

LA CASA DE LOS MONDRAGÓN (UNA NOVELIZACIÓN ALTERNATIVA DEL TIEMPO FOLKLÓRICO EN EL COSTUMBRISMO CONTEMPORÁNEO)

María Amoretti Hurtado

La casa de los Mondragón es una publicación de la Editorial Universitaria de la UNAM-LEÓN. El libro salió al consumo público en el mes de marzo del año 1998. Menos de dos meses después un grupo del posgrado de la Universidad de Costa Rica en San Ramón, llega a esa ciudad en una gira cultural motivada por el curso de Socio-crítica. En este curso el programa giraba en torno al sujeto cultural colonial, el cual había sido definido como una estructura intrapsíquica indisociable, profundamente difractada y condenada, por eso, a proyectarse siempre bajo la forma de figuras híbridas (Cros, 1995)

Aprovechando los entronques que ya la Sede de San Ramón había establecido con la Universidad de León, nos fuimos para allá, al encuentro de las formas primigenias de ese sujeto colonial, en los testimonios arquitectónicos y documentales de los primeros asentamientos españoles hechos en tierra firme durante los inicios del siglo XVI (debemos recordar que León Viejo y Granada de Nicaragua están entre las primeras fundaciones de América continental: 1524).

Así conocí yo, una mañana soleada, en el atrio de la imponente Catedral de León, a Gloria Elena Espinoza de Tercero, la autora del libro al que dedicaremos las siguientes páginas.

Ya conocía de su labor de mecenas de las artes plásticas de esa ciudad y había leído su libro sobre la plástica leonesa, pero me faltaba conocer otras dotes más de esta singular mujer: su enorme capacidad fabuladora y su talento narrativo.

Aunque parece que la música ha sido la madre de todas las artes, en estos tiempos de predominio del régimen visual, la plástica adquiere cada vez mayor relevancia epistemológica, sobre todo en la comprensión del fenómeno de la representación. De ahí que los más preclaros pensadores del símbolo y sus formas acudan constantemente a ella.

Recuerdo concretamente a Foucault y su estudio de *Las Meninas* de Velázquez; o al estudio del cuadro *Los embajadores* de Holbein, llevado a cabo por Michel Butor para explicar el fenómeno de la anamorfosis barroca y retomado luego por el mismo Lacan. Pues bien, plástica y literatura parecen llevarse muy bien de la mano y muy especialmente en esta novela de Gloria Elena Espinoza de Tercero, aunque no falta en ella tampoco la intervención de la música y del bel canto.

Esta importancia de la representación plástica, unida a la representación temporal por la que normalmente caracterizamos la esencia de la narratividad, será el tema fundamental de este análisis en el que revisaremos la relación de la categoría espacial con el tiempo, en el marco de las formas genéricas que subyacen, ordenan y programan esta novela de Gloria Elena Espinoza de Tercero, su primera incursión en el mundo de la literatura después de una larga trayectoria en la pintura principalmente y, en el canto y la danza paralelamente.

Como se desprende del título, en *La casa de los Mondragón* el relato cuenta la historia de una casa y, dentro de ella, la historia de quienes la habitan, la estirpe de los Mondragón.

La casa, como motivo literario, ha sido un elemento muy productivo en la tradición literaria y constituye el nódulo de base de ciertas formas genéricas caracterizadas por el tiempo folklórico, tal y como Bajtin lo ha prolijamente estudiado.

Como esta novela nicaraguense es, a nuestro juicio, una estu-penda muestra de la evolución del tiempo folklórico en algunos de los géneros literarios más importantes de los últimos dos siglos, vamos a detenernos unos cuantos párrafos para enmarcar el análisis dentro de ciertas consideraciones teóricas que posteriormente nos permitirán comprender mejor tanto el argumento de este relato como sus formas de representación. Por otra parte, este marco teórico nos facilitará una mejor valoración de la obra al permitirnos ubicarla dentro de las preocupaciones estáticas que actualmente caracterizan la producción literaria de la región y de Latinoamérica como un todo cultural e histórico.

El tiempo folklórico está constituido por una serie de elementos que forman un complejo que ha venido evolucionando a través de la

historia, gracias a la acción parodiadora ejercida por la novela moderna respecto de los géneros antiguos en los que, sin embargo, ella se basa.

Según Bajtín, la transformación más importante del tiempo folklórico y sus series se da a partir de la obra de Rabelais y ésta transformación alcanza su mayor riqueza y productividad en los siglos XVII y XVIII, pero sobre todo a principios del siglo XIX.

La novelización de los antiguos modelos genéricos consiste en desenmascarar el convencionalismo de sus formas y su lenguaje, desalojar a unos e introducir a otros, sometiendo a una continua reelaboración y reevaluación.

A ese respecto, deberíamos hacernos algunas preguntas en este momento:

1. ¿Porqué la novela hace esto?
2. ¿Cuál es la función, el sentido, de esta constante revisión que la novela hace de los géneros?

Una primera respuesta nos aclararía que no es única y precisamente la novela la que realiza estos cambios y estos ajustes retóricos de las antiguas formas, conservándolas al tiempo que las modifica; sino que es el mismo factor histórico, por el que la novela está sobredeterminada, el que la obliga a permanecer en continuo proceso de formación. En otras palabras, la novela está obligada a revisar la tradición genérica y sus moldes porque ella ocupa un lugar en la historia y quiere ser la conciencia cultural de su momento histórico.

Una segunda respuesta nos indicaría que de todos los géneros, la novela es el que refleja de modo más profundo y sutil el devenir de la realidad misma y prepara y educa para vivir en esa realidad que ella describe y muchas veces anticipa. Por eso la novela siempre habla al presente.

Así, el análisis de *La casa de los Mondragón* debería entonces permitirnos echar una mirada al devenir mismo de la realidad social de la que ella emerge: la sociedad nicaragüense que hace el paso entre el siglo XIX y el XX.

Como ya dijimos, a partir de la obra de Rabelais, el tiempo folklórico sufre, gracias al proceso de novelización al que es sometido, un profundo cambio. A partir de la obra de Rabelais se van a esbozar las imágenes fundamentales del nuevo tiempo folklórico, el cual pone en crisis la concepción temporal medieval.

Para los objetivos del análisis de esta novela en particular, de todos los cambios que es posible señalar en ese nuevo esquema del

tiempo folklórico, vamos a retener aquella modificación según la cual a partir de esa época, se establece una especial relación entre el tiempo y el mundo espacial. De esta nueva relación entre el tiempo y el espacio surge un cronotopo que vincula la vida real (la historia) con la tierra real, de ahí su importancia para el examen de *La casa de los Mondragón*, pues es gracias a esa modificación que entonces adquieren importancia los siguientes elementos:

1. El paisaje (pero comprendido, no como arena del encuentro con el hombre, sino como el lugar de la acción).
2. El régimen sociopolítico y...
3. El sistema moral.

A este respecto, nada mejor que escuchar las palabras que el propio Bajtín emplea para explicar la diferenciada inserción de lo espacial en el nuevo tiempo folklórico, lo cual nos permitirá, a su vez, valorar el sentido de la "casa" como metáfora básica de la novela que analizaremos. A ese respecto afirma Bajtín:

"Cuando se desintegró la unidad total del tiempo, cuando se separaron las series de las vidas individuales en las cuales las grandes realidades de la vida general se convirtieron en pequeñas cuestiones particulares y cuando el trabajo colectivo y la lucha contra la naturaleza, dejaron de ser la única arena de encuentro del hombre con ésta y con el mundo, entonces también la naturaleza dejó de ser partícipe viva de los hechos de la vida; se hizo fundamentalmente el lugar de la acción, y su fondo se convirtió en paisaje, se fraccionó en metáforas y símiles que servían para la sublimación de los asuntos y vivencias individuales y particulares no ligados en forma real y sustancial a la naturaleza". (Bajtín. 1989: 424. El subrayado es nuestro)

Como podemos deducir de las ideas que acabamos de destacar subrayándolas en la cita precedente, la transformación clave del tiempo folklórico en la época de Rabelais reside en insertar lo espacial (el lugar) bajo una nueva relevancia que se evidencia en el trabajo poético del que va a ser objeto: su metaforización. Esta conversión simbólica del espacio explica la operatividad que de ahora en adelante va a tener lo espacial en la representación de lo vivencial y su valorización.

