To the Graduate Council:

I am submitting herewith a thesis written by Lilliam Oliva Collmann entitled "Alienation in the Narrative of Mireya Robles." I have examined the final copy of this thesis for form and content and recommend that it be accepted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts with a major in Spanish.

Michael H. Handelsman, Major Professor

We have read this thesis
and recommend its acceptance:

Cynthia Duncan

Accepted for the Council:

Vice Provost
and Dean of The Graduate School

STATEMENT OF PERMISSION TO USE

In presenting this thesis in partial fulfillment of the requirements for a Master's degree at The University of Tennessee, Knoxville, I agree that the Library shall make it available to borrowers under rules of the Library. Brief quotations from this thesis are allowable without special permission, provided that accurate acknowledgment of the source is made.

Permission for extensive quotation from or reproduction of this thesis may be granted by my major professor, or in his absence, by the Head of Interlibrary Services when, in the opinion of either, the proposed use of the material is for scholarly purposes. Any copying or use of the material in this thesis for financial gain shall not be allowed without my written permission.

Signature Felicia O. Coleman

Date 5/22/87

ALIENATION IN THE NARRATIVE OF MIREYA ROBLES

A Thesis

Presented for the

Master of Arts

Degree

The University of Tennessee, Knoxville

Lilliam Oliva Collmann

June 1987

ACKNOWLEDGMENTS

No research is possible without the aid of one's family, teachers, and friends. Jeff, Kristina, and Justin Collmann have bravely supported me. Michael Handelsman, my supervisor, introduced me to Mireya Robles' work, encouraged me to undertake the research, and provided invaluable support throughout its progress. Cynthia Duncan and Denise Dipuccio, the two other members of my committee, have inspired me as role models, offered much needed advice, and functioned as able critics.

I am especially indebted to Mireya Robles. In addition to offering reassuring guidance throughout my research, Dr. Robles sent me manuscript copies of the entire collection of her published and unpublished short stories. We have established a warm correspondence in which she has commented on my analysis and kept me informed of her current work. Consequently, she is the source of my study and its inspiration.

With this work I have reflected on the life of my own family since leaving Cuba. During its completion, Rodolfo Oliva, my father, became ill and died. I dedicate this thesis to Marta Aguilar, my mother, and to the memory of my father in partial thanks for their struggles on my behalf.

ABSTRACT

Mireya Robles' narrative works explore the problem of alienation in our contemporary world. On the one hand, her narrative portrays the lives of individuals who are trapped in a socially limiting and fragmented existence. As a result, they are incapable of understanding themselves and others. At the same time, Robles documents men's and women's basic need to transcend their isolation and to gain a deeper understanding of their destiny in this world. The texts analyzed for this study are Robles' two unpublished collections of short stories, Trisagio de la muerte and Frigorífico del este, and her novel Hagiografía de Narcisa La Bella published in 1985. Regarding Trisagio de la muerte, the stories selected demonstrate Robles'interest in investigating the origin of alienation as she explores the conflict between the individual and society. In the stories analyzed from Frigorífico del este, Robles uses the ideas of rebirth and reincarnation to describe the impoverished spiritual condition of men and women and their efforts to transcend their alienation through the recovery of their past. Finally, in Hagiografía de Narcisa La Bella, as Robles parodies a traditional hagiography, she subverts the idea of a spiritual rebirth and thereby reveals the extreme alienation of a Cuban family in the 1940s. This exploration of her Cuban past is an integral part of Robles' incessant search for a greater understanding of the human condition. Although she frequently portrays pessimistically her characters' struggles for self-realization, there is always a sense of hope. Robles implicitly,

at least, suggests to her readers that her fictional world is made up of individuals who refuse to abandon their efforts to achieve self-discovery.

INDICE

CAPITULO	PAGINA
INTRODUCCION	1
I. LA FRAGMENTACION Y EL AISLAMIENTO: UN ANALISIS DE TRISAGIO DE LA MUERTE	8
II. EL PATRON DE RENACIMIENTO EN FRIGORIFICO DEL ESTE .	31
III. LA ESCRITURA COMO ACTO SUBVERSIVO: UN ANALISIS DE HAGIOGRAFIA DE NARCISA LA BELLA	54
IV. CONCLUSION	78
BIBLIOGRAFIA	82
VITA	86

INTRODUCCION

En esta tesis se analiza la narrativa de Mireya Robles para destacar su preocupación con el tema de la enajenación. Por un lado, la narrativa de Robles se concentra en la exploración de las causas que conducen al individuo a su progresivo aislamiento. Además, dentro de su examen de la situación enajenada del hombre y de la mujer, Robles deja constancia de su perspectiva feminista que cuestiona ciertos patrones de conducta convencional y demuestra su deseo por encontrar nuevas posibilidades en las relaciones humanas. Por otro lado, su narrativa se caracteriza por la búsqueda del individuo por su autodefinición y autoconocimiento para así vencer la fragmentación y deshumanización que lo amenazan. Es de notar que en varios cuentos Robles juega con algunas ideas relacionadas con el renacimiento y la reencarnación para describir la búsqueda de la autorrealización y de un modo auténtico de vivir.

Con el fin de trazar el desarrollo de estas ideas, se considerarán primero dos colecciones inéditas de cuentos: Trisagio de la muerte y Frigorífico del este. Dentro de las veintiseis narraciones que constituyen las colecciones, diez han aparecido en publicaciones de prestigio internacional y tres en antologías de cuentistas cubanos. Algunos de sus cuentos han sido traducidos al frances y al italiano.[1] Aunque estos cuentos han aparecido

---

[1]Mireya Robles, "El circo," Briarcliff Literary Review (Winter 1973-74), sin pag; "Mi corazón para los negros de Harlem," Revista chicano-riqueña, 4 (1976), 47-49. Este cuento volvió a publicarse en Espuela lírica, Vol. 4 (1977); "Cuando se anima la quietud," Razón y fábula, 15 (Sept-Oct, 1969), 29-31. Este cuento volvió a publicarse en

esporádicamente y en diferentes lugares entre 1969 y 1977, Robles ha tratado de establecer un orden temático al organizarlos en las dos colecciones mencionadas. Respecto al último capítulo de la tesis, se analizará su novela Hagiografía de Narcisa La Bella que se publicó en 1985. Hasta la fecha, esta novela constituye la obra más madura y mejor lograda de Robles.

Se inicia el estudio con Trisagio de la muerte, la colección de cuentos recogidos por Robles en que la exploración del tema de la enajenación parte del conflicto entre el individuo y la sociedad. Con este enfoque, Robles demuestra su deseo de elucidar el origen de la alienación y marca el comienzo de la búsqueda de una existencia que supere la fragmentación. Sobresalen en la colección imágenes simbólicas y psicológicas. A través de numerosos personajes simbólicos, Robles resalta lo opresivas que son las convenciones sociales que encierran al individuo en una existencia absurda y, de esta manera, limitan su percepción de la realidad. En lo que respecta

---

Base 6 (1972), sin pag; "La fuente de cocoa," Cuadernos americanos,30 (1971), 255-258; "Grand Central," Abside (April-June 1975), 209-214; "Hidra," Silarus, Salerno,Italy (1973). Este cuento volvió a publicarse en El diario la prensa, 24 January 1978; "El monstruo de dos cabezas," Briarcliff Literary Review (Winter 1973-1974), sin pag. Este cuento volvió a publicarse en Contra viento y marea, 1 (Aug., 1977), 1-2; "La muerte del tigre," 20 Cuentistas Cubanos, ed. Leonardo Fernández-Marcané (Miami: Ediciones universal, 1978), pp.102-104; "Romance en prosa," Azor (Oct.-Dec., 1971); "En la tierra del hielo," Razón y fábula, 18 (March-April, 1970), 33-36; "En la tierra del humo," Madrigal, ano 2, 7 (1977); "Trisagio de la muerte," Entre Nosotros (1973), sin pag. Este cuento volvió a publicarse en Narradores cubanos de hoy, ed. Julio E. Hernández Miyares (Miami: Ediciones Universal, 1975), pp. 139-141; " Y la luz se hizo," Marginales (August 1970), sin pag. Este cuento volvió a publicarse en Narradores cubanos de hoy, ed. Julio E. Hernández Miyares (Miami: Ediciones Universal, 1975), pp.145-147.

a su interés en lo psicológico, Robles se concentra en el individuo para mostrar cómo las múltiples maneras de ver una misma realidad contribuye a la fragmentación y a la incomunicación. Para ilustrar estos dos aspectos, se analizan "Trisagio de la muerte," "Los bañistas," "En la tierra del humo" y "En la tierra del hielo" que son cuatro de los textos mejor logrados de su obra. Con "Trisagio de la muerte" y "Los bañistas," Robles comienza a emplear elementos del renacimiento y de la reencarnación como una metáfora que describe la ausencia de la autorrealización y el proceso de una liberación y un autodescubrimiento.

En Frigorífico del este, Robles continúa con la exposición de un mundo enajenado y explora más el uso del renacimiento y la reencarnación para describir los esfuerzos del individuo por recuperar sus orígenes y, así, superar su condición enajenada. Los cuentos analizados, "Frigorífico del este," "En la otra mitad del tiempo," "El vampiro que da sangre" y "La ciudad flotante," demuestran las diversas maneras en que Robles emplea estas ideas. Mientras que Robles se sirve del renacimiento y la reencarnación en "Frigorífico del este" y "El vampiro que da sangre" para destacar el proceso irreversible de enajenación en el ser humano, "En la otra mitad del tiempo" y "La ciudad flotante" los utiliza para sugerir que el individuo es capaz de trascender su enajenación mediante la exploración del pasado y un retorno a los orígenes.

Con Hagiografía de Narcisa La Bella, Robles sigue elaborando las mismas preocupaciones al parodiar el sentido y forma de una hagiografía tradicional. Utilizando la exageración y la distorsión

para satirizar la vida de una familia pequeño- burguesa en Cuba durante los años 40, Robles resalta de nuevo la rígidez de las convenciones sociales que limitan y conducen al individuo a una existencia oprimente y enajenada. Al emplear y subvertir la antinomia entre lo divino y lo humano que caracteriza una hagiografía tradicional, Robles hace hincapié en las maneras opuestas de enfrentarse a una misma realidad que alejan al individuo de los seres que lo rodean y lo conducen a la incomunicación y a la deformación espiritual. De este modo también, Robles subvierte y parodia el objetivo de una hagiografía tradicional que es el triunfo moral del santo o mártir y su renacimiento espiritual en unión con Dios.

Antes de comenzar el análisis de su obra, vale señalar que Mireya Robles nació en Cuba en 1934. Después de cursar estudios en la Universidad de la Habana, vino a las Estados Unidos en 1957 donde se doctoró en letras hispánicas en la Universidad del Estado de Nueva York en Stony Brook.[2] Como escritora hispana que vive fuera de su país, Mireya Robles forma parte de un grupo grande de escritores, artistas e intelectuales latinoamericanos que por diversas razones se han visto obligados a dejar su tierra de origen. Robles no dedica su obra hacia una búsqueda nostálgica de la patria perdida, ni tampoco se dedica a recuperarla integrando el esfuerzo literario en la lucha política. Dichos patrones literarios se han observado extensivamente en la literatura de escritores exiliados. Julio Cortázar ha calificado ambas orientaciones como una óptica limitada que ve el

---

[2]Robles reside desde 1985 en Durban, Africa del Sur.

exilio como una situación deplorable. Es decir, se considera el exilio como "una derogación, una mutilación contra la cual se reacciona en una u otro forma" y partiendo de lo negativo se intenta la reconquista de la patria y la derrota del enemigo.[3] En oposición a esa imagen negativa, Cortázar propone para los escritores de exilio la tarea literaria de análisis y autocrítica.

> Definámonos contra lo previsible, contra lo que se espera tradicionalmente de nosotros. Estoy seguro de que esto es posible, pero también de que nadie lo logra sin dar un paso atrás en sí mismo para verse de nuevo, para verse nuevo, para sacar por lo menos ese partido del exilio. La toma de realidad a que aludí antes no será posible sin una autocrítica que por fin y de una buena vez nos quite algunas de las vendas que nos tapan los ojos. En ese sentido todo escritor honesto admitirá que el desarraigo conduce a esa revisión de sí mismo . . . En vez de concentrarnos en el análisis de la idiosincracia, la conducta y la técnica de nuestros adversarios, el primer deber del exiliado debería ser el de desnudarse frente a ese terrible espejo que es la soledad de un hotel en el extranjero y allí, sin las fáciles coartadas del localismo y de la falta de términos de comparación, tratar de verse como realmente es. (pp. 65-66)

Es de esta óptica más amplia y universal que Robles elabora su creación artística. Es decir, Robles aprovecha el distanciamiento que su condición de exiliada le ofrece para un examen crítico de la sociedad en general y para una exploración de la crisis espiritual del hombre y la mujer contemporánea. Hagiografía de Narcisa La Bella que parte de su experiencia como mujer cubana, demuestra su preocupación por indagar en el origen de su propia enajenación.

Como acotación final, vale destacar también que Robles ha publicado dos poemarios: Tiempo artesano (1973) y En esta aurora

---

[3]Julio Cortázar, "America Latina: exilio y literatura," Eco, 205 (November, 1978), 59-66. Otras referencias a este artículo serán citadas con la paginación entre paréntesis.

(1974).[4] Varias colecciones de sus poemas han sido traducidas al inglés y al francés. Tambien, Robles ha recibido varios premios internacionales que abarcan poesía, narración y ensayo. Entre otros premios se destacan: Silarius (Italia), narración; medalla de oro otorgada por L'Academie Internationale de Lutece, Paris; Xilote, Mexico (poesía y ensayo); Círculo de escritores y poetas iberoamericanos, primer premio de poesía y ensayo (Nueva York); Sigma Delta Pi, narración, Universidad de Maine, Orono U.S.A.[5] Con respecto a su obra poética, es de notar que Robles explora temas que complementan los de su narrativa al tratar el problema de la soledad y el de la búsqueda de una autodefinición. Manuel Durán ha comentado con respecto a Tiempo Artesano que "la voz poética de Mireya Robles parte de la soledad, pero avanza--lentamente, pausadamente sin titubeos hacia la comunión."[6] Los comentarios de Eliana S. Rivero sobre la colección En esta aurora hacen constar igualmente la preocupación de Robles con la búsqueda de un autoconocimiento y una liberación:

> Hay en los poemas de En esta aurora una reafirmación de ser, un reto al mundo por la libertad de definir la propia existencia, que no puede menos que afectar al lector más incomovible. Hallar, hallarse: experiencias intensa y naturalmente lírica, que dan la

---

[4]Mireya Robles, Tiempo Artesano (Barcelona: Artes Gráficas Medinaceli, S.A., 1973); En esta aurora (San Antonio: M & A Editions, 1978).

[5]Fernández-Marcané, Leonardo, introducción, 20 Cuentistas cubanos (Miami: Ediciones Universal, 1975), pp. 100-101.

[6]Manuel Durán, prólogo, Tiempo artesano, by Mireya Robles (Barcelona: Artes Gráficas Medinaceli, S. A., 1973), p.6.

> razón de permanecer a estas páginas, otoñales y a la vez primaverales, de muerte y de resurreción al mismo tiempo.[7]

A pesar de su valor artístico, los límites de espacio no permitieron incluir su obra poética en este estudio.

---

[7]Eliana Rivero, prólogo, En esta aurora, by Mireya Robles (San Antonio: M & A Editions, 1978), p.6.

CAPITULO I

LA FRAGMENTACION Y EL AISLAMIENTO: UN ANALISIS DE TRISAGIO DE LA MUERTE

El conflicto entre el individuo y la sociedad constituye el eje temático que da unidad a la colección de cuentos intitulada Trisagio de la muerte.[1] En estos cuentos, Robles explora las causas y las relaciones que conducen al individuo a un progresivo aislamiento de la gente que le rodea. Al trazar el proceso de esta enajenación, Robles cuestiona la validez de ciertas ideologías y convenciones sociales que encierran y limitan nuestra conciencia a la vez que nos alejan de otros seres humanos y hasta de nosotros mismos.

Dentro de los trece cuentos que forman la colección, sobresale el uso de elementos simbólicos y psicológicos para la exploración del tema del aislamiento. En narraciones como "Trisagio de la muerte," "Los bañistas," "Hidra," "El circo" y "El monstruo de dos cabezas," Robles emplea figuras simbólicas para estudiar los patrones de conducta que limitan nuestra percepción de la realidad. Es decir, mediante personajes como "La Enana del Destino y el Gran Cardenal," "la monja virgen y el obrero bueno" y "el payaso y la Titana

---

[1]Mireya Robles, Trisagio de la muerte, manuscrito de narraciones, TXU. 186-160, 1985. Con la excepción de "Los bañistas," todos los cuentos mencionados en este trabajo han sido publicados en otras revistas, o antologías. El manuscrito no tiene paginación. Por lo tanto, he tomado la libertad de darle mi propia paginación siguiendo el orden consecutivo en el que aparecen los cuentos de la colección. Otras referencias a los cuentos serán citadas con la paginación entre paréntesis.

equilibrista," Robles destaca la opresividad de las convenciones sociales que producen la falta de comunicación entre los seres humanos. A través de la exageración y un lenguaje hermético que rebasa en lo absurdo, se puntualiza lo alienante de esta situación. Los cuentos como "En la tierra del humo," "La tierra del hielo," "La fuente de cocoa" y "Y la luz se hizo," también recurren a las imágenes simbólicas para la presentación de una realidad enajenada. Al mismo tiempo, exponen la fragilidad de la personalidad y la falsedad de ciertos conceptos o mitos que ordenan nuestra realidad. En estos textos, se observará una concepción fragmentada de los espacios y del tiempo junto a la confusión de identidades para, de esta manera, crear una realidad que se define por su ambigüedad. En su conjunto, estos nueve cuentos que son los más representativos de toda la colección, revelan la búsqueda de una visión o identidad que permita el reencuentro del individuo consigo mismo y con el resto de la sociedad.

Para trazar el tema de la enajenación y los aspectos simbólicos y psicológicos de sus cuentos, se analizarán "Trisagio de la muerte," "Los bañistas" "En la tierra del humo" y "En la tierra del hielo." Los primeros dos cuentos han sido seleccionados para este estudio porque resaltan claramente la forma simbólica que Robles utiliza para captar la situación del individuo que se encuentra atrapado dentro de su posición social. A su vez, "En la tierra del humo" y "En la tierra del hielo" constituyen dos textos en que Robles maneja con destreza los elementos psicológicos al explorar el problema de la fragmentación y el aislamiento.

