

# La genealogía femenina en *Vecindarios excéntricos*, de Rosario Ferré



**IZTAPALAPA**

*Agua sobre lajas*

Laura Cázares H. \*

**Resumen:** Análisis de una novela, *Vecindarios excéntricos*, en la cual se plantea el conflicto madre-hija (Clarisa-Elvira). Texto en el que se mezclan la realidad y la ficción pues, según reconoce la autora, es en gran parte la historia de su madre. Y en la recuperación de esa historia, el trabajo se enfoca a las genealogías femeninas, maternas y paternas de Elvira. Aparecen así las abuelas, educadas para la subordinación y que piensan continuarla en las hijas. Las tías, estereotipadas en el rasgo del sacrificio amoroso o religioso, en el de la frivolidad social o en la figura de la Gran Puta. La madre, violenta y protectora a la vez, que heredándola al morir logra la independencia matrimonial e intelectual de su hija.  
**Palabras clave:** Genealogía, biografía, retrato, subordinación, matrofobia.

*Creo que toda literatura es autobiográfica;  
tiene todo que ver con la vida de un autor,  
a pesar de que no tiene nada que ver con ella.*

Rosario Ferré

**R**osario Ferré (Ponce, Puerto Rico, 1938) ha escrito cuento (*Papeles de Pandora* [cuentos y poemas narrativos], *El medio pollito*, *La mona que le pisaron la cola*, *Los cuentos de Juan Bobo*, *Sonatinas*), novela (*Maldito amor*, *La batalla de las vírgenes*, *The house on the lagoon* [publicada también en español: *La casa de la laguna*], *Vecindarios excéntricos* y *El vuelo del cisne*), poesía (*Fábulas de la garza desangrada* [poemas narrativos], *Las dos Venecias* [poesía y cuento]), ensayo (*Sitio a Eros*. *Quince ensayos literarios*, *El coloquio de las perras* y *A la sombra de tu nombre*), y se dedica tam-

\* Profesora investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Correo electrónico: laucaz2001@yahoo.com.mx y ella@xanum.uam.mx

bién a la investigación y la crítica literarias (“*El acomodador*”. *Una lectura fantástica de Felisberto Hernández, El árbol y sus sombras y Cortázar; el romántico en su observatorio*). Es una escritora que ha atraído profundamente la atención de los lectores y críticos y, en cierta forma, ha ayudado a abrir un espacio a muchas otras autoras también de gran calidad; todas ellas, “En la narrativa están triunfando desde la década de 1970 porque han trabajado con profesionalismo, adaptando el código literario a sus significados femeninos, feministas, populistas y solidarios y patrióticos puertorriqueñistas” (Solá, 1996: 15). En contraste con lo dicho por Solá en cuanto a su posición política, Ferré causó una fuerte reacción en su contra al escribir y publicar en inglés su novela *La casa de la laguna* (1996), asunto al que ella misma se refiere en su ensayo “Escribir entre dos filos”:

Mi decisión de escribir y publicar en inglés cuando salió publicada mi novela *La casa de la laguna*, hace seis años, resultó sumamente controversial. Se me tildó de hacerlo, estrictamente por razones mercenarias —para vender más libros y ganar dinero—. Se me acusó de traicionar los valores patrios que se fundaban principalmente en la lengua española, y de no ser ya una escritora puertorriqueña. Se hizo caso omiso de que yo he continuado escribiendo en español —a cada libro escrito en inglés sigue inmediatamente una versión mía al español—, y [de] que desde que escribo en inglés y en español mis libros han logrado una distribución mucho mayor en Europa y los Estados Unidos. [...] El mundo ha cambiado, y el inglés es cada vez más parte de nuestro subconsciente colectivo, sin cederle un ápice a nuestro dominio del español. La doble visión que nos permite el bilingüismo es lo que nos caracteriza hoy culturalmente como puertorriqueños, tanto o más que nuestro amor por la salsa, por la comida criolla, y el sincretismo religioso y racial (Ferré, 2001: 177).

