

EN EL TIEMPO DE LAS MARIPOSAS, DE JULIA ÁLVAREZ: ESCRIBIENDO EL ESPACIO DE LO FEMENINO

Daniuska González González

Dedicado a la profesora María Julia Daroqui

RESUMEN

Este estudio es un análisis de la novela *En el tiempo de las mariposas*, de Julia Álvarez (Santo Domingo, República Dominicana, 1950). El trabajo literario de Álvarez reflexiona sobre aspectos femeninos dentro del contexto narrativo latinoamericano.

ABSTRACT

The following study is an analysis of the novel *In the time of the butterflies* by Julia Álvarez (Santo Domingo, República Dominicana, 1950). Álvarez' literary works reflects upon feminine features inside Latin-American narrative context.

1. Primera parte

Escritura de diáspora, de disonancias por construirse en y desde otra lengua, de discursos identificativos, es la narrativa de la dominicana Julia Álvarez. En el contexto tan fluctuante de las islas caribeñas, donde la economía, la política y los entramados sociales han configurado el camino para el exilio, la literatura de esta autora refuncionaliza desde el exterior el espacio del tiempo dominicano de dictadura, huidas, desencuentros y memorias.

Con apenas dos novelas (*How the García girls lost their accents*, 1991, e *In the time of the butterflies*, 1994, traducidas al español en 1994 y 1995, respectivamente), Julia Álvarez ha registrado desde otra cultura su raíz, a través de dos espacios de conflictividad de la nación dominicana: la tiranía de Rafael Leonidas Trujillo y la dispersión de la comunidad nacional hacia los Estados Unidos.

Decirse en otra lengua, supone una práctica de estatutos que convendría más bien al arraigo de ese individuo en el nuevo modelo lingüístico, y no al uso de esa convención idiomática para reestructurar el anterior acto enunciativo. En el caso de Julia Álvarez, ésta recupera en el inglés la memoria y el archivo de vida afectivo originario, colectivizando en su mirada literaria la de ese mundo hispano que también, en el exilio, se ha descentrado como sujeto: por una parte, *desterritorializado*, en la connotación de "otredad", de extranjería; por

otra, *territorializado* en zonas específicas, en las cuales la cultura y el idioma oficial de Norteamérica son apenas resonancias. Podría hablarse, entonces, de la categoría de *literatura menor* que se arma dentro de una literatura de mayorías.

Por ello, resulta interesante acercarse a los teóricos Deleuze y Guattari para dialogar una proposición que guarda relación con la escritura de Álvarez:

La literatura menor es completamente diferente... El problema individual se vuelve tanto más necesario, indispensable, agrandado en el microscopio, cuanto que es un problema muy distinto el que se remueve en su interior. Es en este sentido que el triángulo familiar establece su conexión con los otros triángulos, comerciales, económicos, burocráticos, jurídicos, que determinan los valores de aquél (1978: 29).

Si bien en la novelística de Álvarez se perciben códigos que recuperan su infancia, evocaciones de un pretérito tejido a un presente ajeno y la restauración constante de lo que fue, el discurso se monta sobre los resortes identificatorios de una comunidad. La escritura expresa no una situación única, sino un campo de homogeneización para los individuos con similares registros del pasado, y la problemática de la autora se conecta así con los bordes de toda una congregación, desde el punto de vista de su estructura social, económica y vivencial. Como nota García Canclini "lo que ocurre en la literatura es mucho más de lo que sucede entre un autor solitario y su obra, es decir, que la producción de bienes simbólicos es sintomática y expresiva de estructuras básicas de la sociedad" (1991: 44).

Por ello, la recuperación del público hispano que hace en inglés. A manera de operación simbolizante, moviliza los signos configuradores que competen a una comunidad que, en la diáspora, trata de reconstruir sus fragmentos de vida y de memoria. Julia Álvarez es la voz de las voces de una dicotomía existencial, que se comparte entre los orígenes -incluida la Historia patria- y la inserción en la ajenidad:

... mis hermanas y yo nos habíamos integrado muy bien en la cultura norteamericana desde que llegamos a Estados Unidos diez años antes... (94)

... Por centésima vez maldije mis orígenes de inmigrante (101).

Él les había contado que salía con "una chica hispana", y comentó que ellos le dijeron que sería interesante para él conocer a personas de otras culturas. Me molestó que aquella gente me considerase una lección de geografía para su hijo (104).

Vislumbé cuán fría y solitaria sería la vida que me esperaba en aquel país (Álvarez 1994: 105).