"Trisagio de la muerte," el primer cuento de la colección,

representa la introducción al mundo de figuras simbólicas de Robles. Como de costumbre, Robles empieza la narración con una afirmación que resume su temática y desarrollo: "Hoy dijo ella que no se reconciliaría con la vida" (p.1). Además, al indicar el sexo del hablante mientras que pasa por alto su identidad, Robles resalta la posición social insignificante de esta mujer, símbolo de la persona marginada. Al mismo tiempo, en la siguiente línea contrapone la figura patriarcal del Gran Cardenal, hombre conocido y espléndido de la Iglesia Católica, para destacar las diferencias sociales que caracterizan a los dos personajes principales del cuento. "Pasó el Gran Cardenal regando incienso" (p.1). La yuxtaposición continua de imágenes del cardenal y de la mujer que se identifica finalmente como La Enana del Destino, es la estructura que ordena el texto. El uso de esta técnica contribuye a la creación de un ambiente que se define por su fragmentación. De esta manera, se busca la presentación gráfica de la incomunicación entre figuras que vienen a ocupar y representar diferentes perspectivas y valores en la sociedad.

A lo largo de todo el cuento, puesto que el Gran Cardenal y la Enana del Destino jamás se dirigen la palabra, se patentiza la falta de comunicación entre ellos. El cuento se mueve entre las declaraciones directas de cada figura y la narración en tercera persona que describe las acciones de los dos protagonistas y, muy en particular, el nacimiento de La Enana.

Es así como se aprende que el Gran Cardenal riega incienso en preparación para un entierro. El entierro o el tema de la muerte sirve para demostrar tanto la posición omnipotente del Gran Cardenal

como la falta de poder de la Enana. Al mismo tiempo, los discursos o comentarios que ambos ofrecen ante el evento del entierro, ilustran la manera distinta en que los dos perciben y se acercan a la realidad.

Junto con el entierro, Robles dirige su atención al nacimiento de La Enana. Al hacer hincapié en el nacimiento, Robles hace evidente que la marginalidad de la Enana se inicia desde su concepción. Según se lee:

> Todos habían visto su destino y podían señalarlo con el índice. Nadie le perdonaba el fallo del aborto y cuando nació entera defendiéndose sin saberlo durante nueve meses, todos la siguieron viendo como a algo aun por hacer, como a un feto-feto al que aun le faltaba alguna puntada, tres broches, cinco o seis cortes, un pedazo de piel. (p.1)

Al no dar justificación ninguna por el rechazo inicial, o más específicamente, por el deseo de la madre de abortarla, Robles parece sugerir que la existencia marginal de la Enana es un aspecto inherente a su destino. Más adelante en la narración, Robles señala de nuevo lo inevitable de su aislamiento como esencia definitiva de su existencia al explicar que "La Enana . . . había surgido sola, para estar siempre sola entre los demás . . ." (p.2).

Como representante de la Iglesia, durante el entierro, el Gran Cardenal declama sobre "la Gran Guerra" o lo ineludible de la muerte. Sin embargo, uno se da cuenta rápidamente que la preocupación del Gran Cardenal no es la preparación espiritual de sus feligreses para la muerte, sino la catalogación de los difuntos de acuerdo a su posición social y material. "En esta esquina tocada por mis manos cabrán tres muertos. Tres muertos de los más ilustres, los tres primeros muertos de la Gran Guerra" (p.2). A lo largo del cuento se presenta al Gran Cardenal envuelto en un rito frenético que ignora por completo el

valor espiritual de los individuos que van a ser enterrados. "El vaho del incienso comenzó su danza diabólica. El Gran Cardenal trisageaba: "Santo, santo, santo, y cuidadosamente marcaba las filas en las que se colocarían a los enterrados" (p.1).

La sencillez de los mensajes de la Enana del Destino, epíteto que apunta con su exageración a la futilidad de su situación, se contrasta con la actitud materialista del Gran Cardenal. La cuestión central de los mensajes de La Enana es su deseo de integrarse con los demás. Ya que Robles no identifica a quien La Enana le dirige sus mensajes se deduce que ella le habla a la humanidad al decir:

> Quise nacer para tí en esta primavera precisa, sin que pase otra. En esta primavera precisa en que sufrí el baño de las endemoniadas y me purgué y me limpié y algo indeciso en el ambiente me dijo que volví a nacer. Soy una de estas violetas, soy tres, soy todas, soy flores. Primavera, violetas, dos tres, ramilletes, nací. (p.1)

Como se ve, el sentido de sus palabras resulta fragmentado y difícil de descifrar. Las frases, "quise nacer para tí," "sufrí," "me purgué," "me limpié," se refieren a sus esfuerzos por establecer una relación con alguien más. En unas anotaciones a "Trisagio de la muerte," Robles explica que "lo más importante para esta enana es redimirse, quitarse todos los obstáculos con los que nació, que puedan impedir que se integre y hermane a los demás. Quiere purificarse para que la acepten."[2] Es decir, La Enana quiere vencer el desarrollo de un destino que sin explicación lógica la margina. Mientras que lo inconexo y cerrado de su discurso resalta de nuevo el problema de la

---

[2]Mireya Robles, Anotaciones a " Trisagio de la muerte: Santo, santo, santo," (TS), p.1. Otras referencias a estas notas serán citadas entre paréntesis.

incomunicación, también anuncia el fracaso de sus esfuerzos por lograr la identificación e integración con una sociedad cuya orientación materialista se personifica en el personaje del Gran Cardenal. En las mismas anotaciones, Robles aclara el intento de la incomprensibilidad de su discurso:

> Ella trata de comunicarse dejando su mensaje a la humanidad. Pero es un mensaje que nadie comprende y la toman entonces por loca y ridícula. Ella quiere purificarse para entregarse limpia hasta del pecado original a la humanidad. El baño de las endemoniadas, como lo describe Valle Inclán en Flor de santidad, se da el día de San Juan, en el mar, a los que creían estar endemoniados (una especie de exorcismo). Sin embargo, todo esta demasiado materializado y nadie se interesa por tratar de comprender. (p.1)

Como se ha visto, La Enana no se da cuenta de la orientación interesada del Gran Cardenal. No obstante, ella trata de participar en e integrarse con la humanidad ofreciéndose como el primer muerto del entierro. Se produce una situación tragicómica y absurda que resalta el aislamiento entre La Enana y el Gran Cardenal. Al ser rechazada e ignorada como el primer muerto, se destaca en forma grotesca e irónica la falta de su valor como ser humano y la futilidad de su situación ante los valores materialistas representados por la Iglesia Católica y por el personaje del Gran Cardenal.

La irreversibilidad de su aislamiento y el fracaso de una autorrealización que se busca mediante la integración con una sociedad que la rechaza se evoca con imágenes repetidas que describen simultáneamente su descomposición física y su renacimiento. "Cuando las manos se le fueron descarnando y los huesos quedaron listos para ser enterrados, no reconoció el Gran Rechazo de la Muerte. Y sintió en el filo de su piel, el presagio de una primavera" (p.4). De esta

manera, se hace evidente el inicio de la preocupación de Robles con el concepto de un renacimiento espiritual que se trunca y no se realiza y que se vera más desarrollado en su segunda colección de cuentos, Frigorífico del este. También se aclara el sentido del epíteto, La Enana del Destino. Es decir, su destino se manifiesta como un ciclo interminable y opresivo en el cual no existe la esperanza de una autorrealización o de la comunicación con los demás. Al final de la narración se lee:

> Y creía lanzar en estas palabras la definición de sí misma. Y así, errante, continuó sin saber que las mangas de viento se tragaban su voz, siempre dolorosa. Y se creía portadora del mensaje de sí misma. Y por eso no comprendió la sonrisa en la cara de los niños ni la luz de lechuzas nocturnas en sus ojos. (p.4)

La incomunicación y el progresivo aislamiento de la persona surge como la preocupación dominante de este texto. Robles fabrica un ambiente fragmentado mediante la yuxtaposición de imágenes y discursos de La Enana y El Gran Cardenal para trazar el origen de esta alienación. Al hacer hincapié en el rechazo de La Enana desde su concepción, Robles hace constar lo injusto de su destino. Robles también resalta tanto la diferencia entre las posiciones sociales de los protagonistas como en el antagonismo entre sus orientaciones divergentes hacia el entierro. De esta manera, ella puntualiza no solo la impotencia del individuo ante las instituciones poderosas como la Iglesia sino que también destaca el distanciamiento e incomprensión mutua entre los dos mundos. Aunque Robles presenta el proceso de enajenación desde una óptica arraigada en su experiencia vivida como mujer, se revela por extensión la deshumanización de toda una sociedad.

A diferencia de "Trisagio de la muerte" donde Robles traza el progresivo aislamiento de una persona que fracasa en sus esfuerzos de inserción y participación en la sociedad, en "Los bañistas" se encuentra una situación inversa. Es decir, aquí la persona se despierta de su participación mecanizada en la sociedad y escoge la soledad como un modo de vivir más auténtico.

Los protagonistas son de nuevo figuras simbólicas. "La monja virgen" y "el obrero bueno" son figuras exageradas que representan con sus cómicos epítetos los modos ideales de comportamiento para el hombre y para la mujer. Robles establece el sentido simbólico y risible de esta realidad al iniciar la narración con un recurso narrativo que nos recuerda de la introducción tradicional de un cuento de hadas: "Todo esto dicen que sucedió en la Riviera o en algún lugar que se le parece" (p.22).

Robles extiende el uso de este modo narrativo al insistir en el caracter monótono y rutinario del mundo de "la monja virgen" y "el obrero bueno." El cuento se inicia cuando parece que estos individuos van a desafiar viejas creencias y patrones de comportamiento. Mediante la descripción del nuevo mundo de la Riviera, se descubre que los dos personajes se insertan inmediatamente en otra existencia que parece ser tan insípida y mecánica como la que dejaron.

> Pero aquí todo eso quedó atrás. Estamos en la Riviera y la monja dejó su hábito (aunque siempre se le ve encima) y el obrero dejó su casco, sus botonas y su caja de lunch. Se bañan en traje de baño entre arenas finas y agua salada. Esto se mantiene por días y días. Los excursionistas se bañan, el agua salada, el sol a medias, que no quema ni enfría, como si lo hubieran graduado. Van y vienen los bañistas, los bañistas vienen y van. (p.22)

Aun el matrimonio entre la monja y el obrero, acto que anuncia el desplazamiento de las éticas religiosas, o más específicamente católicas, no logra perturbar o transformar las condiciones oprimentes de esta existencia. "Y un día dice uno sin hablar, porque lo que es hablar, no hablan pero dice uno que la monja se casa con el obrero aburridor que tanto aburre. La monja se quitó el hábito y siempre se le ve encima" (p.22).

El ambiente monótono que se crea mediante la repetición de frases como "Van y vienen los banistas, los banistas vienen y van," la referencia a un sol que ni quema ni enfría, y la imagen de una monja que se quita el hábito para casarse pero que todavía se lo ve encima, sugieren la idea de que los habitantes de este mundo viven bajo un hechizo o encantamiento. La posibilidad de superar esta existencia, o en los términos de un cuento de hadas, de romper el hechizo, se presenta con la aparición repentina de una figura que rehusa clasificaciones. Antes de su llegada, la monja que se encuentra sentada en "un patio de piedras con un pozo de piedras en el centro y mucho cantero y mucha flor y mucha humedad agradable" (p. 22), nos recuerda de la situación de una doncella encantada que espera su salvación o a su príncipe azul.

La introducción de una figura fantasmal "que por esconderse diría que es hasta Don Juan pero sabe que no hay evidencias de que pudiera ser ni posibilidad remota de que pudieran creerlo y omite las presentaciones" (p.23), demuestra el tono cómico de la narración y la manera juguetona que Robles emplea para recuperar la estructura del cuento de hadas. No obstante, este personaje inclasificable sirve de

apertura a un mundo que se distingue del mundo de los bañistas por la comunicación y la pasión.

Aunque el encuentro amoroso que se desenlaza entre la monja y el nuevo personaje es transitorio, resulta al mismo tiempo transformador. Símbolo de una verdadera ruptura o desviación de la norma, el amante logra romper "el hechizo" que conduce a la monja a su realización. Como señala el amante:

> Mientras me amamantaba como a un carnero o a un ciervo pequeño, la transformación se hizo completa. En su voz confluyeron las voces de otros tiempos, en su risa, la otra risa, en su darse, el otro darse. Me di frente con el pasado y lo bebí a mis anchas. (p. 25)

Este comportamiento que demuestra una pasión instintiva reprimida y no conocida en el mundo de los bañistas, pone de relieve la posibilidad de una existencia diferente. La transformación que se describe en términos de la recuperación de un modo de ser del pasado o de una existencia anterior demuestra otra vez la fascinación de Robles con la idea de un renacimiento o de una reencarnación.

Al optar por la comunicación y la realización con un ser que rehusa dejarse atrapar dentro de un determinado patrón social, la monja sufre las consecuencias de un "nuevo castigo" para los que desafían el sistema dominante. La monja lo explica así a su amante:

> No, no los mandan--a los alabastros--al infierno. Los cuelgan de esa torre. (Torre alta, altísima, de ésas que responden al símbolo fálico, o de ésas que son como las que hay en uno de los patios de la universidad de Albany). Y los dejan así--continuó--colgados de las manos, en lo alto de la torre, batiéndose siempre contra el viento. (p.24)

De esta manera, la monja señala que al escoger un modo de vida que le resulta más auténtico, pero que rompe con los convencionalismos de la sociedad, está destinada a sufrir la soledad y el aislamiento.

Aunque la monja permanece con los bañistas, o tal vez por estar condenada a convivir con ellos, su experiencia con el personaje inclasificable la transforma y la sombra de su hábito desaparece para siempre. Al lograr una comunicación desconocida por el resto de la sociedad, aunque la monja descubre una existencia independiente, sigue siendo ajena de los demás como indica la conclusión del cuento.

> Hasta aquí todo lo que se cuenta de los bañistas de la Riviera o de algún lugar que se le parece. A veces se habla del grupo de excursionistas de mirada fija en la distancia; de movimientos autómatas que no responden a órdenes específicas del cerebro. Se habla de su misión eterna e inútil, de bañarse en el mar y de empaparse de arena. De la monja, nada se sabe, y nadie pregunta por ella. Estará casada con un obrero bañista pero ella ha dejado de ser bañista y de pertenecer al grupo, aunque esté con ellos, y se bañe. Ya no tiene la mirada fija. Ya la sombra del hábito se le perdió para siempre. Dicen que un día la vieron tejiendo en un banco de la playa. La caballera, un poco rojiza, batida al viento. Recogida en si misma, la mirada sumergida en el aire yodado de la playa. Un gajo independiente, suelto, ajeno al clan de los autómatas que no se comunican. (p.25)

Como en "Trisagio de la muerte," Robles fabrica aquí una realidad simbólica para destacar las condiciones opresivas que existen tanto para el hombre como para la mujer. Por medio de la exageración, el modo narrativo de un cuento de hadas resalta lo ridículo y lo alienante de dicha existencia. La introducción de un personaje inclasificable que logra una comunicación vital y transforma a la monja y su realidad, sugiere que la posibilidad de una vida auténtica existe fuera de los comportamientos tradicionales de la sociedad. Es decir, la liberación del individuo y la recuperación de una vida auténtica se presentan cuando el ser humano se arriesga a ser como verdaderamente es y cuando decide expresar su pasión instintiva. Sin embargo, como indica la conclusión del cuento, las consecuencias que el individuo sufre cuando rompe con los modos establecidos de

autodefinición y autoconocimiento son el aislamiento y la soledad.

"En la tierra del humo" y " En la tierra del hielo" son cuentos que complementan los textos ya discutidos por recurrir al uso de elementos simbólicos para presentar el tema de la enajenación. Sin embargo, también sobresalen aquí los elementos psicológicos en la presentación de una realidad enajenada. En estos dos cuentos, Robles explora las múltiples manifestaciones de nuestra conciencia como obstáculo que imposibilita una integración personal y un acercamiento a los demás. Su artículo intitulado, "La relatividad de la realidad," demuestra su preocupación por este fenómeno. De hecho, ella concluye que es la "multiplicidad de nuestra conciencia, la cual nos imaginamos como algo simple, pero que tiene en realidad muchas caras," la que impide una percepción exacta de la realidad y, por lo tanto, contribuye al fracaso de la comunicación y a la fragmentación personal.[3]

Como sugiere el titulo "En la tierra del humo," Robles construye un mundo que se define por su ambigüedad. La fragmentación y la confusión de identidades son los elementos más sobresalientes de la narración. El cuento se desenvuelve en tres lugares: en el salón grande de evasión, en el salón familiar que da a una alcoba principal y en el mundo exterior que representa el "fuerte hierro de la realidad." En los tres lugares, la persona que narra también es la protagonista. Desde un principio la confusión de su propia identidad se establece cuando parece que ella misma se contempla en acción

---

[3]Mireya Robles," La relatividad de la realidad," Thesaurus, 29 (1974), 356.

mientras que se mueve de un lugar a otro. Sus oraciones fragmentadas que describen la situación en cada sitio y que expresan sus pensamientos son la clave para entender que en este mundo jamás será posible integrar lo que ocurre ni determinar con seguridad si se trata de las múltiples manifestaciones y experiencias de un sólo ser o de varias personas. Sin embargo, es a través de estos contextos fragmentados que la protagonista trata de descifrar el sentido de su propia existencia.

De esta manera, cada salón representa y constituye una experiencia diferente para la narradora. En el salón de evasión, confronta el ambiente artificial y fingido de las reuniones sociales. Mientras que en el salón familiar, encuentra la existencia rutinaria y mecánica que caracteriza la vida diaria, en la alcoba contigua recupera en fragmentos la intensidad de una experiencia pasada. Por último, en el mundo exterior, presencia una escena impersonal y violenta que amenaza la existencia de los que se encuentran presentes.

