

NILDA DE NICHOLASA MOHR. EL *BILDUNGSROMAN* Y LA  
APARICIÓN DE UN ESPACIO PUERTORRIQUEÑO EN LA  
LITERATURA DE LOS EEUU

NILDA, BY NICOLASA MOHR. *THE BILDUNGSROMAN AND THE CREATION  
OF A PUERTO RICAN SPACE IN THE LITERATURE OF THE USA*

Pilar Bellver Sáez  
University of Wisconsin-Madison, USA  
bellver@wisc.edu

In his classic study *The Way of the World* Franco Moretti argues that the characteristic journey from youth to maturity that the *Bildungsroman* narrates amounts to a symbolic representation of the integration of the bourgeoisie self into modernity. According to Moretti, this genre becomes obsolete by the end of the First World War, when the loss of faith in the civilizing ideals of modernity make it impossible to represent integration into a coherent social whole. However, many critics argue that the genre is being revitalized by writers who stand in the margins of modern society due to their gender, race or class. *Nilda*, by Nicolasa Mohr, illustrates the transformations the *Bildungsroman* undergoes in the hands of the US born-and-raised Puerto Rican writer of the second half of the 20th century. In *Nilda* the education of the heroine does not symbolize the poor immigrant's successful acceptance and integration into mainstream culture. On the contrary, the awakening of the self serves as a metaphor for the appearance of a distinctive Puerto Rican space within the American literary experience, a complex space from which Mohr reaffirms her heritage while at the same time she critically examines pervading patriarchal roles within Puerto Rican culture.

Key words: Bildungsroman, Latino literature, Puerto Rican literature, Puerto Rican women writers, feminist literature, US ethnic writers, twentieth-century novel

En *The Way of the World* Franco Moretti considera que el *Bildungsroman* es el género paradigmático de la modernidad, entendida como la consolidación europea del modelo capitalista burgués y la transformación de las sociedades tradicionales bajo el empuje de los ideales ilustrados de razón, progreso y bienestar social. La experiencia de aprendizaje que se retrata en este tipo de novelas representaría, por lo tanto, la paulatina interiorización y legitimación de los valores propios de un nuevo orden social burgués (Moretti 1987: 16). Si aceptamos que el *Bildungsroman* es un género que simboliza el paso de las sociedades tradicionales a las modernas, es lógico pensar que el género seguirá dando expresión artística a las vivencias de aquellos colectivos que no han completado esta transición histórica a la modernidad por razón de su sexo, clase u

origen nacional. Desde una perspectiva feminista las editoras de *The Voyage In. Fictions of Female Development* consideran que el *Bildungsroman* es el género idóneo para dar expresión a la experiencia de marginación y progresiva emancipación vivida por la mujer a lo largo del siglo XX (Abel, Hirsh y Langland 1983: 13). Bonnie Hoover Braendlin, en referencia a las literaturas étnicas norteamericanas, habla no sólo de una reevaluación sino también de una *transvaluación* del género, es decir, de una modificación de sus características temáticas y formales tradicionales que se da al entrar en contacto con nuevas realidades culturales (1983: 75).

*Nilda: A Novel* (1973) de Nicholasa Mohr ejemplifica mejor que ninguna otra obra de su época las transformaciones por las que atraviesa el *Bildungsroman* en manos del escritor norteamericano de origen puertorriqueño en la segunda mitad del siglo XX. La novela se sitúa de pleno en el llamado *tercer periodo* de la literatura puertorriqueña escrita en los EEUU, periodo en el que el *Bildungsroman* se convierte en *testimonio imaginativo* de las masivas migraciones de puertorriqueños a los EEUU desde finales de los años 40 como consecuencia de la desigual modernización de la isla (Muñiz 1999: 83). Escrita dos décadas antes que el clásico *When I Was Puerto Rican* (1993), de Esmeralda Santiago, o que otros conocidos *Bildungs* latinos, como *The House on Mango Street* (1989) de la chicana Sandra Cisneros, *Nilda* es además el primer *Bildungsroman* norteamericano que relata la experiencia de un colectivo hispano en los EEUU desde la mirada de una protagonista femenina. En *Nilda* el conflicto tradición-modernidad que caracteriza al *Bildungs* clásico se reformula como una disyuntiva entre el apego a las tradiciones culturales de origen y la integración en el todo cultural y social estadounidense. Sin embargo, en la novela de Mohr la experiencia de formación de la protagonista no va a culminar con la interiorización y legitimación de los valores que el nuevo orden angloamericano representa, tal y como preconizaban las teorías sociales asimilacionistas que se popularizan en el imaginario cultural estadounidense desde la II Guerra Mundial.<sup>1</sup> La paulatina toma de conciencia de la protagonista tampoco se describe como la afirmación de una diferencia cultural que pasa por buscar las raíces culturales del emigrante hispano en su país de origen, a la manera de los movimientos políticos y culturales de los años 70. Más bien, el proceso de aprendizaje de la joven Nilda culmina con la aparición de un tercer espacio socio-cultural heterogéneo que no se identifica plenamente ni con el pasado isleño de sus padres ni con el presente cultural angloamericano, pero que muestra características de ambos. Desde esta perspectiva, el *Bildungsroman* de la protagonista no simboliza tan sólo un momento de transición entre dos culturas sino que plantea la utopía de un cambio más amplio. El final abierto que caracteriza esta obra sugiere que es la sociedad la que debe cambiar para poder

