

CENTROAMERICANA

30.2

Revista semestral de la Cátedra de
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore
Milano – Italia



EDUCatt

2020

CENTROAMERICANA

30.2 (2020)

Direttore

DANTE LIANO

Segreteria:

Simona Galbusera

Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere

Università Cattolica del Sacro Cuore

Via Necchi 9 – 20123 Milano

Italy

Tel. 0039 02 7234 2920 – Fax 0039 02 7234 3667

E-mail: dip.linguestraniere@unicatt.it

Centroamericana es una publicación semestral dedicada a la divulgación del conocimiento en los campos de la lengua, de la literatura y de la cultura de los países de Centroamérica y de las Antillas. Asimismo, la Revista se propone fomentar el intercambio de ideas entre autores y lectores, propiciar el debate intelectual y académico y presentar el espíritu multicultural de un área rica de historia, cultura y literatura. Acepta trabajos escritos en español, italiano, inglés y francés.

La Revista puede consultarse en: www.centroamericana.it

Comité Científico

Arturo Arias (University of California – Merced, U.S.A.)

Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool, U.K.)

Dante Barrientos Tecún (Université de Provence, France)

† Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano, Italia)

Beatriz Cortez (California State University – Northridge, U.S.A.)

† Gloria Guardia de Alfaro (Academia Panameña de la Lengua, Panamá)

Gloriantonia Henríquez (CRICCAL – Université de la Nouvelle Sorbonne, France)

Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)

Werner Mackenbach (Universidad de Costa Rica)

Marie-Louise Ollé (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Alexandra Ortiz-Wallner (Freie Universität Berlin, Deutschland)

Claire Pailler (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia)

Pol Popovic Karic (Tecnológico de Monterrey, México)

José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante, España)

Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)

Michèle Soriano (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Periodicidad: semestral

Junio-Diciembre

© 2020 **EDUCatt** - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica

Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215

e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)

web: www.educatt.it/libri

ISBN: 978-88-9335-723-4

Número temático
LITERATURA, ESCLAVITUD
Y CAUTIVERIO EN EL CARIBE

CONNEXCARIBBEAN

Connected Worlds: the Caribbean, Origin of Modern World

This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Maria Skłodowska Curie grant agreement N° 823846



connected worlds
THE CARIBBEAN. ORIGIN OF THE MODERN WORLD



Cada autora o autor es responsable de sus opiniones.

ÍNDICE

DANTE LIANO	
<i>Introducción. El proyecto ConnecCaribbean</i>	7
SARA CARINI	
<i>El cuerpo (y la raza) en la Primera Década del «De Orbe Novo» de Pedro Mártir de Anglería</i>	11
MICHELA CRAVERI	
<i>Simbología del cuerpo y raza en Alonso de Sandoval</i>	35
DOMENICO ANTONIO CUSATO	
<i>El aparato crítico en «Mona» de Reinaldo Arenas. O cómo convertir lo gótico en humorístico</i>	61
DANTE LIANO	
<i>Definición, etimología e historia del vocablo «raza»</i>	81
KAREN POE LANG	
<i>De la selva al jardín. El paisaje caribeño en las novelas «María la noche» (Rossi, 1985) y «My Brother» (Kincaid, 1998)</i>	101
RÓNALD RIVERA RIVERA	
<i>Narraciones de crímenes, recuerdo y culpa en «El año de la ira», Carlos Cortés</i>	127

<i>Instrucciones a los autores</i>	151
Normas editoriales y estilo.....	151
Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana»	153
Política de acceso y reuso.....	154
Código ético.....	154

DE LA SELVA AL JARDÍN

El paisaje caribeño en las novelas «María la noche» (Rossi, 1985) y «My Brother» (Kincaid, 1998)

KAREN POE LANG
(Universidad de Costa Rica)

Resumen: En este artículo se analizan las representaciones del paisaje caribeño en dos novelas autobiográficas escritas por mujeres: *María la noche* de la escritora costarricense Anacristina Rossi y *My Brother* de la escritora antiguaana Jamaica Kincaid. En ambos textos literarios las narradoras-protagonistas viven y escriben lejos de su país de origen, en un exilio que tiene como causa principal la crisis de la familia tradicional. A pesar de algunas diferencias, el paisaje y la naturaleza funcionan como metáforas de la profunda disfuncionalidad que carcome desde adentro la estructura familiar patriarcal, institución que es subvertida en ambas novelas. En *María la noche* es posible constatar que el paisaje caribeño constituye una exterioridad (un espacio marginal) en relación con el territorio del Valle Central y la costa pacífica de la República de Costa Rica. Por su parte, la novela *My Brother* presenta el paisaje de Antigua como una naturaleza domesticada a partir de la figura del jardín como expresión del orden, el control y la planificación de la mentalidad europea.

Palabras clave: Paisaje – Novela – Autobiografía – Centroamérica – Caribe.

Abstract: «From the Jungle to the Garden. The Caribbean Landscape in Novels *María la noche* (Rossi, 1985) and *My Brother* (Kincaid, 1998)». This paper analyzes the representation of the Caribbean landscape in two autobiographical novels: *María la noche*, by Costa Rican writer Anacristina Rossi, and *My Brother*, by writer Jamaica Kincaid from Antigua. In both literary texts, the narrators/protagonists live and write away from their homeland. Their exile is due to a disruption of the traditional family. Despite several differences, the landscape and nature function as metaphors of the profound dysfunctionality that gnaws the patriarchal family structure from within. In fact, both novels undermine the foundations of the patriarchal family. *María la noche* shows how the construction of Costa Rican nationality leaves out the Caribbean landscape as an eternal outsider, a marginal space. *My Brother*, on the other hand, presents the landscape of

Antigua as nature tamed by the figure of the garden as an expression of European order, control and planning.

Keywords: Landscape – Novel – Autobiography – Central America – Caribbean.

Introducción

En la introducción del libro *Convergencias transculturales en el Caribe y Centroamérica*¹, los editores se refieren a una «ignorancia mutua» característica de las relaciones entre el Caribe insular y el Caribe centroamericano pues «a pesar de que la distancia geográfica es mínima (...) Centroamérica ha mirado hacia México, Estados Unidos, América Latina y Europa: rara vez hacia el Caribe. El Caribe (...) es todavía más fragmentado y mira hacia el Atlántico norte, hacia África y los Estados Unidos, casi nunca hacia Centroamérica»².

Con el objetivo de pensar este espacio de ignorancias mutuas en este artículo se analizan las formas de representación del paisaje en relación con la crisis de la familia patriarcal, en dos textos literarios del Gran Caribe (Antigua y Costa Rica), como una manera de acercar realidades culturales a primera vista muy distintas en la lengua, la religión, las tradiciones y el sistema político.

Partimos de la hipótesis de que, a pesar de las diferencias antes señaladas, también es posible encontrar convergencias culturales en las literaturas de la Región del Gran Caribe, en la cual incluimos, para efectos de este artículo, el Caribe insular (Antillas mayores y menores) y la costa atlántica de Centroamérica.

