hace más sencilla la búsqueda de la aceptación blanca que el protagonista emprende. En especial, no lo es porque a la consecución de logros materiales que guiaba la empresa de los primeros inmigrantes en las novelas de Clarke, la ha sustituido ahora un elemento menos tangible o visible y, sin embargo, más poderoso, el logro de una aceptación real que dé paso a la igualdad. Ésta ya no está basada en poseer los mismos posibles materiales que los perpetradores de la desigualdad. Y sin embargo, en *The Question* como en sus antecesoras, la búsqueda “[...] emerges from, and continues in dehumanisation, despite the appearance of the possibility of transcendence propagandised in the Canada-dream. Canada is revealed as a metropole, an *other* whose promise of liberation conceals doom” (Harrichand Itwaru, 1990: 86). Aunque el análisis de Arnold Harrichand Itwaru no alcanza a la penúltima novela de Clarke, donde el protagonista como hemos visto es objeto y sujeto de posiciones cambiantes, sigue estando vigente que “[i]n Clarke’s work

Canada is a metaphor of the vilification of the black man and the black woman in their pursuit of basic human dignity” (Harrichand Itwaru, 1990: 97).

A diferencia de esos primeros personajes de la ficción de Clarke, el juez es muy consciente de la negación básica de su dignidad a la que su *prostitución* particular le condena. El comercio en este caso le sentencia a convertirse en un objeto sexual a cambio de un espejismo de igualdad total, de una aceptación que acaba por deshumanizarlo. Si parece haber estado claro que el fantasma de la deshumanización flota siempre en su vida, y así habla a Room acerca de “[...] the sacrifice of self that comes from living in a country where we were not born” (Clarke, 1999: 49), su matrimonio con su mujer y con Reens lo lleva a aceptar todo aquello que contradice los principios de su existencia y, como hemos visto, los de su masculinidad, en pos de la pertenencia al grupo social de ambas mujeres. Al final de su relato, su deshumanización es canjeable por “[a] sense that I belong to someone. Belong to her. Belonging is belonging” (Clarke, 1999: 195).

En su esfuerzo siempre vano por lograr no ya la integración sino la asimilación, Malcolm pisa sobre lo que creía su identidad y acepta no sólo la relación entre su mujer y Reens, sino el permanecer como observador de ella. Su matrimonio es de esta forma una metonimia del modelo multicultural, y evidencia en su mismo funcionamiento la repetida denuncia de estar formado por una serie de micro-comunidades adyacentes al sector blanco pero nunca integradas en él (Philip, 1992: 155). Además, el matrimonio del protagonista subraya que, vía el multiculturalismo, la sociedad canadiense ha bebido la ilusión de ser una comunidad anglosajona que tolera la existencia de otras culturas en su seno, pero olvida, no obstante, que su génesis es múltiple, gracias a la existencia del sector nativo-canadiense y del francófono.

Una vez más y como síntoma de la ya mencionada contradictoriedad del modelo multicultural, el inmigrante de *The Question* con su situación en la zona intermedia ha desnaturalizado la noción del *hogar caribeño*, abogando en cambio por hacer de Canadá su hogar, imbuyendo el concepto por ello en una sincronía de coordenadas no sólo espaciales, sino también temporales. Justo después de descubrir la realidad de la relación entre su mujer y Reens, Malcolm inicia un periplo sin rumbo por Toronto en el que visita las zonas que han sido y son las

preferidas para el asentamiento de los caribeños, y de ellas retorna directamente al apartamento que ha compartido con sus mujeres. Tras llegar a la conclusión de que el Caribe de su infancia ha dejado de ser su hogar, el caribeño se pregunta: “[w]here can a man go, if not back home? Whatever that home is, and where, and in whatever state, even when that state is a thorough destitution, and the going back is like returning to one’s vomit” (Clarke, 1999: 238).

Y sus palabras reflejan perfectamente el estado de desarraigo en el que su hogar canadiense está. A través de su relato en primera persona, Malcolm ha desestabilizado la política egalitaria del modelo multicultural canadiense. Ha abierto el espacio de contradicción entre la prédica de un multiculturalismo oficial y la carencia de adecuación de ese idealismo a la práctica. Con sus palabras ha subrayado la imposibilidad de su definición al habitar, como lo hace la novela, no uno sino varios espacios de contradicción: lo masculino y lo femenino, lo nacional y lo foráneo. Cuando Malcolm transita de unos a otros, *The Question* hace una llamada de atención sobre la teatralidad de la representación del sujeto nacional, cultural y genérico, y consigue subrayar la contingencia identitaria contemporánea a estos tres niveles. Al deambular a través de “the critical space/time cartography of the diaspora” (Gilroy, 1993: 86), la novela postula la relevancia de las identidades y de los espacios en esa cartografía, pero también la facilidad en la apropiación de los unos y los otros. No a través del espacio sino del tiempo, viaja el siguiente y último capítulo, pero también para hacer hincapié en la relatividad identitaria del sujeto en *Pilgrim*.

## “Truth and Lies”: *Pilgrim*

de Timothy Findley

*“Las autobiografías puras son escritas o por enfermos nerviosos, siempre prisioneros de su yo [...] o por un artista o aventurero de inveterado egocentrismo [...] o por los historiadores natos, para los que no constituyen sino documentos, o por mujeres dispuestas a coquetear hasta con la posteridad, o por espíritus meticulosos que, antes de su muerte desean poner orden al menor desarreglo y no se permiten abandonar este mundo sin las explicaciones pertinentes”* (Schlegel, citado en Catelli, 1991: 9).

Timothy Findley (1930-2002) fue uno de los escritores canadienses más prolíficos del siglo XX. Obras de teatro, relato breve y novela constituyeron las áreas principales del trabajo de este canadiense de Ontario que renunció a la educación superior a favor del autodidactismo y que cultivó también la escritura de guiones de cine, radio y televisión. Findley fue primeramente actor, una actividad que abandonó para dedicarse por entero a la literatura, profesión y vocación que le mantuvo activo hasta su muerte. Afincado desde hace décadas en la Provenza francesa, donde escribió varias de sus últimas novelas, inyectó en la mayor parte de ellas un ambiente de cosmopolitanismo que hace que sus personajes y sus historias se encuentren en tránsito a lo largo y ancho del mundo.

Los personajes de la ficción de Findley suelen caracterizarse por su inadecuación al medio en el que habitan voluntaria o forzosamente, por ser disidentes en el sentido más amplio del término. Ezra Pound, Hugh Selwyn Mauberley, Oscar Wilde, Leonardo da Vinci o Santa Teresa de Jesús pululan por la ficción y el teatro de este autor con una comodidad asombrosa, trayendo consigo continuas indeterminaciones de los límites entre lo histórico y lo ficticio.



En opinión de Peter Dickinson, “Findley’s awareness of history and fiction as contested markers of ideology makes it possible for him to reconfigure his own social positioning – as a gay man, as a (post)colonial subject – in relation to critical moments in time and space (floods, wars, etc.)”. De esta forma, continúa Dickinson, Findley puede “[...] re-imagine allegorically the historical narratives of nations, for example, and the ways in which those narratives record minority experience” (1999: 58).

Todos y cada uno de los personajes que pueblan la obra de Findley encarnan ideales de hombres y mujeres que contradicen el espíritu dominante del tiempo en el que les ha tocado vivir. Son personajes que, por cuestiones socio-políticas, ideológicas o de orientación sexual, contradicen el dictado mayoritario y como consecuencia, se convierten en espíritus alienados que hacen de su incompreensión general el motor de sus existencias. De esta forma, los personajes de Findley habitan una ficción a la que define su intención de ir contra corriente; su disenso con respecto a la norma comunal. El individuo y el colectivo no consiguen conciliar sus destinos, y siempre dentro de este parámetro, el desacuerdo con la mayoría y su regulación puede tomar apariencias diversas, yendo desde la disidencia sexual o genérica que contraviene la heteronormatividad comunitaria, a la expresión de la locura que de una forma u otra aún la mayor parte de las novelas del autor, y ahonda en la alienación ya mencionada.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Novelas como *The Last of the Crazy People* (1967) y *The Butterfly Plague* (1969) ya muestran el interés de Findley en lo marginal y en lo distópico. La primera retrata el asesinato de la familia Wimslow a manos de su miembro más joven, Hooker; en la segunda comienza el salto de Findley a la escena internacional para indagar en un nazismo recurrente en el que, como fruto de su alienación vigorosa, sus personajes encuentran sentido a sus vidas. Ni *The Wars* (1977) ni *Famous Last Words* (1981) se salvan de los ecos de la inadaptación social, y en ellas comienza a tomar cuerpo la importancia de la homosexualidad, que se radicaliza y se tiñe de una violencia problemática a la hora de argumentar a favor de una política de género positivista y que dé cabida a orientaciones sexuales no normalizadas. La violencia parece revelar la frustración de un mundo homosexual incapaz de hacer frente a la heteronormatividad que impone y rige la comunidad imaginada dentro y fuera de Canadá (v. Dellamora, 1992). Es a partir de *The Wars* cuando los ecos internacionales empiezan a desplazar en importancia a la comunidad que aliena al individuo protagonista de Findley. Esa comunidad, aunque presente, es ahora incapaz de solidificarse por causa de las historias de personajes desplazados y sin inscripción definida, y esta indeterminación se debe al mundo casi carente de fronteras que generan la Primera y la Segunda Guerra Mundial. La superación de lo nacional e internacional llega con *Not Wanted on the Voyage* (1984), una novela que hace de la anacronía su movimiento narrativo y se sitúa en un espacio que escapa de toda afiliación nacional. Con la mitología bíblica del diluvio y el Arca de Noé como escenario, la novela superpone el final impuesto por la inundación del planeta y la destrucción de la civilización

Ya en *Famous Last Words* (1981), Findley empleó una estructura que se repite en *Pilgrim* (2000 [1999]). En su penúltima novela como en aquélla, el documento autobiográfico que en ambas es un diario personal, reúne en torno a sí una trama en la que se multiplican los lectores del documento y las interpretaciones que ellos hacen de lo que leen. En ambas novelas, la autobiografía es un elemento vehicular y organizativo de cuyo dominio los lectores del diario salen y entran reiteradamente, y en ambas novelas los autores del documento autobiográfico se vinculan con personajes históricos entresacados de la crónica del siglo XX en *Famous Last Words* y de la crónica de varios siglos en *Pilgrim* (v. Stark, 1999). Si en la novela de 1981 el diario de Mauberley se plasma sobre las paredes que han sido testigo de su suicidio y que son leídas por el teniente Quinn, como hemos visto en el capítulo tercero, en *Pilgrim* el diario y su autor comparten la temporalidad presente y ambos se constituyen como jeroglíficos paralelos, dos textos a menudo indescifrables para quienes se enfrentan a ellos, el médico y psicólogo suizo Carl Gustav Jung (1875-1961) y su esposa Emma. A diferencia de Mauberley, *Pilgrim* ha intentado suicidarse sin éxito, motivo por el cual acaba internado en la clínica psiquiátrica Burghölzli, cerca de Zürich. Incapaz de hablar durante buena parte del tiempo que allí permanece bajo los auspicios de su benefactora Sybil Quatermaine, quien proporciona a Jung los diarios de su amigo con la esperanza de que le ayuden a

---

al comienzo de una nueva comunidad humana. *The Telling of Lies* (1986) pone una nota de diferencia en la producción de Findley, ya que se organiza como una novela de misterio en la que el suspense de Agatha Christie es un intertexto importante. Como en las novelas de la autora británica, varios personajes se cruzan miradas de culpabilidad ante el asesinato del magnate Maddox acaecido en un hotel de la costa noreste de Canadá. En cambio, con *Headhunter* (1994), Findley vuelve al socorrido ambiente de psicosis que heredan su teatro y ficción breve (v. Murray, 1988), y lo hace al convertir la ciudad de Toronto en una escena de vértigo en la que los personajes de Joseph Conrad, Marlowe y Kurtz, escapan de las páginas de *Heart of Darkness* (1902), gracias a la lectura que hace Lilah Kemp de la obra conradiana. Como en la novela del autor polaco nacionalizado inglés, Marlowe va en busca de Kurtz, quien aquí ha desaparecido del Parkin Psychiatric Institute donde ambos trabajan como psiquiatras. La locura y el conflicto entre el individuo y el colectivo retornan en *The Piano Man's Daughter* (1995), que como *The Wars* o *Famous Last Words* antes que ella, reitera el estatismo del individuo absorbido por la comunidad y su escasa alternativa a los dictados colectivos. A partir de ellos y mediante la reclusión de lo diferente en una otredad (re)iterativa, la comunidad humana adquiere una ilusión de homogeneidad que una y otra vez se funda sobre los inadaptados de Findley. *Pilgrim* (1999) y *Spadework* (2001) insisten en esta máxima. *Spadework*, publicada póstumamente en Europa, incide en la tríada formada por la disidencia individual, la carencia de tolerancia hacia la diferencia personal y la homogeneidad comunitaria. A través de una incursión en el mundo del teatro, *Spadework* rescata el juego de la apariencia y realidad de los dramas de Shakespeare, textos con los que la novela se endeuda.

llegar al fondo de la crisis del enfermo británico, sus escritos son lo único que permite a Jung un acceso confuso a la mente del suicida reincidente. Y es que tal y como se confirma en el acercamiento del psicólogo a su paciente, el intento de ahorcarse que Pilgrim lleva a cabo en su domicilio londinense en abril de 1912, la noche del hundimiento del Titanic, no es más que el último de una larga serie.<sup>2</sup> Según parece, la vida de este historiador del arte cuyos orígenes nadie conoce, que carece de apellido y lleva por nombre una denominación que lo ubica en camino continuo, ha estado marcada por el interés en desaparecer. El peregrino, según se desprende de sus diarios y de sus revelaciones a Jung poco antes de escapar de la clínica, es un inmortal cuyas reencarnaciones le han transportado de la guerra de Troya al siglo XII, de 1497 a 1533, y de ahí a los principios del siglo XX, momento en el que por medio de los diarios se reconstruyen sus existencias anteriores. En su peregrinar a través del tiempo, Pilgrim es uno y a la vez múltiple, y son esas múltiples subjetividades las que afloran en sus diarios, rompiendo por ello el requisito genérico que todo diario debe cumplir, encuadrarse en el dominio del *yo*. En ellos es desde el vidente Tiresias, que predice la muerte de Agamenón a manos de Heracles, a Simon Le Jeune, el artesano de las vidrieras tintadas de la catedral de Chartres, Angelo/Elisabetta Gherardini, modelos de la Gioconda de Leonardo da Vinci; Manolo, el pastor tullido español que persigue un milagro de Santa Teresa de Ávila, y el intelectual inglés Pilgrim. En este contexto de inciertas afiliaciones comunitarias o nacionales, las palabras de Pilgrim a su psicólogo inscriben la ambivalencia nacional como clave de todas y cada una de sus reencarnaciones: “[j]ust to be born an American, an Englishman – a Greek – means nothing, until you make the

---

<sup>2</sup> Centrado en el asesinato del magnate Calder Maddox, el *whodunnit* de Findley, *The Telling of Lies* (1987 [1986]), también se hace eco del hundimiento del Titanic. No es sólo que una de las presentes en el Aurora Sands Hotel (ASH), escenario del homicidio, estuviese a bordo del buque británico, sino que la trama transcurre ante la impasible presencia de un iceberg que se ha desplazado desde el Ártico hasta la costa de Canadá donde se asienta el hotel. Como la amiga de Pilgrim, la superviviente del naufragio se llama Sybil, aunque no Quatermaine sino Metsley. Como ocurría en *The Last of the Crazy People* (1967), la protagonista de *The Telling of Lies*, Vanesa van Horne, también agradece a Santa Teresa el tener su cámara consigo para immortalizar la llegada del gigante de hielo y la muerte de Maddox (1987: 26-28), y así avanza ya la importancia que la santa cobrará en la novela de 1999. La aparición de personajes que coinciden en muchos rasgos de caracterización por toda la obra de Findley permite ver la estabilidad y hasta la reiteración de su universo narrativo.

choice to be so. Everyone should be given the opportunity to be born in opposition to one's beliefs. Mere patriotism is bondage" (Findley, 2000: 250).

El desacuerdo sexual, genérico e ideológico de los personajes que Findley aglutina en *Pilgrim*, y que se constituye como un elemento fundamental de los escritos autobiográficos del inmortal, se articula como un contra-discurso nacional que imposibilita su firme pertenencia a cualquier comunidad imaginada. El mecanismo de funcionamiento de ésta impone sobre Pilgrim y sus múltiples sujetos una otredad con el fin de mantener intactas las fronteras identitarias de la comunidad. Haciendo hincapié en la iteratividad de la representación genérica y en su dependencia de la articulación discursiva de la sexualidad, este capítulo primero recoge la diversidad y oscilación genérico-sexual expresa en el deambular temporal de Pilgrim. Como muchas de las mencionadas más arriba, la novela de 1999 es consonante con la disidencia sexual que caracteriza la ficción de Findley, pero aquí además se le añade una disidencia genérica que rompe los moldes de la masculinidad y feminidad estereotípicas. La novela hace de esa disidencia un elemento auto-reflexivo e investiga en la producción del carácter genérico-sexual del protagonista para situar su ambigüedad como base de su imposibilidad patriótica. Pilgrim, a través de sus reencarnaciones, cruza el binarismo de masculino-femenino sobre el que se ensambla el dispositivo nacional, haciendo que éste se disipe en su historia. Ésta revela que la presencia de la otredad dentro de lo que se pretende discursivamente homogéneo es fundamental para el espejismo de unidad comunal (v. Dollimore, 1991).

La última sección de este capítulo, por su parte, alude a una imposibilidad diferente en la génesis del documento autobiográfico de Pilgrim. Hemos visto como la ficción de Findley se debate continuamente en el conflicto entre el colectivo y el individuo, pero aquí la individuación requerida del autor de un documento autobiográfico, en tensión como suele estar con la adhesión e identificación con el colectivo, se complica al ser invadida por el principio jungiano del inconsciente colectivo. De acuerdo a él, cada individuo porta en su desarrollo como tal las características que han definido la evolución del grupo humano, con lo cual la individuación resulta siempre imposible y se consolida como un espejismo de autonomía irrealizable. Dicho principio compete por

legitimidad con la autonomía percibida siempre en el acto de escritura, reiteradamente simbolizado en la pluma de Pilgrim, en el lápiz de carbón de da Vinci o la estilográfica de Jung. En todos y cada uno de los casos, lo que Jung, siguiendo a Ernst Haeckel, llama *ontogenia* lucha por prevalecer frente a la *filogenia*. Tal y como veremos, en el planteamiento de Haeckel las características que definen la evolución grupal, la filogenia, se repiten ontogénicamente en cada uno de los organismos que constituyen el colectivo, de manera que la individuación plena es imposible; o lo que es lo mismo, cada individuo contiene en sí los rasgos definitorios del grupo al que pertenece. Paradójicamente, es en su lectura de los diarios de Pilgrim, en un espejo de individuación, donde Jung se da cuenta de la tensión entre estos dos polos, una controversia que convierte en el pilar y cimiento de su precepto del inconsciente colectivo. Con él, conceptos como los del sujeto nacional frente a individuación quedan anulados. Por ello, como el diario de Pilgrim, este último capítulo ahonda y abunda en su inexistencia: no es que *Pilgrim*, como otras de las ficciones vistas, tienda a desclasificarse como autobiografía, sino que cuestiona la autonomía que rige el acto autobiográfico desde una perspectiva distinta. Ahora, al postular que cada inconsciente individual refleja al colectivo, no hay individuación posible; se da una vuelta de tuerca más a la carencia de autonomía que ya desveló Freud, y lo que es más, expresiones como *sujeto nacional* resultan no sólo obvias, ya que todo sujeto irremisiblemente contiene al colectivo, sino hasta inadecuadas y reductivistas por cuanto el colectivo trasciende cualquier barrera nacional para englobar la totalidad del género humano. *Truth and Lies* (Findley, 2000: 171), frase que leemos en el transcurso de una conversación entre da Vinci y Elisabetta Gherardini y que hace referencia a las verdades y mentiras con la que la mujer y su hermano, amante del pintor y escultor renacentista, falsearon su identidad a los ojos del artista, es aquí parte del juego de mascarada y representaciones a través del cual Pilgrim esconde y revela sus múltiples identidades y por el que finge adscripciones colectivas; es parte, en definitiva, del juego por medio del cual el diario del intelectual oculta su imposibilidad de existir.

***“Sometimes a Man, Sometimes a Woman”: ambivalencia nacional e indecisión genérico-sexual***

Desde el comienzo de su texto el protagonista de Findley pone barreras constantes a la construcción de su identidad, y así, el inusual nombre de Pilgrim o *peregrino*, esconde una denominación personal bajo una indeterminación. Ésta además remite a la práctica de connotaciones colectivas que suele ser la peregrinación. El bloqueo identitario por medio del cual se omiten los orígenes de Pilgrim a favor de una finalidad que sí es explícita, la muerte que persigue, da paso a una zona de neutralidad en la que la indeterminación posibilita la coexistencia de varias identidades genéricas, “sometimes a man, sometimes a woman” (Findley, 2000: 236). Este dominio de ambigüedad erigida en torno a lo no dicho crea, por su parte, una continuidad entre la carencia y la multiplicidad identitaria a todos los niveles: el historiador del arte es también el pastor analfabeto español; el vidente troyano es a la vez el artesano francés del siglo XII tardío y Elisabetta Gherardini Giocondo, la mujer florentina travestida como su hermano, que da Vinci pintó en el siglo XV y que la posteridad conoce como La Mona Lisa.<sup>3</sup> Hombres y mujeres, contemporaneidad y antigüedad coexisten en la misma figura de manera que textos diversos genéricamente se inscriben y se solapan en un sólo cuerpo que se transforma al unísono y, sin embargo, mantiene las huellas de las diversas identidades que en él se han ubicado. Es por ello que Kessler, el enfermero personal de Pilgrim y antiguo paciente de la clínica suiza, aprecia entre sus omóplatos lo que parece ser un tatuaje de una mariposa que ha perdido el vigor de su color inicial. Desde el diario de Pilgrim y en particular en la versión de los sucesos entre los Gherardini y da Vinci, se nos hace saber que Elisabetta posee una marca de nacimiento en su espalda y que ésta guarda un asombroso parecido con una mariposa, también, como sugiere Jung, el símbolo de Psique, la deidad de la mente. La presencia imborrable de la mariposa de Psique en el cuerpo del peregrino circunscribe el deambular histórico de éste en una

---

<sup>3</sup> Los personajes de Findley y los modelos históricos en los que se basan pueden dar lugar a cierta confusión a lo largo de este capítulo. Salvo que se indique de otra forma, las opiniones de Jung y las de Gherardini aquí recogidas derivan siempre de lo que puede leerse en la novela.

esfera mental y psicológica, entre lo personal y lo colectivo, pero siempre marcado por la disidencia sexual, social e ideológica.