La artificialidad del salón de evasión se define por los gestos vacíos y teatrales de los participantes. La protagonista observa como el bullicio de voces en sí no alcanza una comunicación comprensible y las personas actúan como si quisieran escapar de sí mismos. Su narración fragmentada capta la alienación que caracteriza este mundo:

> Humo. Sonrisas abiertas. Ambiente de música al empezar. Faldas, orquídeas, mitones, brillantes, boquillas. Perfume de uniforme limpio. Oficialidad. Sonrisas de evasión, galenteos de evasión, intentos de evasión. Música pronta a estallar. Allí está ella jugando su papel. ¿Vino conmigo? ¿Se ira conmigo? No lo sé. Allí está, encajando aparentemente en el engranaje de evasión. Un vaso de cerveza, sidra, champán. Humo. Conversaciones, voces. Conversaciones en voces que no parecen ser del hablante. Que

> salen resonando como de una caja hueca. Como si los que hablan trataran de escapar de sí mismos en las resonancias de las cuerdas vocales. (p.7)

Como se ve, cuando la narradora se refiere a "ella," no es posible determinar si habla de otro personaje o si se observa a sí misma en el acto de su propia fragmentación. La ambigüedad creada intensifica la sensación de enajenación. Al sentirse oprimida por este ambiente, la narradora huye sin mención de la otra y se encuentra sorpresivamente y sin ninguna transición en el próximo salón.

En el salón familiar, la narradora descubre en la rutina de la vida diaria la misma artificialidad. En un salón "donde se mira la televisión sin escucharla, donde se lee un libro sin que se asimile el contenido" (p.7), unas flores plásticas la conducen a reflexionar sobre la condición humana. Mientras que se acerca a la vegetación artificial y trata de inhalar el perfume ausente, la narradora recuerda una escena y una conversación que tuvo con un conocido sobre otras flores plásticas:

> Mi acompañante se acercó a la vegetación plástica y trató de absorber el perfume ausente. Dándome una explicación que no le pedí, me dijo: "Con cuanto ahínco trata el ser humano de soñar.En esta tierra árida, de hielo, conserva el verdor de una planta que no existe." Sentí una immensa compasión hacia el ser humano. Hacia el ser humano que reviste de un verde sin perfumes, su destino. El recuerdo de esta escena se me desvaneció de la mente, pero me dejó un sabor extraño en los labios; una rara sensación en el pecho. (p.8)

Es decir, la artificialidad de las flores plásticas resumen para ella el esfuerzo paradójico del individuo por revestir la realidad con las apariencias. El verdor de una planta artificial se convierte en el símbolo del afán humano por fingir una realidad que no existe. Según

se ve, esta evasión se debe al temor del individuo de enfrentarse con su verdadero destino.

Al destacar la incapacidad del ser humano de confrontar su destino como la razón de su alienación, la narradora demuestra indirectamente el inicio de una comprensión del comportamiento evasivo del primer salón. Sin embargo, no es hasta el final cuando la narradora se encuentra "aprisionada en el fuerte hierro de la realidad" (p. 10), que se da cuenta que el destino del cual se huye, tanto en el salón de evasión como en el salón familiar, es la inevitabilidad de la muerte. Retrospectivamente, el lector puede integrar las experiencias del salón de evasión, las flores plásticas, la televisión que se mira pero que no se escucha, el libro que se lee pero no se asimila, y la presencia de una pared de cristal, como los esfuerzos del individuo por distanciarse o revestir de ensueño su mortalidad.[4]

Es de este modo que también es posible entender y explicar el comportamiento absurdo y evasivo de los seres que se encuentran en el salón familiar. Cada individuo por su edad y conducta manifiesta una actitud diferente hacia la realidad. Se destaca en primer lugar la presencia de una joven que según la narradora, "en la que sin saber cómo, reconozco o presiento a la anfitriona" (p.8). La otra, a quien es difícil definir por su pasividad, acompaña a la anfitriona en una

---

[4]Ariel Dorfman ha observado con respecto a Cien años de soledad que "lo que todo hombre intuye en sí mismo es su extinción y el modo de su extinción, la manera en que ha de superar imaginativamente con su vida, esa muerte." "La muerte como acto imaginativo en Cien años de soledad," en Imaginación y violencia en America (Chile: Editorial Universitaria, S.A., 1970), p.159.

lectura absurda en alta voz dirigida a los oídos de la narradora. Al mismo tiempo, una anciana, "mostrando un desinterés absoluto por aquella lectura" (p.9), entra a la alcoba principal, usa el baño y se aleja desapareciéndose en el salón de evasión. Por su parte, la narradora se ve obligada a escuchar la lectura absurda y a anotar sus disparates aunque su verdadero interés es explorar la alcoba principal que las otras aparentan ignorar. Allí trata de confrontar y descifrar un contexto igualmente fragmentado.

> Sin mirar la silueta de la otra, de la imprecisa que siempre iba a su lado, abandoné el sofá y me dirigí con paso lento a la alcoba. Alfombra azul prusia, mullida. Muebles mediterráneos madera oscura. Sobrecama de tafetán. Listas azules y lilas. Cama camera, cama de matrimonio. ¡Cuánta intimidad! ¡Cuánto misterio! De pie, recorriéndolo todo con la vista. Queriendo arrancarle al silencio, el sonido de voces enronquecidas. Queriendo arrancarle al vacío, el sabor palpitante de besos. Hurgar, hurgar, buscar la huella del grito que se escapa de entre manos crispadas. El ropero . . . La ropa nos acerca a las vivencias. Me encaminé hacia él. En el suelo, unas medias largas de nylon, una faja y una sayuela de jersey. Sin tocar la puerta entreabierta del armario, me asomo para ver la ropa. Faldas, blusas, abrigos, vestidos. (p.9)

En conjunto, la conducta absurda de las tres mujeres y la descripción enigmática de una experiencia intensa, que por su fragmentación resulta difícil de entender, pintan de nuevo la realidad de un mundo alienado. Al abarcar diferentes edades o etapas de la vida, el comportamiento inexplicable e ilógico de las tres mujeres parece representar las diferentes maneras de aferrarse a una percepción de la realidad para así evadir la conciencia del verdadero destino. Es decir, mientras que la anfitriona y la mujer pasiva optan por ignorar las circunstancias en la alcoba principal y orientan su realidad en torno a la imposición de una lectura disparatada, la anciana rechaza tanto la lectura como la experiencia en la alcoba y escoge el salón de

evasión como su manera de vivir la realidad. La preocupación de la protagonista con las tres mujeres y su observación y participación en todas las situaciones que se desarrollan sugieren la posibilidad de que ella sea un elemento constante que une los diferentes acercamientos a la realidad. De esta manera, su presencia puede intrepretarse o como un aspecto permanente de la personalidad y el comportamiento de las tres mujeres o como las múltiples manifestaciones de su propio ser a lo largo de toda una vida.

La intrusión de los acontecimientos de un mundo exterior que conduce a la narradora y las tres mujeres a enfrentarse con la amenaza de la muerte destruye la posibilidad para la narradora de integrar estos momentos vividos. Como en las otras situaciones, se desarrolla una escena difícil de analizar y comprender.

> Uniformes. Balas, balacera, ametralladoras. Una fachada blanca. Casa de mampostería. La anfitriona pide auxilio. Sale una china señalándonos con el índice. Nos denuncia. La anfitriona, dirigiéndose al oficial del jeep, trata de imitar los monosílabos nasales. Escudo de aceptación o integración fingida que puede salvarnos la vida. La ametralladora apunta. La anfitriona echa a correr seguida de la imprecisa. Me quedo petrificada en un instante. Trato de seguirlas. Ruido. El pecho abierto, me sangra. Ella se ha quedado en el salón de evasión y yo . . . yo debo de seguir y perderme en la bruma. (p.10)

Aunque la presencia de la china y la violencia desafían una explicación lógica, se muestra aquí que la anfitriona y la mujer pasiva intentan evadir la muerte del mismo modo que eluden la vida. Es decir, primero fingen una aceptación y después huyen de la realidad amenazante. La anciana se queda en el salón de evasión y por lo tanto, no cambia su manera de confrontar la realidad. De este modo, la reacción de las tres mujeres ante la muerte hace pensar en la observación de la narradora sobre el sentido de las flores plásticas.

En otras palabras, se puntualiza con esta escena la tendencia humana de distanciarse de la realidad para, así, evadir el verdadero destino que según esta última escena es la muerte. Por otro lado, la propia muerte de la narradora y luego su desintegración o desvanecimiento patentizan el fracaso de sus esfuerzos por integrar las experiencias vividas y, a la vez, por lograr un entendimiento de su propia existencia y de la condición humana. De modo que al convertir la alienación y la fragmentación del ser en el eje de este cuento, Robles no sólo expone la multiplicidad de nuestra conciencia como obstáculo a la integración personal o a la autorrealización, sino que también cuestiona el caracter unitario de la personalidad que tradicionalmente se ha aceptado como una realidad absoluta.

El problema de la fragmentación de la conciencia de nuevo le ocupa a Robles al escribir "En la tierra del hielo." En este cuento, sin embargo, la protagonista lucha contra la imposición de una fuerza u orden que pretende atraparla o congelarla dentro de una existencia coherente, aunque sin sentido, como sugiere el título. Al proponer esta dicotomía entre el individuo y el orden dominante, este cuento se relaciona con los cuentos "Trisagio de la muerte" y "Los bañistas." Sin embargo, como en "En la tierra del humo," se destacan la confusión de las identidades y la fragmentación de los espacios como un elemento esencial de la narración. Así que se establece de nuevo una relación o identificación ambigua entre la narradora y los otros personajes. Por lo tanto, mientras que la narradora habla de una situación también parece observarse dentro de ella.

La descripción del espacio y del tiempo demuestra que la narradora se encuentra en un estado de introspección y de reevaluación de su propia existencia. Desde el primer párrafo, se observa la identificación de un lugar sin nombre y sin marco geográfico. Luego, la narradora explica que se trata de "un lugar del que no había tenido conciencia hasta ese momento" (p.26). También se describe el espacio en términos temporales al referirse a "un instante en que tengo conciencia de mí. De los demás . . . de aquel instante congelado en el Tiempo" (p.26). Más adelante, la narradora explica que la irrealidad de esta situación es como un sueño o una pesadilla: "Todo lo demás, a pesar de estar delante de mí, se me escapaba a un mundo de sueños, a un mundo de pesadillas" (p.28). Por consiguiente, se puede inferir que los acontecimientos que forman la base de su experiencia se desenvuelven totalmente en el terreno de su subconciencia.

Al mismo tiempo la narradora describe la situación como si fuera un escenario de teatro. Con un estilo gráfico, se presenta a los actores que formarán parte de este momento tan extraño de su vida.

> Un lugar sin nombre. Sin marca geográfica. Un tumulto de gente. Hombres, mujeres, de veinticinco a treinta años. Un monstruo gigante, como un animalejo prehistórico comienza a levantar rocas enormes del suelo, las aprieta entre las mandíbulas y las tira al suelo con furia, haciéndolas añicos. Otro animal igual. Dos. Quizas de treinta a cuarenta metros de alto. Forma de dinosaurio. Piel cubierta de pelos. Pelos largos como de un perro extraño y diabólico. Se oyó una carcajada que salió, para sorpresa mía, de mí. Una a una se van volviendo cientos de cabezas, cientos de miradas. Reírme fue una estupidez. (p.26)

Con esta introducción, se establece no sólo el ambiente onírico de la narración sino también la importancia simbólica de los jóvenes y de los monstruos en el proceso de su cuestionamiento.

Al encontrarse en una situación que no entiende, la narradora trata de descifrar la relación entre estos seres abominables que se encuentran encerrados en una pared de cristal y el tumulto de gente. Como se ha visto, la narradora empieza por reírse de los monstruos que le parecen ser "monstruos de ficción, creados por el cine, para el cine" (p.26). Pero el rechazo del tumulto por su irreverencia y la actitud fanática de los hombres y mujeres hacia los monstruos, la hacen comprender poco a poco que estos monstruos son como dioses "poderosos, repulsivos, crueles, inescapables" (p.29) que son responsables por el automatismo que caracteriza a estas personas.

Su incredulidad se convierte en angustia cuando descubre que una mujer conocida también se encuentra unida al resto del grupo guiada como ellos por una" misión que nadie llega a comprender. Misión fatídica de la que nadie tiene conciencia" (p.27). En manos de un domador que la narradora piensa es delegado de los dioses, "la muchacha conocida" se ve obligada a subir a un barco que gira sobre sí mismo para "experimentar el deleite infinito de un pequeño viaje" (p.27). La identificación de la narradora con "La unica persona que viene del otro, del mismo mundo que vine yo" y su desesperación por despertarla o liberarla de esta sumisión ilógica sugiere que ella se ve a sí misma como en una pesadilla.

> Yo era real. Mi conocida <u>tenía</u> que ser real. Siempre lo había sido. Pero trataba de llamarla y no parecía reconocerme. Tuve la sensación de que quizá se tratase de que el domador presentaría a alguno de aquellos seres ante los monstruos y que de este ritual podría resultar una tragedia horrible e inútil. ¿Por qué morir en una forma tan estúpida? Traté de advertir a mi conocida . . . Mi conocida seguía al lado del domador como si llevara con ella un destino invisible e inevitable. (p.28)

Al terminar el viaje, el domador guía a la muchacha y al tumulto de gente en una caminata por un terreno congelado y liso. La narradora que los persigue y luego se ve forzada por una miliciana con rifle al hombro a integrarse a la caminata huye cuando no puede resistir que se le hielen los pies. Sin embargo, su fuga de una situación que parecía conducirla a ella y a los otros hacia una muerte por la inmovilización del frío no le provee su liberación. Por lo contrario, se ve sumergida en otro tumulto. En una torre se encuentra con un grupo de mujeres viejas y desgreñadas que se someten a una existencia tan autómata y tan sin sentido como la de la que se escapó. Allí continúa sin resultado sus esfuerzos desesperados por encontrar a la mujer conocida.

Como "En la tierra del humo," la situación absurda de este cuento se relaciona con la idea del destino y de la muerte. Según observa la narradora, las personas de este mundo y la mujer conocida participan en un destino del que no tienen conciencia. Su temor es que la muchacha y, por extensión, el resto de la sociedad sacrifiquen su vida a unos dioses sin saber por qué. La actitud autómata y sumisa de los demás que revela una postura de entrega y derrota moral, se contrasta con la rebeldía de la narradora que no acepta esta situación e intenta escaparse. Al sentirse desesperada por el vencimiento que nota en los demás pregunta directamente:

> ¿Por qué no intentar escaparse? ¿Por qué no tener voluntad? ¿Por qué no ofrecer resistencia? Me pareció que mi conocida se dejaba llevar como para salir de eso. Para acabar de una vez y despues ser ya libre. ¿Pero como se sale de eso? ¿Como se sale de una muerte inútil? (p.29)

Este cuestionamiento directo capta el deseo de la narradora de entender el objetivo de su propia existencia. El escenario que se presenta como si fuera un sueño o una pesadilla proyecta en una forma gráfica y exagerada las pocas opciones que la sociedad u el orden dominante facilita al individuo como modos de existencia. Al identificarse con la otra mujer, la narradora reconoce su propia participación en una existencia inútil. Los dioses que ella describe como "despreocupados del dolor y de la muerte y del miedo del gentío . . . encerrados en su urna de cristal entregados a sus furias y sus juegos" (p.29), revelan su percepción del orden dominante que es responsable por esta situación como algo grotesco, arbitrario y sin compasión.

El descubrimiento de una torre habitada por ancianas, "sometidas a una fuerza invisible e inescapable que las hacía subir la torre, recorrer cada salón vacío y volver a bajar" (p.30), sugiere que no hay escape de esta influencia poderosa y mayoritaria. El paralelo entre la existencia de los jóvenes y las ancianas y la imposibilidad de un reencuentro con su doble afirma la continuación de un modo de vivir que impide el descubrimiento del sentido de nuestra existencia y el reencuentro con nosotros mismos.

En conclusión, la discusión de "Trisagio de la muerte," "Los bañistas," "En la tierra del humo" y "En la tierra del hielo" demuestra ampliamente la preocupación de Robles por el tema de la enajenación. En "Trisagio de la muerte" y "Los bañistas" con el uso de figuras simbólicas, Robles detalla los patrones de conducta que nos encierran en una existencia que impide la comunicación, el

conocimiento mutuo y el descubrimiento de un ser auténtico. En ambos cuentos, Robles hace hincapié en la situación opresiva sufrida tanto por el hombre como por la mujer. Se evidencia también la iniciación del concepto de renacimiento y reencarnación que en la segunda colección de cuentos se convertirá en el vehículo principal para lograr el autoconocimiento y la autorrealización.

"En la tierra del humo" y "En la tierra del hielo," Robles traza el origen de la enajenación al nivel individual. Demuestra como la multiplicidad de nuestra conciencia contribuye a la fragmentación y obstaculiza la integración de nuestras experiencias vividas. Mientras que "En la tierra del humo" Robles sugiere que es el temor a la muerte que nos hace huir y evadir la realidad, "En la tierra del humo" la autora vuelve a insistir en un orden dominante que automatiza e impide que la sociedad logre un descubrimiento del sentido de la existencia. El análisis de la enajenación que Robles lleva a cabo en estos cuatro cuentos marca el comienzo de la búsqueda de una identidad integral como el motivo central de la obra narrativa de Mireya Robles.

CAPITULO II

EL PATRON DE RENACIMIENTO EN FRIGORIFICO DEL ESTE

En la colección de cuentos intitulada Trisagio de la muerte, sobresale el tema de la angustia del individuo que no logra identificarse con su mundo, y por lo tanto, no establece una identidad personal ni social. Aunque la enajenación del individuo todavía predomina en Frigorífico del este[1], la búsqueda por una identidad integral se intensifica. Mientras que en la colección de cuentos estudiada en el capítulo anterior Robles examina los patrones de conducta impuestos por la sociedad y, por otro lado, las múltiples razones que conducen a uno a la enajenación, en esta segunda colección se destaca la importancia del esfuerzo por buscar el pasado y recuperarlo para así superar una existencia fragmentada.

Frigorífico del este ofrece trece cuentos. Algunos cuentos como "Grand Central," "Mi corazón para los negros de Harlem," "El desfile" y "El viejo Frank" crean un mundo reconocible que se deforma o se transforma en algo extraño a causa de la propia enajenación del individuo y de los seres que le rodean. Igual a la otra colección, la

---

[1]Mireya Robles, Frigorífico del este, manuscrito de narraciones, TXU. 144-443, 1983. El manuscrito no tiene paginación. Por lo tanto, he tomado la libertad de darle mi propia paginación siguiendo el orden consecutivo en el que aparecen los cuentos de la colección. Otras referencias a los cuentos serán citadas con la paginación entre paréntesis.

existencia alienada de estos individuos se caracteriza por la incertidumbre y la oscilación entre lo real y lo onírico.