---

<sup>1</sup> El concepto de *asimilación* o *aculturación* surge en la sociología norteamericana de los años 30. En términos generales se entiende por *asimilación* la pérdida gradual de la identidad cultural de origen y la adopción de los valores y el comportamiento cultural de la sociedad receptora. Dentro de este modelo se considera que esta pérdida cultural es un paso previo y necesario para la integración en la estructura política y económica del país receptor. María de los Ángeles Torres (1998: 169-74) considera que el *mito asimilacionista* cobra fuerzas durante la II Guerra Mundial, cuando se fuerza a los inmigrantes europeos a tomar partido por una sola cultura y luchar en nombre de América.

acomodar este nuevo tipo de identidad híbrida que la joven protagonista de la novela representa.

*Nilda* es en apariencia un *Bildungsroman* tradicional. En la definición clásica del género se establece que el *Bildungsroman* es la crónica de un viaje individual a la madurez, entendida como la toma de conciencia progresiva sobre el papel que el individuo debe desempeñar en la sociedad.<sup>2</sup> A partir de esta definición, la crítica ha ido estableciendo una serie de ingredientes narrativos básicos para el género, entre los que destacan: el protagonismo único del personaje, la presencia de elementos autobiográficos, la existencia de un conflicto generacional y el consecuente abandono del hogar, el enfrentamiento al sistema educativo, el paso por una serie de ritos de iniciación y de pruebas amorosas, y el retorno del héroe al hogar como un ser transformado por sus experiencias (Buckley 1974: 17-18).

En *Nilda* se encuentran muchos de los ingredientes de este *Bildungsroman* clásico. En esencia, la novela es la crónica de un proceso individual de maduración. La protagonista es una niña puertorriqueña que emigró con su familia a los EEUU al poco tiempo de nacer. La narración abarca desde julio de 1941 hasta mayo de 1945 y cubre las experiencias vividas por la protagonista desde los once a los catorce años. El centro dramático de la narración lo constituye el mundo interior de la protagonista y los pequeños cambios en su psicología que van marcando su paulatino descubrimiento del mundo y de su identidad. Como en el *Kunsteroman*, una de las más populares variaciones de este género, la heroína de esta novela tiene una fuerte vocación artística. Nilda tiene talento para la pintura y deja constancia de sus impresiones del mundo y de la gente que la rodea en dibujos y recortables que guarda cuidadosamente en una caja debajo de la cama. El arte se convierte así en un instrumento esencial en el camino del (auto)conocimiento. A su vez, la vocación artística de la protagonista establece un vínculo autobiográfico con la escritora. Mohr es una reconocida artista gráfica y fue ella misma quien realizó las interesantes ilustraciones que acompañaron la primera edición del texto.

Pese a que en *Nilda* se dan muchos de los ingredientes característicos del *Bildungsroman* clásico, también se reformula una de sus características más importantes. *Nilda* representa un cuestionamiento de la ideología individualista y burguesa que marca desde sus orígenes al género. Frente al interiorismo psicológico del *Bildungsroman* clásico, en *Nilda* la crónica de lo individual da pie a la denuncia de una situación colectiva de discriminación racista y sexual.

Así, en el primer capítulo de la novela se establece la perspectiva ideológica que va a dominar el relato. Desde las primeras páginas de la obra, Nilda se presenta como miembro de un colectivo étnico oprimido. La novela comienza una calurosa tarde de verano en la que Nilda se entretiene dibujando con un pedazo de tiza en el suelo de la calle. Esta escena de calma e inocente juego infantil se interrumpe cuando Jacinto, el

---

<sup>2</sup> Se acepta como definición clásica del término la dada por Wilhelm Dilthey en 1906, cuando en referencia al *Wilhelm Meister Lehrjahre* (1795) de Goethe y al *Hesperus* (1795) de Jean Paul afirma: “... they all portray a young man of their time: how he enters life in a happy state of naiveté seeking kindred souls, finds friendship and love, how he comes into conflict with the hard realities of the world, how he grows to maturity through diverse life-experiences, finds himself, and attains certainty about his purpose in the world” (Mahoney 1991: 98).

dueño de la bodega, abre la boca de riego para que la gente se refresque con el agua y provoca con ello la ira de la policía: “ ‘Shit. God damn you bastards, coming here making trouble... The whole God damned bunch of you spicks’” (Mohr 1973: 5-6). Esta primera escena de desafío a la autoridad y de violencia verbal marca el tono de una obra en la que el crecimiento de la protagonista se va a representar como una serie de enfrentamientos y choques con una sociedad hostil. Los obstáculos que se interponen en el camino de la formación de Nilda tienen un claro origen racista y provienen de un mundo 'exterior' angloamericano en el que se considera al puertorriqueño miembro de una raza inferior. Tal y como se revela en las palabras finales del capítulo, *Nilda* no va a ser el relato de la aculturación de un yo emigrante hispano sino la crónica de los obstáculos sociales que se interponen en su crecimiento y desarrollo: “She walked home, trying to step on the areas where the pavement was wet. Nilda started thinking of camp and what it might be like with all kinds of trees and grass and maybe a lake ... She tried to guess what it might be ahead for her, maybe something better. These thoughts helped erase the image of the white policeman who loomed larger and more powerful than all the other people in her life” (Mohr 1973: 7).