La multiplicidad y a la vez la carencia de identidad repercute en la creación de un terreno pantanoso para la identificación personal y por supuesto, para la determinación sexual y genérica. Desde esa indeterminación se procede a la creación de un discurso de ambigüedad genérico-sexual con el que desdibujar el contorno identitario de la persona y personaje conocido como Pilgrim. Lady Quatermaine explica a Jung la peculiar carencia de nombre de su amigo diciendo: “he maintains he hasn’t got one [...]” (Findley, 2000: 17), y que “mister Pilgrim [...] is a child of darkness” (Findley, 2000: 70). Esa oscuridad refleja la incertidumbre creada por una carencia de raíces personales y nacionales, ya que Pilgrim parece haber escapado de la ubicación espacio-temporal del discurso comunitario. Al situarse fuera de sus límites, ese discurso pierde su autoridad sobre el individuo y es entonces cuando proliferan las identidades múltiples y hasta encontradas. En manos de Jung y de su patologización inmediata de la personalidad del paciente, Pilgrim raya la esquizofrenia, y adolece de “[...] a disintegration of personality” (Findley, 2000: 72).

Empleando esa esquizofrenia como elemento para la desconstrucción de la normalidad, la novela produce su mismo contra-discurso, por cuanto se constituye también sobre una fragmentación constante: todo lo que leemos son asaltos abruptos, esporádicos y furtivos en el inconsciente de los personajes. Jung y Emma se adentran en la psique de Pilgrim a través de sus diarios, Pilgrim plasma en ellos su visión de la mente de aquellos personajes que en algún momento de sus vidas tienen que ver con él; Emma y Jung además dejan ver el vacío existente entre la faceta pública de sus identidades y aquello que pulula por sus mentes y que nunca saldría al exterior, construyendo en este acto lo que el histórico psicólogo suizo denominó *persona* o *máscara*, esto es, el conglomerado de relaciones entre el in/consciente del individuo y la sociedad (Jung, 1997 [1971]: 91). Este movimiento de lo interno a lo externo revela una desintegración de la personalidad similar en todos los actores de la novela, quienes no por ello son absorbidos por el diagnóstico de patología mental que Jung pretende ver en su paciente.

Como síntoma de la desconstrucción de la normalidad, en la clínica Burghölzli, los ahora enfermeros, y por tanto adscritos al primer elemento del binomio normalidad/anormalidad, son antiguos pacientes y, consecuentemente, vinculados al elemento opuesto de dicha relación.<sup>4</sup> Como antiguos internos, tanto Kessler como Dora Henkel, ocupan el intersticio en ese binomio, y a la amalgama de lo uno y lo otro, locura y cordura, se suma que sus tendencias sexuales se alejan de las normativas para convertir la clínica en un territorio de identidades sexuales solapadas. Henkel está encargada de velar por la seguridad de la condesa Blavinskeya, una bailarina rusa que se considera habitante lunar, y esconde su deseo por la mujer: “she had been in love with her from the moment of her arrival and wanted never to leave her, always to be by her side” (Findley, 2000: 77). De la misma forma, Kessler se siente extremadamente atraído por Pilgrim, a quien considera un ángel. Por ello, no es extraño que el enfermero identifique la entrada del inglés en la clínica como “the day the angels fell” (Findley, 2000: 8). Y la identificación del inglés con estos seres alados, asexuados y relacionados con la delicadeza y lo etéreo, contribuye a desterritorializar su propia identidad genérica y sexual. Si a veces Pilgrim es un ángel caído, otras veces cruza el umbral para entrar en una masculinidad de corte clásico y hercúleo. Así lo describe Sybil Quatermaine en su primer encuentro con el hombre: “I had never seen anyone so beautiful in all my life. Not even statues – not even paintings had prepared me for him. Certainly, no other human being. His hair was copper-coloured –flaming-

---

<sup>4</sup> La desestabilización del binomio normalidad/anormalidad mental así como un desmedido interés en la locura y en las múltiples vertientes de la psicosis humana son una constante en la ficción de Findley. Si en *The Last of the Crazy People* (1967), tal y como su título presagia, el enloquecido adolescente Hooker asesina a toda su familia sin que para ello exista un motivo, en *The Piano Man's Daughter* (1995), Charlie se enfrenta a la locura de su madre reproducida en su propia hija (v. Williams, 1996). La psicosis es también protagonista en el relato “Dreams” y en las dos historias que abren la colección *Stones* (1988), las tituladas “Bragg and Minna” y “A Gift of Mercy”. En “Dreams”, el matrimonio formado por los psiquiatras Menhlo acaba sumido en los sueños de un paciente; en las otras dos historias, centradas en torno a la vida en pareja de Minna y Bragg, la mujer tiene un desproporcionado interés por los enfermos mentales, a los que convierte en tema de su investigación personal. Las tres historias tienen un punto de encuentro común que es el hospital psiquiátrico de la calle Queen, en el centro de Toronto. En esa misma institución acaba ingresado el veterano de guerra y padre del narrador de “Stones”, historia que da título a la colección y que constituye un giro más en la investigación sobre la locura que preside la obra al completo. En *Headhunter* (1994), la lectora Lilah Kemp es paciente del mismo instituto psiquiátrico del que los personajes fugados del libro que lee son médicos. Su pesadilla, y ahí la base de la neurosis, desaparece con sólo pasar la página. La sexualidad de los pacientes de Austin Purvis, amigo de Marlowe, también se enfrenta a su anormalidad, ya que el llamado *Club of Men* tiene una descomunal afición a la pornografía en directo.



and his face – well, you’ve seen him. Traslucent skin – wide lips – an eagle’s beak...” (Findley, 2000: 41).

Y mientras esta incertidumbre genérico-sexual se da en el presente de la historia, donde Pilgrim por su estado de mutismo tras el intento de suicidio no se inscribe de ninguna forma, se reitera a través de sus sucesivas reapariciones en el continuo histórico. Dado que es imposible examinar todos los episodios retratados en los diarios, sólo nos centramos en dos, su reconstrucción de las vidas de Elisabetta Gherardini y de la vivencia que aúna a la mística Santa Teresa de Jesús con un pastor castellano. Estas historias convierten la corporalidad de Pilgrim en un territorio de identificación sexual confusa por un deslizamiento evidente entre lo masculino y lo femenino. La ruptura de la polaridad sume a Jung y a su esposa como lectores en un caos de posicionamientos cambiantes frente a la primera de las aparentes anacronías que encuentran en el diario del historiador.

En el transcurso de un sueño que Jung transcribe a petición de un adormecido Pilgrim, el inglés menciona el nombre Angelo – vinculándose una vez más al ser bíblico - y escenifica al joven siendo retratado por una mano anónima. A la búsqueda del nombre, que Lady Quatermaine, también lectora ocasional de los diarios, identifica en un pasaje concreto, Jung accede a un episodio fechado en 1497 en la ciudad italiana de Florencia. Desde los diarios se describe con una agudeza fotográfica el momento en el que, al apoderarse de un codiciado trozo de pan, una mujer es ejecutada por sus compañeros de penurias, que se reparten el botín. Su brazo cortado y su cadáver yacen en medio de la plaza custodiados por su perro. Un peregrino anónimo retrata el miembro amputado en un cuaderno de dibujo. Se trata de Leonardo da Vinci (1452-1519) y la escena queda inmortalizada en *Estudio de la mano de una mujer*, fechado en torno a 1499. Es año de peste y de calamidades; Florencia vive regida por el fanatismo católico de Girolamo Savonarola, fraile dominico artífice de la hoguera de las vanidades, sacrificio de las riquezas y el postín, un aparente voto de pobreza para redimir a la corrupta élite de la ciudad que vive sumida en el lujo mientras la mayoría de la población perece a causa de la alianza mortal entre la epidemia y la carencia de víveres.

A partir de aquí el diario de Pilgrim se transforma en una tragicomedia renacentista de clara influencia italiana: hermanos gemelos idénticos que se intercambian sus identidades, confusiones, disfraces poco creíbles, comicidad y engaño, travestismo y el clásico conflicto entre apariencia y realidad movidos por los propulsores de la riqueza, el sexo y la muerte. La joven Elisabetta Gherardini y su hermano Angelo, los hermanos de asombroso parecido, cada uno de ellos deseoso de ser su gemelo, intercambian sus identidades a la voz de “if you didn’t know – would you know?” (Findley, 2000: 165), dando lugar a un juego que se torna macabro. Es Elisabetta quien a posteriori narra los acontecimientos que devinieron en aquel 1497. Así sabemos que Angelo “[...] made a far, far better girl than I – and I made a far, far better boy than he. [...]. There was something in the way we played the game that brought the perfect other into focus” (Findley, 2000: 164).

Deseosa de investigar la relación entre su hermano y el afamado Leonardo da Vinci, ya que “I was still naïve enough not to understand that men could love men. It was simply something I’d never been told” (Findley, 2000: 168), Elisabetta disfrazada de Angelo, recientemente muerto en el azote de peste, se reúne con da Vinci en la plaza arriba mencionada para acabar en el estudio del pintor. Sin embargo, al contrario de lo habitual en los juegos de los hermanos, da Vinci descubre el engaño. Cuando fiel a su costumbre intenta poseer a Angelo, la asustada Elisabetta revela el truco, y el enfurecido da Vinci la golpea y la viola, truncando de esta forma el desenlace usual y feliz del género literario al que esta parte de los diarios se incorpora.

El juego de Angelo y su hermana, a la que, una vez casada, su marido le otorga el regalo de posar para el pintor más famoso de Florencia, refleja la teatralidad inherente en la representación de género. “I was shameless. I secured a cod piece inside my undergarments to give the impression of total masculinity. It was glorious” (Findley, 2000: 167), explica Elisabetta. Los hermanos copian y reproducen los gestos de su opuesto y dan vida al género que define a su gemelo, revelando en el proceso que el género en el que cada uno de ellos se inscribe define a su otro. “I never, never, never wanted to return to womanhood” (Findley, 2000: 165), dice Elisabetta, que alude también a la manera en que su hermano se

sintió cómodo desde el primer momento no ya siendo *como* ella, sino siendo él mismo: “[...] when he dressed as me, it gave him an opportunity to hide, and to move at his own pace - not to feel compelled to run in order to set up. Not to be forced to adopt a *manly pose*” (Findley, 2000: 164).

La violación de Elisabetta tiene como consecuencia un hijo cuya existencia y posterior muerte la joven revela al pintor en una carta que forma parte también de los diarios de Pilgrim y que como el resto de ellos cae en manos de Jung. A sabiendas de que Pilgrim es autor del libro sobre da Vinci titulado *Sfumato, the Veil of Smoke*, Jung toma inicialmente lo que lee como el delirio de una mente enferma. En su organización del acto de lectura ve inconcebible, tal y como todo indica, que Elisabetta Gherardini habitase en algún momento el espacio consciente y el cuerpo del paciente llamado Pilgrim que tiene en su clínica. Un confuso Jung comenta a su esposa: “he did not experience those things – that rape. [...]. For one thing, Pilgrim is a man”, una aseveración que Emma desestima mediante recurso al juego de apariencias engañosas que definen el texto leído: “[s]o was Elisabetta” (Findley, 2000: 202), responde la esposa del psicólogo suizo. El travestismo explícito en el episodio relatado y la doblez genérica de Pilgrim desestabilizan el *yo* del médico, que se ve cuestionado acerca de su coherencia subjetiva y de la consistencia de su identidad masculina. La historia de los hermanos Gherardini se erige como un desafío parecido al que la estética del travestismo y movimientos como el drag plantean al espectador, ahora forzado “[...] a interrogarse sobre su propia identidad” (Mirizio, 2000: 144).

Mientras para Jung desde el exterior de los diarios, ese desafío se traduce en una reacción airada, desde el interior del documento de Pilgrim, da Vinci responde al reto con la violación de la chica Gherardini. La violación de los protagonistas es una constante en las novelas de Findley. Si Hooker Winslow sufre el acoso y los tocamientos del tendero local en *The Last of the Crazy People*, (1967) en *Not Wanted on the Voyage* (1984), Noah y Japeth violan a Emma con el cuerno del unicornio, y a Robert Ross, protagonista de *The Wars* (1977), lo poseen a la fuerza sus compañeros oficiales del ejército canadiense. Mientras Frank Davey interpreta estos hechos como parte de lo que llama *misdirected sexuality* (1993: 126), o el significante que codifica la impotencia de un mundo

homosexual que, reprimido por la heteronorma, emplea la fuerza para salir a la luz, es más propio ver este acto de fuerza como parte de una economía de la violencia que hace del pene la materialización del falo (Dickinson, 1999: 49). En este contexto, la posesión forzada del otro y el tenerlo bajo control refuerza la identidad propia. No obstante, la opinión de Dickinson es también compleja, por cuanto implica dejar al margen la identidad sexual de la víctima y del perpetrador del crimen.

En *Pilgrim*, la violación de Betta Gherardini precede a la defensa en boca de da Vinci de la homosexualidad como el amor verdadero. Según se desprende de sus palabras, Leonardo emplea su pene para premiar de forma placentera a los jóvenes que a él se acercan y castigar la falsedad de la joven, quien se ve a sí misma como parte de las víctimas del artista (Findley, 2000: 175). Tal defensa, sin embargo, no puede dejar de depender de un subtexto de clase social, ya que los amantes de da Vinci se aproximan a él encandilados por la aureola de prestigio y poder que rodea al artista. Cegado por el engaño de Elisabetta y por su megalomanía, da Vinci clama: “men and boys are fearless lovers”, frase con la que da paso a una enunciación que el diario de Pilgrim/Betta cita, y que merece ser reproducida íntegramente:

Women are cowards – connivers who go wild in the pursuit of riches. Anything for adornment - anything for rings and chains and pins and shoes - for silver, gold and silk – for servants - palaces, horses and power. Women use their bodies as the Medicis used their banks – as vaults in which to accommodate wealth. Women are usurers dispensing loans for which a man can die of paying interest! No - do not speak! You are one of them – using your feminine wiles to gain ascendancy! You came here disguised as a boy! You even used his name – a dead boy’s name – to fulfil your ambition, whatever your ambition is – and now you show yourself to be a woman. What do you want of me? What do you want?

[...]

Understand? Understand what? How I seduced your brother?

[...]

They’re inviting me to come and join them. And in half an hour, if I don’t go up to them, they will come down here to me. They will tumble through that door in their shirts and beg me to take them. Bare-assed and bending! The day a woman does that, without asking to be paid – before ordering up a dozen gowns made of silk, the world will end! Thieving,

conniving – never, never to be trusted! And you dare to come here wearing his clothes!  
You are vile! It is vile! You are vile! (Findley, 2000: 173)

Ante los acontecimientos que se suceden en las páginas de *Pilgrim*, Jung no duda en acusar al italiano de *perversido* por su atracción por los jóvenes a los que recluta como modelos en los baños de Florencia. Como en ocasiones anteriores, el juicio de valor del médico se invalida a sí mismo cuando la voz de su inconsciente le recuerda aquí que también él ha frecuentado los baños. Curiosamente la acusación de perversión no viene dada por la violación que Betta acaba de narrar sino por la preferencia sexual de da Vinci, descubriéndose de esta forma el comportamiento patriarcal y machista del psicólogo y que aflora continuamente en sus relaciones con Emma y con sus amantes. El Jung de Findley contempla y diagnostica una patología y perversión en la homosexualidad de da Vinci pero no en su violación de la joven, y así se aproxima al pensamiento de su referente histórico, para quien una *perversión* es una “mutación sexual psíquica” (Jung, 1997: 110). Cada individuo, como veremos más adelante, posee en su inconsciente un principio genéricamente opuesto al que rige su conciencia, femenino en el hombre y masculino en la mujer. La dominación de uno de estos principios, en teoría inconscientes, y su salida al exterior producen una discordancia entre las realidades interna y externa. Así, en *Pilgrim*, Leonardo está claramente poseído por el principio femenino, mientras que Betta Gherardini lo está por el masculino, y de ahí la feminización y masculinización discordantes que exhiben sus respectivos sujetos. Frente a la homosexualidad como perversión, cuando Emma se niega más tarde a mantener relaciones sexuales con él, por la cabeza de Jung pasa la idea de la violación que descarta con un argumento que de nuevo deja ver su pretendida superioridad, pero nunca la reprobación del acercamiento sexual por la fuerza: “would he ever force himself on her? Force himself in the merciless sense? He thought not, not because of what she may think of him – but of what he would think of himself, he did not really care what she thought of him, so long as she did not lose her respect for him as...an artist. [...] a scientist” (Findley, 2000: 310).

Aunque separadas por más de cuatrocientos años, la diferencia situacional entre Betta y Emma no es tan grande a juzgar por la acción de da Vinci y el

pensamiento de Jung, entroncado como está en uno y otro caso en un patriarcado de apariencia atemporal. Betta se subordina forzosamente al artista y al hombre, y después de pasar por la hoguera de las vanidades, “the cremation of her former self whose life had been so short” (Findley, 2000: 209), emprende el camino hacia otra forma de subordinación, su matrimonio: “[...] she must do her duty”, explica, “marry, have children and take her modest place in society” (Findley, 2000: 208). La historia de su otro *yo*, el masculino atrapado en un cuerpo femenino, la violación a manos de Leonardo y su vida posterior quedan sepultadas bajo su faceta pública inmortalizada para la posteridad dentro del marco de *La Gioconda*, y ésta dentro de la pintura de da Vinci. “If posterity looks on me, I thought, they will only recognise the man who painted me” (Findley, 2000: 216), afirma resignada la mujer italiana que quiso ser hombre. Esa faceta privada parece bajo la cara pública de Elisabetta Gheradini Giocondo. La trascendencia de esta última queda rescatada en el diario de Pilgrim, inscribiendo en paralelo el interés en una orientación sexual no normativa en el corazón de la historia del arte más canónica.

Desde el polo opuesto del espectro genérico y como un eslabón más en la desestabilización de las categorías masculino/femenino en la novela, el Pilgrim actual se desdobló en 1533 como un pastor español que se cruza en el camino de la joven Teresa de Cepeda y Ahumada (1515-1582), posteriormente conocida como la mística Santa Teresa de Jesús. Reiterando a Jung “I have always been me” (Findley, 2000: 236), Pilgrim pasa de ser la mujer del renacimiento italiano a ser Manolo, un pastor de ovejas casi inválido y deficiente mental empleado del Cortijo Imponente, la finca en las cercanías de la Sierra de Gredos propiedad de don Pedro de Cepeda y su esposa Beatriz, tíos de la joven Teresa. Cuando ésta se dirige a casa de sus parientes sufre una de sus frecuentes levitaciones místicas de la que despierta en lo alto de un árbol. Manolo que se bañaba en el río confunde a Teresa con un ángel caído del cielo, por lo que las imágenes de seres alados que rodean al inmortal lo hacen siempre con independencia de la época cronológica en que aparece y de las variaciones de su género sexual. Como antes, Jung, pero ahora guiado por la lectura de Emma, vuelve a indagar en los diarios y encuentra la historia de Santa Teresa precedida de la voz de Pilgrim. Éste, identificado como Manolo, reconstruye a posteriori su historia:

[t]he story I must attempt to articulate now, however – in spite of its many truths and multiple certainties is one more suitably told in the fashion of a tale. Indeed, almost in the fashion of a fairy tale. There is something so magical, mysterious and mystical, about this story that it might have been conjured by Hans Christian Andersen, the Brothers Grimm or Charles Perrault.

Were their tales metaphorically true, this one is literally true, drawing as it does on my memories of life as a poor shepherd, and on the scholarship of later times. (Findley, 2000: 297)

A través de las palabras de Pilgrim y de su reconstrucción de las vivencias del pastor castellano, los diarios presentan a una Teresa de Cepeda que al igual que Betta disiente de la norma comunitaria. Como muchas jóvenes de la época, Teresa pasa la mayor parte de su vida en conventos católicos donde se la educa para casarse y servir a su marido (v. Walsh, 1945). Ella, sin embargo, elige la vida religiosa y desde esa vocación se diferencia claramente de sus compañeras de congregación gracias a sus experiencias místicas. Sus uniones con la divinidad la colocan en el punto de mira de los tribunales religiosos, y cuando su fama como mujer milagrosa se extiende, Teresa de Ávila sufre la censura de la misma congregación a la que pertenece. Desde el presente de su lectura del episodio entre Manolo y Teresa, Jung califica a la monja española como “*an improbable mystic at that, and more than likely the perpetrator of hoaxes*” (Findley, 2000: 307).<sup>5</sup> Pilgrim, sin embargo, clama una y otra vez haber estado cerca de la santa y reclama su necesidad de morir citando las palabras de otro místico español, San Juan de la Cruz: “I want to die because I cannot die”- “muero porque no muero” (Findley, 2000: 238), dice a Jung poco antes de que éste lea la narración de Manolo. Como en su cercanía a da Vinci, su relación con Teresa de Jesús convierte a Pilgrim en el testigo de primera mano de la vida de dos visionarios cuyas biografías quedaron marcadas por su desacuerdo con la colectividad en la que de una u otra manera se inscribieron.

---

<sup>5</sup> Curiosamente, la obra de Jung suele ser desestimada con frecuentes argumentos de misticismo y ser acusada de una ruptura de la lógica científica del discurso psicoanalítico: “[a]voided with a formulaic dread of his ‘mysticism’, unread lest the contagion of his thoughts be transmitted and his influence infect the orthodox, anathemised as all that is a danger to the social cohesiveness of the group, Jung has always been a tabooed object for the psychoanalytic Movement” (Gallant, 1996: 3).