¹ En noviembre de 2015 la Red TransCaribe organizó el Simposio Internacional: “Convergencias transculturales en el Caribe. Literatura, arte, cultura, historia, comunicación”. Este libro recoge una selección de ensayos derivados de las ponencias presentadas en dicho simposio (M. CHAVES – W. MACKENBACH – H. PÉREZ BRIGNOLI (eds.), *Convergencias transculturales en el Caribe y Centroamérica*, CIHAC, San José 2018).

² *Ivi*, p. ix.

Según Mackenbach, este espacio de ignorancias mutuas tiene como correlato que, desde la academia, sea una práctica común el estudio de las microrregiones de manera independiente:

Tradicionalmente, en las ciencias sociales, los estudios culturales y literarios se han pensado el Caribe y Centroamérica como (sub)regiones separadas, excluyendo así las zonas caribeñas de América Central de un concepto de Caribe limitado al mundo insular. Los discursos científicos y artísticos del y sobre el Caribe y Centroamérica han sido caracterizados por una exclusión mutua. En varias ocasiones hemos propuesto pensar América Central y el Caribe como cierta unidad –aunque sea en la diferencia y contradictoria– y entender el Gran Caribe en todas sus dimensiones, su multiplicidad y su diversidad³.

Este problema también ha sido señalado por Bachmann para quien: «Los estudios sobre el Gran Caribe, que incluyen una mirada al litoral caribeño de Centroamérica, son contados, al igual que los estudios sobre Centroamérica que abarcan el margen caribe»⁴. Por esta razón y con el objetivo de enfrentar este problema, en este ensayo se analizan las representaciones del paisaje caribeño en dos novelas autobiográficas escritas por mujeres: *María la noche* de la escritora costarricense Anacristina Rossi y *My Brother* de la escritora antiguana Jamaica Kincaid. En ambos textos literarios las narradoras-protagonistas viven y escriben lejos de su país de origen, en un exilio⁵ que tiene como causa principal la crisis de la familia tradicional.

A pesar de algunas diferencias, el paisaje y la naturaleza funcionan como metáforas de la crisis profunda que carcome desde adentro la estructura familiar patriarcal, institución que es subvertida en ambas novelas. Si en *María*

³ W. MACKENBACH, “Del *Éloge de la creolité* a la teoría del caos”, *Intercambio*, 2003, 10-11, p. 17.

⁴ P. BACHMANN, “Representaciones del Caribe y la circulación literaria”, *Istmica*, 2009, 12, pp. 31-34.

⁵ Entendemos el término exilio en su dimensión existencial más que desde el punto de vista político.

la noche, la crueldad materna ha llevado a Mariestela al borde de la locura, en la novela de Kincaid, Devon, el hermano de la narradora, también está enfermo y agoniza a causa del SIDA.

En *María la noche* es posible constatar que el paisaje caribeño constituye una exterioridad (un espacio marginal) en relación con el territorio del Valle Central de la República de Costa Rica. Por su parte, la novela *My Brother* presenta el paisaje de Antigua como una naturaleza domesticada a partir de la figura del jardín público y privado, expresión del orden, el control y la planificación de la mentalidad europea.

Imágenes del Caribe en «María la noche»

*María la noche*⁶, primera novela de Anacristina Rossi, fue publicada en 1985, en Barcelona, por la Editorial Lumen. Se trata de un texto profundamente subversivo para la época, antecedido en el contexto centroamericano quizás solamente por *El tiempo principia en Xibalbá*⁷ del escritor guatemalteco Luis de Lión. En ambas novelas la experimentación estética con el lenguaje va a la par de una propuesta ideológica que quiebra la estabilidad de instituciones como la familia, los roles de género, la sexualidad reproductiva, la patria o la iglesia católica⁸. Además, la novela de Rossi, en el momento de su publicación,

⁶ A. ROSSI, *María la noche*, Lumen, Barcelona 1985.

⁷ L. DE LIÓN, *El tiempo principia en Xibalbá*, Artemis-Edinter, Guatemala 1997. Esta obra obtuvo el primer premio de novela en los Juegos Florales de Quetzaltenango en el año 1972. Para un estudio de los avatares de la publicación y traducción del texto al italiano ver: D. LIANO, “*El tiempo principia en Xibalbá*: la primera edición y el manuscrito definitivo. Semejanzas y diferencias”, *Centroamericana*, 2018, 28.2, pp. 57-74. Según este crítico literario, existen dos versiones de la novela que presentan discrepancias significativas: una primera edición ‘semiclandestina’ publicada de manera póstuma en Guatemala por Serviprensa en 1985, apenas un año después de que su autor desapareciera en manos del ejército en 1984 y las ediciones posteriores que se hicieron tomando como base un manuscrito en manos de Francisco Morales Santos, amigo del escritor.

⁸ Para un análisis de estos temas en la novela guatemalteca ver: K. POE, “Sexo, cuerpo e identidad en *El tiempo principia en Xibalbá* de Luis de Lión”, *Reflexiones*, 82 (2003), 2, pp. 83-91.

chocaba contra la percepción canónica que se tenía de la literatura costarricense y centroamericana, forjada por la crítica literaria de aquella época, proveniente de Europa, la academia norteamericana, así como también por los críticos locales.

Werner Mackenbach propone que es a partir de un profundo desconocimiento de las literaturas de la región, orientado por prejuicios y preferencias políticas, que se llegó a sostener que «las letras centroamericanas se habían caracterizado por un desarrollo muy débil y tardío de la novelística» y aunado a esto la percepción de la literatura centroamericana como «una literatura de lucha, como un arma cultural en la guerra de guerrillas, una práctica más en la lucha armada»⁹. Según este crítico literario estos juicios y prejuicios no son posiciones del pasado que hayan sido totalmente superadas.

En el caso concreto de *María la noche*, Mackenbach¹⁰ indica que es quizás debido al carácter de ruptura con lo establecido, a que fue publicada en España y llegó al mercado nacional en pocas cantidades, que inicialmente la novela haya sido leída y discutida por una minoría. Mackenbach, quien escribe su artículo en ocasión de la publicación de *María la noche* en la Editorial Costa Rica en 2003, hace una invitación a volver sobre este texto fundamental de las letras centroamericanas. Es a partir de esta sugerencia que proponemos abordar el tema del paisaje caribeño que, en esta novela, aparece asociado a la familia disfuncional y sobre todo a la figura de la madre. Quizás no sea azaroso recordar que el Caribe es una presencia incontestable que cruza casi toda la obra posterior de la autora costarricense¹¹.

⁹ W. MACKENBACH, “*Mary goes to Costa Rica* o el regreso de la hija pródiga”, *Página Literar. Revista de Psicoanálisis*, 2005, 3-4, p. 168.

¹⁰ *Ivi*, p. 172.

¹¹ Como excepciones cabe resaltar la novela *La romana indómita*, Planeta, México D.F., 2016 y la mayoría de sus cuentos.

La selva caribeña

Y la llanura inmensa, recortada, amenazada desde siempre por charral, inmóvil salvo cuando hay brisa de mar o viento de agua, amenazada por el agua y las catástrofes, derrumbes en la línea. Invadida por selva, por montaña, por árboles copiosos donde quiebra el silencio, el aullido íngrimo del congo, el aullido que se alarga y penetra y se esparce selva adentro, y deja ensimismada la llanura bajo un sol que lo mató el horizonte, que se fue¹².