El cuestionamiento de la ideología burguesa e individualista del *Bildungs* clásico se manifiesta asimismo en el protagonismo que cobra la comunidad puertorriqueña en el texto. Esta novela no es solamente el relato de una adolescencia sino también un retrato de la comunidad puertorriqueña que la rodea. La crítica norteamericana Ellen McCracken habla del modo en que el concepto de 'otro' se utiliza en los textos latinos como un significante flotante, es decir, como una marca textual sin contenido preciso que sirve para identificar diversas experiencias de marginalidad (McCracken 1990: 203). En otras obras de Mohr esta ausencia de protagonista es fácil de constatar. Textos como *In Nueva York* (1977) o *Rituals of Survival: A Woman's Portfolio* (1985) se estructuran como una serie de viñetas e historias que se centran en personajes diferentes y que, en conjunto, nos ofrecen un retrato complejo de la diversidad de personalidades y tipos sociales que se dan cita en los barrios puertorriqueños de Nueva York. *Nilda*, por el contrario, es una novela de claro protagonismo individual. Y sin embargo, los personajes secundarios que rodean a la niña son esenciales para comprender las circunstancias de su educación, ya que cada uno de ellos representa respuestas diferentes a la situación de marginación social y económica en la que vive el puertorriqueño en El Barrio.

En este sentido la familia de la protagonista se convierte en un verdadero microcosmos de la sociedad inmigrante puertorriqueña del momento. Los hermanos, por ejemplo, encarnan diferentes salidas a la pobreza y a la marginación social que acechan el futuro del joven en este tipo de barrios. Jimmy, el hermano mayor, es heroinómano y traficante de drogas y nos recuerda al héroe trágico y rebelde del *Bildungs* masculino de esta tradición<sup>3</sup>; Víctor es trabajador y diligente, cree

---

<sup>3</sup> El *Bildungsroman* masculino de estos mismos años tiende a relatar una experiencia de crecimiento urbana, marcada por la violencia y por un fuerte sentimiento de alienación que nace del contacto del inmigrante con la urbe moderna y del choque entre las tradiciones culturales de la isla y la cultura angloamericana dominante en el continente. Obras como *Down These Mean Streets* (1967) de Piri Thomas o *Carlito's Way* (1975) de Edwin Torres nos presentan al emigrante

vehementemente en el sueño americano y acaba casándose con una muchacha blanca y mudándose a un barrio acomodado; Paul y Frankie, los hermanos menores, dejan la escuela a una temprana edad y se enrolan en el ejército norteamericano.

Los padres también representan tipos reconocibles de la sociedad puertorriqueña del momento. Emilio, el padrastro, es un refugiado comunista de la Guerra Civil española, un firme creyente en la necesidad de actuar colectivamente frente a la injusticia que nunca llega a realizar sus sueños y que muere enfermo y empobrecido. Lydia, la madre, representa a la mujer tradicional, una mujer resignada a su destino que ha sacrificado sus más íntimos deseos personales al cuidado de la familia y los hijos. El padrastro y la madre son los únicos personajes que aleccionan a Nilda sobre las dificultades y las opciones que le presenta la vida, y también los únicos que interrumpen el fluir narrativo y el ágil diálogo del texto con monólogos de cierta longitud. La madre y el padrastro cumplen de este modo la función de mentor del *Bildungsroman* tradicional y se convierten en las figuras que influyen positivamente en las acciones del héroe. Es necesario observar que en la novela de formación tradicional es poco habitual que sean los padres los que cumplan este papel de guía. En general, en este tipo de textos lo que impulsa al héroe a la búsqueda de nuevas opciones personales es un desacuerdo de tipo generacional. Sin embargo, en *Nilda* son los padres los que inculcan a la niña un fuerte sentido de independencia y es la familia, en general, la que provee el estímulo emocional y moral necesario que hace posible el desarrollo de la protagonista.

En concreto, la madre es quien verbaliza en el texto un mensaje antipatriarcal. El resto de los personajes femeninos se muestran más bien como modelos negativos de comportamiento. Por ejemplo, Petra, su mejor amiga, se queda embarazada muy joven y se ve obligada a casarse y abandonar la escuela. La tía Delia vive obsesionada por la violencia callejera y se encierra en su casa y en un mundo de locura personal. La madre es precisamente quien hace comprender a Nilda el peligro de guiarse por estos modelos de conducta. Sus constantes arengas a la hija tienen invariablemente como tema la necesidad de evitar los errores que ella cometió, de superarse intelectualmente y de escapar al futuro de mujer que se le ofrece. Como en otros *Bildungsroman* de la tradición femenina, la oposición madre/hija culmina narrativamente con la muerte de la madre hacia el final de la obra. Esta muerte representa un paso necesario en el proceso de aprendizaje del personaje y anuncia la consolidación textual de una nueva perspectiva de la feminidad. Así la madre habla por última vez con Nilda en el hospital. En esos momentos Nilda es incapaz de comprender el mensaje que la madre trata de transmitirle, pero sus palabras finales van a quedar por siempre impresas en su mente. Margarita Fernández Olmos considera que este discurso final constituye “el mensaje fundamental de Mohr a las jóvenes lectoras del texto” (1989-1990: 119):