La disidencia que marca la vida de Teresa es doble. Por un lado, disiente del dictado familiar y renuncia a la existencia de casada para optar por la vocación religiosa de clausura. Por otro, en su misma fe quiebra la norma de una confesión profundamente patriarcal al hacer públicas sus uniones místicas con la divinidad (v. De Santa Teresa, 1950). A pesar de la separación entre las dos esferas que la sociedad del siglo XVI español diseña para la circunscripción femenina, la religiosa frente a la laica, Teresa parece moverse libremente entre ellas, y a pesar de estar a punto de tomar los votos, su visión del pastor que se baña desnudo en las aguas que cruzan la llamada *tierra dorada* está llena de complacencia material y carnal, lo cual destapa la duda en su vocación. Por ello expresa: “men are not meant to be beautiful, but are, [...]. The nuns preached otherwise. Thou shalt not dwell upon the image of man lets the image tempt you with its form” (Findley, 2000: 317).

Desde su elección confesional, por el contrario, la novicia Teresa es además capaz de denunciar el desequilibrio entre lo masculino y lo femenino por lo que concierne al reparto de poder social. Las mujeres de su clase social, como su tía doña Beatriz, por ejemplo, son educadas en una actitud servil hacia sus maridos y que nunca pone en duda la hegemonía patriarcal de la sociedad castellana. Teresa, sin embargo, a quien su vocación parece poner a salvo del servilismo que observa en su familia expresa su desacuerdo con esta estructuración social, y de esta forma, a través siempre de la reconstrucción, Manolo concluye:

Teresa had been schooled in the ‘needs’ of men. It was a world she profoundly distrusted, knowing that man’s needs had more than likely killed her mother and been instrumental in bringing Tia Aña to her present disorientation. Nonetheless, as most women did of her class and kind, Teresa had not hatred of men, merely disdain. And pity. They were helpless creatures, caught in a circle of desire that began and ended with themselves – *me, my, mine*. Women knew only *thee* and *thine*. (Findley, 2000: 330)

A pesar de la posición de relativo privilegio conferida a Teresa por su vocación, la mujer sufre una doble presión patriarcal. De un lado, es casi forzada a silenciar sus contactos con Cristo, por cuanto, dado el carácter machista de la



jerarquía eclesiástica, resulta inconcebible que la atención divina se centre en una mujer. De otro lado, el mismo Manolo la somete a una persecución implacable para que sane sus piernas incapaces de lograr la coordinación necesaria para andar. Aún cuando se sabe objeto de la atención divina, Teresa ejemplifica una humildad inyectada en su condición femenina por la sociedad en que se desenvuelve. En el reflejo divino que cree ver en todo lo que la rodea, incluso en las piernas insensibles de Manolo, está presente su mística aún incipiente cuando accidentalmente choca con el pastor en su camino. Y como la voz de Manolo avanza, a través de la ventriloquia de Pilgrim: “[o]n her lifetime, she would change the face of her religion. And just one hundred years after her birth, Teresa de Cepeda y Ahumada would be sanctified as the medium of miracles” (Findley, 2000: 334).

Como mujer o como hombre, Pilgrim es la encarnación de un inconsciente colectivo presente en todas las épocas. En tanto que tal, su existencia múltiple contradice la individuación necesaria que el acto autobiográfico implica. Esta imposibilidad yace en la génesis de los diarios del inmortal y aporta un impedimento para su existencia como documento personal. La variedad de identidades que Pilgrim acumula en su interminable vida se injerta en la matriz de unos diarios polifónicos en los que el psicólogo suizo y lector cree ver el principio que inspiró su teoría del inconsciente colectivo.

### ***“And Once More the Pen”: el inconsciente colectivo y la imposibilidad autobiográfica***

Dentro de la teoría del inconsciente colectivo propuesta por Carl Jung, uno de los factores que provocó el conocido cisma entre él y Freud (v. Gallant, 1996), emerge una incompatibilidad con la individuación que el acto autobiográfico requiere. Esta última sección investiga la tensión existente entre dicha imposibilidad y su plasmación en el acto de lectura de los diarios de Pilgrim llevado a cabo por el Jung de Findley. Frente a Freud, especialmente conocido por sus estudios del inconsciente individual y su afirmación de la importancia de sus impulsos en el comportamiento humano, el histórico Jung llega a la conclusión en

la segunda década del siglo XX de que el inconsciente colectivo coexiste con el inconsciente personal en cada individuo, pero como sugiere Frieda Fordham, “el inconsciente colectivo es un estrato del inconsciente más profundo que el inconsciente personal. Es el material desconocido del que emerge nuestra conciencia”. Por ello, concluye, “[p]odemos deducir su existencia en parte de la observación del comportamiento instintivo [...] o más precisamente una acción instintiva es heredada e inconsciente y ocurre uniforme y regularmente” (1970: 26).

Si como sostiene Jung, y la novela de Findley se erige como encarnación de su pensar, cada individuo contiene las huellas de un ADN colectivo expreso en su ontogenia, la accesibilidad al *yo* de la que parte el documento autobiográfico es imposible, ya que la individuación, condición imprescindible de la autobiografía es un espejismo a varios niveles. En el primero de ellos, y según Shari Benstock, “if the autobiographical moment prepares for a meeting of ‘writing’ and ‘selfhood’, a coming together of method and subject matter, this destiny [...] is always deferred” (1988: 11). Por otra parte, cada individuo posee la marca del colectivo y su identidad está siempre endeudada con las características que lo definen comunalmente. Desde el punto de vista jungiano, el conflicto entre la individuación y la necesaria pertenencia a la colectividad humana que hemos venido analizando en los capítulos anteriores carecería de vigencia. Primero, el sujeto no puede individuarse por cuanto lleva al colectivo impreso en su inconsciente, y segundo, su adhesión al y permanencia en el colectivo es indiscutible. Con la clara idea de que la existencia de *Pilgrim* contradice toda lógica científica, por lo menos aquella lógica que ha guiado sus estudios a la luz de las enseñanzas freudianas, y de que la existencia de ese principio de colectividad en el corazón del inconsciente implica una ruptura con las tesis del psiquiatra austriaco, el Jung de Findley rechaza los diarios y su existencia: “perhaps, however, there was also an element of intimidation in Jung’s confrontation with the journals” (Findley, 2000: 306), dice Emma al observar la conducta inicial de su marido. Verse inmerso en los diarios y aceptar su validez y lo que proponen para la psicología del momento supone disentir de los dictados de su profesión. *Pilgrim* es por ello el relato de la imposibilidad de la individuación,

pero también la narración de la toma de conciencia colectiva ejemplificada en la figura del controvertido científico suizo. Esa toma de conciencia implica un desacuerdo importante entre el Jung de la novela y el resto de la profesión médica de su tiempo, y de ahí su inclusión en la gama de disidentes sociales que pueblan la ficción de Findley.

En la alegorización que Findley hace del inconsciente colectivo, Jung se convence de su existencia tras leer los diarios de su paciente inmortal a la luz de las teorías del alemán Ernst Haeckel. Como explica Jung a Emma, Haeckel fue discípulo de Charles Darwin y pionero en el descubrimiento de la conexión entre la formación del organismo individual y la influencia del colectivo sobre dicho organismo desde su etapa de gestación. Su frase “ontogeny recapitulates phylogeny” es el cimiento fundacional de la teoría del inconsciente colectivo del psicólogo suizo, ya que, extrapolada del campo de la biología al de la psicología, la base de la teoría de Haeckel hace coincidir el desarrollo cultural del colectivo con el desarrollo personal del individuo, dos impulsos que se dan cita en el territorio inconsciente de cada sujeto. Con su apropiación de los argumentos evolucionistas y de los psicológicos de finales del siglo XIX y comienzos del XX, *Pilgrim* se convierte en una novela profusamente alimentada por paradigmas teóricos a los que convierte en intertextos de su ficción y de las autobiografías truncadas que articula. Las palabras del científico Haeckel puestas en boca de Jung y explicadas a su esposa son el sitio de una interconexión indisoluble entre la teoría psicológica y la ficción de Findley, entre la imposibilidad existencial de la autobiografía y el doble acto de lectura y escritura que, sin embargo, propicia en la novela. En boca del Jung de Findley la incapacidad ontológica de la individuación, y consecuentemente del acto autobiográfico, queda relatada de esta manera:

‘Ontogeny – the origin and development of the individual’ [...]. Then: phylogeny [...] the evolutionary development of groups of organisms. [...]. And it was Haeckel’s notion – Haeckel’s theory that your little fish in there is passing through some of the same stages of development that, collectively, we all passed through in the evolution of the human race [...]. Haeckel said: ontogeny recapitulates phylogeny - but what he should have said is ontogeny repeats phylogeny. [...]. What Haeckel suggested was that in the development of any individual, human or otherwise [...] from conception to birth, the

embryo's increasing complexity retells the evolutionary history of its own particular species. [...]. And thus - the whole process of embryonic development reflects the process of evolution. Ontogeny repeating phylogeny. (Findley, 2000: 255-256)

Pilgrim es en la novela ese principio de la colectividad encarnado en individuos separados por siglos de distancia temporal y reflejado, por ejemplo, en la creación artística. Su inmortalidad se mantiene mientras el curso de la humanidad siga en proceso, y de ahí la futilidad de antemano expuesta con la que el peregrino emprende la destrucción de las obras de arte en las que se refleja ese espíritu colectivo, enmascarado tal y como está con el genio individual de sus artífices, y siempre con la esperanza de que dicha destrucción pueda traer consigo la suya propia. Su plan para robar *La Mona Lisa* del Museo del Louvre, y su incendio de la catedral de Chartres son las coordenadas de lo que le parece su último viaje, un trayecto en el que se dirige a Ávila cuando inesperadamente lleva a cabo un nuevo intento de suicidio arrojándose al río Loira. Pilgrim intenta borrar las huellas del espíritu de la colectividad humana, sin darse cuenta de que, como vaticina Jung, la filogenia se reproduce en la ontogenia, y que por ello seguirá vigente en cada ser humano. El inconsciente colectivo que Pilgrim personifica es inmortal, y, como concluye el Jung histórico, “[...] como síntesis de nuestro sistema vital, no sólo contiene, empero, el sedimento y la suma de toda vida vivida, sino que es también el punto de partida, el seno materno preñado de toda vida futura, cuyo presentimiento se da tan claramente al sentir interno como el aspecto histórico”. Y por ello, “[d]e estos fundamentos psicológicos nace legítima la idea de la inmortalidad” (1997: 90-91).

La contradicción entre la individuación y la inevitable colectividad preside el curso de los diarios de Pilgrim, impresiones recogidas a posteriori de cada una de sus existencias y que parecen retratar la imposibilidad de la individuación en su devenir narrativo. Si Pilgrim es el espíritu del colectivo humano, está presente en cada una de las obras que pretende destruir, como también en la conciencia individual de sus creadores. La implicación, como en los diarios de Pilgrim, remite a una individualidad incierta del genio artístico. Así lo ve Emma, cuando cae en la cuenta de que el escapado Pilgrim pretende borrar sus huellas vitales a través de la aniquilación del arte al que ha estado directamente vinculado: “he

believes with such vehemence that he himself had been La Gioconda that he might well think that, like Dorian Gray, if he plunged a knife through the portrait's heart, it would bring about his own longed for death. What if Wilde had also known?", se pregunta Emma. "What if Wilde had been privy to Pilgrim's dilemma, and had fashioned his novel on the basis of what he knew?" (Findley, 2000: 442).

El encausamiento de la colectividad en la psique individual como principio de contención fuerza además una reconceptualización de la posición del individuo en el discurso social, histórico y hasta religioso. Lejos de ser principios contrapuestos y antagónicos, individualidad y colectividad desdibujan sus límites y se entrecruzan en un marco de interdependencia que acaba por afectar a la consideración histórica de prácticas como las peregrinaciones medievales y su influencia en la creación de las grandes obras del arte religioso europeo. Desde la catedral de Chartres, centro de la llegada de peregrinos desde el siglo XII y punto de parada en el andar colectivo tanto hacia Roma como hacia Santiago de Compostela, Pilgrim, poco antes de provocar el incendio del templo, descubre la interrelación entre las historias personales de cada peregrino y la historia de la colectividad. En su reencarnación medieval como el maestro Simon Le Jeune, plasmó la vinculación entre las unas y las otras en las vidrieras historiadas del templo. Desde la autobiografía de Pilgrim se señala ahora la inclusión intertextual de esas narraciones, así como los nexos que la peregrinación dibuja entre las narrativas personales de cada individuo y la historia religiosa de Chartres, al suroeste de París.<sup>6</sup> El arte pictórico de las cristalerías de la catedral y las autobiografías de los peregrinos quedan imbuidas y ligadas por el ámbito religioso del arte catedralicio. La peregrinación significa en muchos aspectos un abandono de la esfera individual para habitar el colectivo, porque el peregrino se sumerge en el rastro dejado por otros y encamina sus pasos hacia el objetivo que sus antecesores en la empresa han logrado con anterioridad.

---

<sup>6</sup> La peregrinación medieval es una más de las demostraciones de fe colectiva requeridas del buen cristiano de la época (Price, 1992: 16). Con el surgimiento de los grandes centros de la cristiandad occidental, la manifestación pública del ser cristiano refuerza su faceta de experiencia colectiva y compartida con los miembros de la comunidad, y ese efecto de catarsis lo proporciona el viaje hasta los centros religiosos de Chartres, Santiago, Roma o Jerusalén.

Sin embargo, el principio de la colectividad en el individuo, teniendo como posee bases darwinistas y evolutivas, niega el propósito de la peregrinación de corte religioso, esto es el acercamiento a la divinidad por medio de su manifestación en la tierra. La destrucción del templo de Chartres y de cualquiera de las obras religiosas similares es en *Pilgrim* una evidencia de la individuación. Con ella, el individuo proclama la muerte de Dios tal y como hace Pilgrim como prelude a su incendio del templo, un acto que además se inscribe en una circularidad histórica, ya que repite el incendio que la catedral sufrió en el año 1194. Con la quema de la catedral y de la inspiración divina que en teoría contiene, Pilgrim pretende no sólo su muerte sino la del arte y, desde luego, la de Dios. La desaparición de la deidad y de la obra a la que da origen dejan sin razón de ser al peregrino, cuyo camino ya no tiene sentido. Así lo ve Pilgrim:

[p]ilgrims over time [...]. Think of all the pilgrims who have paused here in this place – L’Auberge du Pèlerin – knowing that at the end of their journey, the great cathedral awaited them with its storied spires and windows and its Christian relics. Seven hundred years and more of journeys – seven hundred years of pilgrims. And I the last pilgrim who shall raze it to the ground. To know that God is dead, we need proof. Habeus Corpus. The ruins of this cathedral dedicated to Jesus Christ will tell us Christ is nowhere and that all his heroic chroniclers were liars. Here is where art first perished. (Findley, 2000: 454)

No obstante, no hay que viajar hasta la Edad Media para apreciar que la tensión entre el individuo y el colectivo queda reflejada en la forma que la autobiografía de Pilgrim ejemplifica los impulsos centrípetos y centrífugos; la interiorización e introspección requerida por todo modo autobiográfico frente a la exteriorización producida cuando la autobiografía cae en manos públicas y se difunde entre el colectivo. La segunda vertiente se refuerza con la objetificación de los diarios como moneda de cambio entre Jung, Lady Quatermaine y Forster, el mayordomo del inglés. Si de un lado, el autor se revela como un imposible ente autónomo a raíz del conflicto existente en su conciencia entre la individuación y el retrato inconsciente de lo colectivo, de otro, su subjetividad y su interrelación con los procesos narrativos históricos quedan cosificados en el cuerpo del manuscrito autobiográfico al que Quatermaine, encarnación de la mítica sibila, se

enfrenta con un halo de expectación: “there they sat, bound in leather. Pilgrim’s writings, she thought. Pilgrim’s secret...” (Findley, 2000: 31).

Como documento autobiográfico, el diario de Pilgrim sufre en el conjunto de la novela un tratamiento muy similar al que hemos analizado en los capítulos anteriores. Como en *The Book of Secrets*, por ejemplo, el modo autobiográfico coexiste dentro del espacio físico en el que se ubica con otros textos como cartas y notas de cada uno de los personajes cuya conciencia puebla la novela. Desde las cartas de Betta Gherardini a da Vinci a las opiniones de Henry James vertidas en sus conversaciones con Pilgrim, el manuscrito que lee Jung es un monumento a la descentralización de cualquier texto principal, así como de cualquier noción de subjetividad unificada. No es sólo que la conciencia de Pilgrim sea múltiple y que el *yo* sea en sí una multiplicidad en esta novela más que en ninguna otra, que el fantasma de la esquizofrenia se cierna siempre los escritos de Pilgrim, sino que también los retratados en ellos ponen el documento autobiográfico al límite al desvelar como la pretendida veracidad y el acceso en teoría lineal al *yo* y a su realidad están siempre mediados. Es por ello que, vía Pilgrim, Henry James confiesa: “[e]veryone is a liar – one way or another – to one degree or another. No one can tell the truth about themselves” (Findley, 2000: 33). Y al hacerlo James tira por tierra el requisito de veracidad cuasi-romántica al que dedicamos atención en el tercer capítulo, mientras hace de la polifonía presente en los diarios un arma auto-reflexiva y un contradiscurso genérico que se enraíza en aquello cuya estética y forma contradice. Como en *The Stone Diaries*, la voz autorial del diario se pierde reiteradamente, rescata vivencias de personajes muertos, anuncia su deseada defunción y, sin embargo, también su vuelta evidente en la conciencia del psicólogo suizo. Si en la novela de Shields eran frecuentes los ecos de Daisy desde su tumba, aquí es audible la voz de Pilgrim en sus respuestas no articuladas a Jung. En su período de mutismo, el inmortal piensa, duda de la existencia de ese pensamiento por no acompañarse de enunciación, sufre retornos a una indistinción pre-lingüística, rompe las identificaciones entre significados y significantes. De esta forma, junto al travestismo visto en la sección anterior, Pilgrim dice perder la relación entre los significantes *hombre* y *mujer* y sus connotaciones. Del área de indiferenciación sale gritando a Jung “give me a pen” (Findley, 2000: 103), dando

pie con ello a la necesidad de la reconstrucción textual y al refuerzo de la identidad subjetiva en la escritura. Sin embargo, es Jung quien, por la inmovilidad del paralizado Pilgrim, acaba transcribiendo lo que éste le dicta: el sueño en el que Leonardo dibuja a Ángelo Gherardini.<sup>7</sup> El médico y hasta ahora lector se transforma así en la figura del escribiente y ocupa a partir de este momento una dualidad que lo mantiene en movimiento entre las figuras textuales de autor y lector a lo largo de toda la narración.

Tanto el inmortal como su psicólogo son el ejemplo del conflicto subyacente entre la individuación autobiográfica y su dificultad en la novela. Mientras Pilgrim refleja el inconsciente colectivo, Jung, artífice de su enunciación teórica, parece encontrar un *yo* vehicular a la voz de “once more the pen”. En el acto de escritura, el sujeto refleja especialmente su carencia de trascendencia humanista y su prominencia sólo textual, y el descubrimiento precede en la novela a la epifanía jungiana que da lugar a la teoría del colectivo en la unidad: “*the realisation of self is all there is or can be or should be. The I that is in everyone, struggling to achieve breath*” (Findley, 2000: 245). Las palabras de Jung presagian además la falacia de todo documento presuntamente autobiográfico y se contagian de la formulación de Shari Benstock cuando reclama: “autobiography reveals the impossibility of its own dream: what begins on the presumption of self-knowledge ends in the creation of a fiction that covers over the premises of its construction” (1988: 11).

Y los monólogos del Jung ficticio están de hecho investidos de la duplicidad de su *yo*, de diálogos entre lo que su doble histórico denominó la Sombra, el elemento suprimido de la conciencia y sus disquisiciones con el ente consciente. Sus escritos evidencian los debates entre los dos principios de la conciencia pero también la existencia del *Ánima* y del *Animus*, principios femenino y masculino que se dan en el inconsciente colectivo. Los llamados *arquetipos*, o “contenidos colectivos del inconsciente” (Jung, 1997: 27), se disponen a la inversa del principio reinante en cada conciencia: el *Animus* en la conciencia femenina y el *Ánima* en la masculina. Por el contrario, la Sombra es

---

<sup>7</sup> Para Jung, el sueño reproduce un modo de pensamiento de carácter básico y analógico que recrea las imágenes arquetípicas del inconsciente colectivo. Según él, no se trata de representaciones heredadas sino de lo que llama *huellas heredadas* (1997: 27).



siempre masculina en el inconsciente del hombre y femenina en el de la mujer. La conciencia individual de cada sujeto deriva de la imagen colectiva del ser hombre/mujer, de la imagen heredada, de la experiencia propia de masculinidad/feminidad, y por último, del principio masculino/femenino latente (Fordham, 1970: 61). De ahí que cada individuo, según la psicología jungiana, sea un enclave de dualidad genérica y sexual, de individualidad en combate permanente con la colectividad, de diálogo orientado a la conciliación del *Ánima*, el *Animus* y de la *Sombra*. Tales circunstancias son sin embargo los síntomas habituales de la patología esquizofrénica que el agnóstico Jung ve en su paciente cuando éste está recién llegado a la clínica suiza. La lógica del psicólogo sufre entonces una reversión ante lo incomprensible del principio de multiplicidad encapsulado en la unidad del inconsciente. Al observar el caso de su paciente, Jung no puede sino exclamar: “men had spoken as women - women as men – foreign languages had emerged from the mouths of people who could barely speak their own. And this voice had that same disembodied sound to it – the voice of another, rising from another source” (Findley, 2000: 103).

Esta multiplicidad dentro de la unidad se extiende en la novela para desconstruir un precepto de normalidad psíquica. Desde los diarios de Pilgrim la multiplicidad invade la visión psicológica de Jung, y en ellos forma parte del conocimiento descartado y marginal con el que los diarios se confabulan para desafiar la linealidad histórica y la veracidad esperada del documento autobiográfico. Sybil recibe los diarios en un paquete mal envuelto, y que contiene un sinfín de páginas sueltas. Éstas velan un contradiscurso cultural y una objetificación de texto e historia, a pesar de presentar la apariencia de “a novel in progress” (Findley, 2000: 125), según Jung. La coincidencia de referentes entre lo dicho en esas páginas y lo exterior a ellas, contrastado con el propio Pilgrim por medio de métodos como las asociaciones automáticas, hace que Jung cambie de idea. El contenido del documento remite directamente a lo oculto en la mente de su paciente de un modo que una ficción no lo haría. El texto que lee, no obstante, es inverosímil en un grado inaceptable para cualquier estudio científico, y es éste discurso el que sufre el mayor de los vuelcos en la experiencia de paciente y médico. Sobre el documento en cuestión, Jung intenta imponer un método de

análisis binario real/irreal que rápidamente se destapa como inadecuado: “but what, by definition, was he reading? What had appeared to be real in the passages preceding this was now called a DREAM” (Findley, 2000: 140).