En *María la noche* la selva grita. Selva salvaje del Caribe en la cual los elementos naturales adquieren rasgos humanos gracias a la figura retórica de la prosopopeya: aullido íngrimo, ensimismada llanura, sol que lo mató el horizonte. Soledad, ensimismamiento y asesinato tocarán de cerca a Mariestela, la protagonista de la novela, una costarricense que vive en Londres. La prosopopeya o personificación (que otorga rasgos y actos humanos a entidades no humanas) cobrará una densidad enorme en torno a la figura del mar que es descrito como «mar gris hijueputa, mil veces traicionero, ronco, barítono ronco, insoportable, groserísimo»¹³. El «mar arisco» es el sitio de la ambivalencia del amor materno, espacio inmenso en el cual la madre de Mariestela arroja el ombligo de su hija para que «no muera ahogada y el oleaje se la lleve lejos»¹⁴.

En un ensayo ya clásico, Paul de Man¹⁵ propone, a partir del estudio de los epitafios de Worthworth, que la prosopopeya es la figura retórica de la autobiografía, pues la personificación de objetos no humanos confiere una voz y un rostro a aquello que no lo tiene. La prosopopeya al animar la piedra a través de la escritura de la lápida hace hablar a los muertos. A diferencia de otros teóricos que conceptualizan la autobiografía como un género o un modo literario, para De Man es «a figure of reading or of understanding that occurs,

¹² A. ROSSI, *María la noche*, Lumen, Barcelona 1985, p. 195.

¹³ *Ivi*, pp. 181-182.

¹⁴ *Ivi*, p. 198.

¹⁵ P. DE MAN, "Autobiography as De-Facement", en *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York 1984, p. 75.

to some degree, in all texts»¹⁶. Por esta razón la distinción entre ficción y autobiografía (entendida esta última como género literario dependiente de hechos verificables) es de carácter indecible ya que dependerá en última instancia del lector, del modo de lectura.

A partir de esta forma de pensar la autobiografía propuesta por de Man, analizamos la compleja trama tejida entre historia y espacio geográfico que propone *María la noche*. El Caribe aparece bien avanzada la novela, ligado al relato de la infancia de la protagonista. Convertida en Sherazade durante algunos capítulos, Mariestela tratará de aplazar la muerte, la propia y la del amor que la une con Antonio. Con algo de maga, de sacerdotisa, pero sobre todo de marginal y apátrida, la protagonista va desgranando los recuerdos de su trágico pasado en la provincia de Limón, en Costa Rica, aunque el nombre del lugar nunca se menciona. Antonio, su amante español, la incita a contar, mientras el relato se apodera de su mente y de su cuerpo hasta llevarlo al límite de la racionalidad. Economista de profesión, Antonio descubre, gracias a Mariestela, un mundo que se escapa de los parámetros conocidos:

Hablarte del verano en un país bananero, hablar de la belleza del verano y nunca de la ruina que vino luego, porque vino cuando yo ya me había ido, yo no la conocí. Si el tiempo definitivo es el de la infancia, el mío solo podrá ser negro, negro de población, de nubes, de futuro. Me crié en la provincia atlántica, negra, pobre, inigualable, bellísima. Porque mi país se divide radicalmente en dos, y sin matices: el caribe, monolítico, profundo, sin traza de estaciones, con breves chispazos de una luminosidad ahogante y asesina; y el pacífico, de playas blancas casi siempre acogedoras, de llanuras domadas, pintorescas¹⁷.

Mariestela separa radicalmente el país en dos partes. La costa del Pacífico y el Valle Central son territorios formados por paisajes acogedores, pintorescos, domados; en contraposición, el Caribe es pobre, negro, profundo, monolítico, bellissimo. Esto coincide con lo planteado por Bachmann en su estudio sobre

¹⁶ *Ivi*, p. 70.

¹⁷ ROSSI, *María la noche*, p. 162.

tres novelas centroamericanas que tienen por escenario la costa caribeña: *Limón Blues*¹⁸ de Anacristina Rossi, *Columpio al aire*¹⁹ de Lizandro Chávez Alfaro y *Calypso*²⁰ de Tatiana Lobo. Según esta crítica literaria: «Los tres autores construyen una dicotomía Pacífico-Caribe al presentar los hechos históricos de los que parten desde un punto de vista del Caribe»²¹.

Además, en *María la noche* encontramos la fuerza mortífera de la prosopopeya al describir la luminosidad caribeña como ahogante y asesina. Esta belleza inigualable y salvaje será también un rasgo de la madre de la protagonista, quien, siendo aún muy joven, tuvo que abandonar una prometedora carrera como pianista debido al embarazo de su primogénita. De este modo Mariestela trata de justificar el odio y el rechazo de su madre, que, según la narradora, desea verla muerta:

Qué podés saber vos, en tu isla seca, de estas enloquecedoras humedades, pantanos interiores que por más que haga verano no se secan. Mamá, a pesar del desastre, ignoraba el verdadero origen de la suciedad y oscilaba entre el asco que le producía mi contaminación, y la furia por mi mentado mal carácter. A sus otros hijos los suponía idénticos a los de una revista americana (...) blancos y de pelo lacio, normales, con las mismas aspiraciones y el mismo destino inevitable de los chiquitos gringos de las fotos que vivían en el sùmmum de la normalidad: gringolandia. Nunca se tomó la molestia de situar mis desvaríos en tierra propia, en ese invernadero caribe, en ese fango más prolífico en bichos que cualquier otra tierra: su familia²².

El texto propone una estrecha asociación entre el paisaje caribeño, de «enloquecedoras humedades», y la familia disfuncional. El origen de los desvaríos de la protagonista está en su propia familia, ese «invernadero caribe». Sin embargo, a lo largo de la novela nunca queda claro de qué lado

¹⁸ A. ROSSI, *Limón Blues*, Alfaguara, San José 2002.

¹⁹ L. CHAVES ALFARO, *Columpio al aire*, UCA, Managua 1999.

²⁰ T. LOBO, *Calypso*, Farben, San José 1996.

²¹ BACHMANN, “Representaciones del Caribe y la circulación literaria”, p. 36.

²² ROSSI, *María la noche*, p. 186.

está la locura pues esta oscila de un personaje a otro sin que el lector pueda localizarla con precisión. Mariestela, a pesar de su sufrimiento y su comportamiento diletante, es una mujer sabia. Sabia para la vida, sabia en conocimientos teóricos y académicos. Será bajo la influencia de esta bella mujer, que Antonio, además de tener experiencias cercanas a la alucinación, logrará salir del bloqueo que no le permitía escribir un libro y aprender a dejarse ir en el placer. Mariestela le enseñará los goces de una sexualidad fuera de las normas sociales, que atenta contra la monogamia y la distribución binaria de los géneros.

Este fluir de la locura, por las páginas de la novela, sin fijarse por completo en ninguno de los personajes crea una sensación de inestabilidad en el lector. Inestabilidad que será reforzada por una preciosa ambigüedad en cuanto al género del texto que combina con habilidad narración y poesía, literatura fantástica y discurso autobiográfico, además de mezclar tres lenguas, el inglés, el francés y el castellano.