De interés especial para los propósitos de este estudio, sin embargo, son los cuatro cuentos en que la enajenación mueve al protagonista a buscar el pasado a través de investigaciones minuciosas de sus orígenes. Al sobresalir en ellos los esfuerzos del individuo por descubrir una identidad más completa y profunda de sí mismo, los cuentos marcan una intensificación en la búsqueda por la autodefinición.

Robles emplea en estos textos lo que ella identifica como el renacimiento y la reencarnación para establecer la continuidad del ser humano con su pasado y describir su proceso de autoconocimiento y desarrollo espiritual. Ya se ha notado en el primer capítulo que Robles utiliza el renacimiento en "Trisagio de muerte" y "Los bañistas" como un símbolo que explica, por un lado, la ausencia de la autorrealización y por otro lado, la transformación y el autodescubrimiento. En el tercer capítulo de esta tesis, se examinará la parodización del renacimiento en la novela Hagiografía de Narcisa La Bella.

Por ser un aspecto notable del tema de la enajenación y de la búsqueda de una identidad integral que Robles desarrolla a lo largo de su narrativa, aquí se analizarán "Frigorífico del este," "En la otra mitad del tiempo," "El vampiro que da sangre" y "La ciudad flotante." Estos cuatro cuentos son de los más efectivos en que Robles emplea diversas variaciones sobre el tema del renacimiento. Se analizan primero "Frigorífico del este" y "En la otra mitad del tiempo" porque

ilustran a través de la idea del renacimiento dos posibilidades opuestas en el desarrollo espiritual del individuo. "El vampiro que da sangre" y "La ciudad flotante" que trazan, respectivamente, la vida de un hombre desde su niñez y la vida de una mujer en sus diferentes reencarnaciones, presentan también dos resultados opuestos en la búsqueda por la realización.

Con "Frigorífico del este," Robles introduce su idea del renacimiento y la emplea para destacar el estancamiento del desarrollo espiritual del individuo, y así establecer el origen de su enajenación con el pasado. A diferencia del sentido tradicional del renacimiento asociado con la experiencia mística de trascendencia y de desarrollo espiritual, Robles demuestra con su uso del renacimiento que el ser humano es incapaz de trascender su existencia y resalta el proceso de su deshumanización.

El cuento comienza con un reintegro cuyo cerebro está atravesado de tubos plásticos y que está narrando las circunstancias de su renacimiento. Los esfuerzos fragmentados del personaje por recordar lo que era antes de morir y por descubrir el vínculo con su nueva existencia constituyen la estructura de la búsqueda de su autodefinición. El cuento se desarrolla entre momentos breves de retrospección y un recorrido por los diferentes lugares de un nuevo mundo de reintegros al cual el pertenece ahora. Como indica el título, con este proceso de refrigeración los avances científicos han logrado la extensión de la vida mientras que la mecanización absoluta marca la ausencia de y el desprecio por el desarrollo espiritual del individuo.

Mediante "rápidos flujos de conciencia" (p.1) que atraviesan su cerebro de tubos plásticos, el reintegro recupera momentáneamente la fecha de su muerte de 1973 que fue "cuando en Chile iban a fabricar carne vegetal," y "cuando daban un parte de último minuto . . . que: habia un fallo en el Skylab" (p.1). Con esta información, Robles ubica el pasado del protagonista en un contexto socio-político que evoca el golpe militar chileno y la subsiguiente represión simbolizada por la referencia a la fabricación de "carne vegetal." De esta manera, el atropello de derechos humanos y por consiguiente, el empobrecimiento espiritual del individuo emergen de su memoria como la característica sobresaliente de su pasado. Al mismo tiempo, se hace hincapié en el fallo del Skylab para constatar que la mecanización y la tecnología de la vida humana existían antes de su renacimiento, y a la vez, se resalta la imperfección de los avances científicos. Trescientos años más tarde cuando el reintegro vuelve a la vida desde un frigorífico y con un cerebro nuevo y un pulmón moderno, el lector ve claramente la culminación de este desarrollo científico y el desprecio por el valor de la vida humana. La regresión espiritual y la deshumanización que esta nueva manera de vida representa se puntualizan en la dificultad que estos seres experimentan al hablar. Por eso, el reintegro descubre que "los números suenan distintos. Las gentes se ahogan al hablar. En las traqueas traquetea un raro sonido de hueso rodando y golpeándose en un pasillo vacío, desolado, inclinado" (p.1).

El proceso impersonal y mecánico al cual el reintegro debe someterse para ganar una nueva identidad es otra manera en que Robles

relaciona el desarrollo tecnológico con la deshumanización y la destrucción espiritual.

> Usted es el reintegro número 47111. Una chapa metálica. Pero es mejor tatuarse el número. En la planta del pie:47111. Su cerebro es nuevo. Debe funcionar bien. Pero una forma de no preocuparse es precaverse: reintegro 47111. No obligamos a nadie. Todo el mundo sabe lo que tiene que hacer. La ley es precaución y la precaución es ley. El tatuado: en la sala once del segundo piso. Maquinarias automáticas. La tinta es negra. No, azul. No, oscura. Azul-negra. Marcar el número 47111. Cinco segundos. Sí, puede caminar inmediatamente después. Ah, firme el registro. Año 2273. Reintegro 47111. No, ninguna letra. Sólo 47111. Sí, todos sabrán. Solo hay un reintegro con ese número. No. No hay un exceso de población. No. Ya no hay nacimientos. Todos son reintegros. La población mundial tiene ahora 47111. Habitantes no: reintegros. Los otros: todos en frigoríficos. Usted vino hace tres días, del frigorífico del Este. Sí, en nuestros transportes. Puede arrancarse ya de la palma, el sello de embarque. Nunca doy tantas explicaciones. Vaya a la sala once del segundo piso. No, ningún papel de identificación. Sólo el número de su reintegro. Sí, tatuado. Nunca doy tantas explicaciones. (p.4)

Aunque la adquisición de un número, frío y sin vida supuestamente constituye la esencia de su nueva identidad, el reintegro sabe que tiene que haber algo más en la vida. Por lo tanto, su recorrido por las calles de este mundo deshumanizado y su lucha contra la mecanización de su cerebro, representan esfuerzos conscientes por establecer la relación del presente con el pasado y así recuperar su verdadera identidad. Lo trágico e irónico de lo que descubre es que la manera de vida actual le recuerda de su antigua existencia.

La intensificación de la mecanización de la vida y la ausencia del espíritu se hacen dolorosamente obvias para el reintegro en la sección de la ciudad donde trabajan los artesanos. Allí donde los individuos tradicionalmente se identificaban con la creatividad, la sensibilidad espiritual y la libertad de expresión, ahora se mueven como muñecos y "como si su artesanía fuera una forma de darse cuerda

para seguir" (p.9). Los artesanos con las ayudantes femeninas, "moño en la nuca" (p.11), le hace recordar el fracaso de la liberación de las mujeres. Lo único que importa ahora es la fuerza física y el trabajo que "cada quien . . . puede hacer" (p.11). El reintegro recobra memoria del pasado para señalar el vínculo entre lo que ve y lo que ocurrió antes de su renacimiento.

> No sexo. No pasiones. Lo sé por mí: no hay regreso posible. Vegetal, todo vegetal. No se esta perdiendo: se perdió. Y pensar que en California empezaban a defender a Safo. Y había orgullo en declararse : "Soy." Pero todo aquello era un reto. Una revolución. Un reto a la hoguera inquisitorial. Era una lucha extendida a otros estados y a otras ciudades pero sólo sé de California. Y una poeta le escribía poemas a otra mujer: to a handsome woman. Y todo era un reto. Y era una lucha. Y eran gotas de agua en la gigante llama de la hoguera. Inútil. Todo inútil. Todo es unisexual. No: asexual. Mecanizado, vegetalizado. (p.11)

Puesto que el reintegro también pertenece al grupo de los artesanos, parece que su recuerdo de la vida artística del pasado podría haber sido su propia experiencia. Tal vez por eso se explica el pesimismo de la frase, "Lo sé por mí: no hay regreso posible" (p.11).

Al buscar "una memoria múltiple . . . Otra, común a toda la humanidad" (p.11), el reintegro se mueve de la sección de los artesanos a una de libreros gigantes. Entre las portadas plásticas de los libros descubre botones en vez de letras. Al apretar el botón con la referencia, junio 1973, recibe y reconoce en una pantalla las últimas "noticias sucesivas, rápidas" de su tiempo. Decepcionado con esta visión fragmentada y vacía de su pasado, cierra el libro y sigue su marcha.

Por último, el reintegro se encuentra en la sección administrativa. El capitolio legislativo parece representar una clase diferente de individuos. Allí los que reclaman al gobierno son todos

ciegos sin uniformes que esperan su restitución a una vida normal mediante la fabricación de ojos artificiales. Según explica uno de ellos, "Sólo los ciegos se han quedado incompletos" (p.13). Los legisladores que responden a las exigencias de los ciegos son retratos que escupen "promesas sin fundamento" (p.14) en largos pergaminos. Ante la situación absurda, la ausencia de la compasión humana y la completa mecanización de la ley administrativa, el reintegro reconoce su mundo del pasado y lamenta que "esto no había cambiado" (p.14).

Al darse cuenta del automatismo absoluto de este mundo donde ya no hay ni la posibilidad de rebelión y que está estrechamente vinculado a su pasado, el reintegro se acerca al final de su búsqueda. Regresa al Frigorífico del Este donde se reactivan a los reintegros necesitados y allí se integra dócilmente a su nuevo destino:

> Me fue fácil encontrar la urna 72. Me fue fácil aceptar la existencia de todas aquellas urnas ocupadas con reintegros inmóviles. Me fue fácil aceptar que aquellas no eran las tumbas de Carlos V ni de Felipe II. Me estiré en mi urna que encontré fría y protectora. A mis pies: mi bolsa-cartera de piel negra. Las llaves. Carecía de importancia que aquellas llaves no tuvieran uso: seguían siendo mías. Con apasible asombro reconocí en mí la antigua capacidad de sueño. Aun podía dormir: sólo eso importaba. Siempre nos queda <u>algo.</u> Esto me animó a integrarme. (p.15)

Despues de comprender que la deshumanización de esta nueva sociedad es el fruto de su pasado, el reintegro acepta su nueva identidad que en realidad no es tan nueva.

Mientras que en "Frigorífico del este" Robles utiliza el concepto del renacimiento para presentar una visión pesimista del desarrollo humano, "En la otra mitad del tiempo" se sirve de esta idea para describir la transformación positiva de una mujer que, después de

muchas reencarnaciones, logra un conocimiento más profundo y completo de sí misma. Al trazar el proceso de su autorrealización, Robles destaca como asunto principal de la narración el misterio de este proceso y la importancia de integrar los distintos niveles de percepción para hacer consciente el potencial del individuo.[2]

Como en "Frigorífico del este," Robles crea una realidad que rebasa los límites de lo real. La narración comienza con la protagonista frente al mar a través del cual recibe ecos de sus otras existencias. Por lo tanto, aquí el mundo es extraño no por la deshumanización sino porque la protagonista parece tener la habilidad de comunicarse con un más allá o si se prefiere, con "la otra mitad del tiempo." A diferencia de la caracterización del reintegro número 47111 que lucha contra la mecanización de su cerebro para así recordar y conocer quien es, la protagonista, o "la mujer con ojos de cartaginesa," ya sabe que su vida es una suma de "muchas reencarnaciones." Mientras que la identificación de sus ojos con Cartago indica su conección con existencias de otros siglos, el

---

[2]Al destacar la importancia de la subconciencia o un nivel más profundo de percepción en el esfuerzo por reintegrar una identidad fragmentada se considera que Robles aplica aquí un proceso de autoconocimiento que se asemeja a la teoría jungiana de la individuación. Para Jung, el individuo podía lograr un conocimiento más profundo y completo de sí mismo si servía o hacía conciente el misterio y potencial de su individualidad que para el residía en la profundidad de la subconciencia. Carl Jung, Archetypes and the Collective Unconscious, Vol.9 of The Collected Works of C. G. Jung, Ed. Sir Herbert Reid et al., (Princeton: Princeton University Press, 1968).

énfasis en sus ojos también resalta la importancia de su percepción y su capacidad de profundizar en el enigma de sus pasadas existencias.[3]

El motivo de su búsqueda es el reencuentro con su origen o con un aspecto original de su ser que ella ve "como una cita antes del nacimiento," y a través de la cual espera trascender la condición alienada de todas sus existencias. Es así que se lee:

> La mujer con ojos de cartaginesa, miraba hacia el mar, y su mirada se extendía por muchos siglos. Era un ritual. Era un rito. Un rito. Encontrarse con el pasado en la vastedad silenciosa, en el vago rumor de espumas salobres. La mañana fresca, y el silencio perfilando su contorno. Sabía que había vivido muchas re-encarnaciones y el pasado, sin ficheros en los dedos, ausentaba datos. Pero ahí estaba, la carga de tensiones milenarias, y el mar. Y por sobre todo, esa sensación de destino: un lugar y una fecha. Como una cita concertada antes del nacimiento. Era cuestión de encontrarse.Era cuestión de convertir la muerte diaria en espera. Era cuestión de visualizar la silueta de ese otro ser, a la otra orilla de la tensión del tiempo, surcando aliento y espacio, o inmóvil, superando las heridas de un anhelo manso, recorriendo las venas de la piel para posarse en el calor de las manos. (p.47)

A través de la contemplación ritual del mar, la protagonista trata de reencontrarse con "la silueta de ese otro ser" que está "a la otra orilla de la tensión del tiempo." Al mismo tiempo, se puede ver que ese aspecto de su ser es alguien que existe dentro de ella y

---

[3]Lo que H. Patsy Boyer ha notado con respecto a la función y misterio de los ojos verdes en la leyenda "Los ojos verdes" por G. A. Bécquer ilumina el uso de los ojos en esta narración. "Stated in different terms, this mystery refers to the magical function of the living eye: vision. The act of visual perception is essential to exchange; it is a basic mode of communication and is itself an act of creation. It establishes the relationship between, as well as the existence of self and other. The mystery is the nature of perception, which is selective, which focuses." "A Feminist Reading of 'Los ojos verdes,'" en Theory and Practice of Feminist Literary Criticism, Eds. Gabriela Mora and Karen S. Van Hooft, (Michigan: Bilingual Press, 1980), p.196.

que está "surcando aliento y espacio, o inmóvil superando las heridas de un anhelo manso . . . para posarse en el calor de las manos." De esta manera, el mar funciona como una extensión o espejo de su subconciencia.[4] El encuentro ritual con el mar y su "carga de tensiones milenarias," se puede ver como una metáfora que describe la lucha interna de la protagonista por integrar su pasado con el presente y así realizar o descubrir un concepto más completo y profundo de su identidad que ella visualiza como "ese otro ser."

Entre los mensajes o ecos que recibe del mar, o de su subconciencia, la protagonista capta dos que sobresalen y que eventualmente la ayudan a comprender algo inexplicable que ella intuye como la clave para su reencuentro consigo misma. Ambos mensajes son enigmáticos y por su irrealidad, fragmentación y simbolismo críptico, se asemejan a las experiencias de los sueños.

El primer mensaje se asocia con una casa que había sido habitada por esclavos en otros siglos. Allí los esclavos participan en ritos de santería y hablan por la boca de un medio. Sin embargo, los mensajes que brotan de los que están poseídos por los espíritus resultan ser "mensajes entrecortados de otras épocas" que aunque persisten "en confluir con el presente" (p.47), debido a su fragmentación no ayudan en este momento a la mujer en su búsqueda.

---

[4]Carl Jung ha notado que el mar desde la mitología antigua ha funcionado como símbolo y expresión del subconciente. Symbols of Transformation, Vol.5, of The Collected Works of C. G. Jung Ed. Sir Herbert Read et al., (Princeton: Princeton University Press, 1968) p.219.

Con el segundo mensaje que viene de las olas y que esta tallado en una lengua desconocida sobre un trozo de madera, Robles mezcla la realidad externa de la mujer con la realidad que viene de "la otra mitad del tiempo" o de la profundidad de su subconciencia. El mensaje, como el pedazo de madera, es sólo parte del mensaje completo. Junto con este mensaje, el mar arroja también un frasco de perfume que contiene un líquido de unción. Con el perfume, la mujer se prepara para un rito y experimenta una transformación liberadora que la hace comprender en el sentido lógico de las palabras.

> Dejó que el aroma le tocara la piel y se sintió ya, como en otros siglos, preparada para salir de un recinto, esta vez, de un recinto abierto, hacia la búsqueda. Depositó, con un movimiento de vieja costumbre, el perfume sobre la piel de arena que le servía de tocador. Y dirigió su mirada hacia la madera. Hacia aquel trozo de madera que yacía allí, pacientemente, como si la esperara. Sintió entre sus manos la humedad de la gruesa lamina de troncos y trató de descifrar las raras letras que formaban un mensaje en una lengua que ya hoy, le era desconocida. Notó que la placa estaba, meticulosamente, partida en dos, y se acercó al pecho las letras húmedas, como abrazándolas. Sin tener un conocimiento preciso de lo que estaba sucediendo, creyó comprender. Se irguió lentamente y con el paso firme fue venciendo las lejanías de la playa. (p.48)

La situación que se desarrolla es un enigma tanto para el lector como para la protagonista. Sin embargo, a pesar de su misterio, la protagonista parece intuir algo sobre su vida y sus pasadas existencias que antes no había comprendido. El rito de santería empleado por los esclavos que tratan de trascender el sentido de su propia existencia puede verse como un presagio que prepara a la protagonista para su propio rito en que descubre lo que debe hacer con otro mensaje hermético. Al hacer consciente algo que antes desconocía, el trozo de madera con su mensaje extraño parece simbolizar ese proceso misterioso que es el conocimiento gradual de nosotros mismos.

Es así que se puede explicar también el reencuentro mágico que tiene con otra mujer y que inexplicablemente trae en la mano el otro pedazo de la madera con las letras extrañas.

> En el espacio limpio del andén, la silueta de una mujer. Su mirada intensa, su contorno, tallado en el silencio. Inmóvil y en la mano, la mitad de una lámina de madera, y letras extrañas. Una breve pausa. Paz anhelante. Aliento entrecortado y profundo. Avanzaron para acortar la distancia. Se miraron a los ojos, y se reconocieron. (p.49)

De esta manera simbólica Robles resalta el triunfo de la protagonista quien llega a la cita con ese otro ser, y a la vez, realiza su integración con un aspecto de su ser que antes desconocía y que ahora le ofrece un sentido más profundo de su identidad. Al mezclar los dos niveles de la realidad - el interno y el externo -, Robles destaca en términos metafóricos la importancia de una síntesis entre la subconciencia que acarrea la complejidad de nuestro pasado y de nuestro origen y la realidad en que vivimos para así realizar el potencial y misterio de nuestra existencia. De esta manera, a diferencia del pesimismo de " Frigorífico del este," el triunfo final del reencuentro en este relato puede verse como el ideal de un verdadero renacimiento espiritual.