A causa del conflicto entre el principio de individualidad y el colectivo con el que están endeudados, los diarios de Pilgrim desprenden una percepción de la identidad personal claramente vinculada a la colectiva y a la identidad pasada. A esta forma de percepción y de aprehensión identitaria, claramente relacional y marcada por su negociación entre lo interno y lo externo, la llama el Jung histórico *arquetípica*. Y de acuerdo a ella, los impulsos humanos son situados en ese punto intermedio entre el organismo individual y la masa colectiva. Es por ello que el ser humano es un ente social tanto instintivamente como por contener esa característica filogénica en su carga ontogénica (Fordham, 1970: 27), lo que Jung en la novela denomina “the collective memory of humanity in each subject” (Findley, 2000: 260). En su existencia cae la esposa del psicólogo suizo cuando sostiene:

Pilgrim’s journals were filled with revelations. Leonardo, the *Mona Lisa*. Dogs called Perro and Agamemnon. Rapes and seductions. Findings and losses. Spanish sheep and sheep in dreams. Mister Bleat and Henry James. Shepherds, saints and golden landscapes. Kingfishers, pelicans, doves and eagles...And at the centre of it all, this tall, lonely man who never wrote of loving or of being loved unless it was to tell another’s story, not his own.

Or were they his own, these stories [...]. Had he imagined them – created them or did he honestly believe he had experienced them and if so, how? In dreams? Daydreams? Were they fictions or were they facts? (Findley, 2000: 311)

A medida que la novela concluye, la tensión entre la individuación autobiográfica y el principio de colectividad inherente a cualquier organismo se hace más evidente. El inconsciente colectivo que Pilgrim alegoriza reflexiona sobre su existencia universal desde otro modo autobiográfico, una carta que el fugado Pilgrim hace llegar a Jung por medio de su mayordomo tras su último intento de desaparecer. En ella se revela al psicólogo suizo buena parte de lo que constituye su rompedora teoría en el primer tercio del siglo XX: la existencia de principios de colectividad que se sitúan más allá de las barreras culturales y/o

nacionales para entrar en el territorio nebuloso del mito. Junto al *Ánima* y el *Animus*, la madre tierra y el *Selbst* o arquetipo central, el llamado *anciano*, es uno de los arquetipos del inconsciente colectivo y que subraya el modo de aprehensión individual a través de la sabiduría comunal y ancestral (Fordham, 1970: 31). Es precisamente esta denominación la que Pilgrim sugiere a Jung como apelativo propio. En este sentido, la carta de Pilgrim se revela como una nota valiosa para el aporte científico del psicólogo suizo. Como tal, y como ya es frecuente en las distorsiones aportadas por las metaficciones historiográficas de Findley (v. Goetsch, 1994; Brydon, 1995), el histórico psicólogo suizo y su contribución a la historia de la psicología sufren un revés cuando la novela alegoriza el inconsciente colectivo y hace que sea éste, encarnado por Pilgrim, el que literalmente sugiere a Jung su existencia. Las palabras en teoría póstumas del ancestral y anónimo espíritu colectivo merecen ser citadas en su totalidad a pesar de la notable longitud del fragmento epistolar de Pilgrim:

Perhaps I will become a part of the mythology you are attempting to create. You may call me The Old Man. For after all, the image of the old man who has seen enough is eternally true.

As I say goodbye, I think it is important that you know why I never speak of my existence, but always of my life. Passing through it all was the spirit of the human being – one spirit shared by many. Soon, I trust, that spirit will achieve its due rest – a universal privilege too long denied me.

The so-called Mysteries have been with us forever. There is no a society on the face of the earth nor of time that does not and did not have its own version of what these Mysteries reveal of the Great Spirit, God, the Gods and their relationship to our lives - and our lives to theirs. Sundancing, circumcision, birth itself, animal and human sacrifice, virginity, Ra, Raven, Tarot, Vodoo, I Ching, Zen, totems personal and tribal, the cult of Mary and the cult of Satan – the list is endless. In modern times, we call such Mysteries art. Our greatest shamans of the moment are Rodin, Stravinsky [...] and Mann. And what else are they telling us but: go back and look again. In time, these shamans will be replaced by others – but all speaking in a single voice. It was ever thus. But no one listens. (Findley, 2000: 469)

El arte y el artista son ambos el producto de este espíritu colectivo, y ello, como ocurre en el caso de la autobiografía, desestima la contribución individual y

el papel del artista y del autor como creador en solitario. Pensar en esa creación como fruto de la autonomía personal es falaz, porque cada individuo contiene el genio colectivo en su inconsciente. Como ese espíritu colectivo, *Pilgrim* se ha engendrado en artistas como Simon Le Jeune, ha estado cerca de visionarios como Tiresias, de místicos como Santa Teresa o de genios adelantados a su tiempo como da Vinci u Oscar Wilde, y ahora de manera fútil reclama “[...] to be released from what he calls the dread necessity of self” (Findley, 2000: 189). Todos los personajes que la ficción de Findley sitúa en torno al espíritu colectivo encarnado por el inmortal tienen en común con Carl Gustav Jung el llegar a disentir de la opinión del colectivo y añadir sus casos particulares al conflicto tan ancestral como el espíritu de los tiempos entre el individuo y la comunidad. Con su atención a la disidencia, tanto sexual como genérica, tanto científica como artística, *Pilgrim* se circunscribe en el conflicto siempre presente y siempre vivo entre la individuación personal y la necesaria propinuidad al colectivo, cualquiera que sea el principio presente en la génesis de éste. La autobiografía de ese espíritu colectivo, con la imposibilidad que la preside por ser la individuación que requiere una contradicción de su existencia, se presta a materializar el vehículo para proporcionar una aproximación a la alienación, al individuo, al colectivo y a su presencia en el nacimiento y desarrollo del sujeto. Es por ello que este último capítulo lo es no sólo por ser la novela de Findley la más reciente de las obras primarias, sino también porque constituye un reflejo y una reflexión acerca de mucho de lo afirmado en los siete anteriores. Y así, se abre paso para la próxima y última sección, que, lejos de constituir un capítulo en sí, *recapitula* el grueso de las aseveraciones hasta ahora realizadas.

## **Conclusiones: identificación, dualidades, líneas de fuga**

*“[...] Postmodernists query the universalist assumptions of the so-called Enlightenment project (that there is a universal knowledge accessible to and true for all humanity), and argue that we must now deal with the world in terms of the tentative, indeterminate, contingent, and provisional. What, then, could compel us back to togetherness from our estranged positions when even we is a problematic pronoun?” (Kostash, 1998: 93)*

La descentralización paralela de los conceptos de nación y de género sexual viene a sumarse a las de sujeto y texto dentro del marco generado por la autobiografía ficticia canadiense de los años noventa. En su sentido más amplio, la descentralización fundamental del concepto de identidad y su establecimiento sobre procesos continuos de negociación con y de diferencia y aplazamiento del otro constatan aquí la relevancia de los paradigmas psicológicos trazados por Freud, Lacan y sus continuadores.

La consideración del género y de la orientación sexual como claves en la identidad y la otredad nacional pasa por analizar el papel del patriarcado y de su heteronorma grupal. A razón de ella, los comportamientos sexuales que no se ajustan a la norma heterosexual, tanto como las configuraciones de género que resquebrajan el dictado estereotípico de masculinidad y feminidad, se reducen a una otredad que, por oposición, subraya la normalidad de los patrones de comportamiento colectivo. Así, en el discurso de adscripción al colectivo se instala el mecanismo básico de inclusión/exclusión que gobierna el proceso de identificación y la regeneración de la narrativa nacional. De esta forma, el/la

disidente genérico y/o sexual cruza el límite de la narrativa nacional, se le reduce a la categoría de otro, y por oposición a esta figura recurrente, la subjetividad nacional rearticula su frontera sobre un principio de homogeneidad restaurada. Las ficciones estudiadas ejemplifican que la comunidad imaginada insiste en mantener sus límites intactos, y mediante el mecanismo de regeneración antedicho, propicia la creación y afianzamiento de nuevas fronteras cuando se contraviene la norma genérico-sexual.

Al establecerse la identificación nacional en atención al funcionamiento del deseo por y la supresión del otro, la figura de éste y el espectro de la indiferenciación amenazan siempre la constitución del sujeto nacional, y por ello, el otro es tanto una ausencia como una presencia esencial en el entramado de relaciones nacionales. La dualidad del sujeto frente al otro está presente de forma muy especial en los textos autobiográficos, textos que dramatizan la doble división sobre la que Jacques Lacan ha edificado la identidad personal: la ruptura con la madre que queda relegada a un lugar de otredad, la creación del inconsciente sobre la represión de la nostalgia de unión con ella en el imaginario; y la partición entre el sujeto del enunciado y el sujeto enunciante, el *yo* que habla y el *yo* del que se habla. Un proceso de identificación dual similar habita de forma muy significativa en la polaridad sobre la que se levantó el discurso bicultural canadiense. Lo anglófono, lingüística y culturalmente, se opone y desplaza, a la vez que desea, la fusión con lo francófono. Cada una de las *soledades* dejaría de serlo si no existiese la otra, pero a la vez, esa otredad predicada sobre el *no yo* garantiza la distinción propia y la continuidad del modelo de significación nacional bicultural.

La llegada de las *otras soledades*, en palabras de Hutcheon y Richmond (1990), y la atención que les concede la política oficial de Ottawa complicaron notablemente el proceso de identificación dual. Cuando desde el multiculturalismo oficial se insiste que la presencia inmigrante es parte de la especificidad y diferencia de lo *canadiense*, la otredad se multiplica dentro de la identidad. El colapso aparente del proceso de identificación dual, materializado en la archifamosa *carencia de identidad canadiense*, es tan rápido como la redefinición de límites que inicia la regeneración nacional. Los procedimientos

para ello, la producción de homogeneidad y de diferencia, se ponen en funcionamiento automáticamente, y con éstos, como en cualquier situación de contacto transcultural, los procesos de asimilación compiten con los de integración. El *melting pot* estadounidense, el mosaico y el calidoscopio canadienses reflejan ambos impulsos (v. Gibert, 1999), de manera que la asimilación es dominante en el esquema social americano, mientras que la supuesta integración lo es en los canadienses. A su vez, los modelos propiamente canadienses, el mosaico y el calidoscopio, basados como están en la integración aséptica y en el contacto intercultural respectivamente (v. Choy, 2000), significan también un caso extremo para la renovación de la narrativa nacional. Tanto a título comunal como individual se toma conciencia de este caso límite para la regeneración, y es entonces cuando la diferenciación forzosa permite ver el espacio abierto entre la multiculturalidad oficial y su realidad práctica. La realidad social canadiense pasa, como hemos visto, por la implantación de la multiplicidad en un marco doble y dual: primero, la multiplicidad nacional desdibuja continuamente las posiciones de sujeto y otro en el esquema general de la identificación psicológica; y segundo, esa multiplicidad se integra en un marco de dualidad ancestral donde el mito de las dos naciones fundadoras se edificó sobre la ausencia de las primeras naciones y la pretendida vacuidad del territorio, evidenciando que “[t]he perception of a place as empty can only appear if one is not prepared to listen to the voices of Others, and the colonial has never been prepared to listen to Other voices” (Philip, 1998: 274; v. Angus, 1997).

El espacio de separación abierto entre los ejes pedagógico y performativo, los ejes de la narración nacional, da lugar a la modernidad, a la ambivalencia y a la apertura del ente nacional a las nuevas realidades de la contemporaneidad. Sin embargo, como se pone de relieve en el capítulo uno, en la nación canadiense la separación entre estos parámetros es mayor que en otros discursos de índole similar, y a ello contribuyen las características geográficas, históricas, políticas y sociales del territorio de Canadá. La imposibilidad de cimentar un discurso de nación sobre estas características recalca la relevancia del proceso continuo de identificación en la construcción nacional, así como la obsolescencia del discurso de la nación como identidad inmutable. Los vestigios de este impulso de

coherencia forzosa sobre el rostro cambiante de la nación canadiense muestran la contradictoriedad entre la formulación de una nación *distinta* y el intento de adaptar ésta a los rasgos típicos de afiliación entre el individuo, el espacio y la historia. Así lo evidencia el empleo y hasta la preservación de los mitos ancestrales de Canadá – la dualidad nacional, el paisaje inhóspito y el Norte – como intertextos habituales de un discurso para la diferencia del sujeto nacional canadiense.

La atención a la dimensión de género y sexualidad dentro del discurso de nación y comunidad deja ver la oposición entre la masculinidad de la narrativa nacional y la feminización de la nación y el territorio; el establecimiento de un orden patriarcal sobre los mecanismos de regeneración nacional, y por último, la edificación de su pilar central sobre una polaridad de masculino frente a femenino orientada a la reproducción, y la creación de un modelo estereotípico de masculinidad y feminidad. Por oposición a estos patrones adquiere corporalidad una otredad genérico-sexual, que como la de carácter racial o de clase, está también erigida sobre un modelo de identificación básico. Ello pone de manifiesto que si la identidad genérico-sexual pasa por la performatividad, también lo hace la identidad nacional.

La masculinidad que rige la narrativa nacional y su entroncamiento directo con el patriarcado están presentes en aquellos mecanismos dispuestos por esa misma narrativa para su perpetuación. La homogeneización de la diferencia femenina para convertir a la mujer en soporte de la reproducción nacional y el ahínco en la diferencia para favorecer la salvaguarda de los límites entre sujeto y otro aparecen igual de inmersos en la dimensión genérica y sexual del discurso nacional. Como se afirma en el capítulo dos, también lo está el proteccionismo de lo femenino frente a lo exterior, una actitud que denota primero la conversión del cuerpo femenino en límite de la nación, y segundo, la similitud entre mujer y nación (v. Martín Lucas, 2000).

En oposición a la homogeneización de la diferencia para la construcción de la continuidad grupal, la generación de una diferencia donde existía una presunta continuidad contribuye también a mantener el vigor de la narrativa de la comunidad. Al adscribir lo hasta ahora igual a la otredad, la expulsión de lo



diferente y la regeneración consecuente de los límites evitan el colapso del proceso de identificación en la indistinción sujeto/otro. El desmembramiento de la unidad, afectada por el injerto de la otredad en el cuerpo colectivo, fuerza la redefinición de límites que el capítulo dos ha ejemplificado recurriendo a la abyección kristevaniana. Ésta se configura como una respuesta a la Otredad extrema, la perversión sexual de la pederastia dentro de la comunidad. El rechazo a lo hasta ahora identificado como parte de la subjetividad del grupo permite la creación de un *no-sujeto* vehicular para la redefinición propia.

A la vez que la autobiografía ficticia se torna un marco para la expresión de las preocupaciones de índole sexual y de ambivalencia nacional, el género autobiográfico es también objeto de una descentralización de su sujeto y texto. Estas características definen el corpus primario aquí empleado, y sus antecedentes provienen temporalmente, como hemos visto en el capítulo tres, de la década de los años ochenta. De ella lo hace también otro rasgo de las novelas vistas, la desclasificación genérica establecida sobre dos calas: la inestabilidad del concepto de *género literario* y el quiebro de la veracidad autobiográfica. A su vez esta última se sostiene sobre el empleo de la polifonía y el uso de los códigos visuales de la fotografía y la pintura. La expresión autobiográfica de la disidencia sexual, la ambivalencia nacional y la dispersión de subjetividad, por un lado, y la desclasificación genérica, por otro, son particularidades que permiten, como se refleja en el capítulo tercero, inscribir la ficción autobiográfica de los últimos años del siglo XX dentro de una línea continuista con la década anterior. Pero esta línea de tradición se ve alterada por una de renovación, y en ella la presencia de los mecanismos de identificación mencionados y la importancia del deseo en la constitución del texto y del sujeto significan una ruptura con los modos anteriores.

No ya el papel del deseo en la constitución del sujeto, sino el deseo de desaparecer convierte a las autobiografías vistas en la expresión de su imposibilidad, y de ahí que insistan en su inexistencia como documento veraz o en su imposibilidad como representación del *yo* autorial; como espejo incuestionable de una realidad no mediada, como nexo de una relación de iguales entre la conciencia personal y su expresión *física* en la página. El dismantelamiento del rol autobiográfico y de su afirmación de autoría no puede sino reflejarse en la

voluntad de unos protagonistas y *escribientes* que se empeñan en desaparecer y en borrar las huellas de su inscripción, y así parecen eludir el esquema dual que rige toda identificación. Este rasgo define a todos los textos analizados y revela el sesgo posmoderno de aquellas narrativas que como éstas se organizan sobre la dicotomía entre la inscripción y su opuesto (Darias Beautell, 2001a: 101).<sup>1</sup> Lejos de capturar cualquier subjetividad, el texto parece aprisionarla, y de ahí que el deseo de burlar la permanencia en la posteridad se convierta en un lugar común. Los personajes de estas ficciones dan una vuelta de tuerca más al comentario de Thomas Docherty cuando sostiene que el personaje posmoderno no *es*, sino está a *punto de ser*. Su caracterización es, por tanto, procesual y basada en el equilibrio entre lo que él llama una *economía de la identidad* y la *economía de la alteridad*, en una dinámica perpetua de diferencia y de aplazamiento (Docherty, 1996: 37). El resultado es una descentralización no sólo del patrón de caracterización, que ahora aparece como un proceso y no como un producto, sino también del sujeto lector, quien, a través de una contaminación inducida por el texto al que se enfrenta, se acerca así al *sujet en procès* de Kristeva. En vez de un personaje producido, el texto posmoderno ofrece la mecánica de producción, “a scenario of seduction that radically involves the confusion of the ontological status of character with that of reader and author” (Docherty, 1996: 40). En estos textos, la presencia del personaje y su compromiso con la desaparición propia llevan implícitos un movimiento hacia la cancelación identitaria que se repite recurrentemente. En vez de presenciar la construcción del personaje y autor del texto, aquí el texto y su productor viajan de la existencia a su opuesto y desvelan su debilidad ontológica a través de una enunciación que, sin embargo, deja su huella en un lector escéptico y ya habituado a que las historias, sus protagonistas y hasta sus autores se revelen descontentos consigo mismos.

Y es que, a raíz de lo visto en las ficciones analizadas, la voluntad de desaparecer prima sobre la de permanecer, y ello distingue profundamente a

---

<sup>1</sup> Para un análisis del intento de escapar de la inscripción en la novela de Aritha van Herk *No Fixed Address: An Amorous Journey* (1987), véase Darias Beautell (2001a: 85-103). Empleando precisamente un texto de Docherty, la autora afirma que la caracterización tendente a la disolución identitaria contribuye a frustrar las expectativas del lector en su contacto con la novela posmoderna (2001a: 101). Y de hecho, así ocurre en textos como *Restlessness* o *Looking for Livingstone*, que llevan hasta el límite este interés en la desaparición.

muchas de estas autobiografías, que se entroncan así en lo que Deleuze y Guattari denominan *líneas de fuga* (1988: 405). Según ellos, frente a los aparatos de captura esgrimidos por el estado para la centralización, las líneas de fuga se presentan en la creación de movimientos científicos o culturales, las llamadas *máquinas de guerra*, y con ellas, y con su disidencia del pensar colectivo, el individuo puede moverse cual nómada a través del espacio (Deleuze & Guattari, 1988: 422). Este espacio, lejos de ser exclusivamente físico, es también ideológico, y, como espacio de liberación y de desacuerdo con el colectivo en los textos vistos, permite apreciar el contagio evidente entre los mecanismos centralistas estatales y los subyacentes en los discursos de nación o comunidad estudiados. Dichos mecanismos parecen un rastro de la ecuación que existió entre nación y estado en el pensamiento europeo posterior a la Ilustración.<sup>2</sup>

Como forma de burlar este énfasis centralista, los sujetos de los textos que ocupan la segunda parte de este estudio se empeñan en evadirse de las formas de poder imbricadas en cualquier representación homogeneizadora. Es por ello que su relación con la estructura nacional queda definida por la ambivalencia y la disidencia en cualquiera de sus formas: la ideológica, la genérica, la sexual. De esta manera, las protagonistas de *Looking for Livingstone* y *Restlessness* intentan huir del estatismo de la representación cartográfica; los actores de *Alias Grace*, *The Book of Secrets*, *The Jade Peony* y *Pilgrim*, por diversos motivos, muestran su incompatibilidad con la representación histórica oficial. La memoria comunal enclaustra, por su parte, a los protagonistas de *Fugitive Pieces*, y el de *The Question* se empeña en evitar la linealidad de la narrativa oficial y multicultural y en denunciar su tratamiento hegemónico de lo diferente.