La autora asume sus cambios, los cuales responden también a su inserción en este mundo globalizado; pero de ninguna manera abandona su actividad crítica aunque no complazca a sus lectores. En “Ofelia a la deriva en las aguas de la memoria” expone que el alejarse de su país le permitió “ver cómo la izquierda se confundía con la derecha y la derecha con la izquierda sin sentir pánico por ello y sin perder el sentido de dirección” (Ferré, 2001: 160). Ella no se aleja de la problemática social; mas, por lo que dice en sus ensayos, podemos apreciar que su principal compromiso es con la “Dama Literatura”, pues vive “a la sombra de su nombre” (Ferré, 2001: 12).

En una entrevista que Julio Ortega le hizo en Puerto Rico —posiblemente en 1988, aunque se publicó en 1991—, él le pregunta sobre el texto autobiográfico que acaba de escribir. A lo que ella responde:

*Vecindarios excéntricos* es, como toda autobiografía, una historia de provincia; en este caso, de esta provincia que era el Puerto Rico de mi niñez. Aunque técnicamente no puede llamarse autobiografía, porque se trata más bien [*sic*] la biografía de las casas en que he vivido desde que nació. La casa es siempre un útero, y si el vientre de la madre es la primera casa que habitamos, la fosa es la última. Intento, por lo tanto, dejar fuera lo más posible el "yo" del escritor y escribir desde la "nada" que antecede al "todo". Ese texto es, en gran parte, la historia de mi madre. Tuve de pequeña una relación conflictiva con ella y creo que por eso fui siempre una niña enfermiza... (Ortega, 1991: 213).

Si bien la biografía y la autobiografía coinciden en un fin: "hacer que una vida humana sea el tema de un libro" (May, 1982: 191), son muchas sus diferencias. La primera, como género, se entronca con el elogio fúnebre latino, que pone en primer plano la muerte para demostrar que "la memoria [...del difunto] se perpetuó más allá de su muerte fisiológica" (May, 1982: 193).<sup>1</sup> Otra semejanza consiste en la distancia que el biógrafo puede establecer con los materiales que utiliza. Por último, ambos, biógrafo y autobiógrafo, escriben en el presente, pero difiere su manera de remontarse al pasado: uno descubre, en tanto el otro redescubre; uno presta igual atención a los diversos sucesos, excepto si alguno está mejor documentado, el otro les da una "atención proporcional a su alejamiento en el tiempo"; uno se interesa más en el término de la vida, el otro en sus orígenes, por ello la infancia ocupa un papel privilegiado (May, 1982: 192-199). Tomando en cuenta estos señalamientos, tiene razón Ferré, su libro sería una biografía; pero después de hacer esa aclaración, nos sorprende al afirmar que se trata de las biografías de las casas en las que ha vivido y al dejar en último término la historia de su madre. Aunque esto muy nítidamente se relaciona con el conflicto madre-hija, que ella misma pone de relieve, la supuesta escisión entre biografía de las casas y biografía de la mamá se resuelve en esa visión de la casa como un útero, pues las múltiples casas que aparecen en la novela tienen relación con la madre, de una manera directa o indirecta.

Como ya hablé de novela, debo aclarar que no se trata de descartar del libro lo biográfico ni lo autobiográfico (véase el epígrafe de este trabajo); sino de retomar su afirmación de "escribir desde la 'nada' que antecede al 'todo'". La "nada" es lo

<sup>1</sup> Jacques Lecarme y Éliane Lecarme-Tabone difieren de esta opinión: "Personne n'écrirait son autobiographie s'il n'avait pas découvert concrètement son caractère mortel: la mort d'un père, d'une mère, d'un frère peut provoquer un portrait du disparu, qui tournera à l'autoportrait. Biographie et autobiographie sont intimement liées dans ces textes de deuil et de réparation" (Lecarme y Lecarme-Tabone, 1999: 129).

que existe en el núcleo central del que arranca su obra: la intuición poética. Esa "nada" genera el deseo de ser, de "sacar de donde no hay" [enseñanza de su madre], que es también donde yace, invisible, el Todo." O sea, el universo de la ficción (Ortega, 1991: 205-206). Por lo tanto, si bien lo biográfico y lo autobiográfico están ahí, todo ello se conjunta en una reelaboración textual de carácter novelesco (como novela se designa el libro) con dos historias: la de la familia Rivas de Santillana y la de los Vernet, ascendencia materna y paterna de Elvira, la narradora.