“Do you have that feeling, honey? That you have something all yours ... you must ... like when I see you drawing sometimes, I know you have something all yours. Keep it ... hold on, guard it. Never give it to nobody ... not your lover, not your kids... it don't belong to

---

puertorriqueño como un héroe callejero que busca desesperadamente una salida al embrutecimiento al que se siente condenado por la sociedad.

them ... and ... they have no right ... no right to take it. We are all born alone ... and we die alone. And when I die, Nilda, I know I take nothing with me that is only mine.”  
 Nilda began to cry again, this time quietly. After a bit, she said. "Mama, I don't understand you." (Mohr 1973: 277)

Si la madre verbaliza el mensaje feminista del texto, el padrastro, Emilio, es quien educa políticamente a Nilda. En las horas tranquilas de la siesta, Emilio le habla con nostalgia de su infancia en una pequeña aldea del norte de España, le relata los horrores de la Guerra Civil y le advierte sobre los peligros del fascismo. Su acérrimo anticlericalismo contrasta con la profunda religiosidad de la madre, quien a lo largo de la obra va buscando alivio a sus problemas tanto en las enseñanzas de la Iglesia como en las interpretaciones de curanderas y espiritistas sobre el más allá. En esta obra la figura paterna es la que hace comprender a la protagonista la dimensión política de los comportamientos sociales que la rodean. Así, poco antes de morir, el padrastro le alerta: “ ‘Nilda, when I die, don't go around weeping no stupid tears for me. Tell your mama not to give them damn priests no money to bury me. Don't be a sucketta! Be smart, Nilda. Go to school; learn something important, no fairy tales. They mustn't take your mind and use you. Your mama, she is too far gone with that crap. But you, Nilda.... ’” (Mohr 1973: 205).

Al término de la novela, Nilda ha asimilado el mensaje de sus mentores, quienes mueren simbólicamente para anunciar el nacimiento de una nueva subjetividad. Paradójicamente, el rechazo final de la joven a los roles sociales que la madre y el padrastro representan es, tal y como explica Ismael Muñiz, una manera de reunirse con ellos, una manera de asimilar su mensaje sin por ello renunciar a la propia individualidad (Muñiz 1999: 92). Es más, aunque Nilda es la protagonista de la novela, los personajes que la rodean son los que ofrecen el afecto, la seguridad y la guía moral necesarias para su maduración. Este protagonismo compartido no solamente esconde una crítica al individualismo que caracteriza la experiencia del héroe en el *Bildungsroman* tradicional. El protagonismo de la familia de la heroína representa además una crítica al estereotipo de la familia emigrante puertorriqueña como una entidad desintegrada y básicamente incapaz de velar por la salud moral y espiritual de sus miembros. Esta crítica se extiende a la visión que muchos norteamericanos tienen de la familia hispana en general. Mohr ataca directamente la idea de que el peso de la familia en las sociedades hispanas coarta la independencia del individuo e inhibe su desarrollo. Lo que va a obstaculizar el desarrollo de Nilda en esta novela no es la familia, sino el racismo y la discriminación a la que se ve doblemente sometida como mujer y como miembro de un colectivo marginal.

Es por ello que el *Bildungsroman* de la protagonista da pie a una importante reflexión sobre el modo en que las fuerzas sociales determinan las vivencias del individuo. El comentario social de la autora recae sobre todo en el papel que juegan las instituciones públicas en la perpetuación de situaciones de marginación. En teoría, estas instituciones son las que brindan al inmigrante la ayuda económica e intelectual necesaria en su camino hacia la prosperidad y la asimilación. Por el contrario, en esta novela, tanto la escuela como las oficinas de asistencia pública se distinguen por su carácter represivo, por su falta de sensibilidad hacia las necesidades de estos colectivos empobrecidos, y por su ceguera cultural.

En *Nilda* se dedican dos capítulos completos a la descripción de las escuelas de El Barrio. La escuela se muestra como una institución que, lejos de estimular el crecimiento intelectual y la confianza del individuo en sí mismo, inculca en los niños puertorriqueños un sentimiento de inferioridad. Miss Langhorn, la profesora de la escuela elemental, transforma las lecciones en arengas patrióticas sobre la necesidad de superar los orígenes culturales y de convertirse en buenos americanos. Para ello, no duda en golpear las manos y los nudillos de sus estudiantes cada vez que les escucha hablar en español. Una vez en la escuela superior, Miss Maureen Reilly, la profesora de idiomas, se afana por hacerse entender en un español defectuoso, hablado además con un acento peninsular que tiene muy poco que ver con la realidad cultural de los estudiantes a quienes enseña: “I must go back to Spain and just listen to the way they speak. There they speak Castilian, the real Spanish, and I am determined, girls, that this is what we shall learn and speak in my class; nothing but the best! None of that dialect spoken here. If only you could hear yourselves chat chat chat! Like a bunch of Chinamen!” (Mohr 1973: 214).