Como las líneas de fuga que contienen, estas autobiografías ficticias replican a “la conjunción de los aparatos de captura o de dominación”, y frente a ella “esgrimen conexiones” (Deleuze & Guattari, 1988: 422). Y a través de estas últimas establecen contra-discursos nacionales y hasta autobiográficos. Si en todas

---

<sup>2</sup> Siguiendo a Deleuze y Guattari, Marlene Goldman emplea el término *lines of flight* para describir cómo la ficción de van Herk huye de la representación tradicional del sujeto femenino (1997: 13). Su lectura de van Herk, y en concreto de la novela *Judith* (1978), recurre a las líneas de fuga para indicar el interés en situarse fuera del campo de la mirada masculina más tradicional. Tal como aquí, el concepto se fundamenta en el compromiso por evitar el aprisionamiento de estructuras como el patriarcado. A éste añadimos la mentalidad de concentración estatal cuyo rastro se percibe en el impulso centralista del discurso nacional.

estas novelas, la disidencia genérica o sexual se contrapone a los mecanismos de homogeneización nacional, comunal o imperialista, rasgos de polifonía, multiplicidad e intertextualidad rompen en pedazos la consideración humanista del texto autobiográfico y su sujeto, escapando así al encorsetamiento que el uno y el otro requieren. El movimiento físico de las viajeras de Philip y van Herk capitaliza esa guerra contra el estatismo y la estructura centrada, y su desaparición como narradoras/autoras evidencia la apertura de sus textos. Esa apertura se contagia al diario de *The Book of Secrets* para proponer la dispersión de subjetividad ilimitada. Pilgrim desaparece en la multiplicidad del inconsciente colectivo, motor de la negación de la individuación necesaria para la autobiografía, y la memoria múltiple de *The Jade Peony* abre un espacio diferente para la interrelación entre el individuo y la comunidad, ejemplificado precisamente en el sujeto colectivo que hemos visto. *Alias Grace* y *Fugitive Pieces* desdoblan a los creadores de sus autobiografías en autores y lectores y sitúan a los textos que éstos generan en una posición siempre intermedia entre versiones contradictorias que se legitiman y deslegitiman en el acto de lectura. En la novela de Atwood, Grace hace de lo publicado sobre ella el motor de su testimonio; crea, copia, reproduce y tergiversa a su voluntad, con lo que el acceso a una verdad única queda neutralizado. En *Fugitive Pieces*, la fugacidad de los fragmentos auto/biográficos impide la creación convencional, de manera que cualquier texto encuadrado en la vivencia personal se concibe como un *objet trouvé* en el marasmo de interconexiones entre las vidas de Athos, Jakob y Ben, las de los protagonistas de los textos que manejan o los rasgos de los paisajes que habitan y que, a su vez, pueblan sus auto/biografías. En *The Question*, la fractura del viaje transcultural se extrapola a la memoria personal de Malcolm, y es él quien expone la refracción de su código masculino, al verlo con la lente bipolar, y a veces desenfocada, que lo descentra subjetivamente entre Canadá y Barbados.

Género, raza, etnicidad y orientación sexual se conciben en cada uno de estos textos como otredades temporales, circunstanciales y contingentes desde las que describir la actuación del discurso nacional, desprestigiar su mecánica de funcionamiento por hegemónica o afirmarla, cuando los escritos dorsales de estas novelas han salido de agentes de la perpetuación nacional o imperial. En *Looking*

*for Livingstone*, centro temático del capítulo primero, el diario del Dr. Livingstone, propagador de la fe cristiana por las tierras de África, y simultáneamente de la política colonialista, se presenta como una manifestación de subjetividad engranada en y opuesta al diario de la anónima viajera, constante e intemporal recuerdo del aplastamiento cultural de los imperios europeos en las zonas colonizadas. Desde su configuración genérico-sexual atípica y desde su inscripción racial y autoetnográfica, el cuaderno de la viajera y su engranaje de resistencia emplean la colonización como vehículo para la denuncia que esgrimen, reflejan la representación europea de diversas formas, la truncan en su apropiación de espacios físicos y culturales, y finalmente, optan por la ruptura del espejo, por la desaparición.

Desde un África más tangible, *The Book of Secrets* emplea, como se manifiesta en el capítulo dos, la política colonialista de la intervención inglesa y alemana en las actuales Kenia y Tanzania como intertextos del diario del administrativo colonial Corbin. En las manos de sus descubridores accidentales, Feroz y Fernandes, ambos descendientes de los grupos indo-asiáticos enraizados en el sudeste africano, el diario revela una historia de colonización en la que la consolidación imperial y centralista se opone a la dispersión nacional y a la proliferación textual en y en torno al diario. A su vez, el género y la orientación sexual se fortalecen como variables inversas a la afirmación nacional, salvo cuando cumplen los requisitos de estereotipación mencionados. Su incumplimiento, no obstante, implica el factor de disensión tan ubicuo en el texto de Vassanji, que sin embargo, somete los límites nacionales a una reescritura continua. A la vez que Gregory abandona el seno nacional por el exilio, el profesor de historia, ciudadano inglés nominalmente, se enfrenta a su exclusión a razón de su genealogía y del color de su piel.

Ese ángulo de liminalidad entre la pertenencia y la dislocación describe la situación de las narraciones autobiográficas en *The Jade Peony*. Como explica el capítulo tercero, los tres adolescentes transmiten en sus palabras una disidencia genérica, sexual y una inadecuación al ethos tradicional de Chinatown, mientras se revelan ambivalentes en su afiliación a la narrativa nacional canadiense. En función del conflicto generacional inherente a sus textos, es posible apreciar que

la pertenencia incuestionable al barrio y lo que conlleva no es tan relevante para el menor de los hermanos, quien se identifica de una forma más lineal con las costumbres anglófonas. Esto causa su difícil situación en el mismo seno comunitario donde la homosexualidad de su hermano Jung-Sum y el interés de su hermana en escapar a la esclavitud doméstica diseñada para ella se convierten en elementos para la discordancia. Esa discordancia es casi tan extrema como la implicada por las relaciones sexuales que la china Mei entabla con el japonés Kaz en época del conflicto enconado entre las micronaciones de Japtown y Chinatown. La presión que el colectivo ejerce sobre los narradores dificulta el proceso en el que éstos intentan o abrir un enclave para la diferencia/disidencia sexual, cultural y/o genérica o deslindar su texto vital del comunitario.

El capítulo cuarto apunta que *Alias Grace* hace de la atípica configuración genérica de su protagonista una razón más para sumar a su marginalidad legal en el discurso de la comunidad. Curiosamente, en un tiempo de redefinición de los límites nacionales como lo fue el del levantamiento republicano de la primera mitad del XIX, el crimen por el que Grace va a la cárcel propicia su inclusión en una comunidad, la republicana, y su persecución por parte del sector conservador. Su género y su infracción del código social, legal y genérico-sexual, materializada en su independencia de la hegemonía patriarcal, hacen de ella una figura para la definición, siempre por oposición, del discurso nacional conservador. A su vez, su quebrantamiento del orden social y legal y su violación de las convenciones genéricas la convierten en un sujeto incluido, aunque de forma tambaleante, en el colectivo republicano. Cumplida su condena, a Grace se la transporta literalmente fuera de los límites canadienses y se la fuerza a resituarse social y nacionalmente en Estados Unidos, sumándose así a la lista de personajes que desaparecen de su propia historia. A través de su narración, Grace desenfoca el hecho histórico por el que se la conoce y opta por la incertidumbre y la invisibilidad para revertir la acción territorial del discurso nacional y patriarcal.

Como se ha analizado en el capítulo quinto, y en contraposición a la inscripción de lo femenino en la novela de Atwood, *Fugitive Pieces* se centra en la masculinidad de los personajes protagonistas y la transforma en un vínculo de corte casi paterno-filial, patriarcal y hegemónico que, sin embargo, no impide que

esos personajes se constituyan como sujetos marginales. El genocidio judío y la diáspora hacen de ellos exiliados, sujetos que se reconfiguran en el movimiento físico y cultural de Europa a América, de Grecia a Canadá. Sus autobiografías reflejan ese desplazamiento en su trazo fragmentado y fragmentario, y en contra de lo que sucede con unos códigos masculinos mantenidos impasibles a pesar del itinerario vital y transcontinental. La afiliación de Athos, Jakob y su biógrafo Ben a la comunidad judía, históricamente forjada en tránsito, disminuye la refracción producida por el movimiento migratorio. A pesar de sus masculinidades, y de la hegemonía que ellas les confieren en el discurso nacional de la comunidad judía, las auto/biografías de Ben y Beer son textos que se inscriben como marginales, parte de una historia suprimida en la narrativa oficial y recordada por sus actores indirectos con una sombra de minusvaloración cultural. Desde esta marginalidad más o menos visible, la novela de Michaels también se posiciona lejos del centro histórico, y forma parte de una línea de fuga con respecto a él.

La desterritorialización como forma de quebrantar la vigencia del binarismo identitario es la baza del movimiento narrativo de *Restlessness*, tal y como subraya el capítulo sexto. En esta novela, el precepto de nomadología propuesto por Deleuze y Guattari sirve para ilustrar cómo el movimiento de la viajera corre paralelo al desplazamiento de su sujeto entre discursos de pertenencia local e internacional y la apertura de ambos a un irrefrenable impulso global. El tránsito de la mensajera deseosa de desaparecer se circunscribe entre los trazos de cualquier mapa, los determinados por su cultura de origen y los de aquéllas en las que se injerta. Su desaparición confirma la preponderancia de una línea de fuga y relata lo premeditado de ésta cuando la autobiografía de Dorcas recaba los prolegómenos de una muerte buscada y exhibe el paradigma mismo de su imposibilidad; se metaforiza así la muerte del autor en todos los sentidos posibles, la apertura del texto y de las identidades que en él se inscriben. Como en el caso de otras protagonistas de van Herk, la desaparición es también controlada, la invisibilidad voluntaria; el dudoso asesinato repercute en la conclusión abierta de la novela, y además complica la idea de fin y la de la muerte como final. Lo que explica Marlene Goldman acerca de *No Fixed Address* es extrapolable también a la última novela de van Herk. Según ella, una de las vidas de Arachne

se cierra con su desaparición, pero “[...] the story does not end with her death because the text does not bow to the dictates of traditional plot structures, which [...] always award marriage or death (or insanity) to the heroine” (1997: 156). *Restlessness* reproduce este patrón, y al hacerlo, escapa a la inscripción dual por antonomasia, la que viene dada por los parámetros de vida frente a muerte.

Revisando con un proceso transcultural la dualidad geográfica de *aquí/allí*, la temporal de *antes/después* y el poder de ambas sobre la subjetividad del protagonista de *The Question*, el capítulo siete afirma que la novela de Clarke articula a través de la memoria personal la desconstrucción del mito del hombre negro y su hiperactividad sexual. Como eje central de su exposición autobiográfica, Malcolm se centra en la refracción de su código masculino caribeño en Canadá. El espacio de inadecuación abierto por la implantación de un registro patriarcal en una sociedad teóricamente dirigida a la consecución de la equidad genérico-sexual, disloca al personaje de Clarke, en teoría firmemente asentado en Canadá. En el marco de la acción multicultural, la novela y la autobiografía de Malcolm se inscriben en las líneas de fuga al denunciar la apropiación de lo diferente filtrándolo a través de una lente exótica, y ésta cristaliza en torno al estereotipo sexual del macho negro. Malcolm, sin embargo, y en concordancia con los protagonistas de los demás textos primarios, también desaparece pero sumido en una disolución de personalidad al descubrir que lo que creía el pilar de su identidad se ha desvanecido en la emigración del Caribe a Norteamérica. A raíz de ella, y en perspectiva histórica, el protagonista de Clarke ha descubierto que no encaja ni en la comunidad de origen ni en la de recepción, y por ello su carácter de apátrida diaspórico se incardina a su inadecuación sexual: es un fraude como el semental que sus mujeres creen ver en él, y es incapaz de adaptarse a su *nueva* masculinidad como hombre canadiense.

Varias migraciones, diversas adscripciones sexuales, la muerte, su imposibilidad y las identidades presa de la contingencia caben en *Pilgrim*. En el capítulo octavo y último, el inmortal espíritu de la colectividad, encarnado en la figura del historiador inglés y presente en el documento de individuación que son sus diarios personales, genera un conflicto entre el individuo y el poder de la comunidad, que en mayor o menor medida está presente en todas las



autobiografías vistas y alcanza su límite en la novela de Findley. Novela ésta, que de hecho, dramatiza el dominio del grupo sobre el inconsciente personal. Pilgrim, su protagonista, encarna la multiplicidad en la unidad y esa colectividad de identidades y géneros cuestiona la raíz de la subjetividad centrada y el documento personal al que se adhiere por antonomasia, los diarios. Como en los demás casos, ese documento evidencia la disensión genérico-sexual e ideológica de sus protagonistas, incidiendo así en lo que ya es una constante en la novelística del recientemente fallecido Findley: el inadaptado y el disidente. En *Pilgrim* ese inadaptado es además un apátrida incapaz de acomodarse a un cuerpo y a una nación particular. De ahí que el disenso sea el instrumento para enfilarse la línea de fuga con respecto a la narrativa nacional y su heteronorma.

Si en estas ficciones el discurso autobiográfico se constituye como una línea de fuga con respecto a sí mismo y al centralismo de la narrativa nacional, el eje de esa narrativa, alguna vez vinculado a una noción de lugar, se desestabiliza a raíz de los desplazamientos continuos entre fronteras, y a raíz además de las apariencias diversas que el concepto nacional adopta. Éstas van desde la micronación local de *The Jade Peony*, a una nación en movimiento por los procesos migratorios reflejados en *Fugitive Pieces*. *The Book of Secrets*, por su parte, se encuadra entre los límites nacionales determinados por la ocupación alemana y británica del sudeste africano durante la Primera Guerra Mundial, y en los espacios intersticiales del desplazamiento descrito por las migraciones de las comunidades asiáticas a África, a Canadá y Gran Bretaña. Entre comunidades atemporales viaja la etnógrafa de Philip y la desterritorialización de su pertenencia nacional, emblematizada en su movimiento incesante a través de un África mítica, sienta un precedente del que parece alimentarse otra mujer que viaja por el mundo y hacia la inexistencia, la mensajera de van Herk en *Restlessness*. La nomadología que define a Dorcas parece además describir el desarraigo geográfico en estas ficciones: *The Question* pasa del localismo de Barbados al ambiente local pero cosmopolita e internacional de Toronto; *Alias Grace* transita de Irlanda al Dominio de Canadá, de un localismo profundo a este lado del Atlántico al de Ontario, y en particular, al de Richmond Hill, para acabar en otro cruce fronterizo hacia Estados Unidos. Esta multiplicidad de desplazamientos físicos y de

desplazamientos de lo nacional no evita la *nacionalización* de estas obras como canadienses; el movimiento que todos estos textos comparten subraya la posición del discurso nacional a un paso de lo internacional (v. Darias Beautell, 2000b: 104-105; 2000a), a medio camino entre lo local y lo regional, y además impide la solidificación de la dualidad yo/otro que sostiene dicho discurso. El movimiento a través del espacio, con sus cruces de fronteras y de océanos, y del tiempo, entre pasado y presente, fuerza una renegociación continua de la mencionada polaridad y de cada uno de sus elementos, y se constituye también como una línea de fuga más al pensamiento dualista que ha definido a la nación. Así, estos movimientos espacio-temporales obstaculizan la territorialización permanente de una posición definida en el esquema de identificación. La tendencia a movilizar y desubicar las bases del discurso nacional parece ganar fuerza con el cambio de siglo y milenio, y así lo indica su prominencia en una serie de ficciones que han sido recientemente éxitos comerciales en Canadá. Entre lo local, lo regional y lo internacional encontramos *Fall on Your Kneess* (1996) y *The Way the Crow Flies* (2003), de Ann-Marie MacDonald, donde los ecos locales de Cape Breton en la primera y del centro-sur de Ontario en la última compiten con la relevancia de la internacionalidad aportada por la Primera y la Segunda Guerra Mundial. Autores como Steve Heighton combinan lo extremadamente internacional de sus *On Earth as It Is* (1995) y *Flight Paths of the Emperor* (1992) con el ambiente local de Ontario en su *künstlerroman* particular, *The Shadow Boxer* (2000). Por su parte, de Europa a Canadá viaja la primera novela de Erika de Vasconcelos, *My Darling Dead Ones* (1997), mientras que su más reciente *Between the Stillness and the Grove* (2001) invierte el desplazamiento para centrarse en un ámbito muy local a este lado del Atlántico, la crisis de Armenia. Si textos como *A Map to the Door of No Return* (2001), de Dionne Brand, son un palimpsesto transgenérico en el que el viaje de Canadá al Caribe convive con cuentos de las islas, exploraciones en Canadá y la apertura a lo global, lo local de una comunidad de Saskatchewan adquiere una fuerza desmedida en *Make Believe Love* (2001), de Lee Gowan, el norte de Ontario lo hace en *Summer Gone* (2000), de David MacFarlane, y en *Sputnik Diner* (2001), de Rick Maddocks, es el pueblo de Nanticoke, en Ontario, el que sirve de centro casi inamovible.

El papel del individuo, sujeto y objeto de la territorialidad nacional y de su ambivalencia en Canadá, queda expreso sincrónica y diacrónicamente en las metaficciones historiográficas vistas aquí. Sus coordenadas de identificación, reflexiones sobre la construcción y circulación del conocimiento histórico, permiten observar que las interrelaciones entre el individuo y el colectivo siempre han tomado la forma de una tensión entre el intento de separación y la necesidad de vincularse al dictado comunal. Dicha tensión gobierna el devenir de las autobiografías ficticias analizadas, y así lo apostilla *Alias Grace* desde el siglo XIX y *The Book of Secrets* a comienzos del XX. *Pilgrim* emplea ese mismo tiempo, y además el Renacimiento, mientras que *The Jade Peony* antes y durante la Segunda Guerra Mundial y *Fugitive Pieces* durante y después de la contienda evidencian ese conflicto básico al infiltrarse en episodios históricos particulares y aportar datos nuevos. Éstos, divergentes o no con los archivados, amplían el registro oficial y siempre proporcionan un conflicto evidente entre el individuo y el colectivo. Desde los modos autobiográficos, la historia adquiere un tinte distinto, de individuación, y esa individuación se transforma en la escapatoria al centrismo de una narrativa histórica que insiste en constituirse mediante la dualidad y la identificación. En este sentido, la individuación también es una línea de fuga frente a la inscripción colectiva de la historia y de la nación.

Como pilares de la constitución del yo nacional y de su otro, el acuerdo y la disidencia, las dos ramificaciones a través de las que se expresa la relación del individuo y la comunidad, adquieren una consistencia especial en torno a los factores de género y de orientación sexual. La ruptura de la heteronorma por una razón de homosexualidad margina a algunos de los actores de *Pilgrim*, *The Jade Peony* y *The Book of Secrets*. Al centrarse en la bisexualidad de la viajera, *Looking for Livingstone* se mueve dentro y fuera de la heteronorma, a la vez que, por efecto de ese movimiento, cuestiona el mismo límite heteronormativo; *Alias Grace*, *Restlessness* y *The Question* trazan una disidencia genérica al no acoplarse sus protagonistas a lo esperado de ellos en el diseño estereotípico y binario de la comunidad. Por último, *Fugitive Pieces* y sus protagonistas reflejan un respeto más que exacerbado por esa norma, a la vez que hacen de su perpetuación dentro

de la comunidad judía un intertexto de sus narraciones y el marco de su afiliación masculina y masculinista.

El autógrafo ficticio de todas estas novelas, centro inestable en la forma de diarios, memorias y cartas, revela más la ausencia que la presencia del *yo*. En su actitud ambivalente de confianza y desconfianza del espejo de representación veraz y lineal, estas ficciones autobiográficas encuentran su línea de fuga de la captura subjetiva que en teoría las determina. Todas ellas proponen una descentralización paralela del sujeto y del sujeto nacional, haciendo de la *performance* en ambos casos su única expresión tangible. Gestos iterativos y discursivos que anteceden y sobreviven a la constitución del individuo como sujeto y sujeto nacional añan esta representación con la de género. Desde la narrativa nacional, esos *gestos de género* se polarizan como aptos o inadecuados para la proliferación del colectivo, dando lugar a la conformidad y a la disidencia personal. De la última surgen las recurrentes figuras de otredad para la definición propia, y de la dualidad básica sujeto/otro, la identificación sobre la que se yergue la identidad personal y nacional. En sus continuos flirteos con el otro, la desidentificación subjetiva, con lo omitido y con la disidencia, estos textos sugieren continuas líneas de fuga que quiebran la homogenización de los mecanismos de regeneración nacional. No obstante, son líneas de fuga tan contingentes como las identidades de las que se erigen como alternativa; incluyen y dependen en buena medida de dualidades y de identificaciones en proceso continuo de colapso y de renovación; están presentes en la ficción canadiense más reciente y su existencia descansa en el panorama cambiante y provisional de esas narraciones. Éstas son la expresión de un discurso nacional cada vez más interdependiente de textos de género y de orientación sexual.

Como hemos visto, el nexo entre el género, la orientación sexual y el discurso nacional o comunitario se hace especialmente evidente en los escritos en primera persona, al ser éstos el escenario de la ligazón tirante entre el individuo y su constitución como sujeto nacional. En ellos, la identificación, la dualidad y las líneas de fuga son el terreno para la subjetividad personal y colectiva, así como el escenario para la tensión entre el individuo, el otro y el colectivo; el individuo y su aceptación de la representación propia articulada desde la maquinaria nacional,

o su rechazo a esa representación a través de la mencionada escapatoria. Por ello, en todas estas novelas queda constancia de que, ahora más que nunca, *nosotros* es un pronombre problemático (Kostash, 1998: 93), y en él la homogeneización colectiva compite con las discontinuidades individuales. Por su parte, la continuidad nacional y *creada* es cada vez más consciente de su misma fragilidad ontológica. Todas y cada una de las ficciones estudiadas hablan de esa fragilidad y subrayan su importancia indiscutible en el panorama futuro de la interrelación entre el discurso comunitario y el individual.

# Bibliografía

## I. Fuentes primarias:

- Atwood, Margaret. 1997a (1996). *Alias Grace*. Toronto: Seal.
- Choy, Wayson. 1995. *The Jade Peony*. Vancouver: Douglass & McIntyre.
- Clarke, Austin. 1999. *The Question*. Toronto: McClelland & Stewart.
- Findley, Timothy. 2000 (1999). *Pilgrim*. Londres: Bloomsbury.
- Michaels, Anne. 1998 (1996). *Fugitive Pieces*. Londres: Bloomsbury.
- Philip, Marlene Nourbese. 1991a. *Looking for Livingstone: An Odyssey of Silence*. Stratford (Ont.): Mercury.
- Van Herk, Aritha. 1998. *Restlessness*. Red Deer (Alberta): Red Deer College.
- Vassanji, M.G. 1997 (1994). *The Book of Secrets*. Toronto: McClelland & Stewart.