Volveremos más adelante sobre el carácter fantástico de la novela, no sin antes detenernos en algo que parece insignificante, pero no lo es. Algunos teóricos del discurso autobiográfico²³ han tratado de resolver el problema de la relación entre la ficción y el carácter referencial atribuido a la autobiografía a partir de un marcador de lectura, el nombre propio del autor del libro, que debe coincidir con el narrador o personaje del texto. En el caso de *María la noche* ocurre un hecho asombroso que se puede leer en un pequeño detalle: en

²³ Ver: P. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1975. En este texto Lejeune explicita que a partir de un análisis interno de las obras no es posible distinguir una autobiografía de una novela autobiográfica, pues todos los procedimientos que la primera utiliza para convencernos de la autenticidad de la narración, la novela puede imitarlos. Por este motivo, como señala Nora Catelli: «la noción de pacto de Lejeune necesita de un elemento externo, un elemento de referencialidad pura, la firma o el nombre propio del autor, visualizado como clave del género autobiográfico» (N. CATELLI, *El espacio autobiográfico*, Lumen, Barcelona 1991, p. 58). Para una amplia discusión de las distintas posturas teóricas sobre el tema de las escrituras autobiográficas ver: K. POE, “Escrituras autobiográficas: ¿confesión o autoficción?”, *Istmo. Revista de Estudios Culturales Centroamericanos*, 2008, 16, sp.

el relato de su infancia, Mariestela expresa el dolor inmenso que le provocó ser despojada de Flicka, su amada yegua. Para paliar su soledad, la niña adopta una boa como mascota y la llama Cristina. Su madre, en un gesto desmesurado de sadismo, la mata en presencia de su hija: «Y Cristina, confiada al principio, trató luego de escaparse, pero no pudo, y el cuchillo le cayó encima y la abrió, la cortó en pedacitos transversalmente y me dijo: Mirá, para que veás como es Cristina por dentro»²⁴.

Extraña manera de inscribir, mutilado, el nombre de autora, que no olvidemos está formado por la unión en una sola palabra de dos nombres femeninos: Anacristina. El nombre de la boa corta el nombre de autora, de modo que la narración repite en el nivel del lenguaje la mutilación ocurrida en el plano de la anécdota: la boa Cristina es cortada en pedacitos para hacer visible su interioridad. Esta interioridad en carne viva es ofrecida desde el lugar del desecho y el sadismo materno. Se podría decir entonces que el corte en el nombre y el cuerpo de la boa/autora no ofrece la estabilidad referencial propuesta por Lejeune. Por el contrario, el nombre Cristina no remite a una subjetividad que podría darle consistencia al pacto de lectura, sino más bien a una herida que muestra la carne de un cuerpo que no es humano.

Llama también la atención el modo como está relatado el episodio, en el cual el cuchillo parece tomar vida propia: «el cuchillo le cayó encima y la abrió, la cortó en pedacitos». Esta personificación del arma homicida tiene la función de elidir la presencia de la mano asesina de la madre.

La novela termina con un final abierto e inesperado que deja al lector incapaz de decidir cómo interpretar lo sucedido. Antonio, luego de cierto tiempo sin ver a Mariestela, va a buscarla a su departamento y lo encuentra en un estado de abandono incomprensible. Al preguntar a una vecina por el paradero de su amante, esta le informa que allí no ha vivido nadie desde hace mucho tiempo. La gente se niega a alquilarlo debido al asesinato sangriento de una muchacha, ocurrido en la habitación del fondo. Habitación en la cual Antonio ha pasado largas temporadas en compañía de Mariestela.

²⁴ ROSSI, *María la noche*, p. 192.

Según David Roas uno de los rasgos definitorios de la literatura fantástica es el de crear incertidumbre en la noción de realidad del lector. Para este autor la razón básica del relato fantástico es

revelar algo que va a trastornar nuestra concepción de la realidad. Sin olvidar, además, que, en todo relato fantástico, el fenómeno sobrenatural es siempre planteado como una excepción, como un suceso no habitual, puesto que de lo contrario se convertiría en algo normal y no sería tomado como una transgresión, como una amenaza²⁵.

En este sentido se puede considerar el final inesperado y sobrenatural de *María la noche* como un rasgo de la literatura fantástica pues el texto logra el cometido señalado por Roas al perder a su lector en la madeja de los hechos, de modo tal que se vuelve incapaz de trazar los límites entre la ficción y la realidad. Es toda la verosimilitud de la novela la que queda entre paréntesis, pues Antonio habría amado y tenido sexo con un fantasma. Además, la novela podría ser leída como una gran prosopopeya, un hermoso epitafio que le habría conferido voz y rostro a una muerta.

Se podrían ensayar además muchas otras posibilidades de interpretación que no parecen excluyentes: la novela esta narrada desde la lógica/ilógica del sueño y el delirio, el texto cuenta la experiencia de un psicoanálisis, o como hemos sostenido en este ensayo, el texto puede ser leído como autobiográfico, si partimos de los planteamientos de Paul de Man.

Para terminar, proponemos volver sobre el modo cómo las imágenes del Caribe aparecen en la novela. Esto nos lleva más allá del texto, al futuro de la escritura de Rossi. En *María la noche* el Caribe aparece asociado a una infancia trágica y al discurso autobiográfico. Quizás sea esta la razón por la cual el paisaje, a través de la figura retórica de la prosopopeya, adquiere rasgos abiertamente negativos: el Caribe es «hacedor de desgracias»²⁶, o rasgos

²⁵ D. ROAS, "Contexto sociocultural y efecto fantástico: un binomio inseparable", en A.M. MORALES – J.M. SARDIÑAS (eds.), *Odiseas de lo fantástico*, CILF, México 2004, pp. 42-43.

²⁶ ROSSI, *María la noche*, p. 166.

ambiguos: «Estas latitudes opresivas y bellísimas, playas de esplendor engañoso y traicionero de mar grosero y brusco a pesar de la arena fina y blanca de ciertas extensiones»²⁷.

Si en *María la noche* el Caribe aparece circunscrito en algunos capítulos, en las novelas posteriores de Rossi pasará a ocupar un lugar preponderante. *La loca de Gandoca* (1991), *Limón Blues* (2002) y *Limón Reggae* (2007) trasladan el Caribe del interior del texto al título de las novelas, que funciona, así como programador de lectura. Además, se podría decir que las imágenes del Caribe cambian de signo, pierden su carácter negativo o ambiguo para dar paso a una visión positiva.

En *La loca de Gandoca* el Caribe es una zona en peligro que debe ser protegida de los embates del turismo masivo. En esta segunda y breve novela, el paisaje caribeño enmudece. La prosopopeya que marca la representación del paisaje en *María la noche* da paso a imágenes de mudez «selva sumida en la humedad y el silencio»²⁸ quizás como signo de la vulnerabilidad del paisaje ante los avances del capitalismo. El Caribe, descrito como el lugar más hermoso que hay en el mundo será el escenario natural dónde Daniela, la protagonista, hará el amor por primera vez con Carlos Manuel, inaugurando así una asociación entre paisaje caribeño y placer sexual que volveremos a encontrar en *Limón Blues* y en *Limón Reggae*²⁹. En esta última novela, el Caribe limonense es un territorio de libertad que le permite a Aisha, la protagonista, reponerse de sus heridas de guerra.