Por su parte, el episodio que tiene lugar en las oficinas de la asistencia pública marca un hito en la evolución psicológica de la protagonista. En este capítulo Nilda acompaña a su madre a solicitar ayuda financiera del estado. Las necesidades económicas de la familia han aumentado. El padrastro ha sufrido un ataque al corazón que le impide volver a trabajar y Sophie, la novia de su hermano mayor, se ha mudado a vivir con ellos porque su madre la expulsa de casa cuando descubre que está embarazada. Cuando les llega finalmente el turno, Nilda y su madre pasan a la oficina de la asistente social, quien comienza a hacer preguntas a la madre en un tono seco y agresivo hasta que interrumpe el diálogo bruscamente porque algo llama su atención: “Let me see your hands! Wake up, young lady, let me see your hands!” Startled, Nilda saw that Miss Heinz was speaking to her. Extending her arms and spreading out her fingers, she showed the woman her palms .... ‘Why don’t you clean your nails, young lady?’ Nilda kept silent. ‘How often do you bathe?’ Still silent, Nilda looked at her mother. She wanted to tell her to make the woman stop, but she saw her mother was not looking her way; instead she was staring straight ahead” (Mohr 1973: 68).

El mundo protector y seguro que representa la familia para Nilda se resquebraja en ese momento. La madre ha mentido a algunas de las preguntas de la asistente por temor a que le negaran el dinero y, a los ojos de la niña, ha sido además incapaz de defenderla de las agresiones de una extraña. No obstante, esta escena no concluye con una nota de derrota o amargura. Nilda no se nos muestra tan sólo como una víctima inocente e impotente del sistema sino que sabe responder a estas agresiones externas con las armas a su disposición. En concreto, Nilda pone su imaginación al servicio de la venganza. Durante el tiempo que ha durado la entrevista, Nilda ha ido dibujando mentalmente a Miss Heinz como un monigote hecho de papel de celofán. La reacción a las humillaciones a las que la asistente social las ha sometido a ambas llega al final del capítulo, cuando Nilda se imagina a sí misma pinchando el monigote con una lima de uñas y haciendo desaparecer de este modo al sujeto de la agresión: “Oh how I hate her ... I would like to stick her with this stupid nail file. Then she would begin to die. No blood would come out because she hasn’t any. But just like that ... poof! She would begin to empty out into a large mess of cellophane. Everybody in that big office would

be looking for her ... Poor Miss Heinz. First her eyebrows disappeared, just like that! And now she's all gone. Disappeared, just like that!" (Mohr 1973: 71).

La tensión temática entre el mundo familiar e íntimo de la protagonista y las fuerzas sociales externas que se representan en estos episodios se manifiesta también a otros niveles en el texto. En primer lugar, la tensión yo/sociedad que caracteriza al *Bildungsroman* tradicional hace que la obra se desarrolle temporalmente en dos planos. Uno es el plano de la conciencia individual y en él se va imprimiendo la historia personal y familiar de la protagonista. El otro es el plano de la realidad exterior y en él se ven representados los sucesos históricos que sirven de telón de fondo a la narración. Más concretamente, la historia de Nilda transcurre durante la Segunda Guerra Mundial. La narración se salpica de alusiones a este conflicto bélico. Por ejemplo, se menciona que uno de los hermanos va al frente; asimismo, a lo largo de la narración se van describiendo diversos actos patrióticos relacionados con la guerra, como las rifas populares para recaudar fondos o la inmólación pública de caricaturas de los líderes fascistas.

Pese a que la temática de la guerra figura prominentemente en la novela, el tiempo histórico en el que se enmarca el relato se supedita en todo momento al tiempo interior de la protagonista. De este modo, el tema bélico queda relegado a un segundo plano de interés. Este tratamiento del tema de la guerra guarda relación con la perspectiva marginal desde la que se retrata la vida de la protagonista. Para los muchachos jóvenes del barrio, la guerra y el ejército representan una salida a sus problemas y una posibilidad de integración en la sociedad angloamericana dominante. Desde la perspectiva infantil y femenina de la protagonista, la guerra es un eco lejano, un discurso político en el que la autora no profundiza porque no le ofrece a su protagonista perspectivas de autorrealización personal. Es más, las referencias a los grandes sucesos históricos se subordinan narrativamente a la descripción de pequeñas anécdotas cotidianas y de los pensamientos infantiles de la protagonista. En esta obra tienen más importancia las conversaciones callejeras de los niños que los discursos de los políticos en la plaza. A la gran narrativa histórica de la guerra se contraponen la intrahistoria del barrio, es decir, la historia hecha de personajes y sucesos de aparente insignificancia.

Este énfasis en la pequeña historia no aleja la obra del modelo de *Bildung* tradicional. Por el contrario, el carácter épico que adquiere la cotidianidad ha sido descrito como una de las características más prominentes del género. Para Franco Moretti, el *Bildungsroman* es un tipo de novela que se caracteriza precisamente por glorificar y embellecer la cultura del día a día. Esta glorificación de lo diario convierte al hombre corriente en héroe de una aventura que se contiene dentro de los límites sociales establecidos (Moretti 1987: 35). Mas en *Nilda* no se pinta solamente un retrato positivo del mundo de lo cotidiano sino que además se plantea una importante crítica a aquello que por razones ideológicas queda fuera de sus límites. A través de las vivencias de la protagonista, en *Nilda* se sacan a la luz las experiencias cotidianas de uno de los grupos étnicos más marginados y menos conocidos de la historia de los EEUU. De este modo, el *Bildungsroman*, con su énfasis característico en el hombre medio y su reivindicación de la cotidianidad, se convierte en el género idóneo para la recuperación y reconstrucción de una identidad histórica marginal.