La obra se divide en seis partes, de siete, cuatro, diez, diecinueve, trece y cinco capítulos respectivamente (Ferré, 1998). \* Las tres primeras secciones comprenden la historia de la genealogía Rivas de Santillana; la cuarta y quinta, la de los Vernet, y la sexta se refiere en particular a Aurelio y Clarissa, padres de Elvira, aunque ellos también aparecen en los otros apartados de la novela. La vida de la madre es a la que se le da preeminencia, construyéndola por medio de fragmentos sin orden cronológico, que comienza con la referencia a su temperamento, tendiente al llanto y comparable con el del Río Loco (cap. 1), y termina con su muerte (cap. 58), por un soplo en el corazón que tuvo desde que nació.

Los títulos de cada parte enlazan temáticamente a los diversos capítulos que la integran, así tenemos: "El paraíso perdido de Emajaguas", "Los cisnes de Emajaguas", "Los infortunios de Clarissa", "La saga de la familia Vernet", "La cuadriga de los Vernet" y "El hilo de Scherezade". Además, cada capítulo tiene un nombre que resalta un núcleo temático, por ejemplo, "La musa arrepentida", "El rapto de tía Siglinda", "La vajilla del Cardenal". Algunos de ellos parecen remitirnos a la novela de folletín, pero sólo por la intención de darle a la obra un aire antiguo, del siglo XIX, ya que el suspenso no es una de las características de la novela de Ferré. Otros tienen cierto rasgo humorístico que proviene de las anécdotas de la cotidianidad, como "La bacinilla de la isla" y "El ataúd ambulante", o de los apodos familiares, como "El último chispazo de Fosforito Vernet".

Gran relevancia tienen las imágenes en *Vecindarios excéntricos*, en particular las visuales. Esto puede apreciarse desde el título, ya que nos remite al conjunto de vecinos de un pueblo o a un pueblo o a una parte de éste, pero fuera de un centro (¿San Juan?); o fuera de lo común (¿lo raro, lo extravagante?). Lo gráfico se ve reforzado por la ilustración que se ofrece en los forros: *Retrato de Rosario Ferré*, de Cundo Bermúdez, y por las fotografías que anteceden a la totalidad del libro y a cada capítulo. La autora juega así a encubrir y descubrir, en relación con lo autobiográfico y con el carácter ficticio de la obra. Esta es la primera ocasión en

\* En adelante, cuando sólo aparezcan entre paréntesis los números de página se estará haciendo referencia a esta edición [nota del editor].

que se pone un cuadro que la representa como portada del libro, con lo cual se reafirma la presencia de la autora. Por otro lado, ella ni siquiera desliza su nombre en el texto a través de un personaje secundario. La voz narradora, la receptora y emisora de la historia familiar, la máscara de Ferré, es Elvira. En cuanto a las fotografías, todas de Puerto Rico, excepto una de Venecia, nos transportan a la realidad puertorriqueña de finales del siglo XIX y hasta mediados del siglo XX, y aunque no retratan a la estirpe de la autora, juegan el papel de las fotos que se incluyen en las obras biográficas o autobiográficas, pues se ligan a los temas del libro y de los capítulos. Así, en cierta forma ocultan lo ficticio de la obra.

Todo esto se vincula con el recurso de la mirada, la cual se enfatiza en el interior del libro: los personajes se ven unos a otros y son vistos por la narradora; o es atraída hacia el exterior, al receptor del texto, pues lo que apreciamos son series de retratos o instantáneas de caracteres. Por este motivo abunda la descripción, propia de la tradición del retrato, tanto del aspecto físico (prosopografía) como de los rasgos psicológicos y morales (etopeya) (Estébanez, 1999), con una acertada selección de los detalles para una mejor caracterización de los involucrados.