La escritura se define como el lugar de "reencuentro". Porque si bien es cierto que la novelística de Álvarez pulsa hechos de la historia y de la memoria dominicanas, los está actualizando en una lengua que capta también a otro lector no dominicano propiamente: el hijo o el nieto del emigrante, "americanizado" pero portador simbólico -a veces a su pesar- de la otra tierra que lo condena a la diferenciación.

Legitimar ese escenario, desplazar la palabra, como diría Barthes, de un corpus cultural con registros muy acentuados como el norteamericano, a otro que le pertenece por sus orígenes pero que está edificado a partir de la memoria, es lo que pone en juego Julia Álvarez con su escritura. El inglés se convierte en una especie de "territorio" desde el cual se remodela el otro país, su historia y sus significantes.

2. Segunda parte

La recuperación ficcional de las historias de tres hermanas asesinadas por orden directa de Trujillo es el escenario a partir del cual Julia Álvarez construye el entramado discursivo de *En el tiempo de las mariposas*, en el que se registran modulaciones que revelan a la autora en posesión de una palabra personal para aprehender el universo de la mujer, pero que, a la vez, la inscriben en ese espacio más amplio de *escritura femenina*, uno de cuyos rasgos apunta, de acuerdo a M. Russotto, hacia lo interno “de las obras, independientes del sujeto empírico” (1993: 51).

En tal sentido, se desmontará la novela a través de ciertas nociones que contextualizan espacios marcados, propios, de la escritura de mujeres.

2.1. La construcción de los sujetos femeninos

En la Introducción a su compilación *Feminismo y teoría del discurso*, G. Colaizzi señala que puede hablarse de un sujeto femenino cuando éste “es pensado como una entidad consciente de sí, autónoma, coherente y capaz de organizar y controlar el mundo en el que vive” (1990: 14), mientras que para Thiebaut, el sujeto es una “construcción textual de identidad” (1990: 27).

Estructurar esta noción en la novela de Álvarez, permite acercarse a una zona de operatividad en la cual los sujetos femeninos se construyen desde una épica de la cotidianidad, sujetos comunes sin grandes pretensiones vivenciales, que por una circunstancia como la muerte, quedan ascendidos, unos al status de mito, otros al de soporte simbólico de esa condición mítica.

De esta manera, se puede diferenciar, en primer término, un sujeto que se edifica sobre el conservadurismo de su sexo, espejo de la imagen marianista. Este sujeto, Dedé, se articula sobre constantes contradicciones, vencidas la mayoría de las veces por el lugar de minusvalía que a través del tiempo histórico le ha correspondido a la mujer; sin embargo, construirlo desde esta perspectiva es asentar literariamente una tipología propia del espacio femenino.

Lo abandonaré... Me siento como si estuviera enterrada viva. Necesito salir.

No puedo seguir con esta farsa. Su vida juntos se había derrumbado. Su devoción de enamorado infantil había dado lugar a una actitud autoritaria y malhumorada... (203)

“El problema es cuando abro los ojos y veo por mí misma”, pensaba Dedé... Y así fue como el fin de semana, que debió de resultar definitorio en la vida de Dedé, terminó en un viaje por la senda del recuerdo en un bote alquilado (213).

... cuando volvió era un hombre diferente... Lo mismo me había sucedido a mí... Y por eso, ya cada uno vivía su propia vida (Álvarez 1997: 347).

Asimismo, este sujeto se conformará sobre la palabra y será delineado por la condición de “hablador” de la historia.

Leer a Dedé, sujeto con roles muy centrados como el de esposa y madre (lo que hace pensar en los arquetipos griegos de Démeter y Hestia), eje organizador de la familia, es también leer ese tiempo en el que la mujer se autocensuraba a los límites de la casa: el cuidado del jardín, la educación de los hijos, la preparación ritual de los alimentos, la interiorización de la figura patriarcal como dominante de los espacios exteriores.

En otra dirección y desde la memoria de Dedé, Julia Álvarez arma el sujeto de Minerva. La fractura en la composición de este sujeto se asume desde el mismo comienzo de la historia, cuando ya se define como transgresora, en una opinión de la madre y en la respuesta de ella: "tiene la firme seguridad que adquiere cuando habla de política. Y habla mucho de política... - Es hora de que las mujeres participemos en el gobierno del país" (Álvarez 1997: 25).

Este sujeto -constructo de Atenea- va desarrollándose hacia un campo de conflicto que marcará su final: insiste en ir a la Universidad para rebasar el marco castrante casa-negocio familiar; se moviliza hacia actos comprometedores en contra de la dictadura de Trujillo; y su actividad resulta el doble de una masculina, la de su esposo y luchador Manolo Tavárez.