En otras palabras, se trata entonces de una nueva forma de reconfigurar el tiempo a través de la categoría espacial, de modo que ambas se subsumen en una unidad inseparable. Ahora el tiempo va como a diluirse en el espacio y a fluir por él y el espacio da la apariencia de estar hecho de tiempo.

Por otro lado, con la inserción del espacio y su metaforización temporal va a ser posible que la novela incluya la contemporaneidad. Esto es precisamente lo que podemos observar en *La casa de los Mondragón*: un contraste entre el tiempo épico (tiempo absoluto) de los antepasados y los héroes, y el tiempo real de la actualidad (tiempo histórico).

La frontera entre esos dos tipos de tiempo, cuya crisis se relaciona estrechamente con la metáfora de la casa y su destrucción, se hará nitidamente evidente precisamente entre Buenaventura Mondragón y Lucrecia Mondragón, los personajes principales de esta novela de Gloria Elena Tercero de Espinoza.

Después de esta rápida pero necesaria incursión teórica que acabamos de esbozar, estamos en mejor disposición de comprender la forma argumental y los modos de representación que la novela en estudio nos presenta.

Como lo señalábamos anteriormente, la novela que analizaremos cuenta la historia de una familia y su estirpe, pero esta historia se nos ofrece como la historia de un espacio: su casa.

En la novela moderna, el motivo de la "casa", extensamente estudiado por Gastón Bachelard en *Poética del espacio* (1965), va a constituir un motivo tan fuerte como el motivo del "camino", estudiado por Bajtin en *Teoría de la novela* (1989). Para ser más precisos en la forma en que consideramos estos motivos, deberíamos más bien hablar de cronotopos, pues ambos no son más que metáforas de una unidad espaciotemporal, tal y como Bajtin define esta noción de cronotopo, tan productiva en la actual teoría literaria.

Pero estos cronotopos, el de la "casa" y el del "camino" caracterizan de forma muy diferente las acciones que en ellos pueden darse; lo mismo que sus agentes, los cuales, de todas formas, se definen gracias a esos acontecimientos. Así, mientras "el camino" nos obliga a esperar un mundo de aventuras, sumamente dinámico y sorpresivo, y eventualmente afectado por transformaciones; "la casa" nos proyecta una expectativa argumental y filosófica muy distinta, ya que implica mayor estabilidad y estatismo, seguridad y protección.

En cuanto a los agentes de esos dos cronotopos, las diferencias son también evidentes y suplementarias de las distinciones anteriormente enunciadas. "El viajero" de "el camino" está amenazado por cambios y sorpresas y recorre espacios normalmente ajenos y extraños; mientras que "el habitante" o "morador" de "la casa" se visualiza estático, tan solo envuelto por el movimiento de un acontecer al que podríamos calificar de cotidiano.

Obviamente, esos elementos, "viajero" y "morador", se someten en todo proceso de novelización a conversiones y en eso consiste precisamente, como ya lo afirmamos, el rasgo más trascendente de la novela como género: su condición de género en constante formación, gracias a la relación que ella tiene con su entorno histórico.

Las preguntas que a partir de las anteriores consideraciones nos hacemos en este momento son las siguientes:

1. ¿Cuáles son las reelaboraciones que la novela de Gloria Elena Tercero, procede a efectuar sobre el tiempo folklórico y el cronotopo de "la casa"? y ...
2. ¿Qué nos dicen esas reelaboraciones de la historia social de la cual esa novela es tributaria?

Contestar a estas preguntas es la tarea del presente análisis.

Volviendo a nuestro punto de partida, el título, lo segundo que tendríamos que destacar es la situación de núcleo nominal que ocupa en él la palabra "casa"; los Mondragón, no es más que el calificativo de esa casa, y es ella, por tanto, la que se va a encargar de caracterizar a sus moradores mediante una transferencia de sus propiedades materiales, arquitectónicas y de ubicación. Como se observa en el párrafo inaugural de la novela, que transcribiremos a continuación, es desde el elemento espacial que el sentido va a hablar del tiempo, los agentes y sus acontecimientos. Declara el incipit:

"Una calle bien empedrada enmarcaba su majestuosa presencia. La casa solariega de los Mondragón estaba en el centro de la ciudad. Sus aleros cubrían la acera. Era esbelta, maciza, grande; con un portón, dos puertas y tres ventanales con pollinos, de donde surgían verjas altas de hierro encolochado, formando una panza salida hacia la acera." (Espinoza, 1998: 3)

Si buscamos en el diccionario la palabra solariega, podremos leer lo siguiente. "Perteneiente al solar de antigüedad y nobleza". De modo que el término remite a antigüedad y nobleza y data este uso desde la Edad Media. A solariego también están unidas las palabras solar y solera. Todas estas palabras se derivan de suelo. Casa solar es una locución registrada también por el diccionario de la Real Academia Española en su edición vigésimo primera (Madrid, 1992); esta locución se remite a descendencia, linaje noble. Solera denota, por su parte, el carácter tradicional de las cosas, usos o costumbres. No nos sorprende entonces las elecciones del texto al describir esta casa por medio de adjetivos como "majestuosa" y "esbelta", descripciones que la ubican desde el comienzo en la línea de la verticalidad, de la ascendencia y orientada hacia lo alto. La casa está también descrita

como se puede observar, en términos de lo grande, lo voluminoso (macizo) y corpóreo hasta el punto en que, para su encuadre, acude la imagen de la piedra bien colocada, inamovible, ordenada, de la calle que, sin embargo, no logra limitarla, pues sus aleros se explayan, lo mismo que sus ventanales, hasta cubrir la acera. Es, pues, una casa que no cabe en sí misma de grande y ufana.

Por eso los verbos que a ella corresponden son "surgir" y "cubrir", todo, en el centro mismo de la ciudad.

Al igual que la casa que caracteriza a la llamada novela familiar, la casa de los Mondragón corresponde a la idea de lo "familiar-patrimonial" y es, además, una casa urbana. El concepto de "solariego" es el que introduce esta idea de lo patrimonial (la antigüedad y la herencia), la cual está íntimamente relacionada con la idea de "inmueble" en el nuevo marco de la sociedad capitalista. No obstante, lo feudal se mantiene por intermedio de la noción de jerarquía implicada en la orientación vertical de la descripción asentada en adjetivos como, "esbelto", "alto" y "majestuoso" que remiten a la idea de "nobleza" que el calificativo de "solariego" también proyecta.

Esta sensación de verticalidad y solidez al mismo tiempo, la vamos a encontrar también dentro de la casa; su interior está lleno de espaciosos corredores, los cuales están sostenidos por pilares que se elevan hasta una techumbre soportada igualmente por soleras y tejas pesadas y sólidas. Elevación, pero también fundación, pensantez, en una construcción de paredes "altísimas, fuertes", vuelve a repetir el texto inaugural, al interior de las cuales habitan vivos y muertos, es decir, el pasado y el presente. Por eso las puertas son formas de lo abierto (el presente, el mundo liberal que busca explayarse más allá de la estrechez local), pero igualmente son imagen de lo cerrado (el pasado, el mundo patriarcal que se resiste al cambio y se encierra en sí mismo como las ancianas conventuales que habitan el fondo más oscuro y olvidado de esta casa). De ahí que la casa tenga estas puertas abiertas hacia el exterior y adentro, en el fondo de ella, se encuentren aposentos vedados, de puertas cerradas en donde el pasado, sin embargo, sigue en estática presencia. De igual forma, como se verá más adelante, las puertas de la biblioteca y su relación con el secreto, cuyo descubrimiento es la promesa implícitamente renovada de cada página de la novela, tendrán una singular trascendencia.

