

# Dos cuentistas caribeños en la diáspora:

Miguel Falquez-  
Certain y Freda  
Mosquera

Manuel Guillermo Ortega Hernández  
(Guillermo Tedio)  
Universidad del Atlántico

## Resumen

La primera parte de este trabajo, referida al cuento *El rostro evanescente*, de Miguel Falquez-Certain, indaga en la formas de lucha de una mujer que se resiste a sucumbir a la ley del parecer dentro de una sociedad victoriana en la que priman los prejuicios. Se analiza cómo ella escoge el ser frente a la hipocresía de una sociedad dominada por la autoridad de la *paterna potestas*. Este enfrentamiento se organiza en el cuento mediante dos discursos: el íntimo o privado, voz revulsiva por tocar la intimidad del cuerpo y una forma de sexualidad no admitida por la sociedad, y el público-social, voz de los medios tonos y el ocultamiento. La segunda parte de este ensayo es un análisis del cuento *La bailarina negra*, de la narradora Freda Mos-

## Abstract

The first part of this paper is about the short story *El rostro evanescente* by Miguel Falquez-Certain and deals with the ways a woman fights in order not to fall into the law of looks within a Victorian society in which prejudices prevail. It analyzes how the writer chooses the being in front of the hypocrisy of a society dominated by paternal authority (*paterna potestas*). This confrontation is organized in the story through two discourses: the intimate or private, repulsive voice for touching the intimacy of the body and a way of non-accepted sexuality, and the public and social, voice of the mid-tones and hiding. The second part of this essay analyzes the short story *La bailarina negra* by Freda Mosquera. Here, I propose an analysis of the forms of degra-

Recibido en abril de 2006; aprobado en mayo de 2006.

quera. Aquí se propone un análisis de las formas de degradación a que es sometida una bailarina negra por la sociedad de consumo, pero al mismo tiempo, sus formas de lucha para no sucumbir en un mundo que busca degradar su identidad.

**Palabras clave:** sociedad victoriana, prejuicios, moral hipócrita, sexualidad, cuerpo, deseo, liberación, discurso, erotismo, pornografía, negritud, África, danza, identidad.

ation used on a black dancer by consumerism, but at the same time, her ways of fighting in order not to fall into a world that intends to degrade her identity.

**Key words:** Victorian society, prejudices, hypocrite moral, sexuality, body, desire, liberation, discourse, erotism, porn, negritude, Africa, dance, identity.

## I. *El rostro evanescente*, cuento de Miguel Falquez-Certain

Como sabemos, las sociedades victorianas, es decir, hipócritas de la parte más íntima, la sexualidad, escogen el adoquín<sup>1</sup> de los prejuicios, como diría Falquez-Certain; entre el ser y el parecer prefieren el parecer. Quizás por ello, este narrador, poeta y dramaturgo<sup>2</sup>, en sus relatos –también en sus poemas y piezas dramáticas– se interese en una literatura que detona los prejuicios con el recuento fresco y desenfadado de las sexualidades *otras*. Está visto que las sociedades victorianas, marcadas por mentalidades burguesas, asumen la

<sup>1</sup> *El adoquín, la playa* es el título escogido por Falquez-Certain para su novela finalista en el Primer Concurso de Novela Breve “Álvaro Cepeda Samudio” (2003), convocado por la empresa Sistemas y Computadores S. A. y su proyecto Cultural SIC, de Bucaramanga, Colombia. La obra fue publicada en 2004. El título, como sabemos, proviene de la ola revulsiva de lemas del mayo francés (1968) que buscó, entre otros objetivos al final frustrados, sacudir la moral victoriana de las ciudades europeas.