El encabalgamiento que hace Álvarez de la acción femenina sobre la masculina, la autoridad que edifica en torno a Minerva sujeto, posibilita un acercamiento a otro lugar de "mirar a la mujer": el de su inmersión en el espacio de la política y de la clandestinidad, que, aunque no excepcional si se compara con la participación femenina en otros países de la región, en la República Dominicana de los años cincuentas, era totalmente de ruptura.

Sin embargo, todavía se puede reflexionar otra consideración. A través de este sujeto es que la escritora da cuenta del proceso histórico dominicano, pero no en los momentos de sobrecarga política de Minerva, sino cuando ella se ubica en el espacio familiar; éste deviene registro sobre el que se superponen, a manera de capas geológicas, los hechos y los relatos históricos, y al situarlos así desde un contexto interior como el de la casa, refuncionaliza la categoría tradicional de historia, como si con ello pretendiera "archivar" la memoria a través de lo no legitimado: lo familiar, lo íntimo:

... buscaba la quietud del dormitorio, me quitaba el vestido y me acostaba bajo las sábanas... Pero mientras yacía allí, la misma sobrecarga empezaba a repetirse en mi mente. Pedacitos del pasado emergían de la sopa acuosa de mis pensamientos en aquellos días: Lío explicando cómo darle a la pelota de voleibol para que formara una curva al caer; la lluvia que no cesaba mientras íbamos al entierro de papá; mi mano asestando una bofetada en la mejilla de Trujillo... (Álvarez 1997: 288).

Otros dos sujetos se representan sobre el entramado ficcional: el de la mujer que se hace identidad a través de la escritura (María Teresa); y el de la Madre, espacio del matriarcado e imagen al calco de Úrsula Iguarán.

En estas construcciones, el de la mujer-escritora advierte el afán de perdurabilidad, de que el tiempo permanezca registrado; la mirada femenina cartografía la historia, el sexo no "autorizado" para contar es ahora el que toma la palabra. Con esta responsabilidad, la cronista se dice y dice de ciertos espacios cerrados, por ejemplo, el de la tortura:

Me quitaron la ropa, dejándome sólo los panties y el sostén y me hicieron acostar sobre una mesa larga de metal, aunque no me sujetaron con las correas que vi colgando a los lados. Nunca me he sentido tan aterrorizada... Ojos Saltones se puso delante de mí, sosteniendo un bastón eléctrico. Cuando me tocaba, me hacía saltar el cuerpo con un dolor intenso. Sentí que se me desprendía el espíritu y flotaba sobre mi cuerpo... (Álvarez 1997: 284-5).

Sólo cuando escribe y la catarsis de la palabra queda volcada sobre la página, María Teresa se nombra. La autora está condicionando la presencia del sujeto mediante el acto escritural.

Por su parte, con Doña Chea (la madre de las Mirabal), Álvarez construye un sujeto común que tiene la originalidad de captar un espacio interesante: ser la depositaria de los secretos políticos de las hijas. Ella es la encargada de levantar “un centro de inmunidad” (Franco. Citada por Russotto 1989: 31) para las mujeres de la familia, y después del asesinato, cría a los nietos huérfanos y contribuye a resguardar la memoria, de ahí su culto diario a los retratos, con “una flor fresca en su honor” (Álvarez 1997: 20).

Con Doña Chea, se recrea el sitio de matrona, que funciona en esa dialogía de asumir los roles madre-padre, ocupándose de lo familiar, pero sin dejar de lado los problemas que rebasan esos límites.

2.2. El espacio que recupera la novela

El coto familiar, íntimo y preservado en lo posible del ambiente disociador de los exteriores, es el espacio principal en el que se construye el texto narrativo. Se puede hablar de *recuperación* toda vez que la casa, con sus evocaciones y relatos cotidianos, actúa a manera de dispositivo de significantes, de presencia recurrente, tanto en el desarrollo de los entramados como de la memoria.

Si se revisa *La poética del espacio* (1975), de G. Bachelard, se conseguiría un montaje del espacio de la casa representado en *En el tiempo de las mariposas* con el propuesto en tres dimensiones por el crítico francés: Casa Verdica, Casa Soñada y Casa Evocada.

Primeramente, la hacienda familiar de los Salcedo, en Ojo de Agua: un sitio real, delimitado geográficamente, con “un sinfín de cuartos” (287), donde “el sol moteaba las hojas a través de las persianas apenas entreabiertas” (288). Una segunda perspectiva es en la que esa casa aparece como la Casa Soñada, una utopía de salvación ante los peligros de afuera, también lugar de unificación de la familia: “Le toqué la cara para traerlo de vuelta. -Mi amor, recuerda que pronto, pronto... Monte Cristi” (306) o “Había dispuesto comprar la casita... -Lo haré, de todos modos. Quiero que tengan un lugar adonde volver, cuando todo esto termine” (Álvarez 1997: 307-8).