Bueno, eso, en cuanto a la casa... ¿Y en cuanto a los Mondragón? Ya la casa ha dicho mucho de ellos, la casa se ha encargado ya de decirnos quiénes son: es familia de solar conocido, de clara ascendencia, de tradiciones que se materializan en esa casa y cuyo guardián es el señor don Buenaventura Mondragón.

Detengámonos un poco en el nombre de este personaje que es el jefe de la familia y la última generación de una estirpe. El nombre de

pila, Buenaventura, que significa suerte, parece bastante obvio como para dispendiar esfuerzos interpretativos; sin embargo, la buenaventura es también una locución adverbial que implica contingencia, azar. Extraño nombre para un personaje cuya función esencial en la casa es la de evitar el azar, lo nuevo y extraño, y la del control absoluto, lo mismo que la custodia de una tradición que al parecer está histórica y arquitectónicamente certificada y garantizada. El apellido Mondragón precisamente nos habla de esta tradición reforzando en él, además, la solera nobiliaria con ribetes de realeza de esta tradición.

Independientemente de la incursión que podríamos hacer en las heráldicas particulares, el apellido Mondragón nos trae innumerables resonancias que debemos limitar, sin embargo, por mandato de la misma estructura textual, a las connotaciones que el dragón tiene y mantiene en la cultura occidental como emblema del árbol genealógico.

El dragón es el señor progenitor, representa el espíritu de los antepasados, por eso representa frecuentemente la realeza, pues el rey es no solamente esposo de la reina, sino de todo su reino y, efectivamente, el señor Mondragón, esposo de doña Marcelina Mondragón, es también el único varón de una casa de mujeres.

En la casa de los Mondragón, habitan, además de los esposos Mondragón, las hermanas solteras de éste, Chona y Prudenciana y una sobrina adoptiva llamada Lucrecia.

Párrafo aparte merecen otras mujeres, como la madre de don Buenaventura y su vieja tía de él, la Pipe, enclaustradas de por vida y dedicadas día y noche a los rezos, al silicio y al ayuno, en sus recintos monacales, allí en el fondo de la casa. Pero éstas no son todas las mujeres de la casa de los Mondragón. Está, además, un sinnúmero de empleadas domésticas como la nana Leonarda, Lupe la lavandera, y la Mina.

Estos últimos personajes permiten el contraste entre la estirpe nobiliaria de los Mondragón, especialmente intensificada en la figura de don Buenaventura, y el pueblo. La presencia de la gente del pueblo es, por lo demás, otra consecuencia del cronotopo idílico, del cual hablaremos en breve.

Los sirvientes, las criadas, son portadores de la sabiduría popular que va a entrar en franco diálogo y oposición con la sabiduría ilustrada del señor de la casa. Unas veces de manera implícita, como en el caso del silente y hermético Pepe, el capataz de la finca de los Mondragón y de cuyo conocimiento, pericia y sabiduría en los asuntos laborales y agrícolas se vale don Buenaventura para administrar su finca; y otras veces, de forma explícita, como en el caso de la nana Leonarda, una de las criadas de la casa, la de mayor antigüedad, y

cuya atrevida locuacidad polemiza abiertamente no sólo con Prudenciana, sino también con las elevadas y profundas filosofías del señor y sus amigos.

En este punto, una nueva pausa teórica se nos impone. Para Bajtín, en el nuevo tiempo folklórico se caracteriza también por el cronotopo que él llama idílico y distingue diferentes tipos de éste. A saber:

1. El idilio amoroso, del cual la forma pastoral sería su expresión antonomásica.
2. El idilio laboral-agrícola.
3. El idilio laboral de oficio.
4. El idilio familiar.

La importancia del cronotopo idílico consiste en que favorece en gran medida justamente esa relación del tiempo con el espacio de la que venimos hablando hace rato y la cual es fundamental en esta novela que estudiamos.

La vida idílica y sus acontecimientos tienen una fijación orgánica, inseparable, con el rincón espacial concreto en donde vivieron los antepasados y en donde necesariamente deberán vivir también los hijos y los nietos. De ahí, además, su relevancia en una novela como ésta, a la que podemos sin lugar a dudas adscribir al tipo de novela que Bajtín llama novela familiar.

Ese mundo espacial concreto de la novela familiar está limitado y es independiente, no está relacionado de modo espacial a otros lugares, al resto del mundo.

Así van a presentarse las cosas en *La casa de los Mondragón*, pero tan sólo al inicio, ya que esa unidad de lugar (la casa familiar y la ciudad natal), en la que han venido viviendo las diferentes generaciones, va a ser rota prontamente para iniciar el verdadero argumento del relato, en el que se insertará el tiempo de la vida urbana y el tiempo histórico (el desarrollo urbanístico del espacio folklórico y el acontecer político y social correspondiente).

El desarraigo de la estrecha localidad feudal se va a iniciar metafóricamente en la biblioteca de la casa, en donde, la más joven y rebelde de los Mondragón, Lucrecia, se embarca en viajes imaginarios hacia remotos países y lugares. Pero de esto hablaremos más adelante.

En resumen, en la novela de generaciones y en la novela familiar, es imposible no encontrar el cronotopo idílico; lo mismo que en el relato costumbrista del siglo XIX o en el relato regionalista de las

primeras décadas del XX, aunque en estas dos últimas escuelas literarias, el cronotopo idílico se da por negación; así, normalmente lo que los argumentos de los relatos costumbristas nos presentan es la anticipación de la inminente pérdida del rincón idílico que ellos describen con evidente simpatía; mientras tanto, lo que el relato regionalista nos presenta muchas veces es el agonizante rezago el mundillo patriarcal y provinciano y su entrada a una franca crisis.

En *La casa de los Mondragón* vamos a encontrar todos los elementos característicos del cronotopo idílico: el paisaje y la localidad natal, la casa natal, algunos elementos de la vida laboral-agrícola y el aspecto ideológico que se vincula con la localidad: la lengua, las costumbres, las creencias, la moral. Pero lejos de la sublimación característica del relato costumbrista, esta novela dirige una crítica al esquema familiar-patrimonial, sin dejar, no obstante, de valorar algunos de sus aspectos. Ya se explicará esto posteriormente, por el momento continuemos con el análisis de las primeras connotaciones desprendidas del título y del incipit de la novela.

Don Buenaventura Mondragón es el primogénito de la última generación de esta inmemorial estirpe, por lo que a él le ha correspondido la función de custodio familiar, siguiendo las antiguas leyes del mayorazgo. Como reptil, los ojos de ese animal fabuloso, saurio mitológico, que es el dragón, no tienen párpados. Su etimología (del griego "derkesthai": echar miradas fugaces) consigna además la función básica para la que esos ojos sin párpados fueron hechos: la vigilancia.

Así, don Buenaventura representa el control disciplinario de la familia y la severidad con que lo ejerce nos vuelve a remitir a lo "draconiano" de sus juicios y decisiones. El es el ojo que todo lo ve, como los ojos panópticos de la divinidad, que encontramos en el decorado interior de la propia Catedral de León.

Pero este Mondragón de la novela, lejos de metonimizar la corpulencia de la casa que habita, es pequeño de cuerpo; por eso su nombre de pila se reduce, tan sólo después de unas cuantas páginas, al de don Venturita. Su poder reside no más en el ejercicio de su mirada inquisidora y en la autoridad que su ascendencia le da, la cual él se encarga de recordar cada vez que puede:

"Carraspeó y quedó en silencio un instante pensando que el eco de su voz había sonado fuerte, disuadiendo a su obediente familia. Se sintió grande, poderoso en sus dominios; se impulsó en la silla hacia atrás para enderezarse y destacar más su figura; sus pies no alcanzaban tocar el suelo en la especie de trono enorme." (Espinoza, 1998:11)

Pero su diminuta estatura no es la única contradicción en la figura de este personaje, pues a pesar de que su apellido connota al señor de las progenies, don Venturita no tiene hijos y esto es una significativa modificación del género que la novela hila en su base; no obstante, Lucrecia, la sobrina huérfana, ha sido adoptada, por ello, para que Venturita pueda ejercer su función de "pater familias" en el texto y podamos entonces testimoniar las formas de educación y transmisión de los valores de esta familia paradigmática, alimentada de dogmas, orientada por dogmas y que, por lo tanto, es además de paradigmática, una familia "paradigmática". Allí la obediencia es ley, dura lex sed lex, inexplicable, pero ley:

"Era una orden de don Venturita. No se sabía porqué esa rotunda obediencia, ese temor a disgustar al señor. Ni siquiera se podía decir que había antecedentes de autoritarismo o de ira manifiesta, sólo contenida. Es más, el señor siempre había sido educado y moderado; pero le temían con sólo la mirada que tiraba desde su pequeña estatura". (125)

Lucrecia está allí, precisamente, para cuestionar los dogmas y romper los eslabones de la tradición. Lucrecia es la contradicción y la contrariedad mayor de don Venturita y de todo lo que él representa: el proyecto de autoinvención liberal-criollo que no es otra cosa que el mantenimiento camuflado de los valores españoles de la colonia, otra contradicción más del señor de la casa, quien se define fervientemente liberal. La prueba fehaciente de lo anterior está en el orgullo épico y nobiliario que don Venturita ostenta al proclamarse constantemente descendiente directo del Cid Campeador, "por línea directa de varón", según sus propias palabras.