Parece como si el ejercicio de escritura de *María la noche* le hubiese permitido a la autora resituar el lugar que ocupa el Caribe en su vida y en sus novelas. La experiencia de escritura de este texto le habría permitido leer su propia huella para pasar a otro lugar.

²⁷ *Ivi*, p.180.

²⁸ A. ROSSI, *La loca de Gandoca*, Educa, San José 1991, p. 22.

²⁹ ID., *Limón Reggae*, Legado, San José 2007. Para un estudio de esta novela ver: K. POE, "Limón Reggae. La reinención utópica del sexo", *Página Literar. Revista de Psicoanálisis*, 2007, 7, pp. 62-72.

Terminamos con una frase de Jacques Lacan, pronunciada en 1969 en su seminario *De un Otro al otro*: «Un ser que puede leer su huella, eso basta para que pueda reinscribirse en un lugar distinto de aquel donde se la ha llevado»³⁰.

El jardín de mi hermano

*My Brother*³¹ es el segundo libro de la trilogía familiar que Jamaica Kincaid inició en 1996 con *Autobiography of my Mother*³² y terminó en 2002 con *Mr. Potter*³³, esta última novela dedicada a su padrastro. *My Brother* pone palabras al duelo³⁴ de la autora por la muerte de su hermano menor, Devon, como resultado de padecimientos asociados a VIH. Jamaica, la narradora, quién ha migrado a Vermont desde los 17 años, se ve obligada a regresar a la isla para socorrer a su hermano moribundo, quien, como ella misma indica, le resulta un perfecto desconocido.

Como en *María la noche*, la novela de Kincaid es en buena medida el recuerdo doloroso de la infancia de la narradora en una familia disfuncional, dentro de la cual reina la figura siniestra de la madre. Sin embargo, en relación con la representación del paisaje hay una diferencia notable. Si en la novela de Rossi la naturaleza (cuya metáfora central es la selva) es representada en estado salvaje; en la novela de Kincaid la figura preponderante es la del jardín, es decir, la naturaleza en su forma domesticada. Este hecho no le resta un cierto carácter

³⁰ J. LACAN citado por J. ALLOUCH, *Prisioneros del Gran Otro. La injerencia divina I*, El cuenco de plata, Buenos Aires 2013, p. 69.

³¹ J. KINCAID, *My Brother*, Farrar, Strauss and Giroux, New York 1998. Citamos la versión en castellano: J. KINCAID, *Mi hermano*, LOM, Santiago 2003.

³² ID., *The Autobiography of my Mother* (1996), Farrar, Strauss and Giroux, New York 2013.

³³ ID., *Mr. Potter*, Farrar, Strauss and Giroux, New York 2002.

³⁴ Para un estudio del tema del duelo en esta novela ver: L. STECHER, “Diáspora, duelo y memoria en *My Brother* de Jamaica Kincaid”, *Revista Chilena de Literatura*, 2011, 78, pp. 185-203 y K. POE, “Duelo y escritura en la novela *My Brother* (1998) de Jamaica Kincaid”, en F. BONFIGLIO – F. AIELLO (eds.), *Las islas afortunadas. Escrituras del Caribe anglófono y francófono*, Katatay, Buenos Aires 2016, pp. 119-134.

mortífero a algunos elementos que componen el paisaje natural, como por ejemplo el sol: «Aquel sol, aquel sol. El último día de nuestra visita sus rayos parecían tan puntiagudos y poco amistosos como lanzas enemigas que nos apuntaban directamente»³⁵ y, especialmente las hormigas, pequeños habitantes del jardín caribeño.

En la novela de Kincaid la naturaleza presenta dos facetas, una violenta y otra domesticada, ambas relacionadas con el espacio del jardín, en sus dos vertientes: público y privado. El jardín privado es el lugar de dominio de la madre, excelente jardinera, que ha heredado a sus hijos la habilidad para sembrar todo tipo de plantas. El jardín público aparece asociado con la ruina de la isla y el cuerpo enfermo de Devon.

El jardín público y la ruina

Desde el inicio de la novela, la narradora de *My Brother* establece un diálogo con textos referentes a la jardinería como se puede observar en el siguiente fragmento: «Cuando sonó el teléfono para hacerme llegar la noticia de la enfermedad de mi hermano, entre los muchos lujos y comodidades de que disfrutaba se contaba el libro que entonces estaba leyendo, *La formación de un jardinero*, escrito por un tal Russell Page»³⁶.

Este texto de Page, que aparece extensamente citado, será una presencia recurrente a lo largo de la novela, a tal punto que la narración y la enfermedad de Devon avanzan, en cierto modo, al ritmo de su lectura.

La siguiente vez que abrí el libro estaba sentada en el césped que hay delante del pabellón Gweneth O'Reilly, y mi hermano estaba sentado en una silla junto a mí. Aquel lugar era como un mirador desde el que veíamos un paisaje típico de Antigua. Había una zona poblada de sauces, sospecho que plantados ex profeso hacía mucho tiempo, cuando Antigua era una colonia y el gobierno colonial debía ser responsable del funcionamiento del hospital. Nunca fue un gran hospital pero ahora es un hospital espantoso, al que acude sólo la gente que no

³⁵ KINCAID, *Mi hermano*, p. 65.

³⁶ *Ivi*, p. 10.

puede permitirse nada mejor. Cerca de los sauces había un viejo árbol, una poinciana, medio muerto; necesitaba que lo podasen y alimentasen. En segundo término había un viejo edificio medio inclinado; y el resto del paisaje estaba invadido de árboles de canela (casias)³⁷.

Al proponer la idea del mirador, la narradora hace suyas, de algún modo, las palabras de Aliata y Silvestri: «Para que exista paisaje no basta con que exista naturaleza; es necesario un punto de vista y un espectador»³⁸. También Cosgrove se ha referido a este tipo de emplazamiento como una «posición estratégica, que puede ser un sitio elevado, es decir, una colina o una torre desde la cual se puede disfrutar un panorama»³⁹.

Lo anterior nos conduce a la pregunta respecto de la mirada que propone la novela sobre el paisaje de la isla y a la ubicación del lugar del espectador, en este caso, de la narradora. La descripción detallada de un «paisaje típico de Antigua» hace mención del pasado colonial de la isla y destaca el abandono y la falta de cuidado en el cual se encuentran, en el presente de la novela, los jardines que rodean el hospital. Más adelante, la narradora insistirá en la situación desastrosa del hospital en ruinas que se acerca verdaderamente a un tanatorio⁴⁰, de tal modo que parece sugerir que el paisaje de Antigua era más cuidado y ordenado durante el régimen colonial, estableciendo así un punto de vista, en cierta forma, colonialista. Indicación que viene a ser corroborada por la idea de una ciudad abandonada y en ruinas que se despliega en torno al espacio del jardín público.

Paradójicamente los jardines públicos que han sido concebidos tradicionalmente, según Bodei, como sitios que «ofrecen formas reales de

³⁷ *Ivi*, p. 11.

³⁸ F. ALIATA – G. SILVESTRI, *El paisaje como cifra de armonía*, Nueva Visión, Buenos Aires 2001, p. 10.

³⁹ D. COSGROVE, “Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista”, *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 2002, 34, p. 71.