La tensión yo/mundo sobre la que se articula el *Bildungsroman* tradicional se expresa a su vez en esta novela como una dicotomía espacial. Pese a sus problemas, el barrio es el espacio con el que se identifica a la protagonista. Más allá de sus límites se encuentra la otra América, la América blanca y feliz que se ve en las películas, y que a Nilda le parece irreal hasta que sale por primera vez de casa y toma conciencia de su existencia: “The ride took them past many little houses, most painted white, some with picket fences surrounded by trees and grass ... It reminded her of the movies. Like the Andy Hardy pictures, she almost said aloud. In those movies Mickey Rooney and his whole family were always so happy. They lived in a whole house all for themselves ... Families and kids, problems that always had happy endings ... It didn't seem real, yet here was the proof because people really lived in those little houses” (Mohr 1973: 9).

Como en el *Bildungsroman* clásico, el viaje interior de la protagonista se manifiesta narrativamente como un desplazamiento geográfico. Nilda viaja sola en diversas ocasiones fuera del barrio. Cada una de sus incursiones en este mundo exterior marca un estadio formativo en la conciencia de la protagonista. No obstante, en este caso el viaje no la va acercando progresivamente hacia una utópica aculturación. Por el contrario, el proceso de maduración que marcan estos viajes se define como una toma de conciencia gradual sobre las diferencias que la separan de este mundo exterior. Por ejemplo, Nilda asiste en dos ocasiones diferentes a un campamento de verano. En la primera ocasión se trata de un campamento católico situado en el estado de Nueva York. El lugar es lúgubre, la comida pésima y el trato hostil. De hecho, la falta de condiciones higiénicas y los problemas estructurales en el edificio fuerzan a los organizadores a cerrar el campamento al segundo día de las vacaciones. La corta experiencia de Nilda en este lugar marca el primer contacto de la protagonista con el mundo exterior, un mundo que se le presenta como algo ajeno e intolerante: “Nilda sat at one of the tables and daydreamed that she was going home. She missed her familiar world of noise, heat, and crowds, and she missed her family most of all. All the nuns, priests, and brothers were very white and had blue or light brown eyes. Only among the children were there dark faces ... She wondered if Puerto Rican were ever allowed to be nuns, fathers, or brothers” (Mohr 1973: 16).

Por el contrario, la segunda experiencia de Nilda en los campamentos públicos de verano es gratamente positiva. Este episodio, situado aproximadamente hacia la mitad de la obra, se destaca como uno de los momentos más importantes de la novela. En su primera noche, la narradora nos describe a una Nilda aprensiva y asustada; mas el trato afable de las monitoras, el sol y el ejercicio al aire libre pronto le hacen sentirse segura. La vida en el campamento no está exenta de conflictos suscitados por las diferencias sociales que separan a las niñas. Nilda entabla amistad justamente con las otras niñas del grupo que se ven socialmente diferenciadas: Stella, una muchacha griega de tono oscuro y Josie, una niña pobre del orfanato que miente sobre sus orígenes e inventa historias de un pasado familiar de lujo y de riqueza. Pero lo más importante de este capítulo son las diferencias que marcan el comportamiento de la protagonista y que permiten que el lector perciba un cambio significativo en su evolución psicológica.

Nilda ya no es la niña asustada del primer campamento sino que ha aprendido a expresar y defender sus propias opiniones. Por ejemplo, cuando las niñas del campamento destrozan la vieja maleta de Josie y cubren su cama con letreros insultantes, Nilda es quien denuncia el incidente a las profesoras. O cuando Olga, una

niña española de la sección de las mayores, se acerca a hablar con Nilda y menosprecia sus costumbres y su forma de hablar el español, Nilda le responde con una nueva y estudiada indiferencia: “Nilda watched Olga turn away and disappear over the next mound of grass. Picking up a single green blade, she popped it into her mouth and began to chew. It had a bitter taste at first, then she got used to it and she chewed slowly, imitating some of the cows she had seen eating in the countryside...” (Mohr 1973: 157-58).

Lo que motiva estos cambios de actitud en la protagonista es la primera toma de contacto con ese yo íntimo que su madre, antes de morir, le aconsejara guardar celosamente y cultivar. Este paso decisivo en el camino del autoconocimiento se describe en la novela como una epifanía. Uno de los primeros días en el campamento Nilda sale sola a pasear y descubre accidentalmente un pequeño claro en el bosque alejado del camino principal. Este lugar, cubierto de flores fragantes, se convierte en su jardín secreto, un espacio propio y privado al que acude cuando necesita pensar: “She took off her shoes and sneakers, and dug her feet into the earth like the roots of the shrubs. Shutting her eyes, Nilda sat there for a long time, eyes closed, feeling a sense of pure happiness; no one had given her anything, or spoken a word to her. The happiness was inside, a new feeling, and although it was intense, Nilda accepted it as part of a life that now belonged to her” (Mohr 1973: 155).