## Una mirada a las abuelas

La abuela materna, Valeria Boffil, es hija de un contrabandista corso. Por ser la más joven, fue educada para cuidar al padre, para cantar y bordar, se le obliga a comer paté de mirlo y con ello refinar su voz. El analfabetismo es el escollo que le pone el padre para un futuro matrimonio; pero éste es superado, porque Álvaro se enamora locamente de ella y sólo le interesa que sepa cocinar tan bien como canta. Vemos así que su papel se reduce a agrandar y servir al otro: el padre o el marido. Sin embargo, ella aprende a leer y escribir y se vuelve una "lectora insaciable", por eso sus hijas tienen nombres de personajes literarios, y una entusiasta viajera: "En la opinión de abuela Valeria, cada viaje a Europa equivalía a un nuevo diploma universitario" (p. 18).

Excéntrica, gusta de tenderse desnuda al sol, protegida por un *deck* de madera, hasta que cumple los ochenta años. Rosacruz, espiritista, veneradora del sol, no comulga con las reglas de la Iglesia católica. Por eso cuando el sacerdote le pregunta si se arrepiente de sus pecados: "Abuela lo miró fijamente. '¿Cuáles pecados?', preguntó desafiante. Y antes de que pudiera absolverla, entregó su espíritu" (p. 48).

Alejada por su padre de la educación, para Valeria es importante que sus hijas sean universitarias. Pese a ello y de manera contradictoria, esa educación tiene como fin el matrimonio, no la independencia profesional y económica. De este modo se convierte en cómplice del sistema patriarcal y, en cierta forma, en opresora

de sus hijas. A pesar de las libertades que se otorga a sí misma, de las facilidades que les brinda a ellas para que adquieran otros conocimientos, no es capaz de plantearse un cambio de papel en la familia y en la sociedad. Sus hijas serán esposas y madres, sólo que con más preparación que el resto de las mujeres, "lo que puede observarse es un proceso por el cual por un lado se dignifican objetivamente las condiciones de vida, y por otro se reciclan bajo nuevas formas las subordinaciones y desigualdades" (Fernández, 1994: 237).

En un paralelismo invertido, Adela, la abuela materna, es maestra en el pueblo *La Concordia*. Además contrasta físicamente con Valeria, graciosa y con el cuerpo de una bailarina. Adela "era una mujer de pechos piramidales, [...] media seis pies de alto y se movía con la parsimonia de un acorazado" (p. 194). Tanto sus características físicas como su temperamento la llevan a convertirse en "la piedra angular sobre la cual estaba fundada la casa de la Calle Esperanza" (p. 216). A pesar de su interés en educar a sus dos hijas igual que a sus hijos varones, las deudas y la masonería de su marido y sus hijos la hacen decidir que se vuelvan misioneras, ya que así conocerán mundo, ganarán almas para la Santa Madre Iglesia y salvarán del Infierno a los varones que las rodean. Como podemos ver, ella es una profunda creyente y muy caritativa, pero sólo logra convencer a una de sus hijas: Celia. A pesar de su fe, Adela no disfraza de predestinación mística lo que pretende que sus hijas elijan, pues los motivos que plantea son totalmente pragmáticos. No obstante, también salta a la vista su poder y la injusticia de sacrificar a las hijas en aras de los hijos; lo que contradice todos sus otros rasgos e intereses.

Resalta entonces en la novela no sólo el contraste entre las dos figuras femeninas, sino también la semejanza entre ambas en cuanto a lo discordantes que pueden resultar sus actitudes y decisiones, las que se vuelven muy conflictivas para el receptor, pero se corresponden perfectamente con su formación de finales del siglo XIX. Aun cuando tienen acceso a la educación, ciertos valores y creencias, ya antes señaladas, no les permiten rechazar el sometimiento propio y de las hijas a los interlocutores masculinos. No logran un crecimiento, un cambio, porque no pueden "integrar estas facetas antagónicas de su propia personalidad" (Mizrahi, 1987: 80).