⁴⁰ Para una lectura del tema de la decadencia del hospital en la novela de Kincaid ver el texto supracitado de Poe.

consuelo a los habitantes de la ciudad»⁴¹, en la novela de Kincaid se convierten en símbolo del deterioro social de la isla y sobre todo del cuerpo devastado de Devon a causa del VIH.

En este sentido la novela de Kincaid contrasta con otros textos de la Antillas menores en los cuales el Jardín Botánico es experimentado como una verdadera institución de convivencia social. Por ejemplo en la novela *Nuée ardente* de Raphaël Confiant, el escritor martiniqués dedica un capítulo entero a este sitio considerado bendito: «Cet endroit béni des dieux est le Jardin Botanique»⁴². El Jardín Botánico de Saint Pierre es el escenario de encuentros que van desde la cita amorosa, el surgimiento de la amistad o la realización de un duelo, pero fundamentalmente es el lugar privilegiado para la reflexión y la escritura de poemas de uno de los protagonistas de la novela.

En *My Brother*, el Jardín Botánico de Antigua también juega un papel importante a pesar de que se encuentra clausurado. La novela ofrece una descripción detallada de un largo paseo, al borde del jardín, que la narradora hace en compañía de su hermano:

Mi hermano y yo fuimos paseando hasta el jardín botánico, pero lo encontramos cerrado por reformas. Había estado abandonado, descuidado, durante muchos años, muchos especímenes habían muerto, pero ahora alguien –muy probablemente un canadiense, visto que son tan generosos con la autodestrucción del mundo– un canadiense había dado dinero para que se restaurara el jardín botánico.

Paseamos alrededor de todo su perímetro y, con la ayuda de un libro de botánica tropical que yo llevaba, y gracias también a nuestros propios conocimientos, identificamos muchas plantas. Pero entonces nos topamos con un árbol que no éramos capaces de identificar, no por nosotros mismos ni tampoco recurriendo al libro. Era un árbol, sólo un árbol y, o bien estaba empezando a despertar de un completo letargo, o bien estaba medio muerto y medio vivo. Mi hermano y yo nos obsesionamos con aquel árbol, su corteza, sus

⁴¹ R. BODEI, *Paisajes sublimes*, Ediciones Siruela, Madrid 2011, p. 20.

⁴² R. CONFIAANT, *Nuée ardente*, Mercure de France, Paris 2002, p. 51.

hojas, su forma; nos preguntábamos de dónde procedería realmente, qué clase de árbol era⁴³.

A diferencia de la novela de *Confiant* en la cual ocurren diversas escenas al interior del jardín, este paseo se realiza sin penetrarlo. Además, el recorrido cuenta con la ayuda de un libro de botánica⁴⁴ y con los conocimientos de jardinería que tienen los hermanos, es decir, que hay una intención evidente de domesticar la naturaleza, de hacerla entrar en una taxonomía, de nombrar sus especies, de volverla amable y poco amenazante. Es decir, como plantea Cosgrove, de transformarla en paisaje. Para este autor:

El paisaje establece una relación de dominio y subordinación entre el espectador y su objeto de visión que están emplazados en distintos lugares. La posición estratégica privilegia al espectador del paisaje a la hora de seleccionar, componer y poner en marco lo que ve, es decir, el espectador ejerce un poder imaginario al convertir el espacio en paisaje⁴⁵.

Cabe destacar aquí otra diferencia con el texto de *Confiant*, en el cual los personajes se integran al espacio del jardín, no lo miran desde afuera como es el caso de la novela de Kincaid. Al respecto, cabe indicar que la narradora de *My Brother*, al convertir el espacio en paisaje, establece permanentemente una distancia entre la isla y su casa en Vermont, entre su persona y las gentes que habitan Antigua. En la novela la mirada de la narradora siempre proviene del exterior, como demuestra este paseo: su aproximación al jardín botánico es realizada desde el impulso organizador de un libro de botánica y la racionalidad de sus conocimientos.

⁴³ KINCAID, *Mi hermano*, pp. 68-69.

⁴⁴ Ver: M. SHELLER, *Consuming the Caribbean. From Arawaks to Zombies*, Routledge, London 2003, p. 65, quien hace una observación importante respecto de la periodización de las formas de representación de la naturaleza caribeña: «Durante los siglos XVI y XVII primaba la recolección de información botánica». Lo que ubicaría la pulsión taxonómica de los hermanos como una estrategia enraizada en el pasado colonial de la isla.

⁴⁵ COSGROVE, "Observando la naturaleza", pp. 71-72.

Fundamental importancia tiene también el encuentro con un árbol cuya particularidad es encontrarse en un estadio intermedio entre la vida y la muerte. Esta misteriosa condición se convertirá en una obsesión para los hermanos que no logran hacerlo entrar en el espacio de sus conocimientos botánicos. Finalmente, la obsesión encuentra su anclaje en la condición de Devon, de tal manera que el árbol moribundo es un signo de su propia condición:

Si en algún momento se le pasó por la cabeza que aquel árbol, saliendo de su letargo, de un profundo sueño de la naturaleza, una muerte temporal, o simplemente medio muerto, guardaba algún parecido con él en aquel preciso momento y lugar, no dijo nada, no me lo dio a entender en absoluto⁴⁶.

Esta curiosidad intelectual en relación con un árbol muerto/vivo es convertida en obsesión pues su motor es realmente la gran pregunta por la muerte del ser humano. El árbol es para la narradora tan incomprensible y ajeno como su hermano, a quien no logra clasificar y de quien confiesa desconocer todo, en particular su sexualidad. Sin embargo, es en el jardín privado de la casa materna donde se despliega una verdadera dinámica de vida/muerte que marcará la pequeña historia de la familia.

El jardín privado

El jardín privado es un espacio omnipresente a todo lo largo de la novela, ya se trate de los cultivos de la madre o de los de su hijo Devon. Heredado del pasado colonial, el jardín caribeño es una mezcla de huerto y jardín, que permitía a los esclavos obtener ciertos productos para su autosubsistencia. La madre de la narradora se dedica con pasión a cuidar su jardín: «Su buena mano con las plantas es algo con lo que estoy familiarizada; cuando yo era niña, exactamente en el lugar donde ahora se encuentra la casa de mi hermano, mi madre cultivaba todo tipo de hierbas y hortalizas»⁴⁷.

⁴⁶ KINCAID, *Mi hermano*, p. 69.

⁴⁷ *Ivi*, p. 12

La habilidad para la jardinería es la única herencia que la madre ha dejado a sus hijos Jamaica y Devon a tal punto que la narradora se sorprende al ver el jardín de su hermano:

Detrás de la casita en la que vivía, en el patio de nuestra madre, había plantado un banano, un limonero, diversas hortalizas y varios tipos de arbustos que no daban flor. La primera vez que vi su pequeño huerto en la parte trasera de su casita me quedé admirada⁴⁸.

Sin embargo, la madre no valora esta habilidad de su hijo para la jardinería, quizás la única actividad que le daba placer y lo hacía sentirse orgulloso de sí mismo. Como indica la narradora: «noté que el limonero que mi hermano enfermo había plantado ya no estaba allí, y pregunté por él, mi madre respondió, como sin darle importancia: Ah, lo talamos para hacer sitio para el anexo»⁴⁹.