## II. Fuentes secundarias:

- Algoo-Baksh, Stella. 1994. *Austin C. Clarke: A Biography*. Toronto: ECW Press / Press of the U. of the West Indies.
- Althusser, Louis. 1972. "Ideology and Ideological State Apparatuses". *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trad. Ben Brewster. Nueva York: Monthly Review Press. 127-186.
- Anderson, Benedict. 2000 (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso.
- Angus, Ian. 1990. "Crossing the Border". *The Massachusetts Review* 31. (Spring/Summer): 32-47.
- \_\_\_\_\_. 1997. *A Border Within: National Identity, Cultural Plurality and Wilderness*. Montreal: McGill-Queen's U.P.
- Ankersmit, F.R. 1989. "Historiography and Postmodernism". *History and Theory: Studies in the Philosophy of History* 28.2: 137-153.

*Bibliografía*

---

- Appenzell, Anthony. 1976. "The Great Bear". *Canadian Literature* 71. (Winter): 105-107.
- Armitt, Lucie. 2000. *Contemporary Women's Fiction and the Fantastic*. Nueva York: Palgrave.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin. 1989. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*. Londres: Routledge.
- \_\_\_\_\_. 1995. *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. Londres: Routledge.
- Attridge, Derek. 1987. "Language as History/History as Language: Saussure and the Romance of Etymology". *Post-Structuralism and the Question of History*. Ed. Derek Attridge, Geoff Benington y Robert Young. Cambridge (Ms): Cambridge U.P. 183-211.
- Atwood, Margaret. 1972. *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*. Toronto: House of Anansi Press.
- \_\_\_\_\_. 1995a. *Strange Things: The Malevolent North in Canadian Literature*. Londres: Clarendon Press.
- \_\_\_\_\_. 1995b (1972). *Surfacing*. Londres: Virago.
- \_\_\_\_\_. 1996 (1985). *The Handmaid's Tale*. Londres: Vintage.
- \_\_\_\_\_. 1997b. *In Search of Alias Grace: On Writing Canadian Historical Fiction*. Charles R. Bronfman Lecture. Ottawa: U. of Ottawa Press.
- \_\_\_\_\_. 1998a (1991). "Death by Landscape". *Wilderness Tips*. Londres: Virago. 107-129.
- \_\_\_\_\_. 1998b (1991). "The Age of Lead". *Wilderness Tips*. Londres: Virago. 157-175.
- \_\_\_\_\_. 1998c (1991). "Wilderness Tips". *Wilderness Tips*. Londres: Virago. 197-221.
- \_\_\_\_\_. 1998d (1969). *The Edible Woman*. Nueva York: Anchor Books & Doubleday.
- \_\_\_\_\_. 1998e (1988). *Cat's Eye*. Toronto: McClelland & Stewart.
- \_\_\_\_\_. 2000. *The Blind Assassin*. Londres: Bloomsbury.

## *Bibliografía*

---

- Badami, Anita Rau. 1997 (1996). *Tamarind Mem*. Toronto: Viking.
- Baker, Janet. 1976. "Review of *Bear*". *Atlantis: A Women's Studies Journal* 2.1. (Autumn): 125-127.
- Bakhtin, Mikhail. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Trad. Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: U. of Texas Press.
- Balibar, Etienne. 1994. *Masses, Classes, Ideas: Studies on Politics and Philosophy Before and After Marx*. Trad. James Swenson. Nueva York: Routledge.
- Ball, John Clement. 1999. "Locating M.G. Vassanji's *The Book of Secrets*: Postmodern, Postcolonial or Other-Wise". *Floating the Borders: New Contexts in Canadian Criticism*. Ed. Nurjehan Aziz. Toronto: TSAR. 89-105.
- Barbour, Douglas. 1993. *Michael Ondaatje*. Nueva York: Twayne Publishers.
- Barnes, Elizabeth. 2002. "Introduction". *Incest and the Literary Imagination*. Ed. Elizabeth Barnes. Gainesville (Flo): University of Florida Press. 1-13.
- Barthes, Roland. 1975 (1973). *The Pleasure of the Text*. Trad. Richard Miller. Nueva York: Hill & Wang.
- \_\_\_\_\_. 1986a (1984). *The Rustle of Language*. Trad. Richard Howard. Nueva York: Hill & Wang.
- \_\_\_\_\_. 1986b (1977). *Image-Music-Text*. Trad. Stephen Heath. Nueva York: Hill & Wang.
- Bassnett, Susan. 1993. *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell.
- Bennett, Donna. 1993-94. "English Canada's Postcolonial Complexities". *Essays on Canadian Writing* 51-52: 164-210.
- Benstock, Shari. 1988. "Authorising the Autobiographical". *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*. Ed. Shari Benstock. Chapel Hill: The U. of North Carolina Press. 10-33.
- Berger, Carl. 1966. "The True North Strong and Free". *Nationalism in Canada*. Ed. Peter Russell. Toronto: McGraw-Hill. 3-26.



- \_\_\_\_\_. 1970. *The Sense of Power: Studies in the Ideas of Canadian Imperialism 1867-1914*. Toronto. U. of Toronto Press.
- Bhabha, Homi K. 1990a. "Introduction: Narrating the Nation". *Nation and Narration*. Ed. Homi K. Bhabha. Londres: Routledge. 1-7.
- \_\_\_\_\_. 1990b. "DissemiNation: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation". *Nation and Narration*. Ed. Homi K. Bhabha. Londres: Routledge. 291-322.
- \_\_\_\_\_. 1994. *The Location of Culture*. Londres: Routledge.
- Bonino, Luis. 2000. "Varones, género y salud mental: desconstruyendo la 'normalidad masculina'". *Nuevas masculinidades*. Ed. Marta Segarra y Ángels Carabí. Barcelona: Icaria. 41-64.
- Bordo, Jonathan. 1992. "Jack Pine - Wilderness Sublime, or the Erasure of the Aboriginal Presence from the Landscape". *Journal of Canadian Studies* 27.4: 98-128.
- Bowering, George. 1994 (1987). *Caprice*. Toronto: Penguin.
- Brancato, Sabrina. 2000. "Masculinidad y etnicidad: las representaciones racistas y el mito del violador negro". *Nuevas masculinidades*. Ed. Marta Segarra y Ángels Carabí. Barcelona: Icaria. 103-120.
- Brand, Dionne. 1997 (1996). *In Another Place, Not Here*. Toronto: Vintage.
- Bratlinger, Patrick. 1991 (1985). "Victorians and Africans: The Genealogy of the Myth of the Dark Continent". *'Race', Writing and Difference*. Ed. Henry Louis Gates, Jr. Chicago: The University of Chicago Press. 185-222.
- Brennan, Timothy. 1990. "The National Longing for Form". *Nation and Narration*. Ed. Homi K. Bhabha. Londres: Routledge. 44-70.
- Bridgeman, J. M. 2000. "Fantasy Interrupted: Review of *The Question*". *January Magazine*. Febrero. [http:// www. januarymagazine. com/ fiction/ alphafiction. html](http://www.januarymagazine.com/fiction/alphafiction.html).
- Bromley, Roger. 1996. "A Concluding Essay: Narratives for a New Belonging – Writing in the Borderlands". *Cross-Addressing: Resistance Literature and*

*Bibliografía*

---

- Cultural Borders*. Ed. John C. Hawley. Nueva York: State of New York Press. 275-299.
- Brooke, Frances. 1983 (1769). *The History of Emily Montague*. Intro. Carl F. Klinck / Ed. Malcolm Ross. Toronto: McClelland & Stewart.
- Brown, Lloyd. B. 1989. *El Dorado and Paradise: Canada and the Caribbean in Austin Clarke's Fiction*. Parkersburg (Iowa): Caribbean Books.
- Brydon, Diana. 1991. "The White Inuit Speaks: Contamination as Literary Strategy". *Past the Last Post: Theorising Post-Colonialism and Post-Modernism*. Ed. Ian Adam y Helen Tiffin. Nueva York: Harvester-Wheatsheaf. 191-203.
- \_\_\_\_\_. 1993. "No (Wo)Man Is an Island: Rewriting Cross-Cultural Encounters Within the Canadian Context". *Kunapipi* 14.2: 48-56.
- \_\_\_\_\_. 1995a. "Introduction: Reading Postcoloniality, Reading Canada". *Essays on Canadian Writing* 56. (Autumn): 1-19.
- \_\_\_\_\_. 1995b. *Writing on Trial: Timothy Findley's Famous Last Words*. Toronto: ECW Press.
- \_\_\_\_\_. 2001. "Black Canadas: Rethinking Canadian and Diasporic Cultural Sites". *Revista Canaria de Estudios Ingleses*. 43: 101-117.
- Buck, Claire, ed. 1992. *The Bloomsbury Guide to Women's Literature*. Nueva York: Prentice Hall / Bloomsbury Publishing.
- Budde, Robert. 2001. "The Aesthetics of Annihilation: The Restless Text and the Reader as Assassin in Aritha van Herk's *Restlessness*". *Aritha van Herk: Essays on Her Works*. Ed. Christl Verduyn. Toronto: Guernica. 45-59.
- Butler, Judith. 1990a. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Londres: Routledge.
- \_\_\_\_\_. 1990b. "Gender Trouble, Feminist Theory and Psychoanalytic Discourse". *Feminism/Postmodernism*. Ed./intro. Linda J. Nicholson. Nueva York: Routledge. 324-340.
- \_\_\_\_\_. 1991. "Imitation and Gender Insubordination". *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. Ed. Diana Fuss. Nueva York: Routledge. 13-31.

- \_\_\_\_\_. 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. Nueva York: Routledge.
- \_\_\_\_\_. 1999. "Sujetos de Sexo/Género/Deseo". *Feminismos Literarios*. Ed. Neus Carbonell y Meri Torras. Trad. Mónica Mansour. Madrid: Arco Libros. 25-76.
- Caplan, Pat. 1991 (1987). "Introduction". *The Cultural Construction of Sexuality*. Ed. Pat Caplan. Londres: Routledge. 1-30.
- Carabí, Ángels. 2000. "Construyendo nuevas masculinidades: una introducción". *Nuevas masculinidades*. Ed. Marta Segarra y Ángels Carabí. Barcelona: Icaria. 15-27.
- Carrera Suárez, Isabel. 2001. "Professions for Women: Un/Classified Stories by Aritha van Herk". *Aritha van Herk: Essays on Her Works*. Ed. Christl Verduyn. Toronto: Guernica. 87-108.
- Catelli, Nora. 1991. *El espacio autobiográfico*. Madrid: Lumen.
- Chambers, Iain. 1995 (1994). *Migrancy, Culture, Identity*. Londres: Routledge.
- \_\_\_\_\_. 1996. "Signs of Silence, Lines of Listening". *The Post-Colonial Question: Common Skies, Divided Horizons*. Ed. Iain Chambers y Lidia Curti. Londres: Routledge. 47-62.
- Chan, Anthony B. 1983. *Gold Mountain: The Chinese in the New World*. Vancouver: New Star Books.
- Chao, Lien. 1996. "As Agents and as Perspective: Female Characters in *Disappearing Moon Café*". *Intersexions: Issues of Race and Gender in Canadian Women's Writing*. Ed. Coomi S. Vevaina y Barbara Godard. Nueva Delhi: Creative Books. 219-230.
- \_\_\_\_\_. 1997. *Beyond Silence: Chinese Canadian Literature in English*. Toronto: TSAR.
- Chodorow, Nancy. 1978. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Los Ángeles: University of California Press.
- Choy, Wayson. 1999. "An Interview with Glen Deer". *Canadian Literature* 169. (Winter): 34-44.

## Bibliografía

---

- \_\_\_\_\_. 2000. "Intercultural, Not Multicultural: An Interview with Rocío G. Davis". *Tricks with a Glass: Writing Ethnicity in Canada*. Ed. Rocío G. Davis y Rosalía Baena. Amsterdam: Rodopi. 269-86.
- Clarke, Austin. 1996. "Austin Clarke: Caribbean-Canadians: An Interview with Frank Birbalsingh". *Frontiers of Caribbean Literature in English*. Ed. Frank Birbalsingh. Londres: Macmillan Caribbean. 86-105.
- \_\_\_\_\_. 1997. *The Origin of Waves*. Toronto: McClelland & Stewart.
- Clarke, George Elliott. 1997a. "Introduction". *Eyeing the North Star: Directions in African-Canadian Literature*. Toronto: McClelland & Stewart. xi-xxviii.
- \_\_\_\_\_. 1997b. "Clarke vs. Clarke: Tory Elitism in Austin Clarke's Short Fiction". *West Coast Line* 22. 110-128.
- \_\_\_\_\_. ed. 1997c. *Eyeing the North Star: Directions in African-Canadian Literature*. Toronto: McClelland & Stewart
- Clifford, James. 1992. "Travelling Cultures". *Cultural Studies*. Ed. Lawrence Grossberg, Cary Nelson y Paula Trichler. Londres: Routledge. 96-116.
- \_\_\_\_\_. 1999 (1997). *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge (Ms): Harvard U.P.
- Cobos Fernández, Inmaculada. 2000. "La reconstrucción del sujeto a través de la memoria en *Fugitive Pieces* de Anne Michaels". *Estudios de Literatura Inglesa del siglo XX*. Vol. V. Ed. Pilar Abad et al. Valladolid: Centro Buendía-Universidad de Valladolid. 117-121.
- Coleman, Daniel. 1998. *Masculine Migrations: Reading the Postcolonial Male in 'New Canadian' Narratives*. Toronto: U. of Toronto Press.
- Collingwood, R.G. 1956 (1946). *The Idea of History*. Londres: Routledge.
- Condé, Marise. 2000. "Marketing Ethnicity: Sky Lee's *Disappearing Moon Cafe*". *Tricks with a Glass: Writing Ethnicity in Canada*. Ed. Rocío G. Davis y Rosalía Baena. Amsterdam: Rodopi. 171-189.
- Connor, Steven. 1992 (1989). *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*. Cambridge (Ms): Basil Blackwell.

- Cook, Méira. 2000. "At the Membrane of Language and Silence: Metaphor and Memory in *Fugitive Pieces*". *Canadian Literature* 164. (Spring): 12-33.
- Cooper, David. 1989. "Introduction". *Madness and Civilisation: A History of Insanity in the Age of Reason*. De Michel Foucault. Londres: Routledge. vii-ix.
- Corse, Sarah M. 1997. *Nationalism and Literature: The Politics of Culture in Canada and the United States*. Cambridge: Cambridge U.P.
- Cosslett, Tess, Celia Lury y Penny Summerfield. 2000. "Introduction". *Feminism and Autobiography: Texts, Theories, Methods*. Ed. Tess Cosslett, Celia Lury y Penny Summerfield. Londres: Routledge. 1-21.
- Craig, Gerald M. 1990. "Lord Durham's Report". *Readings in Canadian History: Pre-Confederation*. (2 vols.). Ed. R. Douglas Francis y Donald B. Smith. Toronto: Holt, Rinehart & Winston. 312-321.
- Craigh, Terrance. 1989. "The Literature of Immigrants". *Essays on Canadian Literature*. Ed. Jorn Carlsen y Bengt Streijffert. Lund: The Nordic Association of Canadian Studies. Texts Series, 3. 43-50.
- Cuder Domínguez, Pilar. 1998. "Negotiations of Gender and Nationhood in Early Canadian Literature". *International Journal of Canadian Studies* 18: 115-131.
- \_\_\_\_\_. 2000. "Tomson Highway's *Dry Lips*: Charting the Crisis of Native Masculinity". *Actas del 24 Congreso Internacional de AEDEAN*. Ciudad Real. CD- Rom.
- Cuevas, Cristóbal. 1972. *El pensamiento del Islam: contenido e historia*. Madrid: Istmo.
- Culler, Jonathan, 1989 (1982). *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Londres: Routledge.
- Darias Beautell, Eva. 1995. "Memory, Experience and Difference in the Works of Some Contemporary Canadian Women Writers". *The Guises of Canadian Diversity: New European Perspectives*. Ed. Serge Jaumain y Marc Maufort. Amsterdam: Rodopi B.V. Editions. 143-150.
- \_\_\_\_\_. 1997. "Spatial/Identity Deconstructions: Nation and Maps in Canadian Fiction". *ATLANTIS* 19.1: 45-50.

## *Bibliografía*

---

- \_\_\_\_\_. 1998. "Au-delà: Multicultural Fictions and the Reconfiguration of the Canon in Canada and the US". *Borderlines: Studies in American Culture* 5.4: 395-410.
- \_\_\_\_\_. 2000a. "Touching the Future: Nation and Narration in Some Contemporary Canadian Fictions". *Journal of English Studies* 2: 35-49.
- \_\_\_\_\_. 2000b. *Shifting Sands: Contemporary Theories and Canadian Fiction*. Nueva York: Edward Mellen Press.
- \_\_\_\_\_. 2001a. *Graphies and Grafts: (Con)Texts and (Inter)Texts in the Fiction of Four Contemporary Canadian Women*. Bruselas: P.I.E.-Peter Lang.
- \_\_\_\_\_. 2001b. "Traffic Jams Across the Borders: Travelling, Dwelling and the Case of Indo Canadian Fiction". *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 43: 161-177.
- \_\_\_\_\_. 2002. "Banana Split: artistas canadienses y la mercadotecnia multicultural". Conferencia inédita impartida en el curso "Feminismo y multiculturalismo". Centro de Estudios de la Mujer. Universidad de La Laguna. Marzo.
- Davey, Frank. 1993. *Post-National Arguments: The Politics of the Anglophone-Canadian Novel*. Toronto: U. of Toronto Press.
- Davis, Rocío G. 2001. "Backdair: Chinatown as Cultural Site in Fae Myenne NG's *Bone* and Wayson Choy's *The Jade Peony*". *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 43: 83-99.
- De Lauretis, Teresa. 1987. "The Technology of Gender". *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Ed. Teresa de Lauretis. Bloomington: Indiana U.P. 1-30.
- De Man, Paul. 1984 (1979). "Autobiography as De-Facement". *The Rhetoric of Romanticism*. Nueva York: Columbia U.P. 67-81.
- \_\_\_\_\_. 1993 (1986). *The Resistance to Theory*. Minneapolis: U. of Minnesota Press.

- De Santa Teresa, Nazario. 1950. *La psicología de Santa Teresa: posturas, feminismo, elegancia*. Intro. M. de Iriarte. Ávila: Estudios del Colegio Filosófico “La Santa”.
- Del Prado Biezma, Javier, Juan Bravo Castillo y María Dolores Picazo. 1994. *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla - La Mancha.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 1988 (1980). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-Textos.
- Dellamora, Richard. 1992. “Becoming Homosexual/Becoming Canadian: Ironic Voice and the Politics of Location in Timothy Findley’s *Famous Last Words*”. *Double Talking: Essays on Verbal and Visual Ironies in Contemporary Canadian Art and Literature*. Ed. Linda Hutcheon. Toronto: ECW Press. 172-200.
- \_\_\_\_\_. 1994. “E.M. Forster at the End”. *Fictions of Masculinity: Crossing Cultures, Crossing Sexualities*. Ed. Peter F. Murphy. Nueva York: New York U.P. 268-289.
- Derrida, Jacques. 1976 (1967). *Of Grammatology*. Trad. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore (Md): The Johns Hopkins U.P.
- \_\_\_\_\_. 1991 (1980). “Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences”. *Modern Criticism and Theory*. Ed. David Lodge. Londres: Longman. 107-122.
- \_\_\_\_\_. 1992. “The Law of Genre”. *Acts of Literature*. Ed. Derek Attridge. Londres: Routledge. 221-253.
- \_\_\_\_\_. 1993a (1981). “The Double Session”. *Dissemination*. Trad. / Intro. Barbara Johnson. Londres: The Athlone Press. 173-285.
- \_\_\_\_\_. 1993b (1981). “Grafts, a Return to Overcasting”. *Dissemination*. Trad. / Intro. Barbara Johnson. Londres: The Athlone Press. 355-358.
- Dickinson, Peter. 1999. *Here Is Queer: Nationalisms, Sexualities and the Literatures of Canada*. Toronto: U. of Toronto Press.

### Bibliografía

---

- Dillard, J. L. 1973. "The History of Black English in Nova Scotia - A First Step". *Revista Interamericana Review* 2.4. (Winter): 513.
- Docherty, Thomas. 1996. *Alterities: Criticism, History, Representation*. Oxford: Clarendon Press.
- Dollimore, Jonathan. 1991. *Sexual Dissidence: Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford: Clarendon Press.
- Donaldson, Laura E. 1993. *Decolonising Feminisms: Race, Gender and Empire-Building*. Londres: Routledge.
- Donovan, Kenneth. 1996. "A Nominal List of Slaves and their Owners in Île Royale, 1713-1760". *Nova Scotia Historical Review* 16.1: 151-162.
- Dopp, Jamie. 1995. "Reading as Collaboration in Timothy Findley's *Famous Last Words*". *Studies in Canadian Literature* 20.1: 1-15.
- Dow Adams, Timothy. 1998. "Photography and Ventriloquy in Paul Auster's *The Invention of Solitude*". *True Relations: Essays on Autobiography and the Postmodern*. Ed. G. Thomas Couser y Joseph Fichtelberg. Westport (Connecticut): Greenwood Press. 11-22.
- \_\_\_\_\_. 2000. *Light Writing and Life Writing: Photography in Autobiography*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Duany, Jorge. 2000. "Nation on the Move: The Construction of Cultural Identities in Puerto Rico and the Diaspora". *American Ethnologist* 27.1: 5-30.
- Duncan, James. 1993. "Sites of Representation: Place, Time and the Discourse of the Other". *Place/Culture/Representation*. Ed. James Duncan y David Ley. Londres: Routledge. 39-56.
- Eakin, Paul John. 1998. "Relational Selves, Relational Lives: The Story of the Story". *True Relations: Essays on Autobiography and the Postmodern*. Ed. G. Thomas Couser y Joseph Fichtelberg. Westport (Connecticut): Greenwood Press. 63-81.
- Easthope, Anthony. 1990 (1986). *What a Man's gotta Do: The Masculine Myth in Popular Culture*. Nueva York: Routledge.
- \_\_\_\_\_. 1999. *Englishness and National Culture*. Londres: Routledge.