La antigüedad de su origen es una garantía más de nobleza y de legitimidad; esa antigüedad dota a sus descendientes de virtudes fundamentales y al proyectarse en el esquema histórico, le permite extraer la conciencia de la continuidad de su identidad. Claro que en el caso de don Venturita, esta proyección es un poco exagerada al remontar su ascendencia nada menos que al Cid Campeador, ideal del espíritu de caballería y de cruzada, como también del nacionalismo unificador español. Todo lo cual entra en contradicción con su afiliación a la ideología liberal criolla y con su esquiva participación en las campañas bélicas de cualquier índole; pero es perfectamente congruente con los valores rezagados sociales de la colonia y las formas en que estos se reorganizaron en nuestras sociedades pos-independentistas.

Por todo lo anterior, el texto da a ver la colonia como un proceso de larga duración. En la sociedad representada del texto se muestra la vitalidad del pasado colonial como un fantasma del que nos hablan

los espacios de la casa como condensaciones del tiempo, tal es el caso del fantasma de la pared encalada:

"Se creía que aquellas paredes altísimas, gruesas, pintadas con cal, solían ser visitadas por almas en pena de tiempos pasados. Decían que dentro de ellas, había ollas con monedas de oro o botijas desde el tiempo colonial.

Dichos tesoros circulaban profusamente, cuando el puerto de El realejo era floreciente y desembarcaban toda clase de personajes importantes traficantes de oro, joyas e imágenes sagradas.

La codicia provocaba que fueran arrebatadas en el mar por marineros y piratas en intrincados y sangrientos combates cuerpo a cuerpo; lo mismo con cañones, como los que sobresalían a la orilla del Río Chiquito. El reino inglés enviaba a tales salvajes aventureros a robar riquezas a los conquistadores españoles, que las trasladaban desde estas tierras fecundas americanas a la península Ibérica." (Espinoza, 1998:4)

La figura del boticario, amigo y encargado de una farmacia de la que don Venturita también es el propietario, en una ocasión no deja pasar el descomedido alarde al que don Venturita tenía acostumbrada a la familia en cuanto a su distinguida solera española y heroica, y comenta:

"Mi muy querido amigo, siento discrepar en lo que acaba de decir, porque según los últimos estudios sobre la raza, los europeos o los americanos que sepan cuales fueron sus antepasados de los que derivaron sus apellidos es muy posible que subestimen ridiculamente la naturaleza mezclada de su descendencia." (Espinoza, 1998: 73).

Este sincero, aunque mordaz comentario del boticario saca de casillas al dueño de la casa, quien lo considera un muy grande insulto, ya que siente su honor fuertemente lesionado. Por lo tanto, la indignación de don Venturita no se deja esperar. La siguiente cita describe la situación mejor de lo que nosotros podríamos parafrasearla:

"Hasta aquí llegó el boticario con sonrisa burlona, paseándose frente a su amigo, que casi parecía dragón por la furia que aplacaba, con su perorata científica basada en estudios, que dijo que conocía y eran aún inéditos del antropólogo Clyde Kluckhohn, cuando vio a Don Venturita que llevaba el puro por la mitad, en señal de disgusto, estaba colorado, miraba insistentemente su leontina y sólo acertó a decirle a su amigo de toda la vida:

-Le agradezco el esclarecimiento de algunos puntos antropológicos, lo que no me gusta es que un amigo como es usted y que con tanto aprecio acojo en mi casa, me diga ignorante!, es una ofensa que no le voy a tolerar."
(Espinoza, 1998:74. El subrayado es nuestro)

Obsérvese cómo en esa situación en la que se dirime la cuestión de la genealogía, la figura del "dragón" emerge en los dos sentidos que ya hemos señalado: como signo de la estirpe y como furia contenida. El puro, lo "colorado" del gesto, complementan la imagen de uno de los elementos del motivo: el fuego. Ese puro (y su brasa) entrará en escena de nuevo en los sitios y episodios más candentes, quemando la alfombra de la biblioteca, el espacio de los conflictos garrafales alrededor de los que el argumento anuda lo nuclear de la anécdota y su sentido ideológico.

Este sentido del honor caballeresco, la nobleza y la estirpe, de los que don Venturita es muy consciente, lo coloca por encima de los otros integrantes de la sociedad. Es esa posición lo que el personaje defiende aquí "a capa y espada".

Siguiendo las pautas de la ideología feudal-caballeresca, don Venturita no trabaja, vive de sus rentas. Su función se limita en este aspecto, otra vez, únicamente a vigilar. De su finca al sur de la ciudad se encarga un capataz, Pepe, en quien don Venturita deja toda la responsabilidad de su finca y de esa forma evita verse en circunstancias penosas para su condición y estado social:

"Don Buenaventura Mondragón había heredado la hacienda de ganado 'El Ternero Moto' (...) El dueño no la visitaba porque era enemigo de las disputas y pleitos y en ese oficio de hacendado siempre se suscitaban enredos por asuntos de linderos, semovientes que pasaban a los terrenos ajenos, cercas que se rompían en algunos trechos por lo cual ambos propietarios se culpaban y...un sin fin de nimiedades que provocaban disputas.

Contaban que había familias enteras que se habían matado a balazos por desavenencias personales o cuestiones de herencia de tierras. Apellidos no identificados porque no morían en sus camas, sino tendidos en los caminos, especialmente rumbo a Chinandega; hasta que aparecían los deudos regocijando cada uno a sus muertos y lanzándose amenazas, por lo cual un día no muy lejano ocurría otra vendeta." (Espinoza, 1998: 87)

La novela dirige una fuerte crítica a la jerarquía feudal del patriarca, el retrato de la desigualdad y del falso convencionalismo

social; pero igualmente crítica, ve con desconfianza, la codicia y el individualismo del esquema burgués. En este sentido corresponde muy bien a uno de los esquemas transformativos del cronotopo idílico, al que aludiremos también dentro de poco en relación con el papel de Lucrecia en la novela. En esa variante del cronotopo idílico, según Bajtín:

"Se trata, ante todo, del hundimiento y la transformación de la ideología y la psicología idílicas, no adecuadas al nuevo mundo capitalista. Aquí en la mayoría de los casos no hay sublimación filosófica del idilio. Se representa su hundimiento en las condiciones del centro capitalista del idealismo provinciano o del romanticismo de provincia de los héroes, los cuales no se idealizan en absoluto; tampoco se idealiza la sociedad capitalista: se revela su inhumanidad". (Bajtín, 1989: 442)

Por eso la novela pinta también, junto con la de la casa, la paulatina transformación de la ciudad. Así, en el apartado 33 titulado "Polvo de oro" se describe el exterminio ecológico producido por la introducción del cultivo del algodón en gran escala y el enriquecimiento de algunos terratenientes, de los que alquilaban tierras y de los que vendían pesticidas.

E igualmente, le dedica numerosas páginas al vecindario de "Las gavetas", sector de miseria en el que vive la gente hacinada y en promiscuidad social, pero igualmente unida por una solidaridad que no encontramos en la clase de los Mondragón.