"El vampiro que da sangre" y "La ciudad flotante" cierran el ciclo de narraciones que se caracterizan por la búsqueda y el renacimiento en esta colección. En ambas narraciones, Robles traza el desarrollo de una vida y emplea el renacimiento para que el individuo regrese a sus orígenes y, de esta manera, supere la fragmentación del presente. Aunque de una forma más ambigua, estos cuentos, como "Frigorífico del este" y "La otra mitad del tiempo," también representan posibilidades diferentes en la búsqueda por una autorrealización.

Con "El vampiro que da sangre," Robles reconstruye la vida de un hombre desde su niñez para describir sus esfuerzos por recuperar el sentido de una existencia integral como el que sintió en el seno materno.[5] De esta manera, la idea de un renacimiento se emplea para resaltar su obsesión por reproducir en su vida de adolescente y de adulto la unión y comunicación absoluta de su niñez. El cuento se divide en tres etapas, y mediante breves escenas, el lector observa la vida del protagonista y descubre la imposibilidad de su objetivo y su progresiva alienación. La primera etapa se inicia en el pueblo de origen y recuenta las circunstancias de su mundo infantil que se identifica estrechamente con su madre y los seres que le rodean. La iniciación de la vida escolar marca el comienzo de la segunda etapa de su vida y el momento traumático de la separación de su madre. La tercera etapa describe la vida adulta del hombre que ahora es un estudiante en la ciudad que busca en sus relaciones la unidad absoluta que sintió en el seno materno.

Como habia hecho "En la otra mitad del tiempo," Robles de nuevo se sirve del misterio y de lo enigmático para describir las cualidades especiales de este niño que siente un vínculo fuerte con su madre y con la humanidad. En primer lugar, el nombre del niño, "el vampiro que da sangre," expresa en términos metafóricos su afán por dar de sí mismo y sentirse parte de los demás. Como le debe confesar

---

[5]Rosemary Jackson ha notado que tanto Freud como Jacques Lacan han identificado este deseo de unidad absoluta con otro ser humano como un instinto básico de la composición psicológica del ser humano. Fantasy: The Literature of Subversion (New York: Methuen Co. Ltd., 1981), pp.61-91.

más tarde a una de sus tías quien lo encuentra llorando por su madre, sentía "un amor irrefrenable que le parecía hecho de sangre," y que "lo forzaba a una órbita anormal, a una tensión que avergonzaba y que dolía" (p.56).

Robles presenta la atracción que el niño siente por los demás mediante su extraña relación con un grupo de chinos que vive en su pueblo. Como en otras narraciones de Robles, el problema de la comunicación surge como el rasgo predominante de la relación. Sin embargo, a pesar de que el niño y los chinos hablan dos idiomas diferentes, la atracción mutua supera las barreras linguísticas y se crea un ambiente extraordinario que capta el sentido original de identificación y de unidad que el niño siente durante esta primera etapa de su vida.

> Y cuando la madre no lo sabía, y cuando los otros no lo sabían, se iba a la trastienda de aquel restaurante, al fumadero de opio de aquellos chinos, y se quedaba absorto en el misterio de aquellas miradas lejanas con una pequeña libreta en la mano, donde apuntaba aquellos monosílabos extraños, su tesoro secreto. . . . Y algo extraño comenzó a suceder. La presencia de aquella hosca figura de cinco años, comenzó a dibujar sonrisas enigmáticas entre aquellos seres. Pero el pequeño bulto de la libreta no sabía sonreír pero sí aprendió a decir monosílabos que provocaban un alboroto entre los chinos y unos se secaban las manos con el delantal, y otros dejaban de fregar, y otros dejaban de llenar vasos de agua. Y todos comentaban con una euforia que le sorprendía. (p.55)

El inicio de la vida escolar marca el comienzo de la segunda etapa de su vida. Robles describe el viaje del niño en tren al colegio que está en otro pueblo y capta el sentido de pérdida y sufrimiento que esta separación significa.

> Pero llegó el día de la gran separación, y los brazos de la madre quedarían perdidos para siempre. Desde ahora en adelante vestiría uniforme y llevaría maleta escolar. El tren salía siempre el domingo por la tarde y cuando la madre le alcanzaba,

> despidiéndolo con un cartucho de caramelos, el se preguntaba por qué el desgarramiento se sentiría siempre en la garganta. La casona de las tías, la austeridad temible, saber que Dios desterraba del paraíso, fueron los elementos que integraron su soledad. (p.57)

Este viaje en tren que constituye la separación física de la madre también representa en un nivel metafórico el alejamiento gradual de una vida auténtica y la pérdida irrevocable de una unión original. El uniforme y la maleta escolar como símbolos de su nueva identidad marcan su iniciación en un mundo impersonal. La casona de las tías y su austeridad temible definen los términos alienantes de su nueva vida. Para las tías, la confesión de su "sangre-amor que tenía que darle a la madre" es una pasión incomprensible y "una violación deshonesta" (p.57).

Para el niño que sufre el trauma de la separación, el afán por recuperar la unidad original entre el y su madre se convierte en su razón de ser. Al escribirle a su madre, el niño expresa su deseo por alcanzar de nuevo esa identificación y comunicación absoluta en términos de un renacimiento.

> Nadie pudo creerlo. Nadie sospechó que toda su mecánica interior era absurda, y toda su arquitectura, desencajada. Sólo le quedaba escribir aquellos borrones y esperar una reafirmación en la carta- respuesta, de que era posible volver al seno materno. Al útero. Adentro. A la placenta. Nadar nutriéndose de otro ser humano. Y que siempre fuera posible el rito del parto. Y entrar otra vez y entonces nutrirse de ese ser humano. (p.57)

Volver al útero es un símbolo en el cuento que sugiere que el niño se rebela contra el nuevo mundo del colegio y de las tías que lo aleja de su madre y de su pueblo. Su obsesión por un renacimiento o por repetir "el rito del parto" evoca su ansiedad por trascender la imposición de una realidad alienante y por recuperar el sentido

integral de su antigua existencia. Sin embargo, puesto que la madre nunca contesta a las cartas, uno comprende que sus esfuerzos por recuperar ese pasado tienen que fracasar. El acto de dejar de escribir las cartas marca otro momento de desilusión para el niño y resalta su alienación.

> Y una sensación extraña empezó a invadir a aquel vampiro que creía nutrirse de las entrañas de otro ser humano. Y empezó a preguntarse si esa sangre, su amor-sangre, no sería invisible. Y algo, como cristales rotos, comenzó a caer, arterias abajo, en su tiempo interior. LLegó la gran separación, y desaparecieron las cartas. (p.57)

La vida adulta - es decir, la tercera etapa de la narración - comienza cuando el protagonista abandona sus esfuerzos por volver al seno materno e intenta alcanzar la unión original que tanto desea con otra persona que no fuera la madre. Parecido a la segunda etapa, un viaje inicia esta parte de la narración. Ahora en el recinto más amplio pero enajenado de la capital, el hombre continúa su búsqueda. En una casa de huéspedes para estudiantes, conoce íntimamente a otro ser humano. La descripción de esta relación se expresa también en términos de una transformación y un renacimiento. Pero esta experiencia es momentánea ya que la separación es inevitable.

> El amor-sangre se fue filtrando y la oyó decir repetidamente que "le llenaba el alma." Y se devoraban mútuamente. Y ella se dio a la tarea de purificarlo y le arrancó a dentelladas su última piel y le devolvió la inocencia amamantándolo como a un ciervo. Pero nada escapa a la ley inexorable. La muerte, la distancia, la separación. Y todo quedó perdido para siempre. (p.58)

Por su pasión instintiva y por la repetición de la última frase, "amamantándolo como a un ciervo," la transitoriedad del momento hace recordar la relación entre "la monja" y su nuevo amante en "Los bañistas" de Trisagio de la muerte examinado en el capítulo anterior.

Pero mientras que en "Los bañistas" Robles resalta el aspecto triunfante (aunque solitario) de la experiencia de la monja, aquí se destaca el sentido trágico de la relación destinada a acabarse.

La imposibilidad de recrear una relación duradera y de establecer la comunicación absoluta con otro ser, se expresa al final del cuento cuando Robles combina los símbolos de la mitología cristiana y una perspectiva moderna de fatalismo.

> El destierro. Dios desterraba. Caín. Al este del paraíso. En la ley de evolución, un eslabón perdido. LLevando a sabiendas su condena . . . . Desequilibrio desencaje. Solo en aquella ciudad. Solo en aquella ciudad de espejos pudo vislumbrar algo en los gigantes carteles, en aquellas letras monumentales: "Todo lo embadurnas." Siempre rompes lo bello. Y, mientras se buscaba unas rosas que creía llevar en la mano, se encogió de hombros en el misterioso frío de la noche y sintió que algo se coagulaba dentro, como si fuera laca y esmalte. (p.59)

En suma, la vida del hombre demuestra que la separación y el aislamiento se repiten como una ley que gobierna el desarrollo de las relaciones humanas. La búsqueda por recrear la unidad original entre dos seres humanos como se encuentra en el seno materno forzosamente tiene que fracasar.

"La ciudad flotante," el último cuento de la colección a analizarse, sirve como conclusión e iluminación del sentido de las otras búsquedas emprendidas en Frigorífico del este. Se reúnen ideas, imágenes y símbolos ya vistos en otras narraciones que establecen la continuidad del concepto del renacimiento entre los textos y que evocan la persistencia de una existencia alienante. No obstante, la repetición y elaboración hacen constar el deseo básico del ser humano por trascender el proceso de enajenación con que Robles ha caracterizado el desarrollo espiritual de la humanidad. Mientras que

en "El vampiro que da sangre," Robles se sirve de la metáfora del regreso a la matriz para patentizar el fracaso del protagonista en recrear el sentido integral que gozó en esa existencia, en "La ciudad flotante" elabora esta idea para presentar una visión más optimista de la búsqueda por la autorrealización. Con el regreso de la protagonista a "la ciudad flotante" y su encuentro con una señora que hace recordar a la figura simbólica de una madre que espera el regreso de su hija ausente, Robles reafirma su esperanza en la posibilidad de superar una existencia fragmentada.

Es así que el deseo del reencuentro con "la ciudad flotante" es el objetivo que organiza la búsqueda de la protagonista. El viaje por mar que la conduce finalmente "a la ciudad que un día conocí, viví, la ciudad de casas de madera" (p.60) hace pensar en el retorno a un lugar de origen. A su vez, el viaje por mar es también la metáfora que describe el proceso de su autoconocimiento y evaluación de pasadas existencias. De esta forma, se afirma de nuevo la importancia de la recuperación del pasado a través de los conceptos de renacimiento y reencarnación.

De pronto, en la oscuridad de la noche, la protagonista se encuentra en una estación de trenes donde piensa que algún tren la espera para llevarla a la ciudad conocida. El tren como en "La otra mitad del tiempo" y "El vampiro que da sangre," es el vehículo simbólico que trata de conducir a la protagonista a su destino. Sin embargo, aquí "un guardagujas con un farol en la mano," le niega la entrada al tren, afirmando repetidamente que "este no es su tren" (p.60). Al serle prohibida la entrada, la protagonista se dirige

automáticamente hacia un muelle donde la espera una lancha con el motor en marcha y un hombre que le hace una seña para que suba. Así comienza el viaje por mar que la conduce al reencuentro con la "ciudad flotante" y con la figura misteriosa de una señora que podría ser su madre.

Como en "La otra mitad del tiempo," el mar es el medio que facilita la exploración de su pasado y hace posible su reencuentro con el lugar de su origen. Su viaje por el mar y la evaluación mental que hace de sus otras vidas mientras que llega a la "ciudad flotante," puede verse como una expresión del ahondamiento en su propia subconciencia.

El recorrido mental por los caminos de sus pasadas existencias cubre tres siglos - desde el XVII hasta el XX. "La incomunicación violenta" es el eslabón que une y establece la continuidad de sus distintas vidas. Su primer recuerdo describe la frustración de una mujer del siglo XVII quien se encuentra atrapada dentro de un rígido patrón de comportamiento y nunca se realiza como persona. La imagen de su ropa y el castillo en el que vive resaltan su encierro. La relación truncada entre ella y un hombre marca la falta de una comunicación auténtica y, al mismo tiempo, la protagonista señala que el mismo encierro limita la extensión de su búsqueda. Según se lee:

> escondida en el misterio de notas de laudes, sufriendo de amores imposibles, que se confundían en mis largas faldas de ricas telas en aquella mansión, en el castillo, y todo era tan fácil, sufrir así, entre suspiros, entre las notas de laud, entre aquellas vestiduras de ricas telas, y en balcón interior donde nos sentamos tan elegantemente reservados, sentirme la agitación del pecho distribuyéndose entre los senos abultados, y el pañuelo que aprieto en la mano derecha para calmar la desesperación de la distancia, ese hombre en el salón contiguo, que me ama, que no me ama, que es imposible nuestro amor, que podría ser imposible pero

> que fácil era todo esto entre notas que gotean solitariamente delicadas, y esta elegancia reservada, y el sahumerio, el aroma de incienso de capilla. (pp.60-61)

Su próximo recuerdo la trae al siglo XX. Según explica, "ahora la frustración se hace agresividad . . . porque se hace intolerable el desencaje, porque se hace intolerable la marcha forzada de la búsqueda . . ." (p.61). Aquí la protagonista describe su relación con otras mujeres que si bien puede sugerir a primera vista un desarrollo en la libertad sexual de la mujer, en el fondo es la incomunicación que surge de nuevo e intensifica la alienación. Dice la protagonista:

> y está bien que aquella otra mujer que compartió mi cama también recuerde estos momentos, lo brutal de mí, y los recuerde tan fielmente, tan insistentemente, hasta extenderlos a todos mis rincones, y lo recordarás tu mujer de ahora, cuando ya no compartas mi cama, y esta incomunicación violenta seguirá siendo mía, el punto de encuentro de mis átomos regados por los ruidos de las concreteras, por las oficinas,por la burocracia manipulada por los negros, por la burocracia manipulada por los blancos, por el golpe del reloj que persistentemente me lanza a una tarea inútil, y no hay a quien gritarle, y no hay con quien quejarse, y todos los núcleos de protesta se van reventando, y la incomunicación violenta pegada a mí, acompañándome, reintegrándome, fortaleciéndome en la seguridad de que ninguna mujer sabrá arrancármela a dentelladas. . . . (pp.61-62)

En conjunto, las reencarnaciones marcan un desarrollo que se caracteriza por la incomunicación y la frustración. De esta manera, la autora describe un proceso de autoconocimiento que es lento. Se nota también que a través de los siglos la participación en un orden social oprimente y sin sentido obstaculiza la búsqueda por la autorrealización.

Sin embargo, como en "La otra mitad del tiempo," el cuestionamiento del pasado conduce a la protagonista al objetivo de su búsqueda que es el encuentro con su lugar de origen. "La ciudad flotante" que aparece repentinamente en la oscuridad de la noche se

manifiesta como una aparición y presagio de la escena final. Según se lee," . . . el pueblo, el pueblo aparece ahí, flotando en el medio de la oscuridad, cada casa balanceándose en el mar picado de la noche" (p.62).

Al penetrar esta nueva realidad, la protagonista se encuentra con una mujer que por su descripción hace recordar como ya se ha notado a la figura simbólica de una madre que espera el regreso de su hija ausente:

> y siento el agua hasta los tobillos;llego a los escalones de madera, a la casa de madera, voy adentrándome en el patio que me había presentido todo sembrado de santo domingos, y esta señora gruesa, que se me presenta, se queda de pie, secándose las manos mojadas en el delantal, mirándome como si reconociera en mí a la persona que viene a cumplir una tarea que ignoro, a llenar un destino que desconozco, sin comprender mi asombro sin que se le ocurra explicarme por qué en el patio no hay jardín, sólo un piso de tablas, tablas que se hunden con mi peso para que el agua entre a mojarme los tobillos. (p.63)

Las aguas que circundan la escena final y que lentamente sumergen a la protagonista evocan la escena primordial del reencuentro absoluto con la madre ya vista en "El vampiro que da sangre." Es decir, en los términos de" El vampiro que da sangre," al regresar a su lugar de origen, la protagonista retorna metafóricamente al útero: "Adentro. A la placenta." A diferencia del fracaso del "hombre vampiro" que no logra recuperar el sentido integral de su antigua existencia, aquí pese a una forma enigmática, Robles sugiere que el ahondamiento de la protagonista en su pasado la acerca a la posibilidad de su realización. En las palabras de la protagonista, la señora gruesa parece reconocer en ella "a la persona que viene a cumplir una tarea que ignoro, a llenar un destino que desconozco" (p.63). Así, tanto la aparición repentina de la ciudad como la de la señora, se manifiesta

como una revelación cuyo sentido es ambiguo para la protagonista y para el lector. Al hacer hincapié de nuevo en lo enigmático, la autora resalta como "En la otra mitad del tiempo," el proceso misterioso y gradual que define el conocimiento de nosotros mismos. Al mismo tiempo, el recorrido mental de la protagonista por sus pasadas existencias y el encuentro con la señora señala de nuevo la importancia del ahondamiento en nuestro pasado como un modo de hacer consciente y de realizar nuestro potencial y nuestro destino.

En conclusión, "Frigorífico del este," "En la otra mitad del tiempo," "El vampiro que da sangre," y "La ciudad flotante" demuestran la importancia del concepto de renacimiento y reencarnación en la narrativa de Mireya Robles y su vínculo con la temática de la enajenación y de la búsqueda de una autodefinición. En "Frigorífico del este," Robles emplea el renacimiento para trazar el proceso de enajenación desde un plano socio-político y así resalta el estancamiento del desarrollo espiritual de la humanidad. De una manera opuesta, "En la otra mitad del tiempo," Robles utiliza el renacimiento para presentar una visión positiva de transformación que da esperanzas de que el individuo sea capaz de superar la fragmentación que caracteriza su existencia. Por otro lado, en "El vampiro que da sangre" y en "La ciudad flotante," Robles se sirve del renacimiento para describir el desarrollo de una vida y la recuperación de los orígenes. En "El vampiro que da sangre," Robles sugiere que la separación y el aislamiento gobiernan el desarrollo de las relaciones humanas. La obsesión del protagonista por regresar a la matriz es la metáfora que Robles emplea para hacer evidente la imposibilidad de

recrear esa unión primordial entre los seres humanos. A diferencia de esa visión, y de nuevo, en términos de un regreso al seno materno, en "La ciudad flotante" Robles reafirma su esperanza en la capacidad del individuo de superar el proceso de su aislamiento.