La novela de Kincaid pone en palabras una cierta dificultad del duelo: no se puede perder a alguien que no dejará huellas de su paso por la vida⁵⁰. Por esto la narradora se lamenta cuando se entera de que su madre ha eliminado el árbol de limón que su hermano había plantado en el patio, la única herencia que Devon habría podido dejar: «Aquel limonero habría sido una de las cosas de la vida de mi hermano que permanecería. No nos quedaría nada de él; ningún trabajo; ningún hijo; ningún amor que hubiera sentido por otra persona»⁵¹.

Más adelante la narradora expresa claramente la idea de que la vida de su hermano habría quedado de algún modo inconclusa, una promesa que no pudo ser:

⁴⁸ *Ivi*, p. 11

⁴⁹ *Ivi*, p. 13

⁵⁰ Tomo esta idea de J. ALLOUCH, *Erótica del duelo en el tiempo de la muerte seca*, Edelp, Córdoba 1996, p. 343, quien plantea la muerte del hijo como el paradigma del duelo contemporáneo: «Un hijo que acaba de morir era ciertamente un ser viviente, pero también una promesa. (...) se trata de un duelo 'por-lo-que-no-ocurrió' pero también de un duelo 'de-no-se-sabe-qué'».

⁵¹ KINCAID, *Mi hermano*, p. 13.

El horticultor que había en mi hermano nunca llegaría a ser, y todas las demás cosas que podría haber sido en su vida habían muerto; pero dentro de su cuerpo vivía una forma de muerte, cada vez más floreciente, con una voracidad que nada parecía capaz de saciar y detener⁵².

Esta es una característica del SIDA, que afectó principalmente a los jóvenes, creando así un agujero en las generaciones y provocando que muchos padres y madres hayan tenido que enterrar a sus hijos.

La muerte y las hormigas

Las hormigas son una presencia incontestable en el paisaje de las literaturas del Gran Caribe. Por ejemplo, en la novela *Mar Canibal*⁵³, del escritor costarricense Uriel Quesada, juegan un papel central en la resolución de la trama, pues Gregorio, uno de los protagonistas, se deja morir entregándose a las hormigas de su jardín. En otro registro, en el texto autobiográfico *L'odeur du café* del escritor haitiano Dany Laferrière, el narrador recuerda su infancia en un pequeño pueblo de provincia en Haití, en el cual vivía con su abuela Da. Una tarde cualquiera la recuerda lavando la galería de la casa:

J'aime m'allonger sur la galerie fraîche pour regarder les colonnes de fourmis noyées dans les fentes des briques. Avec un brin d'herbe, je tente d'en sauver quelques-unes. Les fourmis ne nagent pas. Elles se laissent emporter par le courant jusqu'à ce qu'elles réussissent à s'agripper quelque part. Je peux les suivre comme ça pendant des heures.

Da boit son café. J'observe les fourmis. Le temps n'existe pas⁵⁴.

A diferencia del texto de Laferrière, que hace de las hormigas un objeto de contemplación, en la novela de Kincaid, más a tono con la de Quesada, estos pequeños insectos tienen una connotación agresiva y fundamental en la vida

⁵² *Ivi*, p. 18.

⁵³ U. QUESADA, *Mar Canibal*, Uruk Editores, San José 2016.

⁵⁴ D. LAFERRIERE, *L'odeur du café*, Éditions TYPO, Québec 1999, p. 27.

de Devon. Si en *L'odeur du café*, la abuela riega las hormigas con agua hasta ahogarlas, el personaje de la madre en *My Brother* las rocía con un fuerte insecticida (prohibido por su alta toxicidad, en los países del primer mundo, según la narradora).

Casi al inicio de la novela, los lectores presenciamos un incidente notable relacionado con el primer día de vida de Devon:

Aquel mismo día, ya de amanecida, mientras los dos dormían, él se arrimó al calor del cuerpo de su madre, y una verdadera marabunta de hormigas rojas entró por la ventana y le atacó. Mi madre oyó llorar a su hijo y, al despertar, lo encontró cubierto de hormigas rojas. De haber estado solo, lo más probable es que le hubiesen matado⁵⁵.

Desde las primeras páginas de la novela, la narradora establece un paralelismo entre el poder mortífero de las hormigas y el virus del VIH al preguntarse: «si significaba algo el hecho de que unos seres diminutos casi le hubieran matado atacándolo desde afuera poco después de su nacimiento, y que ahora, unos seres diminutos lo estuvieran matando atacándolo desde dentro»⁵⁶.

La madre de la narradora reacciona de manera desmesurada pues luego de matar a todas las hormigas rojas «salió al exterior y, en un tremendo ataque de cólera, arrancó los quimbombos de raíz y los arrojó bien lejos»⁵⁷.

El fuego, la ira materna

El elemento primordial utilizado por la madre para aplacar su rabia es el fuego, que aparece de manera constante a lo largo de toda la novela. Como indica la narradora:

Yo estaba observando a mi madre en una de sus tareas habituales, escamando un poco de pescado bajo un árbol, pero entonces noté que el árbol, que siempre

⁵⁵ KINCAID, *Mi hermano*, p. 7.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ivi*, p. 12.

había sido un guanábano, no estaba como siempre, todo lo que quedaba de él era el tronco carbonizado. (...) le pregunté a mi madre qué le había sucedido al árbol y ella, sin prestarme realmente atención, me dijo que aquel árbol se había convertido en una molestia para ella y que le había prendido fuego⁵⁸.

El fuego es el arma de destrucción más potente con el que la madre actúa para eliminar todo lo que se interpone en su camino, ya se trate de elementos naturales o culturales. Hay un cruel episodio, que, según la narradora, es tan doloroso para ella que lo recuerda de manera borrosa e incluso habría llegado a dudar de su existencia.

Cuando era una adolescente, su madre solía dejarla todo el día a cargo de su hermano Devon, que en aquel tiempo tenía dos años. Ella prefería dedicarse a su pasión: leer, por lo que descuidaba a su hermano.

Pero hubo un momento en que, encolerizada conmigo porque no cargaba con la responsabilidad de sus errores (mi hermano con un montón de mierda en sus pañales, su padre enfermo incapaz de mantener a su familia) (...) buscó en cada rendija del patio, debajo de nuestra mesa, debajo de mi cama (...) y en todos aquellos sitios encontró mis libros, las cosas que se habían interpuesto entre mi persona y la posibilidad de que su vida transcurriera suavemente (...) y en su furia (...) reunió todos los libros míos que pudo encontrar y, colocándolos sobre su pila de piedra (...) los roció con petróleo y les prendió fuego⁵⁹.

Esta escena representativa de la ira materna guarda un estrecho paralelismo con la muerte de la boa Cristina, en la novela de Rossi. En ambos casos la rabia de las madres las lleva a atacar cruelmente el objeto más amado de sus hijas. En el caso de la primera novela a Cristina, la mascota de su hija, y en la segunda obra, el sadismo materno se despliega sobre los libros, que en aquel momento eran el único tesoro de su hija.

⁵⁸ *Ivi*, p. 104.

⁵⁹ *Ivi*, pp. 110-111.