Allí se trasladan también las familias venidas a menos, como la del señor Kafafi, descenso social que su esposa nunca pudo aceptar y por el cual pierde su cordura, pero a quien sus humanitarios y míseros vecinos le siguen el juego de sus grandezas alucinadas.

Por razones de espacio y de cohesión de nuestra exposición, no nos detendremos más en este punto, pero bástenos llamar la atención en el nombre de "gavetas" que reciben las casas del lumpen leonés en esta novela. Mientras la casa de los Mondragón no cabe de ufana en sus altas paredes y espaciosos corredores, en sus aleros y ventanas que se explayan hacia la calle; los cuartuchos de estos pobres no son más que gavetas, es decir, encierros oscuros y desvencijados que, además, están a punto de derrumbarse en un equilibrio inexplicable contra la gravedad.

Frente a la sobriedad de una prosa realista que toma a su cargo la descripción de la casa solariega; la pluma que nos pinta "Las gavetas" llega a adquirir tonalidades del más puro naturalismo, como es el caso del recién nacido que es devorado por los cerdos que se disputan sus restos en medio del patio de la vecindad.

Volviendo al punto de la transformación de la ciudad, ante las nuevas condiciones, el hombre del mundo idílico sólo tiene dos alternativas: o perece o se reeduca para la vida en la sociedad burguesa.

Uno de los Mondragón, sin proponérselo conscientemente, iniciará el cambio, gracias a las lúdicas visitas a la biblioteca de la casa. Las lecturas, que le estaban prohibidas, provocarán este proceso de manera sutil. Su transformación, al principio meramente imaginativa, comienza muy pronto a generar conductas reactivas frente al mundo idílico, cuyo centro gira alrededor de don Venturita. Estas conductas reactivas se dirigen a mostrar las debilidades de ese universo en medio de los cambios históricos que acechan, desde el exterior, la casa de los Mondragón.

En esa jerarquía feudal de la desigualdad y de la arbitrariedad absolutista de la cual es representante don Venturita, las más excluidas y reclusas son las mujeres. Lucrecia es, por esto, el auténtico héroe de la novela, quien romperá la continuidad de la tradición aunque ella sea una Mondragón, por línea directa de mujer, ya que ese apellido le es prestado por línea materna. Lucrecia es hija de una hermana de don Venturita que se enamoró perdidamente de un actor de circo, con quien se casa para ser abandonada prontamente antes de descubrir el engaño de un matrimonio que resulta ser una estafa.

Este detalle argumental, vuelve a enlazar *La casa de los Mondragón* con la línea tradicional del cronotopo idílico en la variante ya citada en el párrafo precedente, y la cual es definida por Bajtin del modo siguiente:

"El otro esquema (su base fue puesta por Richardson) es el siguiente: en el mundillo familiar irrumpe una fuerza extraña que amenaza con destruirlo" (1989:440).

Por eso, cuando Lucrecia repite el destino de su madre ampliando la desventura de la familia (ya que en su caso no media ni siquiera un matrimonio espúreo), don Venturita no duda en pensar que el origen de la falta le viene a su casa desde el exterior, aunque esta variante del cronotopo idílico también va a ser cuestionada por el texto, como lo apreciaremos posteriormente en nuestro análisis.

Por todo lo anterior, Lucrecia sufrirá el castigo por su preñez de madre soltera y será no sólo expulsada del paraíso, la casa, sino además desheredada de ella.

En este sentido, *La casa de los Mondragón*, como novela familiar y de generaciones, tiene como tema principal la destrucción del idilio y de las relaciones idílico familiares que lo caracterizan, las relaciones patriarcales. Frente a la "buenaventura" del nombre del

patriarca de la estirpe, se erige Lucrecia como motivo de la "desventura" de la familia.

No obstante, la cosmogonía se reescribirá de otra manera: Lucrecia será la mujer que aplastará la cabeza del dragón, cuya furia y fuego romperá la integridad de la alfombra de la biblioteca, anticipando con ese gesto también el rompimiento de la integridad de la familia patriarcal.

Lucrecia hará, entonces, que a partir de ese momento el edén y el apocalipsis se confundan en esa casa, la cual terminará invadida, derruida y abandonada. Lucrecia es Eva arrollada al árbol genealógico, un cuerpo doble de serpiente con cara de mujer, como reza la mitología ancestral que subyace en este episodio de la novela (apartado 9) titulado precisamente "El escándalo, deshonor y expulsión".

Después de descubierta la falta, Lucrecia va a ser expulsada del paraíso, pero en ella se va a representar, ambigüamente, la caída y la salvación a su vez. Lucrecia regresará a esa casa en el fruto de su vientre, su hija Lidia, (nótese el sentido de ese nombre) para consumir la derrota del patriarca Mondragón y su mundo de convenciones.

Será entonces una lucha de saurios, el dragón y la serpiente; la fuerza ostensible de uno frente a la sutil eficacia de la otra. La caída de Lucrecia, estrechamente alimentada de la semiótica mariana, aunque deconstruida en favor de una propuesta inédita, va a ser favorecida por ella misma, en el devenir del argumento. La serpiente tiene cara de mujer para presagiar precisamente la derrota del mal masculino, el patriarcalismo machista, por la planta femenina.

Las anteriores elucubraciones nos invitan a pensar en una nueva reelaboración realizada por esta novela en los cronotopos idílicos, pues pone en evidencia la relación en que estos entran con un elemento que es nuevo para el esquema idílico: la incidencia de ellos con las tendencias actuales de la literatura llamada feminista y con la tradición mariana implicada en los marcos sociogónicos de género en Latinoamérica, marianismo que tiene un significado sumamente particular en el caso de la sociedad nicaragüense, como lo anotaremos más adelante. Lucrecia revelará justamente en la casa, la falsa apropiación del macho, quien, como dice Gastón Bachelard, sólo sabe construir la casa desde el exterior (Bachelard, 1965: 101), es decir, desde la apariencia y el buen nombre, defendido aun a costa de la felicidad de sus moradores.

La casa, símbolo femenino por antonomasia, "no es un objeto, una máquina para vivir en ella", según afirma Mircea Eliade (Eliade, 1997: 43), sino un universo. Pero este universo vive tan sólo por la acción doméstica. *La Casa de los Mondragón* es, por eso, una casa de mujeres, a pesar de la obstinada y severa presencia del poder patriarcal.

Además de la manifiesta y protagónica rebeldía de Lucrecia, la obediencia de las mujeres no impide que en ellas se textualicen otras oposiciones, como una manera más en que el texto se enfrenta a la autoridad del patriarca; a saber:

A la moderación y frugalidad de don Venturita se opone la glotonería de doña Marcelina, su esposa, que se la pasa comiendo dulces y ahogándose entre los bocados de chicharrones. Por eso, si su marido es pequeño, ella es la auténtica y fornida matrona que al reír sacude todo su cuerpo y a quien todos acuden como a cariñoso regazo.

Frente a la noción ilustrada e imperial de cultura que representa don Venturita como centrada en el arte y la educación, la Nana Leonarda es la ciencia infusa, la sabia ignorancia que se bate a duelo con las citas clásicas de los ilustrados señores defendiéndose con sus dichos y refranes populares.

A la reserva de don Venturita, se opone la locuacidad de Prudenciana, que de prudente no tiene nada.

Y aún cuando a la autoridad de la ley de don Venturita, se suma el silencio de la ciega obediencia de su hermana María de la Anunciación, mejor conocida como la Chona, más virgen y casta que su propia abuela, María de las Nieves Inmaculada Carranza de Mondragón, este sumiso personaje femenino también tendrá al final de la novela su momento de afirmación.

Pero este patriarca, jefe, cacique o emperador, como grita la Domitila, la humanitaria cartomancista del pueblo y protectora de Lucrecia en su desventura, está más enclaustrado en el tiempo que las beatas en sus recintos monacales del fondo de la casa. La figura senesca de Venturita está desde el inicio marcada por la finitud, por el acabamiento de la continuidad, ya que siendo el señor progenitor no tiene prole auténtica.