CAPITULO III

LA ESCRITURA COMO ACTO SUBVERSIVO: UN ANALISIS DE HAGIOGRAFIA DE NARCISA LA BELLA

El estudio de los cuentos en Trisagio de la muerte y Frigorífico del este hace evidente la inquietud de Mireya Robles por examinar desde distintos enfoques el problema de la enajenación. En Trisagio de la muerte, se cuestionan los patrones de conducta que limitan y encierran al individuo en una existencia absurda. Al mismo tiempo, se expone cómo las múltiples maneras de ver una misma realidad impiden la comunicación y la integración de experiencias vividas. En Frigorífico del este, Robles emplea el renacimiento o la reencarnación para profundizar en los orígenes del individuo y así trazar el proceso de su aislamiento o el de su realización. En este capítulo que trata de la novela intitulada Hagiografía de Narcisa La Bella se verá que Robles no sólo recoge y extiende las mismas líneas de investigación sino que al partir de su propia experiencia de mujer cubana, Robles se preocupa por la identificación e investigación de su pasado para elucidar las causas de la enajenación.

Desde una perspectiva feminista, Robles subvierte el sentido y forma de una hagiografía tradicional, por un lado, y el mito de Narciso, por otro lado, para así satirizar las rígidas convenciones sociales que encierran la existencia de una familia pequeño-burguesa de Cuba durante los años 40. A través de la exageración, Robles crea un mundo deformado en que cada individuo con una perspectiva distorsionada intenta protegerse contra las exigencias de un sistema

social machista. En oposición a la hagiografía tradicional que tiene como fin didáctico mostrar la ejemplaridad moral del santo o mártir al enfrentarse y al trascender las crueldades e injusticias de un mundo corrompido, Robles demuestra con su hagiografía que la manera en que su heroína confronta su mundo es un anacronismo. Es decir, la forma hagiográfica clásica no funciona en el mundo moderno. Además, al darse cuenta que no cumple con los deseos de sus padres por haber nacido mujer y por ser fea, Narcisa opta por el autoengaño y el encubrimiento para buscar la aceptación y sobrevivir los maltratos de su familia. Más adelante se verá que de esta manera, Robles también juega con el mito de Narciso.

Al mismo tiempo, en función de su papel de santa, Narcisa recurre a su imaginación y trata de entender y superar la enajenación de su familia. No obstante, a lo largo de su vida, se hace evidente que ella evade la confrontación necesaria para llevar a cabo su liberación, o en los términos de la hagiografía, su renacimiento espiritual. También, al parodiar la oposición divina/humana que caracteriza una hagiografía tradicional, Robles emplea la homosexualidad de Manengo, el hermano de Narcisa, y su postura violenta y crítica para con su familia para presentar otra óptica deformada. Se demuestra que su manera de enfrentarse a la realidad tampoco logra trascender o transformar las exigencias machistas de su familia. De hecho, su comportamiento fomenta aun más los aspectos opresivos y destructivos de la sociedad.

Al cuestionar con la parodización de la hagiografía un sistema de valores que oprime tanto al hombre como a la mujer, Robles hace

constar su continua preocupación por encontrar nuevas posibilidades en las relaciones humanas que permitan el reencuentro del individuo consigo mismo y con el resto de la sociedad. Es de notar, también, que su visión mítica de la realidad hispanoamericana, o más concretamente caribeña, y el uso de la parodia ubican su novela en una tradición literaria cultivada por tales escritores como Juan Rulfo y Gabriel García Márquez.[1] Por esta razón, la crítica que discute esta tradición literaria latinoamericana también ilumina y ayuda a explicar la hagiografía paródica de Robles.

Al seguir el patrón hagiográfico, Robles con una narración en tercera persona presenta la historia y vida de Narcisa desde su nacimiento hasta su muerte. La historia cubre el transcurso de los quince años de su vida. Como en una hagiografía tradicional, la yuxtaposición de escenas de su niñez y adolescencia se concentra en los momentos esenciales que caracterizan su vida mientras que el tiempo y el espacio asumen un significado simbólico y abstracto. Los comentarios de Regis Boyer sobre la función del tiempo y el espacio en una hagiografía medieval ayudan a comprender el texto de Robles.

> As a literary device, time occurs mostly in anticipations or recurrences to create a kind of continuity. But on the whole, there is no time at all, we are offered a kind of tapestry where events are not to be linked with another . . . . We could speak of a kind of motionless moment . . . , it takes place in a sort of small eternity.[2]

---

[1]Hernán Vidal, "Narrativa de mitificación satírica: equivalencias socio-literarias," Hispamerica, IV, anejo I (1975), 57-73.

[2]Regis Boyer, "An Attempt to Define the Typology of Medieval Hagiography," en Hagiography and Medieval Literature, Proc. of the Fifth International Symposium organized by the Centre for the Study of

Vale fijarse también en que Robles no divide la narración en párrafos tradicionales. Es decir, las oraciones son una larga cadena de frases, descripciones y diálogos sin la puntuación que el lector esperaría. Por consiguiente, mediante este recurso estilístico logra acentuar el carácter de continuidad temporal y espacial en su hagiografía.

Al parodiar la hagiografía, la historia traza el desarrollo, lucha y fracaso de Narcisa como guía espiritual. Sus esfuerzos por imponer una visión exageradamente idealizada de la familia se anulan a cada paso ante la indiferencia de su familia que vive encerrada en una cotidianidad opresiva. En oposición al valor ejemplar que se manifiesta con la muerte de un mártir hagiográfico, su muerte grotesca a manos de su propia familia resalta, por un lado, la violencia y la enajenación como modos de vivir, y por otro lado, el fracaso de sus esfuerzos por trascender su realidad.

Para comprender mejor el discurso subversivo que Robles desarrolla en su novela, conviene destacar con más especificidad los rasgos principales de una hagiografía tradicional. Como se ha notado anteriormente, la estructuración de la hagiografía medieval tiene como fin didáctico el de mostrar la ejemplaridad del protagonista, sea un monje, una virgen, un confesor o un penitente. La ejemplaridad del protagonista se manifiesta en su firmeza espiritual ante las crueldades e injusticias de este mundo. Ante la amenaza de su desintegración corporal en una sociedad de hombres y mujeres

---

Vernacular Literature in the Middle Ages, 17-18 Nov. 1980 (Denmark: Odense University Press, 1981), p.29.

corrompidos, el mártir hagiográfico se sobrepone mediante sus valores sobrehumanos de coraje, inocencia, pureza, humildad, y moralidad. Es decir, el héroe hagiográfico representa el ser ideal y todo lo que Dios desea y aconseja.[3] Su triunfo espiritual que se manifiesta no sólo en su comportamiento ejemplar sino también en sus actos milagrosos y finalmente en su renacimiento espiritual en la unión final con Dios, representa, por lo tanto, el triunfo del orden divino ante el desorden humano. Frecuentemente, también para la elaboración de su ejemplaridad y su triunfo espiritual, se le opone la figura de una persona malévola que sufre una derrota moral.[4] En el caso de esta hagiografía se verá que Manengo representa con su postura antagonista la figura paródica del personaje malévolo.

Con tal definición de la función de una hagiografía, Robles revela la intención satírica de su hagiografía al presentarnos a una heroína que percibe que su misión en este mundo es la de "redimir las faltas de los demás, para taparlas."[5] Por eso, antes de nacer, es decir, mientras que todavía está en el útero, Narcisa la Bella propone limpiar el nombre de su madre, "obligándola a un parto que habría de caer inescapablemente dentro del matrimonio ya legalizado" (p.1). En esta forma, Narcisa pretende corregir las circunstancias en que nació Manengo, su hermano bastardo, y así legitimar la transgresión social

---

[3]Jacobus de Voragine, The Golden Legend, trans, Granger Ryan and Helmut Ripperger (New York: Longmans, Green and Co., 1941), pp.x-xii.

[4]Boyer, pp.30-35.

[5]Mireya Robles, Hagiografía de Narcisa La Bella (Hanover: Ediciones del Norte, 1985), p.1. Otras referencias a esta obra serán citadas en el texto entre paréntesis.

de sus padres. Por lo tanto, a diferencia de la caracterización ejemplar del santo cuya inocencia, pureza y moralidad lo llevan a trascender las faltas sociales, Robles da una figura que tiene como primer objetivo en esta vida la de "tapar las faltas de los demás" para así encubrir una realidad que según su visión idealizada de la familia le es ofensiva. Al proponer el engaño y el encubrimiento como modos de comportamiento ejemplar, Narcisa como santa termina manteniendo el orden social corrompido y, por lo tanto, Robles le niega en primera instancia la grandeza heroica que supuestamente le corresponde. La falta de esta grandeza heroica resulta en una sátira. La definición de la sátira que ofrece Hernán Vidal en su análisis de la narrativa de mitificación satírica en Hispanoamerica corresponde a la intención satírica de Robles. Según Vidal, "La sátira se caracteriza por proponer una perspectiva marginal, excéntrica, para el conocimiento de la realidad degradada. Así se niega grandeza heroica o trágica a los seres que sustentan el mundo que se busca destruir por su corrupción."[6] De esta manera, Robles también le avisa al lector que esta "perspectiva marginal y excéntrica" es la que caracterizará el modus vivendi de Narcisa.

Mientras que está en el útero, Narcisa descubre que ella no es el verdadero macho que a su padre le hará olvidar que su primer hijo es un homosexual. Por lo tanto, Narcisa se da cuenta de la necesidad de "jugarle la cabeza a su enemiga mayor: la realidad" (p.2), y decide nacer cómicamente con los pañales ya puestos, tratando de tapar esta

---

[6]Vidal, p.57.

vez, "la rajita minúscula que don Pascual parecía odiar en ella"(p.2). A pesar de las estridentes afirmaciones de Narcisa de su perfección como heroína hagiográfica, esta irónicamente carece de la anatomía esencial para ser importante y aceptada en una sociedad condicionada por los valores de la familia cubana de esa época. El epíteto, "La Sin Nombre," que lleva por varios días como emblema del rechazo de su familia resalta el desencanto de su padre al no ser ella "el hijo que llevara en pulgadas rectas y redondas, generosos pedazos de carne utilizables como símbolos de hombría" (p.4.). En esta forma satírica, se plantea el conflicto que provoca el martirio de Narcisa. Se aclara que su marginalización y sufrimiento se deben al haber nacido mujer y, más adelante, a ser fea. Su deseo instintivo por encubrir la transgresión social de sus padres e imponer una visión idealizada de la familia se vincula ahora con sus esfuerzos por esconder su sexo ya que no es el macho esperado. Desde el útero, Narcisa ya comprende que para sobrevivir una realidad ofensiva es necesario evadirla. Ante la amenaza de un mundo corrompido e injusto, Narcisa no propone enfrentarlo y transformarlo con su ejemplaridad moral. Al contrario, opta por el encubrimiento de las faltas de su familia, y al esconder su sexo, desde un principio ella escoge someterse a las exigencias y las reglas de una sociedad machista.

Aunque Robles subvierte de esta manera el concepto tradicional de la heroína hagiográfica, ella no abandona la estructura más profunda de la hagiografía clásica. Es decir, a través de las diferentes perspectivas de sus personajes, Robles pone en juego visiones antitéticas que se asemejan a la oposición divina/humana de la

hagiografía tradicional. Mientras que en la hagiografía tradicional el orden divino como visión se impone y transforma el desorden humano gracias a las acciones milagrosas del santo o mártir, aquí se oponen visiones que no logran trascender la deformación espiritual de una sociedad machista. Se define en esta forma la inversión o el fracaso del ideal en este mito. Rosemary Jackson que ha resumido ideas de muchos críticos para aclarar la función de la literatura fantástica en nuestra época, ilumina por extensión el modo en que Robles subvierte el ideal de la hagiografía. Ella explica que en épocas de fuertes creencias religiosas, el misticismo, el ascetismo y la metafísica servían para trascender las condiciones de una existencia puramente humana. En nuestra época contemporánea, la literatura, y en particular la literatura de fantasía y la fantástica, intentan igualmente trascender y transformar nuestro mundo. No obstante, Jackson propone que sin un contexto de fe en lo sobrenatural, la fantasía representa una realidad que se define puramente por fuerzas humanas. En su opinión:

> Fantasy betrays a dissatisfaction with what is, but its frustrated attempts to realize an ideal make it a negative version of religious myth . . . Without a cosmology of heaven and hell, the mind faces mere redudancy: the cosmos becomes a space full of menace, increasingly apprehended and internalized as an area of non-meaning.[7]

Con su hagiografía, Robles se sirve de la oposición divina/humana y la enjuicia mediante la parodia. De esta manera, muestra del mismo modo que lo hace la literatura de fantasía y la fantástica, que en nuestra

---

[7]Rosemary Jackson, Fantasy: The Literature of Subversion" (London: Methuen, 1981), pp.17-18.

época contemporánea solo existen visiones sin transcendencia que nos encierran en una existencia opresiva y sin sentido. La vida de Narcisa y de su familia junto con sus modos opuestos de enfrentar y participar en la realidad reflejan también la continua preocupación de Robles con la incomunicación y la fragmentación. Por estas visiones opuestas, surge el producto de las múltiples maneras de interpretar lo que aparenta ser una misma realidad.

De este modo, se patentiza la oposición central de esta hagiografía en los personajes de Narcisa y Manengo. Para comprender mejor cómo sus maneras de enfrentarse con la realidad son modos de protegerse contra las exigencias injustas de una sociedad machista, y para señalar cómo sus visiones no logran trascender esta realidad, vale fijarse en Don Pascual y Doña Flora ya que ellos representan los estereotipos cubanos del hombre y la mujer.

Brevemente, Don Pascual representa la realidad machista de la cultura latinoamericana. Su definición de un verdadero hombre radica en el órgano sexual que, como él mismo explica, es su arma para probar su superioridad. Por eso,

> había soñado con un hijo que llevara en pulgadas rectas y redondas, generosos pedazos de carne utilizables como símbolos de hombría; pulgadas rectas que en el trámite apurado de probar hombrías, golpearían los túneles hundidos en cuerpos sin rostro, porque el rostro poco importaba, ni el cuerpo ni ningún otro rasgo concreto o etéreo, sólo el trámite apurado de probar la hombría. (p.4)

Con toques de humor y exageración, Robles establece que la vida y la visión que Don Pascual tiene de la realidad se definen por la dominación sexual de las mujeres. Su rechazo de Narcisa por ser mujer y el aborrecimiento que siente por el hijo homosexual, destacan su

propia deformación espiritual debido a un sistema de valores que no le permite reconocer el valor de sus hijos fuera de su identidad sexual. Por otro lado, mientras Doña Flora rechaza por completo a Narcisa por ser fea y tolera a Manengo y a Don Pascual por ser hombres, su caracterización demuestra la deshumanización de su mundo:

> si había ocurrido esa semana algo que de cierta manera, la alegró: a las 3:00 de la tarde, cuando ella estaba pegada al radio, Manengo se metía en el cuarto de Narcisa y se quedaba allí durante toda la media hora del programa; doña Flora se sintió más que nada aliviada, porque en realidad, a veces se había dicho que tal vez ella debía de atender a su hija un poco más; pero por otra parte, llevaba una vida de mamá normal: cocinaba, atendía la casa, atendía a Manengo y a Pascual y accedía a sacrificarse cuando a Pascual se le antojaba subírsele encima . . . .(p.24)

Robles completa la caricatura de la mujer latinoamericana al retratar a Doña Flora quien evade su realidad mediante las novelas del radio. El mundo de las radionovelas y los personajes románticos y las soluciones ideales es el modo en que Doña Flora escapa de una existencia que la reduce al rol de sirvienta y al servicio sexual de su marido. Encerrados en sus patrones estereotípicos, Don Pascual y Doña Flora viven no sólo ajenos a las preocupaciones de sus hijos sino también aislados entre sí. Es así que

> doña Flora se levantó acalorada y rabiosa contra Rosalía; estaba acostumbrada a dedicarle horas a la solución de estos problemas radiales y agradecía infinitamente que Pascual le dejara tiempo y se fuera noche a noche al café, como decía él, y sobre todo, que viniera con los calzoncillos llenos de pintura de labios, porque estas putas son árnica, alabado sea, y lo hacen a puro intento para que suframos las esposas, pero a mí, ellas no saben el favor que me hacen porque Pascual podrá estarle agarrando las nalgas a las mujeres en el trabajo, que ya se lo he dicho, mira, Pascual, esto ha llegado a mis oídos y mira bien lo que tú haces porque si pierdes ese empleo a dónde vamos a parar; pero con este condenado no se va a ningún lado, el siempre lo mismo, mira Flora, mi hija, yo no sé de que tú me hablas y con la misma cara cerrada que trae siempre, se desaparece para el café, como yo digo, Pascual

> agarrará nalgas todo el día, pero a la hora de la hora, el sólo puede disparar un solo tiro y si ustedes se lo sacan por mí, pues miren, yo encantada. (p.10)

A través del humor y la exageración, Robles puntualiza la incomunicación y el distanciamiento que caracteriza este matrimonio y patentiza como las obligaciones oprimentes de esta vida conducen al empobrecimiento espiritual del individuo.[8]

Es en función de esta situación que las visiones antitéticas de Narcisa y Manengo se desarrollan. Al aferrarse a una visión idealizada de su familia, Narcisa no logra la aceptación que busca y termina por ser destruída. Por otro lado, respecto a su papel de santa, aunque Narcisa trata de entender la enajenación que los oprime, sus esfuerzos no la conducen a su liberación sino al escapismo. En oposición a Narcisa, y como la figura malévola de la novela, Manengo rechaza la visión de armonía y perfección de su familia y expone su mediocridad. A diferencia de Narcisa, Manengo se rebela contra un orden social que lo oprime al optar por la homosexualidad. Sin embargo, aunque Manengo expone sistemáticamente la corrupción de su mundo, el también acepta la corrupción y la violencia como un modo de vida y lo emplea tanto para esclavizar a Narcisa como para imponer su visión sádica de la realidad.