<sup>2</sup> Nacido en Barranquilla, Colombia, y con residencia en Estados Unidos desde hace muchos años, Miguel Falquez-Certain ha publicado narrativa, ensayos, poesía, drama, traducciones y críticas literarias, teatrales y cinematográficas en Europa, Latinoamérica y los Estados Unidos. Sus trabajos han sido galardonados con premios y menciones por los concursos *Carlos Castro Saavedra*, Medellín, Colombia; *Círculo de Escritores y Poetas Iberoamericanos* (CEPI) de Nueva York; *Letras de Oro*, Miami; *Instituto de Escritores Latinoamericanos de Nueva York*; *Linden Lane Magazine*, Princeton; *Fresh Meadows Poets*, Nueva York.; la revista *Lyra*, de Nueva Jersey; y por la Academia Literaria del Hunter College de Nueva York. Sus poemarios incluyen: *Reflejos de una máscara* (1986), *Poemas en cámara ardiente* (1989, 1997), *Habitación en la palabra* (1994), *Palimpsestos* (1997), *Usurpaciones y deicidios* (1997) y *Doble corona* (1997). Subdirector del Ollantay Theater Magazine desde su fundación (1993) y miembro del comité de redacción de la revista de poesía *Realidad Aparte*. Sus versiones al inglés de piezas de teatro han sido escuchadas en el Repertorio Español de Nueva York en traducción simultánea, entre ellas *Diatriba de amor contra un hombre sentado* de Gabriel García Márquez. Es licenciado en literaturas hispánicas y francesas por el Hunter College, y cursó estudios de Doctorado en Literatura Comparada, en New York University. En narrativa, obtuvo en Colombia la Primera Mención Honorífica en el Premio de Literatura *Álvaro Cepeda Samudio* de Procultura del Caribe (2005) con los cuentos *Traigo de todo* y *Ganas de vivir*.

sexualidad solo en la medida en que les resulta productiva de fuerza de trabajo, es decir, la sexualidad asumida como productora de hijos que generen bienes, de allí que todo lo que no vaya dirigido a este fin único, como bien lo señala Foucault, sea considerado un desvío al que se le tacha y ataca con el adoquín de la moralidad. Pero en el ser humano, el sexo no solo se explica y justifica por la procreación sino igualmente por la fuente de placer (físico, erótico, amoroso, sentimental, estético, identitario) que comunica. En ello estriba la diferencia con los animales.

Así, en *El rostro evanescente*, uno de los cuentos de Miguel Falquez-Certain, hay una mujer ya vieja, María Leonor Palau y Jimeno, abandonada en una casa de retiro de ancianos, que en el momento de morir rechaza la oblea de la extremaunción que le ofrece el sacerdote, una “figura oscura con incienso que me dice palabras que no entiendo, que me unta la frente y los ojos con algo más hediondo que mi cuerpo, que me empuja entre los dientes carcomidos una oblea pequeñísima que rechazo [...]” (*Triacas*, 14). El relato es la historia de una mujer que toda la vida fue coherente con sus costumbres de lesbiana, pero a la que la familia y la sociedad quisieron cambiar. Se trata de un cuento con una estructura bipolar en contrapunto. Por un lado, entre comillas, está el monólogo de la mujer a la hora en que se está muriendo, sola, en el asilo:

Y yo aquí muriéndome en la pestilencia de las sábanas empapadas, mi cuerpo enjuto y deformado hundido en ellas, las paredes repletas de manchas grises que no logro descifrar, fotografías de personas que a lo mejor alguna vez fueron, que no conozco ahora, posiblemente rezagadas en los recovecos anquilosados del recuerdo, esas caras monstruosas, grotescas y cómicas que me rodean llorando [...] (14).

Y por otro, encontramos la narración muy cercana a la crónica, realizada por un enunciador que busca ser objetivo, dándonos las fechas y hechos claves en la vida de la heroína, desde 1911 en que debió nacer, hasta 1985 en que debió morir.

*Al parecer* fue todo un éxito esa fiesta de fin de año en el Club Barranquilla. Ya en 1929 se habla del regreso del hermano de María Leonor, Mario Alonso Palau y Jimeno, a Barranquilla, luego de una larga estadía en Estados Unidos y México. *Parece* que los dos hermanos conservaron una gran amistad a lo largo de sus vidas (énfasis agregado, 15).