La figura de Lucrecia, metáfora del vuelo ensoñador, ávida lectora creativa y viajera intrépida de mares imaginarios, es, frente a la neoclásica racionalidad del señor y su ley, la señora de la fantasía y de la rebeldía, transida por el arrebatado barroco de la fabulación libertaria, de ahí su casi obsesiva adoración por la imagen del pirata. Por eso, ella es la imagen dominante que no se va a repetir ni siquiera en su hija Lidia, aunque será, por intermedio de ésta que entre el hombre nuevo a la Casa de los Mondragón. Un hombre sin nombre que se llama Rolando López, "el advenedizo", como lo llama don Venturita, y quien tendrá que "lidar" con los estigmas que la estirpe Mondragón deja en su esposa, sumiéndola en una profunda tristeza desde que estaba en el vientre de su madre. El nombre de Lidia es por eso una ironía.

Pero esta transición no se da con facilidad y requiere necesariamente una salida, esta vez sin retorno, de la casa de los Mondragón, que terminará en manos de la criada Mina y sus críos, el oxímoron viviente de todo lo que ese apellido representaba, pues Mina y su prole son el bullicio, el caos, la vulgaridad, la sexualidad liberada fuera de todo convencionalismo, la descendencia incontrolada y sin estirpe.

La novela es una revisión crítica de los espacios históricos, lingüísticos y culturales fijados por el discurso colonial en el que la clase, la etnia, pero sobre todo el sexo, son los criterios de exclusión.

La narración es omnisciente e interesada. El mundo de don Venturita, cuyo tiempo es absoluto como el de toda épica o epopeya, no es el mismo de la voz narradora que evoca, pero no idealiza y más bien desmitifica a los ancestros, pintándolos como líderes que fallaron y los hace responsables de los desastres sociales del presente desde donde narra identificándose con la protagonista. Por eso, la antipatía de la voz narradora hacia el mundo fosilizado de la autoridad patriarcal es algo que no se oculta; por el contrario, esa voz juzga y se lamenta:

"Lágrimas de feto. Aguacero de inocentes acusando al machismo imperante en sociedades cursis, mediocres; acusando al padre irresponsable y cobarde. Acusando sin voz. Acusando y rumiando su propio dolor. Dolor eterno de hijos de madres solas eternas. Hijos dejados en el instante del amor, solos en el vientre, con los ojos tristes y el futuro incierto. En una sociedad cerrada, suspendida por los siglos de los siglos, amén". (Espinoza, 1998:123)

León de Santiago de los Caballeros, ciudad viril y aguerrida que se canta y se grita en el reto del "¡Viva León... Jodido!", acude sin embargo a sus vírgenes tutelares a quienes rinde un culto tan acendrado que logra convertirse en culto nacional (no en vano Nicaragua ha sido el primer país de Hispanoamérica en poner una mujer en la Presidencia de la República. Pero de estas contradicciones culturales uno de los personajes de esta novela hablará después).

La novela, por eso mismo, describe la historia de este culto en la ciudad de León. El pasaje de la tragedia del Cerro Negro explica el origen de una devoción y las prácticas populares (la gritería, los altares callejeros, las comilonas, etc.) que la expresan y se extienden desde León a otras ciudades nicaragüenses como Granada y luego al resto del territorio nacional.

El culto mariano, resabio de los movimientos contrarreformistas, pero forma de control popular instaurado por las órdenes mendicantes,

cantes y cuyas consecuencias todavía perviven y nos las recuerdan obras como *La lengua Madre* de Ramírez Fajardo o los innumerables monumentos a la madre y a la maternidad esparcidos por tantos parques de las ciudades nicaragüenses, subraya el discurso subterráneo que sobre el feminismo deja escapar esta novela

La Casa de los Mondragón es otro monumento a esa maternidad solitaria, como la de Lucrecia o la de su propia madre María Amalia, y que la cita anterior denuncia a través de las lágrimas, el dolor y la acusación sin voz del feto. De ahí que, para crear la imagen y la memoria de la colectividad, el relato haya seleccionado una casa y una ciudad, ambas símbolos femeninos, a pesar del león aguerrido de Castilla a que esta ciudad, en particular, hace referencia.

Pero el retrato de ambas no es el de la casa real o el de la ciudad real, sino el de la metáfora que hace de esos espacios la representación de lo vivido: por eso, la novela es un documento pero un documento artístico doblemente iluminado por las artes de la imagen en la palabra y en la plástica, como por el dato sociohistórico de sus ritos y sus lenguajes. Hay pues, una conjunción entre conciencia histórica y poetológica, de ahí los epígrafes líricos que encabezan cada uno de los capítulos y los cuales son casi un recuento antológico de la poesía nicaragüense, con excepción de unos pocos poetas extranjeros.

La casa es, entonces, una imagen antropocósmica en la que se cruzan la historia familiar, la historia sagrada y la historia nacional, no exenta de gracia en medio de su destino apocalíptico, en el que, a pesar de las guerras, pestes y desastres naturales, asoma siempre el chiste, el ingenio no sólo de sus personajes, sino también de la socarronería narradora. Veamos tan sólo algunos ejemplos:

“Verdaderamente la guerra era un infierno. Para todos era un problema el estado de sitio y los retenes; todo lo que significara guerra era oprobioso para el pueblo. Pero quizás se convertía en un problema mayor para el chinito Tchú, porque al encontrarse con los retenes le preguntaban:

-¿Quién vive?

-La pata.

-¿Es liberal o conservador?

-Liberal.

Entonces le asestaban un buen golpe en la cabeza, por lo que el chinito se iba caminando por las calles, pensando en que la próxima vez contestaría de manera más inteligente. Y de nuevo surgía un retén:

-¿Quién vive?

-La pata.

-¿Es liberal o conservador?

-Conselvadol.- Contestaba el chinito con mucha inteligencia; pero cuál fue su asombro que otra vez le pegaron.-En la próxima -se iba dicienco- contestaría algo mejor.

-¿Quién vive?

-La pata.

-¿Es liberal o conservador?

-Lici vos plimelo, porque, si ligo libelal, pega; si ligo, conselvalol, también pega. Yo sólo quielo tlabajal, pala eso vinil aquí.

Los guardias soltaron la carcajada al ver la ingenuidad del pobre chinito y a la vez retratada el alma del pueblo aunque fuera en un extranjero. Lo que Nicaragua deseaba era la paz, no la consigna de un partido." (Espinoza, 1998:172)

La descripción es magistral, detallista pero sumamente perceptiva, intuitiva, creadora de verdaderas imágenes, como es el caso de la ctopeya de la señora Tiliuita:

"Tenía una cara redonda, pequeña con referencia al cuerpo, regordeta, plácida, que caía muy bien. Su semblante era risueño sin reír. Estaba bordeada por un montón de gorduras alrededor, parecían olas temblorosas, de esas que no revientan. Toda ella era olas sin reventar. Sus enormes pechos parecían tener leche para un orfanatorio, sin embargo, no se miraban obscenos en su ropa sencilla, con dos cenefas bordeando el cuello que se adhería en perfecta juntura con la cabeza. cuando volteaba a mirar, parecía poseer un mecanismo hidráulico, de esos que hacen dar vuelta a los chunches de los mecánicos, para un lado y otro, como una lechuza, sólo que su movimiento tenía un límite muy corto, debido a su inmensa gordura y las olas que se formaban alrededor de su cara y pecho. Los brazos eran unas acumulaciones de pelotas, unas más grandes que otras, ondulantes y flexibles, brincaban al dar el paso. El enorme cuerpo se cubría con un vestido descomunal. No se sabe cuántas yardas de tela podrían haberse gastado en su confección. Las mangas empopadas con un vuelo gracioso, delgado, fruncido, haciendo juego con las cenefas del cuello, parecía quitado a una muñeca. Esos adornos eran incongruentes con su inmensa figura. Una faja en su cintura como división, de tan gruesa, parecía que cargaba todos los enseres del hogar. La falda le llegaba bajo las rodillas, porque a todas luces se miraba su honestidad. Las piernas eran dos

cilindros cuyo grosor disminuía peligrosamente, hasta culminar en los pies esponjados, pequeños. Hacia un equilibrio que cualquiera de los sabios que descubrieron palancas, o la traslación matemática de los astros en el cielo, no podrían entender. Era extraordinario el aguan-te de esos pies, enfundados en zapatos de punta redonda, con una delgada faja a atravesada de tela, delicados, suaves, inconexos.” (Espinoza, 1998:174)

Tiene mucha razón Eduardo Arellano en una carta que le envía a la autora y que sirve como especie de prólogo a la novela, cuando dice que lo mejor logrado de este texto son los personajes.