## Una mirada a las tías

Cuatro son las tías maternas de Elvira. Y en cada una de ellas prevalece un elemento que las convierte en un estereotipo.

Dido se sacrifica por el amor de Antonio y abandona lo que más disfrutaba en su vida: la creación poética. Juan Ramón Jiménez, del cual se relatan algunas

anécdotas machistas, aparece como instrumento del futuro marido para convencerla. Por eso le anota en su libro de poemas, que ella entusiasta le da a leer, lo siguiente: "Tiene usted una voz tan dulce como la del ruiñeñor', [...] 'Pero las verdaderas ruiñeñoras de este mundo entonan sus versos de amor en secreto. Estoy seguro de que mi amigo Antonio se casará con usted si hace lo propio'" (pp. 58-59). Dido decide entonces convertirse en la perfecta casada y abandona los utensilios de la escritura por los de la cocina, con tal de lograr el amor. Marcela Lagarde dice al respecto :

En la cultura genérica patriarcal que enmarca la conyugalidad, el amor consiste para la mujer en la satisfacción de su necesidad de ser-de- y para-el-otro, en lograr la mirada y el reconocimiento del otro —primordialmente afectivos y eróticos—, para vivir. De ahí que la vivencia del amor como felicidad ocurra cuando la mujer, sin límites, sin autonomía, sin definición propia, está plena del otro, su contenido es el otro, y ella, por fin, es-del-otro. La felicidad para la mujer es la entrega colmada (Lagarde, 1993: 440).

Se hace presente así el mito del amor romántico y se produce la invisibilización, pues "para que el ideal amoroso se realice en algo, es necesaria la *fragilización de la subjetividad de las mujeres*" (Fernández, 1994: 258).

Artemisa es en exceso religiosa. Por esta razón un candidato a desposarla es don Esteban de la Rosa, a quien la pérdida de su nieta lo ha vuelto protector de monjas. Muy creyente, pero nada caritativa, Artemisa se dedica a salvar lo que queda de la fortuna de don Esteban, a cobrar cuentas y a expulsar a los invasores de sus tierras. Sin embargo él muere, y como obsequio le hereda un diamante. Viuda, sin casarse, ella sigue en sus actividades religiosas, siempre vestida de negro y con la joya en su mano. Se vuelve una protagonista de la maternidad en sus relaciones, como se ve claramente en la que tiene con Esteban, un hombre mucho mayor que ella, y así confirma lo que dice Lagarde:

... las mujeres son madres aunque no concurren en el hecho otros elementos que para el caso resultan secundarios, como son la edad, el estado civil, las prácticas eróticas, el embarazo, la consanguinidad, o la existencia de hijos.

La mujer-madre es fundante de la díada madre-hijo, ya que el hijo no es indispensable para que se dé la maternidad. En efecto, ésta puede ser ejercida sobre o por mediación de personas distintas a los hijos, parientes o no emparentadas, o sobre grupos sociales, o a través de actividades reconocidas como características de la maternidad. [...] Son maternizables por las mujeres todos aquellos —personas, animales, cosas— que requieran ser cuidados por las mujeres real o simbólicamente (Lagarde, 1993: 387-388).

Lakhmé es la Venus de la familia, la que despilfarra su vida y su dinero en tres matrimonios, la que considera la moda como el arte más valioso de todos. “Lakhmé era alta y esbelta como un sauce y tenía las pestañas rizadas y la nariz respingada de Rita Hayworth. Sus piernas eran largas y esculturales como las de Marlene Dietrich en *The Blue Angel*, y sus faldas un remolino de seda en el cual caían presas sus víctimas” (p. 95). Una se pregunta ¿víctima o víctima? A pesar de su aparente superficialidad, Lakhmé está consciente de que la divorciada sufre el rechazo. Por eso vuelve siempre a casarse, para poder pertenecer a su grupo social, para no ser temida, para no subvertir los tabúes a) de la conyugalidad dependiente para sobrevivir (aunque ella siempre aporta una buena cantidad de dólares a sus maridos), b) de la servidumbre voluntaria —sumisión, obediencia y renuncia—, rasgos que no la caracterizan, c) de ser propiedad del cónyuge, posición que acepta inicialmente pero luego rechaza (Lagarde, 1993: 457-458). Sometida a las exigencias sociales, su imagen parece encadenada a la sucesión de matrimonios y divorcios, a la satisfacción temporal seguida de una profunda insatisfacción por no independizarse social y afectivamente.