Estos dos niveles discursivos (la voz monologante de María Leonor y la voz “objetiva” del cronista) se explican mediante los dos planos discursivos que

generan las sociedades victorianas: el público, representado en el adoquín y exponente de lo visible y el parecer; y el privado, simbolizado en la playa y dicente de lo oculto y el ser.

El narrador cronista, a su vez, se basa en testimonios de personas que él va entrevistando, como don Eusebio Miramón, Madelina —una pintora amante de María Leonor— y un “pequeño grupo de pintores y escritores” que se reunían en el Bar Cipango, en la década del setenta. Estos testigos de los hechos resguardan la moralidad del discurso, ocultando las conductas de los personajes que violan las reglas. Por ello, don Eusebio, “uno de los pocos amigos de María Leonor que aún está vivo”, “*Bajando el tono de la voz* y adoptando un *aire confidencial*, me dice asimismo que los periódicos de la época optaron por un *silencio cortés* ante los acontecimientos, aunque las «*malas lenguas*» volvieron a agitarse cuando [...]” (énfasis agregado, 16). En las intervenciones del cronista hay lexemas (*sin embargo, no obstante, pero...*) que muestran las contradicciones entre el discurso social y el contradiscurso individual. Su voz informa: “La hora es *imprecisa*. Los documentos son *contradictorios*” (14). Mientras, en la intimidad, María Leonor mantiene una relación amorosa con Rosibel, públicamente se anuncia otra cosa:

*Sin embargo*, la revista *Civilización* habla del compromiso matrimonial de María Leonor con Javier Esteban Elizondo en una reseña social de marzo del 32. En la gráfica aparecen ellos rodeados de Rosibel y Mario Alfonso Palau y Jimeno (16).

La historia propiamente parte de finales de la década de los años veinte, exactamente en 1929, cuando María Leonor cumple los 18 años y es presentada en sociedad, una especie de ceremonia de iniciación social que deben cumplir las hijas de la burguesía barranquillera. Se trata de bailes que se celebran en los clubes exclusivos (el Country, el Barranquilla) y en los que los padres entronizan socialmente a sus hijas para que a partir de ese momento sean requeridas en matrimonio por los hombres de la alta clase social.

Un día, en una visita a la casa de los Paternostro, donde debían ensayar una canción, María Leonor conoce a los hermanos Elizondo, Javier y Rosibel, y queda enamorada de la joven. Dice el cronista: “Tal vez fue en el 27 ó en el 28 cuando conoció a Javier Esteban y a su hermana Rosibel” (14). En un comienzo, ella no entiende lo que pasa con sus preferencias eróticas o amorosas: “Rosibel Elizondo... ¡qué hermosura!... definitivamente no entiendo esta desazón que me causa su presencia” (15). “Hoy he vuelto a verla en el té del Country y cuando me sonrió sentí que me derretía por dentro. Esos dientes

perfectos, ese cuerpo sinuoso inigualable” (15). Confiesa su amor a la joven, quien después de alguna reticencia, la acepta, sellando su amor con un beso.

Mientras nos acicalábamos para la fiesta del club, no pude contenerme más y le dije a Rosibel que la amaba. El momento fue muy confuso. Farfulló algo mientras se sonrojaba, y al tratar de darle un beso me apartó más asustada que enojada. Pero todo fue en vano (15).

En 1932, el alcalde de la ciudad nombra a María Leonor reina del carnaval de Barranquilla, y de inmediato, la joven escoge a Rosibel Elizondo como «“única princesa de su reino” En la Batalla de Flores, en el Country Club, en el Club Barranquilla, Rosibel y María Leonor son inseparables». (15). Esta relación se acaba pero María Leonor sigue buscando y logrando nuevas amantes, en Venezuela, luego nuevamente en Barranquilla, y así hasta la muerte; incluso, ya vieja, en el asilo donde va a morir, tiene una compañera, una viejecita de nombre Luz Estela.