Conclusión

Luego de haber realizado un recorrido por las novelas es posible establecer algunos puntos de encuentro a pesar de los diversos contextos en que fueron escritas. Un primer aspecto que resalta es la representación de las madres, pues ambos textos hacen una denuncia de la crueldad materna que atenta contra la identidad de sus hijas: en el primer caso al cortar en pedacitos a la mascota Cristina y en el segundo al quemar el elemento más significativo de la vida de su hija, los libros que, más adelante, la definirían como escritora. La violencia materna subvierte así la visión hegemónica de la familia patriarcal como el espacio privilegiado del amor y de la adecuada formación de la subjetividad humana.

Además, en ambos textos la naturaleza aparece asociada con la enfermedad: en el caso de Rossi con la locura y en Kincaid con el SIDA. Sin embargo, cabe señalar que en *María la noche* el paisaje está lleno de vitalidad mientras que en *My Brother* se asocia con el estado de muerto viviente de Devon. Como ejemplos se puede mencionar el paralelismo entre el árbol moribundo y la situación del hermano de la protagonista y la comparación de la agresividad de las hormigas con el avance del virus en el torrente sanguíneo de Devon.

En relación con el punto de vista elegido por las narradoras para representar el paisaje, la lectura de los textos muestra que lo que inicialmente parecía una convergencia, no lo es. Si bien, como planteamos al inicio, las dos novelas fueron escritas desde el exilio, la mirada de las narradoras no se despliega de la misma manera. En la novela de Rossi, la figura retórica de la prosopopeya, mediante la personificación de los elementos naturales, les insufla vida propia y les aleja de una representación objetivizante. Si en *My Brother* hay una pulsión taxonómica y controladora de los elementos de la naturaleza, que se expresa en la figura del jardín, en *María la noche* se podría sostener que no hay mirada subjetiva de la narradora sobre el paisaje que, por el contrario, representado casi siempre en estado salvaje, parece tener vida propia.

Finalmente, también es posible afirmar otra diferencia importante en los textos, a saber, el tratamiento de la sexualidad de las protagonistas. Si, como comentamos al inicio, en *María la noche* hay una subversión (notable para la época de su publicación) del modelo de sexualidad femenina tradicional monógamo y heterosexual, en la novela de Kincaid este aspecto de la vida

humana queda apresado en la moral tradicional. Como lo expresa la narradora, debido a la intervención nefasta de su madre: «crecí reprimida y atemorizada respecto de mi propia sexualidad, hasta el punto de que me atrevería a decir que, todavía hoy, sigo sin haberlo superado, sigo sintiéndome incómoda ante la idea de mí misma en relación con el sexo»⁶⁰.

Bibliografía

- Aliata, Fernando – Silvestri, Graciela. *El paisaje como cifra de armonía*, Nueva Visión, Buenos Aires 2001.
- Allouch, Jean. *Erótica del duelo en el tiempo de la muerte seca*, Edelp, Córdoba 1996.
- Allouch, Jean. *Prisioneros del Gran Otro. La injerencia divina I*, El cuenco de plata, Buenos Aires 2013.
- Bachmann, Pauline. “Representaciones del Caribe y la circulación literaria”, *Istmica*, 2009, 12, pp. 31-34.
- Bodei, Remo. *Paisajes sublimes*, Ediciones Siruela, Madrid 2011.
- Catelli, Nora. *El espacio autobiográfico*, Lumen, Barcelona 1991.
- Chávez Alfaro, Lizandro. *Columpio al aire*, UCA, Managua 1999.
- Chaves, Mauricio – Mackenbach, Werner – Pérez Brignoli, Héctor (eds.). “Introducción”, *Convergencias transculturales en el Caribe y Centroamérica*, CIHAC, San José 2018, pp. ix-xiv.
- Confiant, Raphaël. *Nuée ardente*, Mercure de France, Paris 2002.
- Cosgrove, David. “Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista”, *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 2002, 34, pp. 63-89.
- De Lión, Luis. *El tiempo principia en Xibalbá*, Artemis-Edinter, Guatemala 1997.
- De Man, Paul. “Autobiography as De-Facement”, en *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York 1984.
- Kincaid, Jamaica. *The Autobiography of my Mother*, Farrar, Strauss and Giroux, New York 1996.
- Kincaid, Jamaica. *My Brother*, Farrar, Strauss and Giroux, New York 1998.
- Kincaid, Jamaica. *Mr. Potter*, Farrar, Strauss and Giroux, New York 2002.
- Kincaid, Jamaica. *Mi hermano*, LOM, Santiago 2013.

⁶⁰ *Ivi*, p. 60.

- Laferrière, Dany. *L'odeur du café*, Éditions TYPO, Québec 1999.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1975.
- Liano, Dante. "El tiempo principia en Xibalbá: la primera edición y el manuscrito definitivo. Semejanzas y diferencias", *Centroamericana*, 2018, 28.2, pp. 57-74.
- Lobo, Tatiana. *Calypso*, Farben, San José 1996.
- Mackenbach, Werner. "Mary goes to Costa Rica o el regreso de la hija pródiga", *Página Literal. Revista de Psicoanálisis*, 2005, 3-4, pp. 168-174.
- Mackenbach, Werner. "Del Éloge de la creolité a la teoría del caos", *Intercambio*, 2013, 10-11, pp. 15-29.
- Poe, Karen. "Sexo, cuerpo e identidad en *El tiempo principia en Xibalbá* de Luis de Lión", *Reflexiones*, 82 (2003), 2, pp. 83-91.
- Poe, Karen. "*Limón Reggae*. La reinención utópica del sexo", *Página Literal. Revista de Psicoanálisis*, 2007, 7, pp. 62-72.
- Poe, Karen. "Escrituras autobiográficas: ¿confesión o autoficción?", *Istmo. Revista de Estudios Culturales Centroamericanos*, 2008, 16, s.p.
- Poe, Karen. "Duelo y escritura en la novela *My Brother* (1998) de Jamaica Kincaid", en Florencia Bonfiglio – Francisco Aiello (eds.), *Las islas afortunadas. Escrituras del Caribe anglófono y francófono*, Katatay, Buenos Aires 2016, pp. 119-134.
- Quesada, Uriel. *Mar Canibal*, Uruk Editores, San José 2016.
- Roas, David. "Contexto sociocultural y efecto fantástico: un binomio inseparable", en Ana María Morales – José Miguel Sardiñas (eds.), *Odiseas de lo fantástico*, CILF, México 2004, pp. 37-56.
- Rossi, Anacristina. *María la noche*, Lumen, Barcelona 1985.
- Rossi, Anacristina. *La loca de Gandoca*, Educa, San José 1991.
- Rossi, Anacristina. *Limón Blues*, Alfaguara, San José 2002.
- Rossi, Anacristina. *Limón Reggae*, Legado, San José 2007.
- Rossi, Anacristina. *La romana indómita*, Planeta, México 2016.
- Sheller, Mimi. *Consuming the Caribbean. From Arawaks to Zombies*, Routledge, London 2003.
- Stecher, Lucía. "Diáspora, duelo y memoria en *My Brother* de Jamaica Kincaid", *Revista Chilena de Literatura*, 2011, 78, pp. 185-203.

EDUCatt
Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-9335-723-4

ISSN: 2035-1496



€ XX,XX