Siglinda es, en apariencia, un personaje de ruptura. Se huye con Venancio Marini y después no quiere casarse con él. *Prefiere ser su puta y escandalizar a vecinos y parientes*: “Yo sé que deberíamos casarnos, porque soy una Rivas de Santillana”, decía [Siglinda], mientras se abanicaba con su pandereta de puta y empezaba a quitarse la ropa, contoneándose mientras caminaba detrás de los vecinos que, de tan asustados, se habían puesto de pie y se dirigían hacia la puerta” (p. 140).

Ella aparece como la Gran Puta, símbolo de consagración del proscrito erotismo femenino, “la prostituta, concubina o amante cuyo eros es para los hombres más poderosos” (Lagarde, 1993: 638). Venancio es precisamente un político en ascenso, el alcalde de Guayamés. Con todo, una vez que el padre de Siglinda y Venancio se reconcilian y que éste resulta electo presidente del Partido Republicano Incondicional, ella acepta desempeñar el papel de esposa: “Todo el pueblo salió a la calle para ver a la novia acudir desnuda a la iglesia, y se llevaron un chasco cuando llegó vestida de novia y a la última moda” (p. 141). Al asumir ese ser-para-otro, Siglinda se convierte en promotora de su marido y en cómplice de sus trapacerías, ya que lo ayuda a robar a su propia familia, a los Rivas de Santillana. Acto que realizan con tal astucia, que nunca queda totalmente claro si eso sucedió.

Estos perfiles femeninos se construyen a partir de modelos literarios. Al igual que en la Eneida, Dido realiza un suicidio, sólo que en este caso literario, al abandonar la creación poética por el cariño de Antonio. Un amor sustituye a otro, y el resultado es su mutilación imaginativa en el ara del hogar. Artemisa, como la diosa, simboliza la castidad y, a la vez, suma a su caracterización las peculiaridades del



personaje del mismo nombre, que es la fiel viuda del rey Mausolo. Si bien Lakhmé no parece representar en sentido estricto a su homólogo de la ópera cómica del mismo nombre, sí se construye como una actriz en una escenografía, que tiene complicadísimas, y bastante cómicas, relaciones amorosas. Con Siglinda se me presenta un problema, pues no he podido ubicarla literariamente, su nombre pertenece al campo semántico del de Sigfrido y significa "el escudo de la victoria". Desde esta perspectiva podría ser una especie de valquiria, pero a la vez me recuerda a las protagonistas de la misma Ferré que rompen con las convenciones sociales y provocan el escándalo, pienso en los cuentos "Cuando las mujeres quieres a los hombres", "La bella durmiente", "Isolda en el espejo", entre otras.

En contraste con la preeminencia femenina en la línea materna, en la paterna ocurre lo opuesto. Las dos únicas mujeres parecen desdibujarse ante la contundencia con que se apoya a los hijos varones.

Amparo logra escapar a su destino monjil y realiza un "buen matrimonio", con Arnoldo Rosales, un hacendado rico de la isla. Atractiva, pero desaliñada, su carácter se sintetiza en este enunciado: "Era un pan de buena y nunca perdía la paciencia por nada" (p. 236).

Celia, por el contrario, es bajita y musculosa. Además, sometida a la presión de su madre, acaba por convencerse de que debe ser misionera para salvar del Infierno a su padre y a sus hermanos que, como antes señalé, son masones. Después de las carencias deviene miembro de una familia rica y, en consecuencia, la Iglesia la utiliza para obtener el dinero con el cual fundar una universidad y otras instituciones.