En este espacio mágico y secreto Nilda se realiza por primera vez como individuo. El mundo interior y el exterior finalmente convergen en un mismo punto y la personalidad de la protagonista supera el conflicto entre la imagen afectuosa y positiva de sí misma que recibe en el hogar y la imagen negativa y estereotipada que le ofrecen algunos sectores de la sociedad. Como sus dibujos y sus recortables, el jardín representa además un canal de acceso a su creatividad. El jardín en este texto nos recuerda a la *habitación propia* de la que hablara la escritora británica Virginia Woolf a principios de siglo XX para explicar la necesidad de alcanzar independencia económica y mental para poder crear. El hecho de que en la novela este espacio propio se represente mediante la imagen de un jardín tiene además importantes connotaciones culturales. No en vano la tranquilidad y exuberancia del paraje traen a la memoria de la protagonista las historias que evoca su madre cuando les habla nostálgicamente de su Puerto Rico nativo: “Nilda remembered her mother's description of Puerto Rico's beautiful mountainous countryside covered with bright flowers and red flamboyant trees” (Mohr 1973: 153).

Por un lado, en la imagen de este jardín idílico subyace una crítica a las contradicciones de la modernidad. Si en el *Bildungsroman* clásico el héroe generalmente abandona su vida en el campo para integrarse felizmente en la maquinaria social urbana, en este texto la salida de la protagonista al campo se interpreta como una liberación de las limitaciones que impone la vida en la gran ciudad. La estructura jerárquica de las urbes modernas, con sus barrios pobres, sus guetos de color y sus ricos vecindarios suburbanos, representa en este caso las injusticias de una modernidad que distribuye desigualmente sus riquezas y que obstaculiza las posibilidades de realización de jóvenes como la protagonista. En *Nilda*, al igual que ocurre en otros *Bildungs* puertorriqueños posteriores, la construcción de la identidad de la protagonista pasa por una crítica a las fuerzas históricas que moldean su destino como miembro de un colectivo oprimido. La presencia de este jardín en el texto subraya los efectos de una

experiencia de colonialismo que, tanto en la isla como en el continente, ha desplazado al puertorriqueño a los márgenes de la modernización.

Por otro lado, el jardín evoca una imagen de paraíso natural frecuente en la literatura puertorriqueña y, sobre todo, en la literatura puertorriqueña continental. Barradas (1980) mantiene que, tanto en la isla como en el continente, el escritor puertorriqueño concibe la palabra poética como un instrumento de identificación y afirmación cultural ante la presión a la homogeneización que se impone desde la cultura angloamericana. En un primer momento de la literatura puertorriqueña continental, explica Barradas, el mito de Puerto Rico como paraíso perdido representa precisamente una forma de conectar y reivindicar esta identidad puertorriqueña. En la obra de autores más recientes como Sandra María Esteves o Tato Laviera, esta rememoración nostálgica se supera y la idea de retorno a la isla se concibe más bien como una evaluación crítica de los comportamientos culturales del puertorriqueño (Barradas 1980: 45-47).

*Nilda* se inscribe en esta línea de crítica y reevaluación poética de los elementos que conforman la identidad cultural del emigrante puertorriqueño. En concreto, la presencia de este jardín íntimo en la vida de Nilda representa una crítica a los comportamientos sociales machistas que prevalecen en la cultura insular. El descubrimiento del jardín secreto hace recordar a la protagonista los paisajes del Puerto Rico natal que su solía describir su madre. Pero Nilda, a diferencia de su madre, es capaz de integrar estos recuerdos en un nuevo espacio en el que se siente por primera vez libre e independiente y desde el que puede asumir la figura y las enseñanzas finales de la madre sin tener que aceptar por ello su mismo rol social. La nueva identidad de Nilda contrasta claramente con la imagen sumisa y sacrificada de la mujer puertorriqueña de la generación anterior; su recién conquistada libertad le permitirá viajar simbólicamente entre ambos mundos, y construirse de este modo una nueva identidad a su medida, una identidad que crece en los intersticios de ambas culturas.

El *jardín* personal al que accede la protagonista al final del texto simboliza la aparición de un nuevo espacio socio-cultural que identifica la experiencia continental del puertorriqueño, y en particular de la mujer puertorriqueña, como algo diferente tanto de la cultura estadounidense que los margina como de la cultura puertorriqueña insular. Desde esta perspectiva, la novela de Mohr no sólo se anticipa dos décadas a la reivindicaciones feministas de las novelistas puertorriqueñas que escriben en inglés desde el continente. Este espacio plural que habita simbólicamente su protagonista remite también al concepto de *frontera*, a la búsqueda de un terreno discursivo desde el que poder abordar las peculiaridades de la identidad del emigrante de origen hispano en los EEUU. Desde que la escritora chicana Gloria Anzaldúa popularizara el uso de este término en su influyente *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987), el concepto de frontera ha sido utilizado por estudiosos de diferentes disciplinas para representar el espacio fluido y ambiguo que habita el hispano en los EEUU, un espacio caracterizado por albergar múltiples identidades que no se fusionan en un todo armónico, sino que se encuentran en un “proceso continuado y a veces doloroso de confrontación” (Torres 1998: 177). En contraste con la visión de la cultura como algo homogéneo y enraizado en un espacio geográfico concreto, la noción de frontera se caracteriza por aceptar la ambigüedad y la indefinición geográfica como un elemento

esencial de la identidad, y por convertir de esta manera el desplazamiento y la ruptura en una zona fértil de experimentación poética.