Mientras el monólogo de María Leonor nos va dando la historia verdadera, la intimidad de su vida, el cronista nos va transmitiendo la historia pública, la social, la aparente, aunque este discurso muestre sus fisuras por donde se deja entrever la verdad. Lo interesante en este relato, lo que le da profundidad a la historia, es la lucha que entabla María Leonor con su familia, con la sociedad, por tratar de darle identidad a su sexualidad, por intentar ser lo que su cuerpo le pide y exige. La sociedad normalizada y normativa aparece en este relato representada en el padre, de allí que las acciones socialmente públicas de María Leonor estén regidas siempre por el mandato y la autoridad del padre, otra cosa es que ella se las ingenie para evadir el poder masculino. Así, festeja en sociedad sus dieciocho años porque “papá insiste en que así lo haga” (15). Desde un comienzo, encausa todas sus energías en buscar la realización de sus deseos. Acepta la ceremonia social de “presentarse en sociedad” al cumplir los dieciocho años solo para lograr cierta independencia y librarse de Alejandra, su chaperona, una especie de gendarme o vigía que por orden de la familia, debía acompañarla a todas las fiestas. “Ya no necesito chaperona, quiero ser libre, libre...” (15). Y acepta un compromiso matrimonial con Javier Esteban Elizondo “para complacer a mi papá. ¡Maldita sea mi suerte! ¿Qué otra alternativa me queda? ¿Seguir bajo la tutela de mi padre y convertirme en «señorita vieja»?” (16). No obstante, el matrimonio no llega a realizarse.

Como su prima, la narradora Márvel Moreno, Miguel Falquez-Certain se movió en la clase social *victoriana* barranquillera, más preocupada por el *parecer* que por el *ser*, así que si un miembro de esta clase social, sobre

todo mujer, quería ser libre, tenía que exponerse al rechazo y la segregación social. Quizás por eso mismo, uno encuentre en los cuentos de Falquez-Certain los mismos espacios de los cuentos de Moreno. En ambos autores está Barranquilla, con su topografía natural y artificial: el Bulevar del Águila, el Club Barranquilla, el Country Club, el estadio municipal con el Junior y la selección Colombia, la Heladería Americana y su Frozomal, la heladería El Mediterráneo, la calle San Blas, el Cine Colombia, el cine Rex, la calle 84, el Hotel El Prado, el Hotel Alhambra, la Librería Nacional, el Paseo Bolívar, el parque Surí Salcedo, el parque Águila, la iglesia La Torcoroma, los colegios La Presentación y Lourdes, el aeropuerto de la Scadta..., algunos de estos lugares ya desaparecidos.

Como se sabe, el sexo es natural pero la sexualidad y el género son construcciones culturales y cada quien estaría en la opción de escoger la que le guste. Mucha de nuestra literatura, especialmente la que se ha cultivado en la zona andina de Colombia, se ha caracterizado por una permanente huida del cuerpo que seguramente les parece centro y fuente de pecado, no así la literatura caribeña colombiana en la que siempre ha florecido el cuerpo con sus deseos, ardores, heces, dolores y placeres. Falquez-Certain pertenece a esa tradición de la literatura del cuerpo, no solo en su narrativa sino igualmente en su poesía y en su dramática.

## II. *La bailarina negra*, cuento de Freda Mosquera

El relato *La bailarina negra* (LBN, pp. 29-32), de Freda Mosquera<sup>3</sup>, nos transmite la experiencia textual de un erotismo motivado por el encuentro de una mirada con un objeto de deseo: la danzante negra. El erotismo, como experiencia sensualista, requiere, para su realización, de un objeto de deseo (un cuerpo que se convierte en el espacio erótico) y un sujeto que percibe a través de los sentidos y tiene emociones y conciencia del placer. De allí que la experiencia erótica cubra toda la gama de sensaciones que pueden darnos la mirada, el tacto, la audición, el gusto y el olfato. Janaína y los voyeuristas (placer con la mirada) se convierten en agentes sensualizados: La bailarina “Tenía las piernas largas y delgadas, su cabello era abundante y duro, y caía sobre su espalda [vista] envolviéndola en un espeso aroma