## Bibliografía

---

- Eisenstein, Zillah. 2000. "Writing Bodies on the Nation for the Globe". *Women, States and Nationalism*. Ed. Sita Ranchod-Nilsson y Mary Ann Tétreault. Londres: Routledge. 35-53.
- Engel, Marian. 1978. *The Glassy Sea*. Toronto: McClelland & Stewart.
- \_\_\_\_\_. 1990 (1976). *Bear*. Toronto: McClelland & Stewart.
- Engler, Bernd. 1994. "The Dismemberment of Clio: Fictionality, Narrativity and the Construction of Historical Reality in Historiographic Metafiction". *Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature*. Ed. Bernd Engler y Kurt Müller. Paderborn: Ferdinand Schöningh. 13-33.
- Fanon, Franz. 1963. *The Wretched of the Earth*. Trad. C. Farrington. Nueva York: Grove Press.
- Fee, Margery. 1988. "Articulating the Female Subject: The Example of Marian Engel's *Bear*". *Atlantis* 14.1. (Spring): 20-26.
- Fernández Retamar, Roberto. 1974. "Caliban, Notes towards a Discussion of Culture in Our America". *The Massachusetts Review* 15. (Winter / Spring): 7-72.
- Fichtelberg, Joseph. 1998. "Introduction". *True Relations: Essays on Autobiography and the Postmodern*. Ed. G. Thomas Couser y Joseph Fichtelberg. Westport (Connecticut): Greenwood Press. 1-9.
- Findley, Timothy. 1982 (1981). *Famous Last Words*. Markham (Ont.): Penguin.
- \_\_\_\_\_. 1983 (1967). *The Last of the Crazy People*. Markham (Ont.): Penguin.
- \_\_\_\_\_. 1987 (1986). *The Telling of Lies*. Markham (Ont.): Penguin.
- \_\_\_\_\_. 2001 (1977). *The Wars*. Londres: Faber & Faber.
- Fischer, Michael M. J. 1994. "Autobiographical Voices (1,2,3) and Mosaic Memory: Experimental Sondages in the (Post)modern World". *Autobiography and Postmodernism*. Ed. Kathleen Ashley, Leigh Gilmore y Gerald Peters. Amherst: The University of Massachusetts Press. 79-129.
- Fisher, Robin. 1988. "The Image of the Indian". *Out of the Background*. Ed. Robin Fisher y Kenneth Coates. Toronto: Copp Clark Pitman. 167-189.

## Bibliografía

---

- Flax, Jane. 1990. "Postmodernism and Gender Relations in Feminist Theory". *Feminism/Postmodernism*. Ed./intro. Linda J. Nicholson. Nueva York: Routledge. 39-62.
- Fordham, Frieda. 1970. *Introducción a la psicología de Jung*. Madrid: Ediciones Morata.
- Foucault, Michel. 1977 (1976). *Historia de la sexualidad*. Vol. I. Trad. Ulises Guiñazú. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- \_\_\_\_\_. 1989 (1972). *The Archaeology of Knowledge*. Trad. Alan Sheridan. Londres: Routledge.
- \_\_\_\_\_. 1991 (1980). "What Is an Author?". *Modern Criticism and Theory*. Ed. David Lodge. Londres: Longman. 192-210.
- Frow, John. 1990. "Intertextuality and Ontology". *Intertextuality: Theories and Practices*. Ed. Michael Worton y Judith Still. Manchester: Manchester U.P. 45- 55.
- Frye, Northrop. 1971. *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*. Toronto: Oxford U.P.
- \_\_\_\_\_. 1976. *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*. Cambridge: Harvard U.P.
- Gallant, Christine. 1996. *Tabooed Jung: Marginality as Power*. Londres: Macmillan.
- Gambone, Philip. 1997. "Hyphenates: Review of *The Jade Peony*". *The New York Times Book Review*. Agosto, 10: 14.
- Gates, Henry Louis, Jr. 1988. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. Nueva York: Oxford U.P.
- Gibert, Teresa. 1999. "Multiculturalism Revisited: Canadian Literary Deconstructions". *Visions of Canada Approaching the Millenium*. Ed. Eulalia Piñero Gil y Pilar Somacarrera Íñigo. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. 117-125.
- Gilmore, David. 1990. *Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity*. New Haven: Yale U.P.

## Bibliografía

---

- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Londres: Verso.
- Givner, Jessie. 1992. "Names, Faces and Signatures in Margaret Atwood's *Cat's Eye* and *The Handmaid's Tale*". *Canadian Literature* 133. (Summer): 56-75.
- Gloege, Martin E. 1992. "The American Origins of the Postmodern Self". *Constructions of the Self*. Ed. George Levine. Nuevo Brunswick (NJ): Rutgers U.P. 59-80.
- Glover, David y Cora Kaplan. 2000. *Genders*. Londres: Routledge.
- Godard, Barbara. 1993. "Marlene Nourbese Philip's Hyphenated Tongue, or Writing the Caribbean Demotic between Africa and Artic". *Major Minorities: 'English' Literatures in Transit*. Ed. Raoul Granquist. Amsterdam: Rodopi. 151-175.
- \_\_\_\_\_. 1996. "Writing Resistance: Black Women's Writing in Canada". *Intersexions: Issues of Race and Gender in Canadian Women's Writing*. Ed. Coomi S. Vevaina y Barbara Godard. Nueva Delhi: Creative Books. 106-115.
- Goetsch, Paul. 1994. "Art and Violence: Timothy Findley's *Famous Last Words*". *Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature*. Ed. Bernd Engler y Kurt Müller. Paderborn: Ferdinand Schöningh. 477-491.
- Goldman, Marlene. 1997. *Paths of Desire: Images of Exploration and Mapping in Canadian Women's Writing*. Toronto: U. of Toronto Press.
- \_\_\_\_\_. 2001. "Go North Young Woman: Representations of the Arctic in Aritha van Herk's Writings". *Aritha van Herk: Essays on Her Works*. Ed. Christl Verduyn. Toronto: Guernica. 31-44.
- Grizans, Mary Ann. 1994. "Arresting Subjects: 'Foreign' Significations in Canadian Fiction". *Studies in Canadian Literature*. 19.1: [http:// www.lib.unb.ca/texts/SCL](http://www.lib.unb.ca/texts/SCL).
- Grossberg, Lawrence. 1996. "The Space of Culture, the Power of Space". *The Post-Colonial Question: Common Skies, Divided Horizons*. Ed. Iain Chambers y Lidia Curti. Londres: Routledge. 169-188.

### Bibliografía

---

- Grosz, Elizabeth. 1990. *Jacques Lacan: A Feminist Introduction*. Londres: Routledge.
- Gubar, Susan. 2002. "Empathic Identification in Anne Michaels's *Fugitive Pieces*: Masculinity and Poetry after Auschwitz". *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28.1: 249-276.
- Guillet, Edwin C. 1938. *The Lives and Times of the Patriots*. Toronto: U. of Toronto Press.
- Gunnars, Kristjana. 1992. *The Substance of Forgetting*. Red Deer (Alberta): Red Deer College Press.
- Guttman, Naomi. 1996. "Dream of the Mother Language: Myth and History in *She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks*". *Melus* 21.3. (Autumn): 53-68.
- Hall, Stuart y Paul du Gay. 1998 (1996). "Introduction: Who Needs Identity?". *Questions of Cultural Identity*. Ed. Stuart Hall y Paul du Gay. Londres: SAGE. 1-17.
- Halperin, David. 1990. *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love*. Nueva York: Routledge.
- Harlow, Barbara. 1987. *Resistance Literature*. Nueva York: Methuen.
- Hartsock, Nancy. 1983. *Money, Sex, Power*. Nueva York: Longman.
- Harrichand Itwaru, Arnold. 1990. *The Invention of Canada: Literary Text and the Immigrant Imagination*. Toronto: TSAR.
- Harris, Claire. 1986. "Poets in Limbo". *A Mazing Space: Writing Canadian Women Writing*. Edmonton: Longspoon / NeWest Press. 115-125.
- Hawthorn, Jeremy. 1992. *A Glossary of Contemporary Literary Theory*. Londres: Edward Arnold Publishers.
- Heble, Ajay. 1997. "New Contexts of Canadian Criticism: Democracy, Counterpoint, Responsibility". *New Contexts of Canadian Criticism*. Ed. Ajay Heble, Donna Palmateer Penee y J. R. Struthers. Peterborough (Ont.): Broadview Press. 78-97.
- Hedges, Elaine. 1982. "The Nineteenth-Century Diarist and Her Quilts". *Feminist Studies* 8. (Summer): 293-299.

- Heller, Agnes. 1992. "Death of the Subject?". *Constructions of the Self*. Ed George Levine. Nuevo Brunswick (NJ): Rutgers U.P. 269-284.
- Hill Rigney, Barbara. 1980. *Madness and Sexual Politics in the Feminist Novel: Studies in Brontë, Woolf, Lessing and Atwood*. Madison: U. of Wisconsin Press.
- Hite, Molly. 1991. "Foreword". *Gender and Genre in Literature: Redefining Autobiography in Twentieth Century Women's Fiction*. Ed. Janice Morgan y Colette T. Hall. Nueva York: Garland Publishing. xiii-xvi.
- Hogan, Rebecca. 1991. "Engendered Autobiographies: The Diary as a Feminine Form". *Autobiography and Questions of Gender*. Ed. Shirley Neuman. Londres: Frank Cass. 95-107.
- Hooks, bell. 1991. *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*. Londres: Turnaround.
- Howells, Coral Ann. 1987. *Private and Fictional Words: Canadian Women Novelists of the 1970s and 1980s*. Londres: Methuen.
- \_\_\_\_\_. 1996. "Disruptive Geographies: or, Mapping the Region of Woman in Contemporary Canadian Women's Writing in English". *The Journal of Commonwealth Literature* 31.1: 115-127.
- Huggan, Graham. 1990. "Philomela's Retold Story: Silence, Music and the Post-Colonial Text". *The Journal of Commonwealth Literature* 25.1: 12-23.
- \_\_\_\_\_. 1991. "Decolonising the Map: Post-Colonialism, Post-Structuralism and the Cartographic Connection". *Past the Last Post: Theorising Post-Colonialism and Post-Modernism*. Ed. Ian Adam y Helen Tiffin. Nueva York: Harvester-Wheatsheaf. 125-138.
- \_\_\_\_\_. 1994. *Territorial Disputes: Maps and Mapping Strategies in Contemporary Canadian and Australian Fiction*. Toronto: U. of Toronto Press.
- \_\_\_\_\_. 2001. *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*. Londres: Routledge.

- Hutcheon, Linda. 1985. *A Theory of Parody: The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*. Nueva York: Methuen.
- \_\_\_\_\_. 1988. *The Canadian Postmodern: A Study of English Canadian Fiction*. Toronto: Oxford U.P.
- \_\_\_\_\_. 1989. "Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History". *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Ed. Patrick O'Donnell y Robert Con Davis. Baltimore (Md): The Johns Hopkins U.P. 3-32.
- \_\_\_\_\_. 1991a. "Circling the Downspout of Empire". *Past the Last Post: Theorising Post-Colonialism and Post-Modernism*. Ed. Ian Adam y Helen Tiffin. Nueva York: Harvester-Wheatsheaf. 167-189.
- \_\_\_\_\_. 1991b. *Splitting Images: Contemporary Canadian Ironies*. Toronto: Oxford U.P.
- \_\_\_\_\_. 1992 (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Londres: Routledge.
- \_\_\_\_\_. 1995. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. Londres: Routledge.
- \_\_\_\_\_. 1997. "The End(s) of Irony: The Politics of Appropriateness". *New Contexts of Canadian Criticism*. Ed. Ajay Heble, Donna Palmateer Penee y J. R. Struthers. Peterborough (Ont.): Broadview Press. 366-404.
- \_\_\_\_\_. 2000. "Critical Perspectives on Writing Ethnicity in Canada: An Interview with Rosalía Baena". *Tricks with a Glass: Writing Ethnicity in Canada*. Ed. Rocío G. Davies y Rosalía Baena. Amsterdam: Rodopi B.V. Editions. 287-298.
- Hutcheon, Linda y Marion Richmond, eds. 1990. *Other Solitudes: Canadian Multicultural Fiction*. Toronto: Oxford U.P.
- Ingersoll, Earl G. 1998. "Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* as a Self-Subverting Text". *Cultural Identities in Canadian Literature / Identités culturelles dans la littérature canadienne*. Ed. Bénédicte Mauguère. Nueva York: Peter Lang. 103-110.

## *Bibliografía*

---

- \_\_\_\_\_. 2001. "Engendering Metafiction: Textuality and Closure in Margaret Atwood's *Alias Grace*". *American Review of Canadian Studies* 31.3: 385-401.
- Irigaray, Luce. 1985 (1977). *This Sex Which Is Not One*. Trad. Catherine Porter. Ithaca: Cornell U.P.
- \_\_\_\_\_. 1987 (1974). *Speculum of the Other Woman*. Trad. Gilliam C. Gill. Ithaca: Cornell U.P.
- Jackson, Margaret. 1991 (1987). "Facts of Life or the Erotisation of Women's Oppression? Sexology and the Social Construction of Heterosexuality". *The Cultural Construction of Sexuality*. Ed. Pat Caplan. Londres: Routledge. 52-81.
- Jameson, Fredric. 1981. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell U.P.
- JanMohamed, Abdul R. y David Lloyd. 1990. "Introduction: Towards a Theory of Minority Discourse: What is to Be Done?". *The Nature and Context of Minority Discourse*. Ed. Abdul R. JanMohamed y David Lloyd. Nueva York: Oxford U.P. 1-16.
- Jay, Paul. 1984. *Being in the Text: Self-Representation from Wordsworth to Roland Barthes*. Ithaca: Cornell U.P.
- \_\_\_\_\_. 1993 (1984). *El ser y el texto: la autobiografía, del romanticismo a la posmodernidad*. Trad. Miguel Martínez-Lage. Madrid: Megazul-Endymion.
- \_\_\_\_\_. 1998. "The 'Myth' of America and the Politics of Location: Modernity, Border Studies and the Literature of the Americas". *Arizona Quarterly* 54.2. (Summer): 165-192.
- Jung, Carl Gustav. 1997 (1971). *Las relaciones entre el yo y el inconsciente*. Trad. Julio Balderrama. Barcelona: Paidós.
- Kamboureli, Smaro, ed. 1996a. *Making a Difference: Canadian Multicultural Literature*. Toronto: Oxford U.P.
- \_\_\_\_\_. 1996b. "Introduction". *Making a Difference: Canadian Multicultural Literature*. Ed. Smaro Kamboureli. Toronto: Oxford U.P. 1-16.

- \_\_\_\_\_. 1996c. "Signifying Contaminations: On Austin Clarke's *Nine Men Who Laughed*". *Writing Ethnicity: Cross-Cultural Consciousness in Canadian and Québécois Literature*. Ed./intro. Winfried Siemerling. Toronto: ECW Press. 212-234.
- \_\_\_\_\_. 2000. *Scandalous Bodies: Diasporic Literature in English Canada*. Don Mills (Ont.): Oxford U.P.
- Kaplan, Ann E. 1990 (1988). "Introduction". *Postmodernism and its Discontents: Theories, Practices*. Ed. Ann E. Kaplan. Londres: Verso. 1-9.
- Kaplan, Caren. 1992. "Resisting Autobiography: Out-Law Genres and Transnational Feminist Practices". *De/Colonising the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*. Ed. Sidonie Smith y Julia Watson. Minneapolis: U. of Minnesota Press. 115-138.
- \_\_\_\_\_. 2000 (1996). *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*. Durham: Duke U.P.
- Kaup, Monika. 1996. "West Indian Canadian Writing: Crossing the Border from Exile to Emigration". *Writing Ethnicity: Cross-Cultural Consciousness in Canadian and Québécois Literature*. Ed./intro. Winfried Siemerling. Toronto: ECW Press. 171-193.
- Keefer, Janice Kulyk. 1991. "From Mosaic to Kaleidoscope". *Books in Canada* 20.6: 13-16.
- \_\_\_\_\_. 1996. "From Dialogue to Polylogue: Canadian Transcultural Writing During the Deluge". *Difference and Community: Canadian and European Cultural Perspectives*. Ed. Peter Easinwood et al. Amsterdam: Rodopi. 59-70.
- Keohane, Kieran. 1997. *Symptoms of Canada: An Essay on the Canadian Identity*. Toronto: U. of Toronto Press.
- Kim, Elaine H. 1982. *Asian American Literature: An Introduction to the Writings and their Social Context*. Philadelphia: Temple University Press.
- Kogawa, Joy. 1983 (1981). *Obasan*. Toronto: Penguin.
- \_\_\_\_\_. 1996 (1995). *The Rain Ascends*. Toronto: Vintage.



- Kostash, Myrna. 1998. "Imagination, Representation, and Culture". *Literary Pluralities*. Ed. Christl Verduyn. Peterborough (Ont.): Broadview Press / *The Journal of Canadian Studies*. 92-96.
- \_\_\_\_\_. 2000. *The Next Canada: In Search of Our Future Nation*. Toronto: McClelland & Stewart.
- Kristeva, Julia. 1982 (1980). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trad. Leon S. Roudiez. Nueva York: Columbia U.P.
- \_\_\_\_\_. 1984 (1974). *Revolution in Poetic Language*. Trad. Margaret Waller. / Intro. Leon S. Roudiez. Nueva York: Columbia U.P.
- \_\_\_\_\_. 1989 (1980). *Desire in Language*. Ed. Leon S. Roudiez. / Trad. Thomas Gora, Alice Jardine y Leon S. Roudiez. Oxford: Basil Blackwell.
- \_\_\_\_\_. 1990 (1984). "Women's Time". *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. Oxford: Basil Blackwell. 187-214.
- \_\_\_\_\_. 1993 (1990). *Nations Without Nationalism*. Trad. / Intro. Leon S. Roudiez. Nueva York: Columbia U.P.
- Kroetsch, Robert. 1982 (1975). *Badlands*. Toronto: General Paperbacks.
- \_\_\_\_\_. 1989. *The Lovely Treachery of Words: Essays Selected and New*. Toronto: Oxford U.P.
- \_\_\_\_\_. 1997. "Disunity as Unity: A Canadian Strategy". *New Contexts of Canadian Criticism*. Ed. Ajay Heble, Donna Palmateer Penee y J. R. Struthers. Peterborough (Ont.): Broadview Press. 355-365.
- \_\_\_\_\_. 2001. "Circle the Wagons, Girls, Here the Bastards Come". *Aritha van Herk: Essays on Her Works*. Ed. Christl Verduyn. Toronto: Guernica. 60-72.
- Kuester, Martin. 1992. *Framing Truths: Parodic Structures in Contemporary English-Canadian Historical Novels*. Toronto: U. of Toronto Press.
- Lacan, Jacques. 1985 (1966). *Écrits: A Selection*. Trad. Alan Sheridan. Londres: Tavistock.
- \_\_\_\_\_. 1994 (1979). *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Trad. Alan Sheridan / Intro. David Macey. Londres: Penguin.

- Lamprecht, Andrew. 2002. "Saartjie Baartman". *Culture and the Arts* 3. <http://www.saculturalheritage.org/amagugu2/baartman.htm>
- Laplanche, Jean y Jean-Baptiste Pantalis. 1973. *The Language of Psychoanalysis*. Trad. Donald Nicholson-Smith. Nueva York: Norton.
- Lawson, Alan. 1995. "Postcolonial Theory and the 'Settler' Subject". *Essays on Canadian Writing* 56 (Fall): 20-36.
- Leacock, Stephen. 1991 (1912). *Sunshine Sketches of a Little Town*. Toronto: McClelland & Stewart.
- LeBihan, Jill. 1996. "Freaks and Others: *The Biggest Modern Woman* and the World". *Difference and Community: Canadian and European Cultural Perspectives*. Ed. Peter Easinwood et al. Amsterdam: Rodopi. 185-196.
- Lee, Anthony Sai-Kin. 1999. "Vancouver's Chinatown or 'Thong Yahn Gaai' in the Late 1930s and 1940s in the Novel *The Jade Peony* by Wayson Choy". *Visions of Canada Approaching the Millenium*. Ed. Eulalia Piñero Gil y Pilar Somacarrera Íñigo. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. 141-147.
- Lee, Christopher. 1999. "Engaging Chineseness in Wayson Choy's *The Jade Peony*". *Canadian Literature* 163. (Winter): 18-33.
- Lee, Sky. 1991. *Disappearing Moon Cafe*. Vancouver: Douglas & McIntyre.
- Levene, Mark. 1999. "Patterns or Syndromes in Postwar English Canadian Fiction". *Visions of Canada Approaching the Millenium*. Ed. Eulalia Piñero Gil y Pilar Somacarrera Íñigo. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. 13-29.
- Llarena Ascanio, María Jesús. 1995. "Michael Ondaatje's Use of History". *The Guises of Canadian Diversity: New European Perspectives*. Ed. Serge Jaumain y Marc Maufort. Amsterdam: Rodopi B.V. Editions. 19-26.
- \_\_\_\_\_. 2002. "Temptations of Identity: Inescapable Alterities in the Work of Michael Ondaatje". *Passages to Canada: Eighteen Essayistic Routes*. Ed. Robert Christian Thomsen et al. Brno: Masaryk U. P. 43-53.
- Loomba, Ania. 2000 (1998). *Colonialism/Postcolonialism*. Londres: Routledge.

## *Bibliografía*

---

- Lynch, Gerald. 1991. "The One and the Many: English Canadian Short Story Cycles". *Canadian Literature* 130. (Autumn): 91-130.
- Lyotard, Jean François. 1991 (1986). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trad. Geoff Bennington y Brian Massumi. / Intro. Fredric Jameson. Manchester: Manchester U.P.
- Mackey, Eva. 1999. *The House of Difference: Cultural Politics and National Identity in Canada*. Londres: Routledge.
- MacLennan, Hugh. 1987 (1945). *Two Solitudes*. Toronto: McClelland & Stewart.
- Madsen, Deborah L. 1999. "Beyond the Commonwealth: Post-Colonialism and American Literature". *Post-Colonial Literatures: Expanding the Canon*. Ed. Deborah L Madsen. Londres: Pluto Press. 1-13
- Maíllo Salgado, F. 1987. *Vocabulario básico de la historia del Islam*. Madrid: Akal.
- Marlatt, Daphne. 1996. *Taken*. Toronto: Anansi.
- Marshall, Tom. 1979. *Harsh and Lovely Land: The Major Canadian Poets and the Making of a Canadian Tradition*. Vancouver: University of British Columbia Press.
- Martín Lucas, María Belén. 2000. "Mujer y nación: construcción de las identidades". *Escribir en femenino: poéticas y políticas*. Ed. Beatriz Suárez Briones, María Belén Martín Lucas y María Jesús Fariña Bustos. Barcelona: Icaria. 163-177.
- Mathews, John T. 1989. "Intertextual Frameworks: The Ideology of Parody in John Barth". *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Ed. Patrick O'Donnell y Robert Con Davis. Baltimore (Md): The Johns Hopkins U.P. 35-57.
- McAlpine, Kirstie. 1995. "Narratives of Silence: Marlene Nourbese Philip and Joy Kogawa". *The Guises of Canadian Diversity: New European Perspectives*. Ed. Serge Jaumain y Marc Maufort. Amsterdam: Rodopi B.V. Editions. 133-141.
- McCarthy, Dermot. 1994. "The Woman Out Back: Alice Munro's 'Meneseteung'". *Studies in Canadian Literature* 19.1: [http:// www. lib. unb. ca/ texts/ SCL](http://www.lib.unb.ca/texts/SCL).