Como se ve en la cita anterior, hay un deleite en el detalle descriptivo que no es meramente realista; es más bien un esfuerzo semiótico imaginativo que además crea una morosidad que hurga en el espacio y los seres que en él se estacionan o mueven, para provocar una intuición temporal que se disuelve en la unidad espacial. El espacio se muestra allí como una prescripción de temporalidad de recorrido.

La suya, la de la conciencia narradora, es una imaginación en la que se da una caída de la temporalidad en la espacialidad. Es una representación topográfica de la memoria que está de acuerdo con una estática y una filosofía del percepto muy contemporáneas, y que sustituyen, además, el tiempo de las cosas por el presente puro de las vivencias. Así, el pasado y el futuro no son más que relaciones y perspectivas del presente. Por eso, en esta morosidad de la descripción, se produce el efecto de que no es el tiempo el que pasa, sino nuestra conciencia la que transita y transitando adquiere conciencia de ella misma.

Por eso no se trata de la búsqueda del tiempo perdido, sino de la contemplación de éste, en el instante eterno de una conciencia con voluntad de autodefinición.

La historia nacional es vista a través de la historia de la casa como metonimia de la familia y de la ciudad, pero no se trata de la historia real de esa familia y de esa ciudad, como ya dijimos, sino de sus historias vividas, porque sólo a través de la vivencia es posible encontrar el rincón oscuro del ser que se arrebujaba en la conciencia, todavía sin forma.

De ahí que, cuando al final de la novela, cuya historia ha recorrido el siglo, el boticario se va, no atina a comprender la paradoja de estos sujetos históricos con los que sin embargo ha habitado toda una vida en esa ciudad y en esa casa y dice:

“Esa gente es una curiosa y difícil combinación de la filosofía hedonista de Epicuro y el Estoicismo de Marco

Aurelio y Epicteto con sus buenas dosis de quién sabe quién. (...)

El sufrimiento no lo desespera, en cambio lo lleva a actitudes nobles, espirituales, casi de oblación. Hay una resignación que denota ostensiblemente la aflicción interior, no se sabe si para producir lástima o admiración. Su manera de vivir humilde y a veces antiestética demuestra una resignación estoica. Es conforme, no aspira al lujo, para poder ahorrar lo suficiente, no se sabe para qué, sin embargo se siente de noble cuna y rancia aristocracia. Y además, como fin de mis observaciones, puedo decir curiosamente que es optimista, vaya pues, ¡esto sí que es el colmo! (...) Yo no puedo soportar tanta contradicción, no puedo." (Espinoza, 1998:410)

(...) "Además este pueblo es heredero de los árabes por medio de España con eso del amor, miren a la Mina con sus hombres. Aquí creen en la libertad sexual del hombre y no de la mujer. No sé por qué me enoja, si estoy acostumbrado a vivir con toda esta gente y para colmo no soy uno de ellos, lo único que me reservo es el derecho de entender objetivamente y observo estos personajes que han vivido conmigo. Aquí se guían por la intuición y no por la razón." (Espinoza, 1998:409)

Esta contradicción de la que habla el boticario es precisamente aquella por la que se define lo que ahora se llama "el sujeto colonial": una estructura intrapsíquica indisociable, profundamente difractada y condenada, por lo tanto, a proyectarse siempre bajo la forma de figuras híbridas o contradictorias, encabalgadas entre lo disímil y lo semejante (Cros, 1995). Los nuevos rumbos del tiempo folklórico en las literaturas poscoloniales, tienen pues marcadores particularizantes entre los cuales se destaca el sentido simbólico de un realismo que quiere ser distinto y en el que la presencia de la casa tiene un lugar especial.

La casa ha sido, por lo demás, el cronotopo fundante de la metáfora de la nación, mediante la cual en muchos de estos pueblos, especialmente los latinoamericanos, se elaboraron las ficciones de su identidad a finales del siglo pasado. Pero igualmente, la casa reaparece en la literatura contemporánea que revisa y cuestiona esas identidades. Como se da en el caso de la literatura costarricense, cuya evolución ha sido resumida en una interesante historiografía (Ovares, Rojas y otros, 1993), la cual se fundamenta en el seguimiento del devenir de esta metáfora a través de las diferentes encrucijadas históricas, sociales y estáticas de Costa Rica. No en balde ese ensayo crítico e historiográfico se titula *La casa paterna. Escritura y Nación en Costa Rica*.

A la par de la casa, en la más importante literatura hispanoamericana se juega el cronotopo de la novela familiar y el de la saga de generaciones aunque reelaborando su complejo retórico al punto de encontrar lo que hoy se considera una expresión estática genuina, no sólo de la hispanoamericanidad, sino también de otros pueblos y culturas homólogos por su condición poscolonial. Tal es el caso de *Cien años de soledad* y la evaluación metanacional que de ella ofrece Carlos Rincón en su libro *Mapas y pliegues. Ensayos de cartografía cultural y de lectura del neobarroco* (1996).

Ni qué decir de la presencia de la casa en otros relatos paradigmáticos en la más connotada literatura latinoamericana, como es *Viaje a la semilla* de Alejo Carpentier o Casa tomada de Julio Cortázar o en poesía el caso de *Últimos días de una casa* de la laureada escritora cubana Dulce María Loynaz (1993). La casa vuelve a aparecer también en las literaturas minoritarias como la literatura chicana de los Estados Unidos. Un magnífico ejemplo de ello podr'a ser la novela de Sandra Cisneros, *The House on Mango Street* (1991), en la cual la problemática identitaria se encuentra triplicada en un complejo encuentro de la identidad nacional, la identidad traumática del exiliado y la identidad de género.

La casa de los Mondragón se inserta en esta nueva era de preocupaciones en las que la identidad histórica se enfrenta a la identidad poética en el difícil entramado dialéctico entre lo idéntico y lo diverso del mundo contemporáneo.

De ese modo, si bien la novela que estudiamos se proyecta hacia el pasado, la conciencia narradora que es el presente, al convertir aquel en memoria, lo contiene; así, lo que se explaya en el relato es el presente de lo pasado. El futuro es mera expectativa que queda pendiente, al final del texto, de un secreto que no se pudo desentrañar: la paternidad de Lidia, iniciadora de una nueva era y de una nueva generación, pero también iniciadora de una categoría identitaria diferenciada de la tradición.

Desde el primer instante en que don Venturita se entera de la preñez de Lucrecia, lo único que le interesa es la forma de cobrar la afrenta, pero Lucrecia no dará nunca el nombre del responsable de su deshonor. En el transcurso de las casi quinientas páginas del texto el lector tiene la esperanza de que su curiosidad será en algún momento satisfecha, pero no es así.

El nimbo de ambigüedad en que la novela abandona esta cuestión fundamental ofrece material suficiente para que no dejemos de pensar en este relato.

Cuando descubren a don Venturita muerto, boca abajo, sobre la alfombra del simbólico espacio de la biblioteca de la casa, a su lado

tiene un cuaderno. En la alfombra se destaca el orificio que había dejado la brasa del puro de don Venturita en el traumático episodio que sirve de antecedente a esta escena. Ese orificio es, a estas alturas del texto, casi un "leit motif". El cuaderno que se ha desprendido de las manos de don Venturita en el momento de su desplome final, es el diario de Lucrecia, abierto justamente en la página de su desventura, la cual relata bajo el título de "Crónica de un fiasco".