Al igual que Amparo, Celia es una madresposa, por su matrimonio con la divinidad patriarcal y por su servidumbre voluntaria dentro de la institución eclesiástica. En cierta forma puede relacionársele con Artemisa como protagonista de la maternidad, ya que siempre funciona como un ser-para-los-otros (Lagarde, 1993: 555-557).

## La figura de la madre. La figura de la hija

El retrato más completo en la novela es, desde luego, el de Clarissa. Su vida se recupera desde el nacimiento (el 6 de enero de 1901) hasta la muerte (en 1970). Una existencia marcada siempre por el conflicto: primero con su madre, Valeria, y luego con su hija, Elvira.

Distanciada de su madre a los pocos días de nacida —por el temor que a ella le producía que se le muriera en los brazos a causa de su soplo en el corazón y porque, "En aquella época, las señoras puertorriqueñas no amamantaban a sus

hijos. Andaban elegantemente vestidas a toda hora y acompañaban a sus maridos a los eventos sociales” (p. 115)—, Clarissa nunca puede establecer un canal de comunicación con Valeria. Más tarde, Clarissa,<sup>2</sup> llamada así por inteligente, opaca a su hermano Alejandro, tan despreciado y odiado por ella como amado y admirado por Valeria. Ese rechazo la lleva a obnubilarse y a no valorar las cualidades mercantiles de su hermano, y también a aliarse ingenuamente con Siglinda y su marido. Traición, apenas sugerida, que nunca será perdonada por su madre: “Yo quería mucho a abuela Valeria y no entendía por qué Mamá estaba peleada con ella. [...] Sólo Mamá se mantenía junto al lecho [de muerte de Valeria] sin decir palabra. Tenía los ojos más secos que un desierto” (p. 47).

Criada por una madre sustituta, Miña, mitad taína y mitad negra jelofe, se ve también separada de ella por los celos de su madre. Así, todo su afecto se vuelca en el padre, pero siempre conserva, hasta la muerte, el sarape mexicano que Miña le regaló y que es el símbolo del calor maternal que le proporcionó. Pese a todo, llega a admirar a su madre por algunas de sus acciones, como acompañar y proteger a su enloquecido esposo, Álvaro.

Clarissa es la única de las hermanas que se gradúa en la universidad (1925), que lucha por el voto de las mujeres, que se preocupa por el funcionamiento de la Central Plata. Mas una vez muerto el padre, ella decide casarse con Aurelio. Así lo relata a su hija, pues se convierte en la narradora de su boda y de su experiencia en la primera casa matrimonial. De esta manera se respeta la intimidad del personaje y, al eliminar el distanciamiento que produciría el punto de vista de otros narradores, se refuerza lo fidedigno de la información.

En una construcción especular, la relación conflictiva de Clarissa con su madre se repite en la que tiene con su hija Elvira. La acusa de ser una Vernet porque no heredó la belleza de ella: su “nariz perfecta, como esculpida en mármol, las mejillas tersas y la frente alta” (p. 282). La agrede físicamente desde niña y pelean entre sí cada vez con más violencia: “Levantó la mano para golpearme, pero le detuve el brazo en el aire. [...] y por un segundo vi mi propio odio reflejado en sus ojos. Entonces sucedió algo terrible: Mamá se encogió y empezó a llorar [...] Esa fue la última vez que Mamá intentó pegarme, y yo nunca volví a temerle” (p. 395). Aunque también propicia sus estudios, tal parece que, como Valeria, sólo ve la posibilidad de realización de su hija en el matrimonio.

En los dos casos la relación es compleja y ambivalente. Ambas madres aparecen como figuras negativas, en confrontación con sus hijas y, de cierta manera, recha-

<sup>2</sup> De pequeña es bautizada con el nombre Milagros, pero el padre se lo cambia en la adolescencia por ser tan inteligente.

zadas por éstas. Pero Clarissa llega a justipreciar algunas acciones de su madre, situación que se repetirá en su propio caso. En la tradición de la matrofobia, ellas se ven primero como víctimas y opresoras, pero después tienen una tregua con sus hijas. En particular en el caso de Clarissa, ésta se convierte en aliada de Elvira y terminan por aceptarse (Hidalgo, 1995: 122).