Para aclarar el modo en que Narcisa participa y escoge ver su realidad, es necesario empezar por intepretar el simbolismo de su

---

[8]Según Geoffrey Harpham, el uso de exageraciones grotescas como técnica literaria, ha sido usada para caracterizar en ciertos casos personajes que se destacan por la rigidez de su visión. Víctimas de una obsesión, estos personajes "seem to expend a perpetual energy which points not to a 'rounded' personality but to an impersonal mechanical driving force behind them." "The Grotesque: First Principles," Journal of Aesthetics and Art Criticism, 34 (1975-76), 465.

nombre. La ironía de su nombre, Narcisa La Bella, se manifiesta en varios niveles. En primer lugar, su fealdad contradice el ideal de la mujer como objeto de belleza. De hecho, Narcisa le despierta a su madre la "visión inarmónica" de un dragón chino:

> Doña Flora se quedó unos instantes contemplando los ojos redondos, el pelo ralo, y grueso, esa formación extraña de la boca y la nariz de Narcisa, que se abultaban hacia fuera para de pronto achatarse en el frente, y por primera vez pudo doña Flora asociar ese conjunto protuberante con una imagen que le vino a la mente: la de los dragones chinos que ella había visto en fotografías de revistas . . . . (p.30)

Robles juega así con el mito de Narciso al sustituir la imagen tradicional del dios griego que se enamora de su bello reflejo en el agua con una mujer que se distingue por su fealdad.

Como se ha notado, aun en el útero, Narcisa percibe la necesidad de recrear las relaciones de su familia de acuerdo a un patrón idealizado y armónico que ella ve como reflejo de su propia imagen. Por eso, se lee que

> Narcisa la Bella sabía que ella había venido al mundo para redimir las faltas de los demás, para taparlas, para enardecer a las multitudes agradecidas, agradecidísimas de sus virtudes, de su perfección, de su rotunda forma de gritar que todo está hecho a su imagen y semejanza; que ella es hermosa y que por lo tanto todo es hermoso. (p.1)

Se descubre a lo largo de la hagiografía que la exageración de su imagen, de sus rasgos incóngruos, corresponde a o refleja la deformación espiritual de su propia familia. El abandono en su cuarto sin bañar y sin comer durante parte de su infancia, y luego, el trabajo físico que su familia le impone durante su corta adolescencia, se asemejan a las torturas y martirio de los héroes tradicionales de la hagiografía. Más tarde el nacimiento de una segunda hija que "parece una muñeca" y que recibe el cuidado y la atención que siempre

le faltaron a Narcisa es otra manera en que Robles expone la injusticia de las normas culturales que atribuyen el valor del individuo no sólo a su identidad sexual sino también a su apariencia física. Por lo tanto, para vencer esta situación, Narcisa descubre la efectividad de alabar ritual y exageradamente a su familia.

> Narcisa se quedaba largas horas con los ojos abiertos, clavados en las noches ausentes de sueño, e imaginaba coros de sombra danzando alrededor de su cuna, esperando una respuesta; trató de ensayar palabras apropiadas, de articular sus sonidos usando las vibraciones más perfectas; pasó horas interminables de práctica persistente y tenaz; el sábado por la noche, a la hora de la cena, Narcisa llegó tarde a la mesa; estaba aprensiva,le sudaban las manos; se sentó, decidió que era mejor no aumentar su tensión pensando en lo que iba a hacer y de repente, estiró el brazo derecho, y repetía: mamá linda, papá bueno, mamá linda, papá bueno; escondió el brazo que había vuelto a acercar a su cuerpo, observó a sus padres y vio que lentamente desaparecía en ellos la ajenidad que hasta ahora le habían mostrado, Narcisa dio un paso más allá; sonrió plácidamente congraciándose con ellos; extendió su sonrisa a Manengo quien hizo un gesto con la cabeza ladeándola hacia la izquierda, en lo que Narcisa reconoció una aprobación. (p.46)

Lo risible y repugnante de esta situación es que Narcisa logra con estos elogios rituales que le compren una camita para sacarla del encierro de su cuarto, y que le celebren su cumpleaños espontáneamente a los cuatro años de edad. Estos actos que Narcisa se esfuerza por interpretar, como la lenta desaparición de la indiferencia de su familia para con ella, resaltan burlescamente la marginalización total que Narcisa sufre por no ser el macho esperado y por ser fea.

En busca del reconocimiento y el amor, Narcisa repite el rito de los elogios hasta el final de su vida. De nuevo, a través del humor y la exageración, Robles demuestra la futilidad de su rito y la equivocación de su modo de enfrentar la realidad al demostrar claramente que sus padres ni la toleran ni la entienden. En una

conversación con Don Pascual, Doña Flora se queja así de su hija:

> quién puede soportar esas letanías de Narcisa, no hay quien la aguante, alabado, si soy yo y me dan ganas de desaparecerme cuando empieza . . . pero ya eso de que nosotros vivimos en una armonía perfecta es demasiado, dónde se ha visto eso Jesús, por Dios, . . . que ya me está reventando eso de que cada vez que tenemos un pleito tú y yo, como tiene que ser y como es natural, después tenemos que aguantarles las desesperaciones de Narcisa que sacan de quicio a cualquiera y si ella se huele que aquí en esta casa más de una vez ha molestado, peor que peor , hay que prepararse a oirla por días y días, mamá, papá, que lindo se llevan ustedes, que familia tan bella, que armonía, en que forma tan perfecta me aman ustedes, . . . pero es que tiene que ser . . . si es que yo soy . . . yo soy bella; te imaginas, Pascual, eso mismito fue lo que dijo la semana pasada, yo te digo que a mí me asfixia oirla y si le dices algo, peor es, más repite lo mismo y lo mismo, ¿te imaginas lo que nos espera para toda la vida? Pascual miró a su mujer con una dureza que supo interpretar: para que se te ocurrió parir eso? (p.78)

Igualmente, Narcisa recurre a la imaginación para su escape y para defenderse contra la indiferencia que la amenaza. Como heroína hagiográfica, ella propone ser "palabra que lleve a los demás a mundos desconocidos" (p.104), y espera ampliar los límites y la estrechez de la visión cotidiana. A lo largo de su niñez y adolescencia, los sueños, y los actos milagrosos de desintegración para transportarse a otros niveles de experiencia revelan el afán de Narcisa por entender y transcender su existencia opresiva. A su vez, demuestran como Narcisa vive encerrada en una visión paralizante.

Durante su niñez, la visión que Narcisa tiene de estar unida a su hermano en un proceso de síntesis destaca su persistencia en la búsqueda de la aceptación y del reconocimiento. En vista de que su hermano la ignora y solo se interesa por ella cuando puede explotarla para sus propios objetivos, su visión resulta incóngrua y risible. No obstante, este sueño tipifica sus esfuerzos estridentes por trascender su situación. A su manera de ver, Narcisa cree que con esta

experiencia puede guiar y liberar a su hermano de una existencia oprimente convirtiéndolo en "movimiento, sonido y luz." Mientras que su hermano duerme, Narcisa se dirige a él y mentalmente lo invita a participar en su experiencia:

> Narcisa se alejó en busca de Manengo; se detuvo ante él en un largo silencio; sin mover los labios, le dejó saber . . . deja tu cuerpo y sígueme, penetremos el secreto de nuestra tierra; Narcisa se hizo voz, convirtió a su hermano en sonido, abandonaron el recinto, fueron a habitar la noche: . . . ven, nos reclama nuestra región, la que sabe el secreto de nuestra frágil condición; Narcisa se posó a la entrada de la bahía del pueblo en la Piedra Negra del Burén; el lamento de la brisa se hizo rumor de olas, Narcisa le habló, es hora de sentirnos esta piedra, somos la libertad infinita de sus átomos, somos la rigidez de su dureza; desde aquí, sin que existan los kilómetros que nos separan, seamos la tierra plana del Yunque; seamos la suave humedad de sus laderas, rompamos la ley que rige la simbiosis, seamos en su tierra desde aquí; la voz se apagó momentáneamente para dar paso al proceso de síntesis, hasta que apareció de nuevo en el Burén. (pp.83-84)

Los comentarios de Ariel Dorfman sobre los personajes quiméricos masculinos de Gabriel García Márquez explican en particular la función que esta experiencia tiene para Narcisa:

> El hombre enfrentado a una masa que lo quiere algodonar, o a una cotidianidad que lo quiere subyugar, se refugia en la quimérica burbuja de su personalidad, pero posteriormente tratará de imponer ese sueño a la arrolladora realidad exterior. En el intento puede ser destruido, pero ha logrado respirar una fugaz bocanada de aire fresco, se ha erguido batallador dentro del sopor que lo quiere devorar.[9]

Desde la perspectiva de Dorfman, la visión de Narcisa expresa su necesidad de imponer su sueño a "la arrolladora realidad exterior." Por otra parte, la reacción de su hermano ante la explicación de

---

[9]Ariel Dorfman, "La muerte como acto imaginativo en Cien Años de Soledad," en Imaginación y violencia en America (Chile: Editorial Universitaria, S.A., 1970), p.157.

Narcisa de lo que quiso realizar con su visión y experiencia, representa la realidad machista que la trata de "devorar." Dice el hermano:

> eso que llamas nuestro viaje fue un sueño, un sueño equivocado en el que aparecí sin voz, ¿con qué derecho crees que puedo yo aparecer sin voz sobre la tierra? . . . Manengo apretó en puño la mano derecha caída a la altura del muslo,gritó: no eres nadie para presumir ser mi guía; no eres nadie para asignarme destinos en la tierra, no te atrevas a pretender crecer hasta mi altura, no te atrevas a romper la medida de tu pobre condición humana. (p.84)

Durante su adolescencia y ya casi al final de su vida, el fracaso de sus esfuerzos por trascender esta realidad y por imponer su visión armónica e idealizada de la realidad se materializa en la construcción de un grupo de chimeneas. Narcisa pide permiso para construir sus chimeneas en el patio de Carmelo, un constructor que fabrica ladrillos. Al acabar la primera chimenea, Narcisa le explica a Carmelo que la chimenea "es un túnel por donde saldrá el aire viciado que nos asfixia, porque sólo deshaciéndonos de las impurezas podremos ser libres . . ." (p.116). El asombro de Carmelo ante la labor de Narcisa y el propio reconocimiento momentáneo de Narcisa de que su obra no tiene función hace constar lo absurdo de su construcción. Al mismo tiempo, las chimeneas que se imponen como dólmenes funerarios resaltan la futilidad de sus esfuerzos por trascender su realidad mientras que sirven de aviso de su destrucción en manos de su propia familia:

> en una tarea que le resultaba ardua, sin espontaneidad, fue logrando una forma que, de haber sido de piedra, pudiera haberse confundido con los dólmenes funerarios, con los monolitos que se agrupan en Stonehenge para medir el tiempo; Narcisa contempló el montón de ladrillos brevemente en unos segundos que acentuaron su determinación: desbarató el pequeño monumento, comenzó de nuevo;

> no quiso que el destino de su obra fuera custodiar muertos, no quiso que el destino de su obra fuera contar segundos, minutos, horas; si ella es un ser infinito, por qué iba a crear algo que significara una limitación . . . Narcisa pasó horas en aquella tarea que lograba a golpes de insistencia; supo aunque jamás se lo diría de frente, que la obra había salido de sus manos a la fuerza, supo aunque jamás se lo diría de frente que aquello no tenía función, ni razón de ser; apagó sus voces interiores antes de que se atrevieran a gritarle verdades que, en ese momento, Narcisa no estaba dispuesta a oir . . . .(pp.115-116)

Las chimeneas que se revelan como metáfora de la incomunicación y enajenación que encierran a los miembros de su familia en una visión limitada de la realidad puntualizan de nuevo la necesidad de Narcisa de refugiarse como explicó Dorfman "en la quimérica burbuja de su personalidad." Cuando Narcisa le muestra esta vez sus chimeneas a su hermano y él las rechaza diciendo cruelmente que le parecía "una pérdida de tiempo, de energía y materiales" (p.123), Narcisa modifica como de costumbre lo que oye y lo que ve para protegerse:

> quedó inmóvil en el patio, diciéndose que Manengo le había dicho eso para que la perfección que el había visto en su obra no la llevara al engreimiento, porque el engreimiento nos lleva a la contemplación interminable de la obra dentro de una inacción paralizante. (p.124)

Su reinterpretación de las palabras de su hermano explica también porque su visión es un anacronismo. Es decir, como heroína hagiográfica, su modo de enfrentar y trascender la situación injusta y opresiva de su familia no la conduce a su liberación ni a la transformación de su realidad, sino como indican sus propias palabras "a una inacción paralizante."

Después de la construcción de las chimeneas, Narcisa tiene otra experiencia en que, según ella, se transporta a "otra dimensión, a la dimensión de un mundo fantástico" y traslada "sus átomos por un acto de voluntad" a un bosque invadido por un ejército de ratas. Este

sueño revela su continua preocupación por el destino del ser humano y su condición enajenada. Luego, después de esta experiencia, una conversación con su madre señala que ella reconoce en las ratas la situación de su propia familia y de su propia existencia. Las ratas que se extendían por metros y por millas y que marchaban en un "movimiento lento y pesado . . . hacia el infinito" (p.118) pueden verse como la expresión de la existencia enajenada del ser humano que vive encerrado en sí mismo e indiferente ante la posibilidad de su muerte y, por extensión, ante el transcurso de su vida. Narcisa que le dispara a las ratas con una metralleta descubre que

> las ratas eran pellejos llenos de sangre, sin huesos y sin músculos; vio salir,de entre los terrones ensangrentados, otras ratas que se multiplicaban y crecían a la altura de los demás prescindiendo del paso del tiempo, las vio aparecer y engrosar la marcha sin vacilaciones, como si supieran de antemano que ese es su único destino; Narcisa dejó caer el arma, comprendió por qué las ratas se habían mantenido indiferentes ante el ruido de los disparos y ante la posibilidad de la muerte. se apresuró a desintegrar sus átomos para regresar. (p.118)

Al apresurarse a regresar a su cama o a la realidad cotidiana, Narcisa demuestra que su sueño le es desagradable o ofende su visión ideal de la realidad. Por otro lado, la conversación con su madre después de esta experiencia resalta con humor la falta de correspondencia entre la manera en que Narcisa y su madre ven el destino sin dejar de poner énfasis en la actitud pasiva de Narcisa hacia su propio destino. Es decir, aun cuando el sueño de las ratas manifiesta la persistencia de Narcisa por comprender su realidad, su conversación con su madre muestra no sólo la incomprensión mutua sino también la inhabilidad de Narcisa de enfrentarse y cambiar su mundo. Doña Flora inicia la conversación y dice:

> ¿tú has visto Narcisa, lo que es el destino? ¿tú sabes lo que es que un medio que pude ahorrar ayer se me haya ido a parar directo al caño de desagüe? tanto que cuesta ahorrar un quilo y perderlo así por que sí . . . Narcisa . . . miró a su madre: es que las cosas tienen su destino al que es inútil oponerse con nuestras fuerzas físicas, porque aun si las destruyéramos, volverían a multiplicarse y a multiplicar ese destino en la misma sangre que derraman. Doña Flora se secó las manos en el delantal como buscando apoyo, un respaldo en la respuesta que esta vez no se resignaba a callar: bueno, tampoco así, porque a mí, aunque me recondene y me fastidie haber perdido el medio, no quiere decir que por eso me voy a poner a sangrar, que me caerá mal lo del medio, pero no para derramamientos de sangre, no faltaba más. (p.119)

En fin, al satirizar el mito de Narciso, Robles demuestra como la visión de Narcisa se desarrolla en función a una realidad que la amenaza por ser mujer y por ser fea. Mediante la exageración y lo burlesco, Robles hace hincapié en la limitación de su percepción ya que su autoengaño intensifica su aislamiento y posterga la confrontación necesaria para lograr su liberación. De esta forma también, se puede ver un paralelo entre la autocontemplación del dios griego que lo llevó a su fin y y el autoengaño de Narcisa que la conduce a la inacción y a su destrucción.

Si a lo largo de la hagiografía Narcisa se manifiesta como la figura paródica de una santa que fracasa en su intento de transformar una realidad degradada, Manengo, al contrario, representa la figura malévola con una visión opuesta de la realidad. Mientras que Narcisa insiste en transcender su situación opresiva mediante la idealización, Manengo se ocupa de analizar y exponer sistemáticamente la corrupción de su familia. En esta forma, Robles también contrasta y satiriza la orientación lógica y racional que se le atribuye tradicionalmente al hombre con la orientación imaginativa, subjetiva, irracional que se le atribuye a la mujer.

Manengo subvierte la conducta tradicional del hombre cubano al admitir abiertamente su preferencia homosexual. Con toques de humor, Robles resalta la rebeldía de Manengo desde pequeño en la escena en la cual él trata de apoderarse del órgano sexual de su hermana.

> Manengo entró en el cuarto sigilosamente y cerró la puerta con llave; se paró frente a la cuna de Narcisa como lo había estado haciendo desde hace días; se bajó el shorcito y se quedó desnudo; con la mano derecha comenzó a estirarse el pipí y a repetir como en una letanía, quita, quita, quita; había pasado los quince minutos de rigor que Manengo había aprendido a calcular venciendo el misterio del paso del tiempo; en el momento señalado, liberó el pipí y se dirigió a Narcisa que ya estaba preparada, abierta y sin pañal; Manengo apretó en puño los labios del pequeño sexo y repitió otra letanía; mi, mi,mi: a la hora señalada, se subió el shorcito, le colocó de nuevo el pañal a Narcisa, salió del cuarto y se sentó en el piso a jugar con muñecos de papel. (p.25)

Ya asegurada su posición de poder y distinción por ser hombre, Manengo se da el lujo de criticar y burlarse de los valores machistas de la época que pretenden atraparlo dentro de un determinado patrón sexual. Así lo demuestra en la escena donde su padre intenta modificar absurdamente su preferencia sexual por los niñitos del barrio comprándole un bate y una pelota. Cuando Don Pascual cree que su hijo está tirando la pelota contra la pared, se lo encuentra en el patio con los bombachos puestos y un delantal de Doña Flora con un huequito "por el cual sacó el pipí y se lo estiró delante de don Pascual, gritándole: ¿mira viejo hipócrita, así es como quieres que juegue a la pelota?" (p.58). Luego, a un nivel más público, Manengo expone tanto la hipocresía y desesperación sexual de sus padres como la de su confesor, el padre Alvarez. Mientras que logra despertar la curiosidad del padre, confesándole saber los secretos del pueblo y por lo tanto, las escapadas sexuales de Don Pascual con las chivas y con Doña Flora, Manengo también alcanza que el padre Alvarez pierda su

serenidad al contarle que se dice que la viuda de Jacintico "le vio los bizcochuelos," debajo de la sotana, "por comer uvas verdes con Luneidita," (p.74), la criadita que ella había traído del campo.