- McClintock, Anne. 1995. *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Imperial Contest*. Nueva York: Routledge.
- McGregor, Gaile. 1985. *The Wacousta Syndrome: Explorations in the Canadian Landscape*. Toronto: U. of Toronto Press.
- Miki, Roy. 1998. *Broken Entries: Race, Subjectivity, Writing*. Toronto: The Mercury Press.
- Miller, Nancy K. 1986. "Archnologies: The Woman, the Text and the Critic". *The Poetics of Gender*. Ed. Nancy K. Miller. Nueva York: Columbia U.P. 270-295.
- Mirizio, Annalisa. 2000. "Del carnaval al drag: la extraña relación entre masculinidad y travestismo". *Nuevas masculinidades*. Ed. Marta Segarra y Ángels Carabí. Barcelona. Icaria. 133-150.
- Mitchell, Juliet. 1990 (1974). *Psychoanalysis and Feminism*. Londres: Penguin.
- Moi, Toril. 1990 (1984). "Introduction". *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. Oxford: Basil Blackwell. 1-22.
- Moore-Gilbert, Bart, Gareth Stanton y Willy Maley. 1997. "Introduction". *Postcolonial Criticism*. Ed. Bart Moore-Gilbert, Gareth Stanton y Willy Maley. Londres: Longman. 1-72.
- Morgan, Janice. 1991. "Subject to Subject/Voice to Voice: Twentieth Century Autobiographical Fiction by Women Writers". *Gender and Genre in Literature: Redefining Autobiography in Twentieth Century Women's Fiction*. Ed. Janice Morgan y Colette T. Hall. Nueva York: Garland Publishing. 3-19.
- Morson, Gary Saul. 1989. "Parody, History and Metaparody". *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges*. Ed. Gary Saul Morson y Caryl Emerson. Evanston (Il): Northwestern U.P. 63-86.
- Moss, John. 1994. *Enduring Dreams: An Exploration of Arctic Landscape*. Toronto: Anansi.
- Mukherjee, Arun P. 1990. "Whose Post-Colonialism and Whose Post-Modernism?". *World Literature Written in English* 30.2: 1-9.

- \_\_\_\_\_. 1994. *Oppositional Aesthetics: Readings from a Hyphenated Space*. Toronto: TSAR.
- \_\_\_\_\_. 1999. "Canadian Nationalism, Canadian Literature and Racial Minority Women". *Floating the Borders: New Contexts in Canadian Criticism*. Ed. Nurjehan Aziz. Toronto: TSAR. 151-169.
- Munro, Alice. 1990. "Meneseung". *Friend of My Youth*. Toronto: McClelland & Stewart. 50-73.
- \_\_\_\_\_. 1995 (1994). "A Wilderness Station". *Open Secrets*. Toronto: Penguin. 222-263.
- Murray, Don. 1988. "Seeing and Surviving in Timothy Findley's Short Stories". *Studies in Canadian Literature* 13.2: 200-222.
- Murray, Heather. 1986. "Women in the Wilderness". *A Mazing Space: Writing Canadian Women Writing*. Ed. Shirley Neuman y Smaro Kamboureli. Edmonton: Longspoon/NeWest Press. 74-83.
- Murray, Jennifer. 2001. "Historical Figures and Paradoxical Patterns: the Quilting Metaphor in Margaret Atwood's *Alias Grace*". *Studies in Canadian Literature* 26.1: 65-74.
- Murphy, Peter F. 1994. "Introduction: Literature and Masculinity". *Fictions of Masculinity: Crossing Cultures, Crossing Sexualities*. Ed. Peter F. Murphy. Nueva York: New York U.P. 1-17.
- Neuman, Shirley. 1991. "Autobiography and Questions of Gender: An Introduction". *Autobiography and Questions of Gender*. Ed. Shirley Neuman. Londres: Frank Cass. 1-11.
- New, William H. 1990. "Tense/Present/Narrative: Reflections on English Language Short Fiction in Canada". *Studies on Canadian Literature: Introductory and Critical Essays*. Ed. Arnold E. Davidson. Nueva York: MLA. 34-53.
- Ng, Maria Noëlle. 1999. "Representing Chinatown: Dr. Fu-Manchu at the *Disappearing Moon Café*". *Canadian Literature* 163. (Winter): 157-175.

- Niederhoff, Burkhard. 2000. "How to Do Things with History: Researching Lives in Carol Shields' *Swann* and Margaret Atwood's *Alias Grace*". *The Journal of Commonwealth Literature* 35.2: 71-85.
- Olney, James. 1980. "Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical and Bibliographic Introduction". *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Ed. James Olney. Princeton (NJ): Princeton U.P. 3-27.
- Ondaatje, Michael. 1984 (1982). *Running in the Family*. Londres: Picador.
- \_\_\_\_\_. 1992. *The English Patient*. Londres: Picador.
- \_\_\_\_\_. 2001 (2000). *Anil's Ghost*. Nueva York: Vintage.
- Osborne, Brian S. 1988. "The Iconography of Nationhood in Canadian Art". *The Iconography of Landscape in Canadian Art*. Ed. Dennis Cosgrove y Stephen Daniels. Cambridge: Cambridge U.P. 162-178.
- Ostriker, Alicia 1989. *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*. Boston: Beacon Press.
- Ouellet, Fernand. 1990. "The Insurrections". *Readings in Canadian History: Pre-Confederation*. (2 vols.). Ed. R. Douglas Francis y Donald B. Smith. Toronto: Holt, Rinehart & Winston. 322-336.
- Padolski, Enoch. 1997. "Cultural Diversity and Canadian Literature: A Pluralistic Approach to Majority and Minority Writing in Canada". *New Contexts of Canadian Criticism*. Ed. Ajay Heble, Donna Palmateer Penee y J. R. Struthers. Peterborough (Ont.): Broadview Press.. 24-42.
- Palmateer Penee, Donna. 1997. "Après Frye, rien? Pas du tout! From Contexts to New Contexts". *New Contexts of Canadian Criticism*. Ed. Ajay Heble, Donna Palmateer Penee y J. R. Struthers. Peterborough (Ont.): Broadview Press. 202-219.
- Palmer, Howard. 1990. "Reluctant Hosts: Anglo-Canadian Views of Multiculturalism in the Twentieth Century". *Readings in Canadian History: Post-Confederation*. (2 vols.). Ed. R. Douglas Francis y Donald B. Smith. Toronto: Holt, Rinehart & Winston. 190-210.

- Peach, Linden. 1997. "Nation, Internal Difference and the New Geography". *Space and Place: The Geographies of Literature*. Ed. Glenda Norquay y Gerry Smyth. Liverpool: John Moores U.P. 9-28.
- Peepre, Mari. 1998. "Resistance and the Demon Mother in Diaspora Literature: Sky Lee and Denise Chong Speak Back to the Mother/Land". *International Journal of Canadian Studies* 18. (Autumn): 79-92.
- Peterson, V. Spike. 2000. "Sexing Political Identities / Nationalism as Heterosexism". *Women, States and Nationalism*. Ed. Sita Ranchod-Nilsson y Mary Ann Tétreault. Londres: Routledge. 54-80.
- Philip, Marlene Nourbese. 1989. "The Absence of Writing or How I Almost Became a Spy". *She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks*. Charlottetown (P.E.I.): Ragweed. 10-25.
- \_\_\_\_\_. 1991b. "Secrecy and Silence: An Interview with Barbara Carey". *Books in Canada*. 20.6: 17-21.
- \_\_\_\_\_. 1992. *Frontiers: Essays and Writings on Racism and Culture*. Stratford (Ont.): Mercury Press.
- \_\_\_\_\_. 1993. *Showing Grit: Showboating North of the 44<sup>th</sup> Parallel*. Toronto: POUI.
- \_\_\_\_\_. 1997. *A Genealogy of Resistance and other Essays*. Toronto: Mercury Press.
- \_\_\_\_\_. 1998. "Taming Our Tomorrows". *Literary Pluralities*. Ed. Christl Verduyn. Peterborough (Ont.): Broadview Press / *The Journal of Canadian Studies*. 270-277.
- Pratt, Mary Louise. 1991 (1985). "Scratches on the Face of the Country, or What Mr. Barrow Saw in the Land of the Bushmen". *'Race', Writing and Difference*. Ed. Henry Louis Gates, Jr. Chicago: The University of Chicago Press. 138-162.
- \_\_\_\_\_. 1992. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Londres: Routledge.
- Price, B.B. 1992. *Medieval Thought: An Introduction*. Oxford: Blackwell.

- Puleo, Alicia. 2000. "De 'eterna ironía de la comunidad a sujeto del discurso': mujeres y creación cultural". *Nuevas masculinidades*. Ed. Marta Segarra y Ángels Carabí. Barcelona: Icaria. 65-82.
- Radstone, Susannah. 2000. "Autobiographical Times". *Feminism and Autobiography: Texts, Theories, Methods*. Ed. Tess Cosslett, Celia Lury y Penny Summerfield. Londres: Routledge. 201-219.
- Ramraj, Victor. 1996. "West Indian-Canadian Writing in English". *The International Journal of Canadian Studies* 13. (Spring): 163-168.
- Ranchod-Nilsson, Sita y Mary Ann Tétreault. 2000. "Gender and Nationalism: Moving Beyond Fragmented Conversations". *Women, States and Nationalism*. Ed. Sita Ranchod-Nilsson y Mary Ann Tétreault. Londres: Routledge. 1-17.
- Redhill, Michael. 1994. "The Slippery Truth". *Quill & Quire* 60.5: 22.
- Renan, Ernest. 1990. "What Is a Nation?". *Nation and Narration*. Ed. Homi K. Bhabha. Londres: Routledge. 8-22.
- Rhodes, Shane. 1998. "Frontier Fiction: Reading Books in M.G. Vassanji's *The Book of Secrets*". *Ariel* 29.1: 179-193.
- Richler, Mordecai. 1986 (1960). *Home Sweet Home*. Markham (Ont.): Penguin.
- Rogerson, Margaret. 1998. "Reading the Patchworks in *Alias Grace*". *The Journal of Commonwealth Literature* 33.1: 5-22.
- Rooke, Leon. 1997. "The Boy from Moogradi and the Woman with the Map to Paradise". *Oh!: Twenty Seven Stories*. Toronto: Exile Editions. 56-72.
- Rukszto, Katarzina. 1997. "National Encounters: Narrating Canada and the Plurality of Difference". *International Journal of Canadian Studies* 16. (Autumn): 149-162.
- Ryan, Simon. 1994. "Inscribing the Emptiness: Cartography, Exploration and the Construction of Australia". *De-Scribing Empire: Post-colonialism and Textuality*. Ed. / Intro. Chris Tiffin y Alan Lawson. Londres: Routledge. 115-130.
- Said, Edward W. 1983. *The World, the Text, the Critic*. Cambridge (Ms): Harvard U.P.



- Sarbadikhari, Krishna. 1996. "Recovering History: The Poems of Dionne Brand". *Intersexions: Issues of Race and Gender in Canadian Women's Writing*. Ed. Coomi S. Vevaina y Barbara Godard. Nueva Delhi: Creative Books. 116-130.
- Schenck, Celeste. 1988. "All of a Piece: Women's Poetry and Autobiography". *Life/Lines: Theorising Women's Autobiography*. Ed. Bella Brodzki y Celeste Schenck. Ithaca: Cornell U.P. 281-305.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1985. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Nueva York: Columbia U.P.
- Sedinger, Tracey. 2002. "Nation and Identification: Psychoanalysis, Race, and Sexual Difference". *Cultural Critique* 50. (Winter): 40-73.
- Seidler, Victor J. 1991 (1987). "Reason, Desire, and Male Sexuality". *The Cultural Construction of Sexuality*. Ed. Pat Caplan. Londres: Routledge. 82-112.
- Senior, Elinor Kyte. 1990. "Suppressing Rebellion in Lower Canada: British Military Policy and Practice, 1837-38". *Readings in Canadian History: Pre-Confederation*. (2 vols.). Ed. R. Douglas Francis y Donald B. Smith. Toronto: Holt, Rinehart & Winston. 336-346.
- Shapiro, Michael. 1994. "Moral Geographies and the Ethics of Post-Sovereignty". *Public Culture* 6: 479-502.
- Shields, Carol. 1993. *The Stone Diaries*. Toronto: Vintage.
- \_\_\_\_\_. 1998. "An Interview Conducted by Donna Krolik Hollenberg". *Contemporary Literature* 39.3: 339-355.
- Showalter, Elaine. 1986. "Piecing and Writing". *The Poetics of Gender*. Ed. Nancy K. Miller. Nueva York: Columbia U.P. 222-247.
- \_\_\_\_\_. 1987. *The Female Malady: Women, Madness and English Culture. 1830-1980*. Londres: Virago.
- \_\_\_\_\_. 1989. "Introduction: The Rise of Gender". *Speaking of Gender*. Ed. / intro. Elaine Showalter. Nueva York: Routledge. 1-13.
- \_\_\_\_\_. 1991 (1980). "Feminist Criticism in the Wilderness". *Modern Criticism and Theory*. Ed. David Lodge. Londres: Longman. 331-353.

- Simon, Roger I. 1994. "Forms of Insurgency in the Production of Popular Memories: The Columbus Quincentenary and the Pedagogy of Countercommemoration". *Between Borders: Pedagogy and the Politics of Cultural Studies*. Ed. Henry A. Giroux y Peter McLaren. Nueva York: Routledge. 127-142.
- Slethaug, Gordon E. 1997 (1995). "Parody". *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*. Ed. Irena R. Makaryk. Toronto: U. of Toronto Press. 603-605.
- Smethurst, Paul. 1997. "There Is No Place Like Home: Belonging and Placelessness in the Postmodern Novel". *Space and Place: The Geographies of Literature*. Ed. Glenda Norquay y Gerry Smyth. Liverpool: John Moores U.P. 373-384.
- \_\_\_\_\_. 2000. *The Postmodern Chronotope: Reading Space and Time in Contemporary Fiction*. Amsterdam: Rodopi B.V. Editions.
- Smith, Sidonie. 1987. *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*. Bloomington (Indiana): Indiana U.P.
- \_\_\_\_\_. 1994. "Identity's Body". *Autobiography and Postmodernism*. Ed. Kathleen Ashley, Leigh Gilmore y Gerald Peters. Amherst: The University of Massachusetts Press. 266-292.
- Stanford Friedman, Susan 1988. "Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice". *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*. Ed. Shari Benstock. Chapel Hill: The U. of North Carolina Press. 34-62.
- Stanton, Domna C. 1987 (1984). "Autogynography: Is the Subject Different?". *The Female Autograph: Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*. Ed. Domna C. Stanton. Chicago: Chicago U.P. 3-20.
- Stark, Monica. 1999. "Wholly Findley!: Review of *Pilgrim*". *January Magazine*. Septiembre. <http://januarymagazine.com/fiction/alphafiction.html>.
- Steedman, Carolyn. 2000. "Enforced Narratives: Stories of Another Self". *Feminism and Autobiography: Texts, Theories, Methods*. Ed. Tess Cosslett, Celia Lury y Penny Summerfield. Londres: Routledge. 25-39.
- Sturrock, John. 1994 (1993). *The Language of Autobiography*. Cambridge (Ms): Cambridge U.P.

- Sugars, Cynthia. 1997. "On the Rungs of the Double Helix: Theorising the Canadian Literatures". *New Contexts of Canadian Criticism*. Ed. Ajay Heble, Donna Palmateer Penee y J. R. Struthers. Peterborough (Ont.): Broadview Press. 265-287.
- Swan, Susan. 1983. *The Biggest Modern Woman of the World*. Toronto: Lester & Orpen Dennys Ltd.
- Tiffin, Chris y Alan Lawson. 1994. "Introduction: The Textuality of Empire". *Describing Empire: Post-colonialism and Textuality*. Ed. / Intro. Chris Tiffin y Alan Lawson Londres: Routledge. 1-11.
- Urquhart, Jane. 1997. *The Underpainter*. Toronto: McClelland & Stewart.
- Valcárcel, Amelia. 1997. *La política de las mujeres*. Madrid: Cátedra.
- Van Aertselaer, JoAnne Neff. 1999. "Representations of the North: Space, Presence and Power in Anglo-Canadian Writing". *Visions of Canada Approaching the Millennium*. Ed. Eulalia Piñero Gil y Pilar Somacarrera Íñigo. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. 47-59.
- Van Herk, Aritha. 1990. "Afterword". *Bear*. De Marian Engel. Toronto: McClelland & Stewart. 143-147.
- \_\_\_\_\_. 1991a. *In Visible Ink: Cripto-Frictions*. Edmonton (Al): NeWest Press.
- \_\_\_\_\_. 1991b. "Post-Modernism: Homesick for Homesickness". *The Commonwealth Novel Since 1960*. Ed. Bruce King. Londres: Macmillan. 216-230.
- \_\_\_\_\_. 1996. "The Map's Temptation or the Search for a Secret Book". *The Journal of Commonwealth Literature* 31.1: 128-136.
- \_\_\_\_\_. 2000. "Restless Western Women: Aritha van Herk Interviewed by Cherry Clayton". *The Journal of Commonwealth Literature* 35.1: 163-178.
- \_\_\_\_\_. 2001. "The Grace of Living and Writing: An Interview with Christl Verduyn". *Aritha van Herk: Essays on Her Works*. Ed. Christl Verduyn. Toronto: Guernica. 15-30.
- Vassanji, M.G. 1999. "Foreword". *Floating the Borders: New Contexts in Canadian Criticism*. Ed. Nurjehan Aziz. Toronto: TSAR. vii-viii.

- Verduyn, Christl. 1995. *Lifelines: Marian Engel's Writings*. Montreal: McGill-Queen's U.P.
- \_\_\_\_\_. 2001. "Introduction". *Aritha van Herk: Essays on Her Works*. Ed. Christl Verduyn. Toronto: Guernica. 7-12.
- Villegas López, Sonia. 1999a. *Mujer y religión en la narrativa anglófona contemporánea*. Huelva: Universidad de Huelva.
- \_\_\_\_\_. 1999b. "Silenced Memories: The Reconstruction of Her-Story and the Shaping of Identity in Sky Lee's *Disappearing Moon Cafe*". *Visions of Canada Approaching the Millenium*. Ed. Eulalia Piñero Gil y Pilar Somacarrera Íñigo. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid. 209-215.
- Walcott, Rinaldo. 1996. "Lament for a Nation: The Racial Geography of the Oh! Canada Project". *Fuse Magazine* 19.4: 15-23.
- \_\_\_\_\_. 1997. "A Tough Geography: Towards a Poetic(s) of Black Spaces in Canada". *West Coast Line*. 22: 38-51.
- \_\_\_\_\_. 1999. "The Desire to Belong: The Politics of Texts and their Politics of Nation". *Floating the Borders: New Contexts in Canadian Criticism*. Ed. Nurjehan Aziz. Toronto: TSAR. 61-79.
- Walker, Don D. 1979. "On the Supposed Frontier between History and Fiction". *Crossing Frontiers: Papers in American and Canadian Western Literature*. Ed. Dick Harrison. Edmonton: U. of Alberta Press. 11-29.
- Walsh, William Thomas. 1945. *Santa Teresa de Ávila*. Trad. Mariano Alarcón. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Warley, Linda. 2000. "Black Settler Writing in Multicultural Canada". *Reading Multiculturalism: Contemporary Postcolonial Literatures*. Ed. Ana Bringas López y Belén Martín Lucas. Vigo: Feminario Teorías da Diferencia. 125-135.
- Waugh, Patricia. 1989. *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*. Londres: Routledge.

## Bibliografía

---

- \_\_\_\_\_. 1990 (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres: Routledge.
- Weedon, Chris. 1992 (1987). *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. Londres: Blackwell.
- White, Hayden. 1981a. "The Value of Narrativity in the Representation of Reality". *On Narrative*. Ed. W.J.T. Mitchell. Chicago: The U. of Chicago Press. 1-24.
- \_\_\_\_\_. 1981b. "The Narrativisation of Real Events". *On Narrative*. Ed. W.J.T. Mitchell. Chicago: The U. of Chicago Press. 249-254.
- \_\_\_\_\_. 1988. *Tropics of Discourse: Essays on Cultural Criticism*. Baltimore (Md): The Johns Hopkins U.P.
- \_\_\_\_\_. 1993 (1973). *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore (Md): The Johns Hopkins U.P.
- White, Paul. 1995. "Geography, Literature and Migration". *Writing Across Worlds: Literature and Migration*. Ed. Russell King, John Connell y Paul White. Londres: Routledge. 1-19.
- Williams, Monty. 1996. "Affirming Love on the Other Side of Despair: Review of Patrick Roscoe's *The Lost Oasis* and Timothy Findley's *The Piano Man's Daughter*". *The Compass: A Jesuit Journal* 14.3. <http://gvanv.com/compass/arch/v1403/williams.html>.
- Winkler, John J. 1990. *The Constraints of Desire: The Anthropology of Sex and Desire in Ancient Greece*. Nueva York: Routledge.
- York, Lorraine M. 1990. "The Habits of Language: Uniform(ity), Transgression and Margaret Atwood". *Canadian Literature* 126. (Autumn): 6-19.
- Young, Iris Marion. 1990. *Justice and the Politics of Difference*. Princeton (NJ): Princeton U.P.
- Young, Robert. 1995. *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*. Londres: Routledge.
- Yuval-Davis, Nira. 2000 (1997). *Gender and Nation*. Londres: SAGE.