<sup>3</sup> Freda Mosquera, escritora colombiana, nacida en Barranquilla. Su infancia transcurrió en Bogotá, Barranquilla y Cartagena. A los 15 años, sus padres se trasladaron definitivamente a Bogotá, donde terminó su bachillerato, realizó estudios universitarios de Derecho y Ciencias Sociales en la Universidad Libre de Bogotá (1978-1982) y participó en el Taller de Escritores de la Universidad Central (1984-1985), donde inició su carrera literaria. El 14 de marzo de 1986, viajó a Estados Unidos, para reunirse con su esposo, el escultor Nelson Mosquera. Vive desde entonces en la ciudad de Fort Lauderdale.

de perfumes mezclados al azar” (29), el hombre “la olió y se impregnó con el aroma dulce de su piel” (31) [olfato]; “algo superior a sus fuerzas la hizo acariciar la mano del hombre y contagiarse con la tibieza de su cuerpo (31) [tacto]; “la lengua del hombre blanco acarició su lengua” (31) [gusto]; “escuchó la música”. (29).

Normalmente, el erotismo, en las producciones culturales afro-americanas (descripción del cuerpo y sus movimientos, sean de mujeres o de hombres), proviene, las más de las veces, de un sujeto blanco que percibe y desea un cuerpo negro. A pesar de que hay hombres negros en el bar, como se comprueba al final del relato, la bailarina se ha vestido para provocar la mirada erótica y luego pornográfica del hombre blanco: “subió al escenario con una diminuta falda plateada y una franja dorada que le ceñía los senos”. (29).

Para las culturas tradicionales africanas, la danza, el baile, la música y el canto son artes sagradas, actuaciones de un ritual en que el hombre se comunica con las divinidades para solicitar su ayuda o aplacar su cólera manifiesta en algún ataque de la naturaleza (volcán en erupción, enfermedad, inundación, cosecha perdida...). En LBN, la danza primitiva de los ancestros ha sufrido un rebajamiento pues ahora no es un baile para la divinidad ni un rito de relajación para alcanzar el descanso después del duro trabajo de esclavo en las tierras de la hacienda o el socavón de la mina, sino un acto envilecido que se vende para lograr la sobrevivencia en la selva de cemento:

Sus antepasadas más remotas bailaron danzas sagradas, luego sus hijas esparcidas violentamente por el mundo, bailaron al terminar las jornadas de trabajo, y ahora ella, Janaína, «la bailarina negra», danzaba en un país extraño, en un oscuro bar, para sobrevivir (29).

Es decir, desde sus orígenes, la danza africana ha tenido tres etapas: Rito sagrado para convocar a las divinidades, acto propiciatorio del descanso al terminar las agotadoras jornadas de la esclavitud, y ahora, en el presente, baile prostituido para provocar el deseo y dar satisfacción erótica y pornográfica a los espectadores.

En las relaciones humanas, se ha definido el erotismo como la capacidad de los seres humanos para vivir, experimentar, compartir y expresar el placer sexual. En literatura, solo hay erotismo si la insinuación del placer sexual se realiza de modo leve y velado, y no de manera explícita, que sería la pornografía. Este tapar/mostrar se identifica seguramente con la prohibición/transgresión de que habla Georges Bataille, como característica central del erotismo. Se

ha comentado que el sexo está en los genitales, la pornografía en la carne y el erotismo en el cerebro.

En la degradación y rebajamiento a que se ve obligada para conseguir el dinero que le dan los mirones del bar, la bailarina negra bordea la pornografía, y en este sentido, es relevante aclarar que no es el texto el que se hace pornográfico sino la danza de la bailarina: “se abrió poco a poco hasta que todos los hombres que la rodeaban, pudieron ver la profundidad de su sexo” (30), se movió “abriendo y cerrando los muslos” (30), dio saltitos, cual una contortionista de circo, “con los brazos y las piernas alrededor del cuello”, “con el sexo entreabierto como la boca de un animal fantástico” (30). El necesario matiz obsceno de la danza acentúa la bajeza del nivel a que se ve obligada a descender la bailarina para poder sobrevivir. Así, hasta provocar que uno de los espectadores, un hombre blanco, “con los ojos cristalinos y azules, los cabellos dorados y la piel blanquísima” (30) la toca: “Sintió la respiración agitada de los espectadores y luego la mano de un hombre que se posó en una de sus piernas” (30). Esta es la conquista que realiza la bailarina en su noche de vestido de luces.