Es en este espacio ambiguo y fronterizo en el que Mohr hace culminar la experiencia de crecimiento de su protagonista. Al final, *Nilda* no propone una solución fácil a los conflictos planteados. La novela, que ya nace de una experiencia de emigración y ruptura social, acaba justamente con la desintegración final de la familia. Al morir los padres, Nilda queda al cuidado de una tía y debe abandonar el barrio para irse a vivir con su nueva familia a un barrio más acomodado en las afueras de la ciudad. Sin embargo, este final no augura la aceptación incondicional del modelo social que ha hecho tan amargo el crecimiento de la protagonista, ni tampoco le lleva a plantearse un regreso al pasado en busca de las claves de su identidad. Aunque la propia protagonista no sea plenamente consciente de ello, los lectores del texto saben que Nilda ha ido conquistando un espacio propio que la identifica como un nuevo tipo de mujer y de puertorriqueña. Es significativo a este respecto que, en la escena final de la novela, Nilda le enseñe ilusionada sus dibujos a una prima y que le hable en particular de aquellos que se refieren al campamento de verano, donde por primera vez Nilda tomó conciencia de su identidad.

Es obvio que *Nilda* no es tan sólo la historia de un proceso de aprendizaje social sino también la crónica de un momento cultural específico: el vivido por los emigrantes puertorriqueños en los EEUU a partir de los años cuarenta, cuando comienza el proceso de modernización de Puerto Rico y miles de campesinos empobrecidos se ven obligados a emigrar del campo a la metrópolis. El característico abandono del hogar con el que comienza el *Bildungs* tradicional se representa en este caso como un forzoso emigrar que marca los orígenes culturales de la protagonista. De este modo, la crónica de adolescencia rebasa los límites de lo individual y se convierte en una crítica a las limitaciones del sueño americano, pero también en una reflexión sobre las dificultades que los que han crecido y se han formado fuera de la isla encuentran a la hora de identificarse con la cultura predominante hispana del Puerto Rico de primera mitad de siglo. La novela de Mohr no plantea la aculturación final de la protagonista ni tampoco convierte al personaje en un ser socialmente inadaptado. *Nilda* culmina con la madurez e independencia del personaje y la aparición de esta nueva subjetividad se hace coincidir con la creación de un tercer espacio socio-cultural heterogéneo que no se identifica plenamente ni con el pasado isleño de la protagonista ni con el presente cultural angloamericano, pero que muestra características de ambos. Dicho de otro modo, en el panorama literario norteamericano de los años setenta, *Nilda* debe ser leída como el prólogo a una nueva tradición literaria puertorriqueña y latina que proyecta su multiculturalidad en el futuro cultural del continente americano.

#### Works Cited

- Elizabeth Abel, Marianne Hirsch y Elizabeth Langland, eds. 1983: *The Voyage In. Fictions of Female Development*. Hanover: UP of New England for Dartmouth College.
- Barradas, Efraín 1980: "Puerto Rico acá, Puerto Rico allá." *Revista Chicano-Riquena* 8.2: 43-49.
- Braendlin, Bonnie Hoover 1983: "Bildung in Ethnic Women Writers." *Denver Quarterly* 17.4: 75-87.

- Buckley, Jerome Hamilton 1974: *Season of Youth. The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge: Harvard UP
- Fernández Olmos, Margarita 1989-90. "Growing Up Puertorriqueña: The Feminist Bildungsroman and the Novels of Nicholasa Mohr and Magali García Ramis." *Centro* 2:7: 56-73.
- Mahoney, Dennis F. 1991: "The Apprenticeship of the Reader: The Bildungsroman of the 'Age of Goethe'." *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*. Columbia: U of South Carolina P. 97-117.
- McCracken, Ellen 1990: "Latina Narrative and Politics of Signification: Articulation, Antagonism, and Populist Rupture." *Critica: A Journal of Critical Essays* 2.2: 202-207.
- Mohr, Nicholasa 1973: *Nilda*. Nueva York York: Harper & Row.
- 1977: *In Nueva York*. Nueva York: Dial Press.
- 1985: *Rituals of Survival. A Woman's Portfolio*. Houston: Arte Publico Press.
- 1989: "Puerto Rican Writers in the U.S., Puerto Rican Writers in Puerto Rico: A Separation Beyond Language: Testimonio." *Breaking Boundaries. Latina Writing and Critical Reading*. Ed. Asunción Horno-Delgado et al. Amherst: The U of Massachussets P. 111-116.
- Moretti, Franco 1987: *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso.
- Muñiz, Ismael 1999: *Bildungsroman Written by Puerto Rican Women in the United States: Nicholasa Mohr's Nilda: A Novel, and Esmeralda Santiago's When I Was Puerto Rican*. *Atenea* 19.1-2: 79-101.
- Thomas, Piri 1967: *Down These mean Streets*. Nueva York: Knopf.
- Torres, Edwin 1975: *Carlito's Way*. Nueva York: Saturday Review Press.
- Torres, María de los Angeles 1998: "Transnational Political and Cultural Identities: Crossing Theoretical Borders." *Borderless Borders. U.S Latinos, Latin Americans, and the Paradox of Interdependence*. Ed. Frank Bonilla et al. Filadelfia: Temple UP. 169-181.