Por último, Manengo utiliza el poder otorgado por su sexo para esclavizar a Narcisa y así pagar los estudios cinematográficos que le servirán para hacer su mayor exposición pública en una película intitulada Perros del charco. Antes de esta ocasión, Robles satiriza y contrasta la postura exageradamente crítica de Manengo con la evasiva de su hermana en una discusión que tiene con su madre sobre la interpretación de una película de Ingrid Bergman y Gregory Peck. Mientras que su madre cómicamente se concentra en la pareja tan preciosa que hacen los artistas, Manengo le reprocha groseramente su ignorancia y mediocridad:

> ¿mamá, es que no te diste cuenta de que todo no es más que un intento desesperado de desentrañar donde reside el sentimiento de culpa que en un momento dado a todos nos puede devorar? ¿fuiste incapaz de ver que la muerte accidental del hermano que cayó sobre las rejas que lo atravesaron creó en ese hombre un sentimiento de culpa que lo hubiera llevado a la locura? ¿fuiste incapaz de ver que podemos sentirnos culpables por el simple hecho de quedarnos vivos cuando otros mueren? ¿fuiste incapaz de relacionar las rayas del mantel con las rejas que causaron la muerte? . . .¿por qué no lees aunque sea algunas páginas de Freud? ¿para qué has ido al cine todos estos años? ¿es que no te das cuenta de que ellos traen a la pantalla y hacen visibles para nosotros los fantasmas que habitan la tierra? ¿es que no te das cuenta que nos regalan una visión del ser y de su universo? (p.96)

Robles emplea el análisis de Manengo para caracterizar su pedantería y delinear su propia visión exageradamente analítica de la realidad que no le permite acercarse a la realidad de su madre. Al mismo tiempo, el análisis y la confrontación anuncian la exposición desgarradora y

paródica que el hará de su familia con su propia creación cinematográfica.

En Perros del charco Manengo presenta a su familia como perros de distintas razas para captar burlescamente las cualidades peculiares de cada uno. El charco fangoso contrasta con el río cristalino que refleja la bella imagen de Narciso, el dios griego, y proyecta la imagen fiera de cuatro perros devorando a dentelladas el más indefenso, siendo éste Narcisa. La película que anticipa la escena final de la novela donde Narcisa muere a manos de su familia lasqueada fríamente con un cuchillo, resume la visión opuesta que Manengo tiene de su realidad y de su familia. Es decir, Manengo acepta la violencia y la bestialidad de su familia como un modo de ser propio de ellos mismos.

Como se ha visto, Manengo participa abiertamente en esta violencia espiritual y física. Al aprovecharse de su posición privilegiada de hombre, Narcisa es la que trabaja mientras que él se da el lujo de estudiar. Por otra parte, los experimentos que Manengo hace con sus dos hermanas cuando trata de envenenar a una, y luego, de ahogar a la otra para verificar leyes de causa y efecto, es una forma que Robles utiliza para satirizar su orientación exageradamente intelectual y lógica y destacar su violencia. La observación de Dorfman con respecto a la violencia que manifiestan los personajes en la novela hispanoamericana contemporánea ayuda a explicar como Manengo participa y entiende su realidad. Según explica Dorfman:

> Algunos se entregan a la violencia como un modo de ser de sí mismos, como un modo de diferenciarse de los demás, de ser mejor que la masa mediocre, para no ser absorbidos por los que no se rebelan, los que son esclavos tranquilos . . . : ya que el mundo es una selva, y los hombres, animales, lo único que resta es ser un jaguar entre los perros, una bestia que sobrevive mientras muerde y que no acepta lecciones de moralidad de los que han creado las condiciones inhumanas de su mundo.[10]

Este análisis de Dorfman parece aclarar que el comportamiento y la intrepretación de la realidad de Manengo es otra manera de seguir viviendo. Es decir, su agresividad física e intelectual y la rebeldía de su homosexualidad expresan su modo de autodefensa contra la imposición de una conducta masculina que atribuye todo valor al órgano sexual. Su postura, aunque distorsionada, es una alternativa a la sumisión y evasión de Narcisa. La explicación que Manengo le da a su hermana antes de devorarla en compañia de la familia, expone claramente su visión antitética de la realidad y, lejos de admitir su derrota moral como la figura malévola de una hagiografía tradicional, él reafirma la imposibilidad de trascender la deformación espiritual y la violencia de su familia. Dice:

> siempre lo sospechamos Narcisa que para amarnos, tienes que inventarnos, tienes que hacer de nosotros algo que no somos; esa cosa terrible que viste en el film es nuestra realidad, es el cemento de nuestro clan que existe más allá del rechazo y del odio; no tienes derecho a despojarnos de nuestra esencia para convertirnos en esas imágenes que pueblan tu mente y que nada tiene que ver con nosotros. (p.153)

La muerte de Narcisa a manos de su propia familia, y la imposición de la visión de Manengo al final de la hagiografía demuestra la derrota moral de Narcisa como heroína hagiográfica. Pero

---

[10]Dorfman, "La violencia en la novela hispanoamericana actual," p.27-28.

más allá de eso, Robles constata que al someterse a la realidad machista como medio de aceptación social, Narcisa produce su propia destrucción y termina siendo un anacronismo. Al mismo tiempo, tanto la postura crítica y distorsionada de Manengo como el comportamiento estereotipado de Don Pascual y Doña Flora patentizan una existencia que se caracteriza por la incomunicación y la violencia. Mientras que en la época medieval, la hagiografía servía para dar esperanza al pueblo, puesto que la ejemplaridad moral aseguraría el triunfo del orden divino y, por lo tanto, el renacimiento espiritual del individuo en unión con Dios, en esta hagiografía contemporánea brilla la ausencia de tal resolución y transcendencia. Al subvertir el sentido y forma de la hagiografía y al satirizar las convenciones sociales de una sociedad machista, en Hagiografía de Narcisa La Bella Robles pone de relieve su continua preocupación por la enajenación y su constante búsqueda de una solución que algún día apunte a la compasión y a la fraternidad humana.

CAPITULO IV

CONCLUSION

En Trisagio de la muerte, Frigorífico del este y Hagiografía de Narcisa La Bella, Robles capta la realidad de un mundo enajenado y examina los esfuerzos del individuo por trascender la enajenación y por recuperar un sentido integral y auténtico de la existencia. Su obra narrativa es una continua exploración de los problemas que el individuo confronta en la búsqueda por su autoconocimiento en un mundo deshumanizado. En Trisagio de la muerte, con un lenguaje hermético y fragmentado, Robles logra evocar eficazmente el proceso de aislamiento que el individuo sufre en la sociedad. A través de la exageración y el uso de personajes simbólicos, Robles expone la limitación de patrones culturales que impiden la comunicación y el acercamiento entre los individuos. Las situaciones absurdas, ambiguas y oníricas que envuelven a sus personajes logran representar de una forma gráfica y convincente las dificultades que el individuo sufre al tratar de definir su existencia e integrar un sentido en sus experiencias. En conjunto, el hermetismo de su lenguaje y las situaciones absurdas en que sus personajes se encuentran logran una caracterización alarmante de la condición humana en el mundo contemporáneo. También, crea por extensión una lectura difícil y una angustia propia en el lector. Parodójicamente, el hermetismo y lo absurdo atrae al lector y lo conduce a participar y a tratar de descifrar, junto con los personajes, el sentido de lo que ocurre.

Como se ha visto, con Frigorífico del este, Robles no abandona su preocupación por captar la realidad de un mundo enajenado. Sin embargo, se observa aquí una intensificación de la búsqueda del individuo por superar su fragmentación. La idea del renacimiento que Robles empleó en Trisagio de la muerte se desarrolla y resulta ser un vehículo prominente en la búsqueda de una autodefinición. Es decir, el énfasis en la fragmentación del individuo y su empobrecimiento espiritual se contrastan también con sus esfuerzos por recuperar un pasado perdido para así lograr un sentido integral de la existencia. De los cuentos analizados, sobresale la importancia que Robles atribuye al conocimiento de nuestros orígenes, de nuestras pasadas existencias para así poner de relieve el potencial de nuestras vidas. Lo enigmático y lo insondable de este proceso se manifiestan como una característica predominante. Es decir, mientras que en los cuentos discutidos de Trisagio de la muerte se destaca el hermetismo y lo absurdo para la caracterización de un mundo enajenado, aquí los cuentos con el patrón del renacimiento puntualizan lo extraño, lo misterioso y lo enigmático al describir la búsqueda de la autodefinición. Aunque en Frigorífico del este Robles demuestra de nuevo una visión pesimista del desarrollo espiritual del individuo, también reafirma la posibilidad de un renacimiento espiritual y de un conocimiento más profundo de nuestro destino en este mundo. En total, el análisis de los ocho cuentos demuestran el vínculo y desarrollo temático entre las dos colecciones. La riqueza de las imágenes simbólicas, el lenguaje hermético y las situaciones absurdas y enigmáticas requieren otro estudio que analice más a fondo la relación

entre los recursos estilísticos y los temas esenciales de las dos colecciones de cuentos.

La idea del renacimiento y la reencarnación que se manifiesta como un aspecto del tema de la enajenación en las dos colecciones de cuentos sobresale igualmente en la más reciente y mejor lograda creación artística de Robles, Hagiografía de Narcisa La Bella. A través de la parodización de una hagiografía tradicional, Robles subvierte el objetivo principal de este tipo de literatura que es el renacimiento espiritual del individuo en unión con Dios. Con esta novela, Robles recurre de nuevo a la exageración para captar la limitación y el encierro que caracterizan las exigencias de un sistema machista. A diferencia del tono más serio de los cuentos, en la novela Robles emplea el humor y un lenguaje más coloquial para la creación de una realidad enajenada. Este cambio en su estilo podría analizarse en un estudio más amplio para comparar los diferentes efectos y resultados producidos por el humor y la parodia, por un lado, y el estilo hermético y ambiguo, por otro, al tratar el tema de la enajenación. Aunque Robles demuestra en la novela que el ser humano es incapaz de trascender la deshumanización de su mundo, el interés por explorar sus propios orígenes hace evidente su persistencia por encontrar nuevos modos de vida que afirmen el valor del individuo y que lo conduzcan al encuentro consigo mismo y con el resto de la sociedad.

Por último, la continua preocupación de Robles con el renacimiento y la reencarnación, la subversión de un texto religioso y la crítica contra personajes de la iglesia (e.g., el Gran Cardenal de "Trisagio

de la muerte" y el padre Alvarez en Hagiografía de Narcisa La Bella) revelan una orientación religiosa en la narrativa de Mireya Robles que merece más investigación. El uso satírico del mito de Narciso que se analizó al comentar Hagiografía de Narcisa La Bella presenta otro aspecto que enriquece su obra y que ofrece múltiples posibilidades de interpretación. Por otro lado, la perspectiva feminista entretejida por toda su obra debe analizarse en relación con la producción literaria de otras escritoras latinoamericanas. En fin, las múltiples posibilidades de estudio que ofrece su obra narrativa resalta su valor literario. Los premios que Robles ha recibido por su poesía y sus narraciones señalan claramente que algunos ya han comenzado a reconocer sus méritos literarios. Se espera que este estudio conduzca a otros investigadores a seguir analizando y valorizando la obra de Mireya Robles.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

Avellaneda, Andres. "Exilio y literatura." Punto de contacto, 3-4 (1981), 81-92.

Becker, Ernest. The Denial of Death. New York: The Free Press, 1973.

Boudy, José Sanchez. "La novela cubana del exilio: Análisis a vuelo de pájaro." Círculo, 12 (1983), 17-29.

Boyer, Patsy. "A feminist Reading of 'Los ojos verdes.'" Theory and Practice of Feminist Literary Criticism Ed. Gabriela Mora and Karen S. Van Hooft. Michigan: Bilingual Press, 1980, pp. 188-189.

Boyer, Regis. "An attempt to Define the Typology of Medieval Hagiography." En Hagiography and Medieval Literature. Proc. of the Fifth International Symposium organized by the Centre for the Study of Vernacular Literature in the Middle Ages. 17-18 Nov. 1980. Denmark: Odense University Press, 1981, pp. 27-36.

Christ, Carol P. Diving Deep and Surfacing: Women Writers on Spiritual Quest. Boston: Beacon Press, 1980.

Cortázar, Julio. "America Latina: exilio y literatura." Eco, 205 (November 1978), 59-66.

Dorfman, Ariel. "La muerte como acto imaginativo en Cien Años de Soledad." En Imaginación y violencia en America. Chile: Editorial Universitaria, S.A., 1970, pp. 138-180.

_____. "La violencia en la novela hispanoamericana actual." En Imaginación y violencia en America. Chile: Editorial Universitaria, S.A., 1970, pp. 9-37.

Durán, Manuel. Prólogo. Tiempo artesano. Por Mireya Robles. Barcelona: Artes Graficas Medinaceli, S. A., 1973.

Fernández, José. "Salient Themes in Cuban-American Narrative." Chasqui (1977), 76-82.

Fernández-Marcané, Leonardo. Introducción. 20 Cuentistas cubanos. Miami: Ediciones Universal, 1975, pp. 100-101.

Gutierrez de la Solana, Alberto. "Novelística cubana: dédalo de soledad y terror." Círculo, 12 (1983), 17-29.

Hamilton, Edith. "Flower-Myths: Narcissus, Hyacinth, Adonis." En Mythology. Boston: Little Brown and Co., 1942, pp. 111-115.

Harpham, Geoffrey. "The Grotesque: First Principles." Journal of Aesthetics and Art Criticism, 34 (1975-76), 461-468.

Hospital, Maria Carolina. "The Children of Cuban Exile and Their Literature." Thesis. University of Florida 1983.

Ingram, Forrest. Introduction: Theory and Perspective. Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre. Paris: Mouton, 1971, pp. 13-24.

Jackson, Rosemary. Fantasy: The Literature of Subversion. New York: Methuen Co. Ltd., 1981, pp. 61-91.

Jiménez, Reynaldo L. "Cuban Women Writers and the Revolution: Toward an Assessment of their Literary Contribution" Folio, II (1978), 75-95.

Jung, Carl G. Archetypes and the Collective Unconscious. Vol. 9 of Collected Works of C.G. Jung. Ed. Sir Herbert Read et al. Princeton: Princeton University Press, 1968.

_____. Modern Man in Search of a Soul. Trans. W. S. Dell and Cary F. Baynes. New York: A Harvest/ HBJ Book, 1933.

_____. Symbols of Transformation. Vol. 5 of The Collected Works of C.G. Jung. Ed. Sir Herbert Read et al. Princeton: Princeton University Press, 1968.

Moi, Toril. "Marginality and Subversion: Julia Kristeva." En Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory. New York: Methuen, 1985, pp. 150-173.

_____. "Patriarchal Reflections: Luce Irigaray's Looking Glass." En Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory. New York: Methuen, 1985, pp. 127-149.

Monegal, Emir Rodríguez. "The New Latin American Novel." Books Abroad, 44 (1970), 45-50.

_____. "Literatura y exilio." Vuelta, 63 (1982), 45-47.

Mora, Gabriela. "Crítica feminista apuntes sobre definiciones y problemas." En Theory and Practice of Feminist Literary Criticism. Ed. Karen S. Van Hooft. Michigan: Bilingual Press, 1980, pp. 2-11.

_____. "Narradoras hispanoamericanas: vieja y nueva problemática en renovadas elaboraciones." En Theory and Practice of Feminist Literary Criticism. Ed. Karen S. Van Hooft. Michigan: Bilingual Press, 1980, pp. 156-173.

Pratt, Annis V. "Spinning Among Fields: Jung, Frye, Levi-Strauss and Feminist Archetypal Theory." En Feminist Archetypal Theory: Interdisciplinary Re-Visions of Jungian Thought. Ed. Estella Lauter and Carol S. Rupprecht. Knoxville: University of Tennessee Press, 1985, pp. 93-136.

Rama, Angel. "La riesgosa navegación del escritor exiliado." Nueva sociedad, 35 (1978), 5-15.

Rivero, Eliana. Prólogo. En esta aurora. Por Mireya Robles. San Antonio: M & A Editions, 1978.

Robles, Mireya. Anotaciones a "Trisagio de la muerte: Santo, santo, santo." TS.

_____. En esta aurora. San Antonio: M & A Editions, 1978.

_____. Frigorífico del este. MS. TXU. 144-443 1983.

_____. Hagiografía de Narcisa La Bella. Hanover: Ediciones del Norte, 1985.

_____. "La relatividad de la realidad." Thesaurus, 29 (1974), 353-358.

_____. Tiempo Artesano. Barcelona: Artes Gráficas Medinaceli, S. A., 1973.

_____. Trisagio de la muerte. MS. TXU. 186-160, 1985.

Rothstein, Arnold. The Narcissistic Pursuit of Perfection. 2nd. Ed. New York: International University Press, 1984.

Vidal, Hernán. "Narrativa de mitificación satírica: equivalencias socio-literaria." Hispamerica, IV (1975), 57-73.

Voragine, Jacobus de. The Golden Legend. Trans. Granger Ryan and Helmut Ripperger. New York: Longmans, Green and Co., 1941), pp. x-xii.

Wehr, Demaris S. "Religious and Social Dimensions of Jung's Concept of the Archetype: a Feminist Perspective." En Feminist Archetypal Theory: Interdisciplinary Re-Visions of Jungian Thought. Ed. Estella Lauter and Carol S. Rupprecht. Knoxville: University of Tennessee Press, 1985, pp. 23-45.

VITA

Lilliam Oliva Collmann was born in Havana, Cuba, on April 16, 1951. After leaving Cuba with her family in 1961, she moved to Yonkers, New York. She graduated from Halsted High School in 1970. She attended Beaver College and graduated from the University of Tennessee, Knoxville, in 1974 with a Bachelor of Arts in anthropology.

She spent the next eight years in Australia with her husband, Jeff, and her daughter, Kristina. Among other things, she lived with a community of Australian Aborigines for two years in the Outback and fostered three Aboriginal adolescents for three more years. Justin, her son, was born in Adelaide, Australia in 1979.

Lilliam and her family returned to the United States in 1982. She began work on her Master of Arts in Spanish Literature degree in 1984, and was graduated in June 1987. She is a member of Sigma Delta Pi.