Luego, al terminar su danza y caer las cortinas, la bailarina regresa vestida de rojo a las mesas y recibe entonces el premio de los billetes por el desnudamiento y la explicitéz de su sexo:

La bailarina negra caminó sonriendo, mostrando la liga que ceñía una de sus piernas y acariciándose los senos. Fue guardando el dinero que cada hombre le iba entregando (30).

No obstante, en medio de la degradación de su danza, usada para producir el deseo y el consumo en el bar y la cita fugaz con el hombre que pagará el contacto con su cuerpo, la bailarina pugna y lucha, en su interior, por mantener su identidad étnica, mediante una serie de procesos emotivos y de pensamiento: “Escuchó la música y volvió a sentir dentro de sí el designio de su corazón y de su raza” (29). Igualmente utiliza la mimesis física selvática cuando en su danza se identifica con el animal africano que le viene de la memoria colectiva de sus ancestros: “Se arrastró por el piso transformada en serpiente, luego levantó con lentitud las caderas, enseñó los dientes y apoyada sobre los brazos, fue pantera” (30) hasta terminar “enroscada en el piso, como un caracol” (30). Otra forma de mantener su dignidad es dejarse llevar por la fuerza de la danza y llegar al éxtasis, con lo cual se olvida del mundo de miradas procaces y hambrientas que la rodean: “Sintió que un ser mágico la habitaba y se entregó a la danza” (30) y “entró en éxtasis, sus movimientos se volvieron frenéticos hasta caer

en el delirio” (30). No se olvide el acercamiento que realiza Bataille entre el éxtasis místico y la experiencia erótica.

Cuando Janaína se mueve entre las mesas, recogiendo el dinero que le dan, el hombre blanco que la tocó durante la danza, la toma de la mano, la atrae hacia sí y la besa, trenzándose “en la lucha milenaria del hombre que penetra y de la mujer que se abre y se cierra como una flor carnívora” (31). El hombre blanco se ha enamorado perdidamente de la bailarina negra, es un “guerrero herido de muerte” (31). Luego salen del bar, se desnudan y hacen el amor cerca a unos basureros, frente a la avenida cruzada de carros, mientras los cuervos buscan comida entre los desechos, escena que se convierte en un correlato de la situación del hombre blanco devorando la carne negra de la bailarina. Calmada su ansiedad, Janaína “se halló a sí misma liberada del hechizo de amor. Volvió a sentir que estaba sola sobre la tierra y regresó al bar” (32). Este estar sola en el mundo ya había sido descrito al iniciarse el relato: “Cerró los ojos y tuvo conciencia de su propia soledad, una soledad absoluta y hermética” (29). Y es el encuentro con un miembro de su etnia lo que la devuelve, de alguna secreta manera, a la aceptación de su soledad cuando se identifica con la divinidad, convirtiéndose ella misma en Dios cuando le canta al oído, al “hombre negro, grande y fuerte que fumaba” (32): “Dios es una mujer negra” (32). Es como si la bailarina hubiera llegado a la convicción de que si su danza ya no puede convocar las divinidades antiguas y los ancestros, ni servir de sedante al trabajo, será entonces rito de movimientos eróticos para convocarse a sí misma pues ella misma es Dios, con poder para hacer del hombre blanco, un “guerrero herido”, un “enamorado perdido”. Y esta sería la final estrategia para conservar su identidad agredida y erosionada por un mundo que la envilece al convertirla en objeto de exhibición y deseo.

## Bibliografía

- Bataille, Georges (2002). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Falquez-Certain, Miguel (1998). *Triacas*. Nueva York: Marsolaire.
- Foucault, Michel (2005). *Historia de la sexualidad: La voluntad de saber* (Vol. 1). Madrid, Siglo XXI.
- Mosquera, Freda (1997). *Cuentos de seda y sangre*. Bogotá: Sociedad de la Imaginación.