Todos estos conflictos llevan a Elvira a repetir los errores de su madre, y en plena huida decide salir de una casa de muñecas para entrar en otra, porque "Así, por lo menos sería alguacil de mi propia cárcel y viviría en mi propia casa [dice la joven]" (p. 403).

Sin referirse a su novela, pero sí a la actuación de las mujeres de los sesenta, lo que Ferré nos dice en "Las madres kamikaze" se liga estrechamente con el retrato de Elvira en *Vecindarios excéntricos*:

Nos habían dado la llave de la puerta: la educación, pero la cerradura estaba aún fuera de nuestro alcance [...] El resultado de esto fue una actitud de piloto kamikaze entre las jóvenes de mi generación cuando del matrimonio se trataba. Si no podíamos ser independientes ni tener una carrera, por lo menos el sexo dentro del matrimonio estaba a nuestro alcance. Yo fui una de aquellas jóvenes que se tiraron de cabeza al matrimonio como una piloto kamikaze (Ferré, 2001: 70).

El matrimonio de Elvira resulta un fracaso, pero el divorcio parece imposible por la falta de dinero y por el temor de la madre al rechazo familiar. Finalmente, cuando la madre yace en su lecho de enferma llega la reconciliación, pues ella reconoce el parecido entre ambas y el amor que le tiene a su hija. Lo que hace decir a Elvira: "Temí haber encontrado a Mamá cuando estaba a punto de perderla" (p. 411).

Por amor a Aurelio, Clarissa siempre aceptó sus andanzas políticas, aunque las detestaba. Elvira, en cambio, no tendrá que soportar la violencia de su marido, porque la herencia de su madre le abre la puerta al camino de la libertad:

Con el dinero de Mamá, compré una casa y me mudé a vivir en ella. Unos años después regresé a la universidad y terminé mi doctorado. Poco después empecé a enseñar. La muerte de Mamá me hizo posible lo que ella había ansiado para sí cuando era joven: una carrera que le ganara el respeto propio y la independencia económica. Irónicamente, gracias a ella obtuve mi libertad (p. 418).

Repeticiones, variaciones, ambivalencias, se van encontrando en esta construcción genealógica, en esta galería de retratos femeninos, cuya recuperación permite a la narradora (¿autora?) eliminar la ponzoña que se produce en las relaciones

familiares. Las contradicciones no pueden ser totalmente superadas, porque se avanza y se retrocede en el proceso de transformación de la mujer desde su ser-para-los-otros a su ser-para-sí. El aprendizaje no termina, pero sí permite, con ese rescate del pasado, sentar las bases para un futuro distinto.

## Bibliografía

Estébanez Calderón, Demetrio

1999 *Diccionario de términos literarios*, Alianza, Madrid.

Fernández, Ana María

1994 *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*, Paidós, Buenos Aires.

Ferré, Rosario

1996 *La casa de la laguna*, Emecé, Barcelona.

1998 *Vecindarios excéntricos*, Planeta, México.

2001 *A la sombra de tu nombre*, Alfaguara, México.

Hidalgo, Pilar

1995 *Tiempo de mujeres, horas y HORAS*, Madrid.

Lagarde, Marcela

1993 *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Lecarme, Jacques y Éliane Lecarme-Tabone

1998 *L'autobiographie*, Armand Colin, París.

May, Georges

1982 *La autobiografía*, tr. Danubio Torres Fierro, Fondo de Cultura Económica, México.

Mizrahi, Liliana

1987 *La mujer transgresora. Acerca del cambio y la ambivalencia*, GEL, Buenos Aires.

Ortega, Julio

1991 *Reapropiaciones (cultura y nueva escritura en Puerto Rico)*, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.

Solá, María M.

1996 *Aquí cuentan las mujeres. Muestra y estudio de cinco narradoras puertorriqueñas*, Huracán, Río Piedras.