La metonimia, la contigüedad de los objetos y acontecimientos, es demasiado sugerente: don Venturita, su muerte, la alfombra, el orificio, el diario de Lucrecia, el nombre de "Confesiones" en la portada, la página aquella... Pero aún más inquietantes son las frases que lee Prudenciana en la página abierta de ese diario:

*"...Y cerró cuidadoso, con llave la puerta.
Yo estaba entre mis dulces éxtasis transportada,
(...)
en la alfombra entregué lo más íntimo y puro que tenía
guardado
(...)
El dejóme en la alfombra, se compuso y se fue"*
(Espinoza, 1998: 397-398)

Al no saciar la voraz curiosidad del lector a este respecto, el texto provoca inevitablemente el esfuerzo interpretativo y las conjeturas. Ya sabemos que el espacio de la casa es un coto cerrado bajo la estricta vigilancia de la mirada de don Venturita. ¿Quién pudo entrar precisamente a la biblioteca, el sitio de los éxtasis imaginarios de Lucrecia y el reducto más íntimo del señor, en el que sólo recibía sus más selectos amigos? ¿El boticario? ¿El padre Santolín? ¿El señor Kafafi? ...Difíciles elecciones. No entremos mejor en las connotaciones del nombre de Lucrecia, nombre también del célebre personaje femenino de la estirpe Borgia del papado español de la época de la conquista. Dejemos las cosas ahí...

Tanto el texto, que ha querido guardar silencio al respecto, como la figura semiótica de la representación de don Venturita, el señor feudal, el Mondragón, custodio de la "pureza de la sangre" y la prole, nos obligan a no abrir ese otro cofre en el que se encierra un espanto más sobrecogedor que el de las paredes encaladas.

No en balde se ha dicho que las cerraduras de las puertas significan más el verbo "cerrar" que el verbo "abrir"... La casa de los Mondragón ha elegido precisamente el "cerrar" dejando incólume el secreto que ha de originar el advenimiento de la nueva generación.

Bajo este secreto, la hija bastarda de Lucrecia, inicia una generación cuya novedad es precisamente el no tener filiación y que, en

lugar de la casa solariega en el centro de la ciudad de León, tendrá una casa en las afueras de Jinotepe construida con un préstamo del Banco Nacional de Nicaragua, signo del rompimiento de la continuidad patrimonial de la herencia, lejos de sus ancestros y sus fantasmas.

La casa de los Mondragón había sido edén y alero protector, pero también apocalipsis y reclusión. Sin embargo, en la nueva casa en la que ahora vive Prudenciana junto a su sobrina-nieta, "aún no se terminaba el mundo".

Ahora, "una calle asfaltada, enmarcaba su vetusta presencia. La casa solariega de los Mondragón, lucía derruida y sola" (Espinoza, 1998: 421). De su destrucción emerge la renovación social y cultural de la que da cuenta la novela en sus últimos capítulos.

Al final de la novela, el asfalto, que sustituye el noble marco de la calle empedrada de la casa en la entrada inaugural del texto, condensa el inicio de una transformación urbana que ha venido anunciándose también con elementos espaciales en la descripción de los muebles de la nueva casa de la generación alternativa. Esos muebles resumen un nuevo estilo de vida: la fórmica, el plástico de los marcos de las mesas y sillas, el televisor, la cocina de gas, la refrigeradora "General Electric", etc.

El borramiento de los límites de las antiguas poblaciones y el desarrollo de los caminos y carreteras, todo indica el paso hacia otro tipo de sociedad, en la que el sujeto cultural necesitará, si no una renuncia, al menos una rectificación de su patrimonio simbólico.

Al final, la casa de los Mondragón aparece como un fósil, pero "el fósil, decía Robinet, no es simplemente un ser que ha vivido; es un ser que vive todavía dormido en su forma" (Bachelard, 1965). La novela de Gloria Elena Espinoza se ha encargado de describirnos esa compleja y contradictoria forma en la que todavía nuestros pueblos viven su antepasado y de la que no sabemos si salimos o entramos. Pero sobre todo, la contradictoria vivencia de la identidad en las castas que la han forjado a base de mitos patrimoniales en los que ya se ha dejado de creer. Porque no se vaya a pensar que la casa de los Mondragón es la casa del nicaragüense, sino la metáfora de una fantasía política que ha sido desenmascarada por la historiografía crítica de los últimos tiempos al desentrañar los agenciamientos simbólicos que hicieron posible la ficción de la nación como un todo, como una comunidad homogénea y continua. Ha sido precisamente en la epistemología que enseña la narrativa literaria y su teoría, donde la moderna historiografía ha encontrado las herramientas necesarias para iniciar este proceso de desmantelamiento de los mitos que ella misma ayudó a construir al final de la centuria anterior.

Hoy, la derrota de los límites y las barreras de la antigua cartografía, nos obliga, nos urge a construir una nueva casa y una nueva identidad. Estamos actualmente en un proceso histórico que requiere de una especie de expatriación. En vez del limitado colectivo idílico se busca un nuevo colectivo capaz de albergar a toda la humanidad con su multicultural diversidad.

Se busca una casa onírica en la que quepan todos, sin exclusiones territoriales o de dominio; una casa de claros y espaciosos aposentos donde la imaginación se regodee en su intimidad sin culpas.

Esta casa urge y debemos conseguirla, aunque tengamos que pagarla en cómodos abonos mensuales; porque nuestra generación no es ya, no puede ser, omphálica sino una generación transicional, que tendrá que renegociar la adecuada relación entre el pasado y el presente, entre lo local y lo global, entre la tradición y la modernidad, en nombre de un futuro si no más feliz, al menos más inteligible.

La casa de los Mondragón nos ha ofrecido una imagen poética del proceso histórico contemporáneo, del momento histórico que vivimos, caracterizado por una pugna que es todo un dilema entre la estrecha localidad de la nación y sus tiempos folklóricos, y el horizonte abierto e incierto de una metanación, cuyo tiempo todavía no atinamos a nombrar y muchos menos a caracterizar.

Hay en esa novela una pasión por la regresión que se debate entre la nostalgia y la anulación. A través de su análisis observamos unos esquemas costumbristas (formas del tiempo folklórico), en los que esa pasión por la regresión no es un gesto inútil, sino una forma de saltar hacia atrás para rebotar hacia adelante; es decir, un deseo de encontrar entre el diálogo del presente con el pasado y las proposiciones epistémicas que cada uno de ellos contiene dentro del otro, una tercera posibilidad aún no dada: nuestro futuro.

BIBLIOGRAFIA

- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989. trad. de Helena S. Kriukova y Vicente Cazarra.
- Cisneros, Sandra. *The House on Mango Street*. New York: Vintage Contemporaries, 1991.
- Cros, Edmond. *D'un sujet à l'autre: Sociocritique et Psychanalyse*. Montpellier, 1995.
- Cuadra, Pablo Antonio. *El nicaraguense*. Managua: Hispamer S. A. 1997.
- Diccionario de la lengua Española*. Real Academia Española. Vigésimo primera edición. Madrid: Editorial Espasa Calpe S. A. 1992.
- Eliade, Mircea. *Ocultismo, brujería y modas culturales*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Espinoza de Tercero, Gloria Elena. *La casa de los Mondragón*. León de Nicaragua: Editorial Universitaria UNAM-LEÓN, 1998.
- Herren, Ricardo. *La conquista erótica de las Indias*. Bogotá: Planeta, Colección Memoria de la Historia, 1991.
- Huxley, Francis. *El dragón*. Madrid: Ediciones del Prado, 1994.
- Loynaz, Dulce María. *Últimos días de una casa*. La Habana: Ediciones Torremozas S. L. 1993.
- Ovares, Flora y otros. *La casa paterna. Literatura y Nación en Costa Rica*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1993.
- Rincón, Carlos. *Mapas y pliegues. Ensayos de cartografía cultural y de lectura del neobarroco*. Colombia: Col-Cultura, 1996.
- Vituales, G. M. et alii. *Iberoamérica. Tradiciones, utopías y novedad cristiana*. Madrid: Encuentro Ediciones, 1992.