Pero donde se superponen totalmente la casa construida por Julia Álvarez y la de Bachelard, es en el tercer momento, cuando aparece la Casa Evocada, pues ésta condensa el espacio de la recuperación de la memoria, con sus fluctuaciones de distanciamientos y apegos.

Hay en la novela una marca que convierte la casa en sistema de recuerdos, principio y culminación del ciclo vital de los sujetos femeninos, de la familia y del tiempo histórico. Evocar la hacienda, como escribía María Teresa en el diario durante su encarcelamiento, equivale a un desplazamiento del mundo que la oprimía; y cuando Minerva la recuerda, la casa constituye remanso mental para su maltratado cuerpo.

Más tarde, la Casa Evocada por Dedé se erige también como espacio que mantiene vivas a las hermanas. Casa como conjuro frente a la muerte, pedestal íntimo frente al altar de la idolatría colectiva:

Recuerda una noche clara, iluminada por la luna... Están sentados en las mecedoras en medio de la fresca oscuridad, bajo la anacahuita, en el jardín... contando cuentos y bebiendo jugo de guanábana...

Están todos. Mamá, Papá, Patria-Minerva-Dedé (Álvarez 1997: 22).

Asimismo, la escritura de la casa se textualiza desde los detalles del universo femenino y a partir de ellos se movilizan las relaciones políticas, amorosas y hasta sociales: “Espera con ansiedad desde el almuerzo, arreglando el pedazo del jardín que la mujer estadounidense verá desde la galería... LA HERMANA QUE SOBREVIVIO” (19); “vi a mi hermana Minerva examinar la mira de una carabina... Cuando seguí con los ojos la trayectoria..., grité: -¡No, no, la mimosa no!” (189); “... empecé a tomar parte en la vida de la casa... y los frijoles pintos, ¿por qué tenían tanto colorido?... Sacaba un puñado, sólo para oír el sonido suave que hacían al volverlos a poner en la olla” (Álvarez 1997: 288).

La práctica escritural opera como registro de lo confinado, y se arma desde la base de la familia, del día a día. Los sujetos femeninos están atravesados por todo el movimiento que se produce en la cotidianidad y en el edificio familiar: los diálogos suceden, muchas veces, en el jardín, cuando se podan las plantas; en las antesalas se originan las promesas de amor, mientras el trasiego de fusiles coincide con la hora sacralizada de la cena; la Madre acomoda las habitaciones, los olores de los calderos conspiran en casa de Patria como los jóvenes.

Recuperación del espacio familiar, entonces, que actualiza “ese doble estatuto... de rabia y ternura, de juego irresponsable y conciencia del deber, de pureza enunciativa y frivolidad...” (Russotto 1993: 106).

2.3. El tiempo

Por una parte, la novela está construida sobre saltos cronológicos: se inicia en 1994 e inmediatamente regresa a 1943; el desenlace de las hermanas Minerva, Patria y María Teresa se conoce desde principios; y Dedé aparece como una narradora sobreviviente, que dice permanecer viva para contar la saga de las Mirabal, porque lo que el lector sabe de ella, proviene de las palabras de sus hermanas en el pasado.

Sin embargo, lo más interesante de este tiempo es su circularidad, el retorno a manera de serpiente que muerde su cola. Puede definirse así un espacio temporal recurrente, cuyos bordes de comienzo y final se enroscan y condenan a un círculo el reloj de las historias.

El primer capítulo encuentra a Dedé rememorando la tragedia familiar, la última página se cierra en igual instante; la relatora parece no haberse levantado de la mecedora bajo la enredadera. El tiempo en el que transcurre el contar se superpone sobre el de los recuerdos, y se amalgaman, construyendo ese otro tiempo que pertenece a la ficcionalidad.

Pero las historias de Minerva, Patria y María Teresa sí fluyen cronológicamente, y respetan el ciclo vital de crecimiento, desarrollo y muerte. Los diálogos de las hermanas van completando el tiempo de los demás y de ellas mismas, y los entramados discursivos actúan como signos configuradores de las diferentes personalidades.

Mención aparte merece el capítulo de los asesinatos. El tiempo se detiene en nimiedades (la compra de unos bolsos, el pedido de frituras de cerdo en un establecimiento del camino por quienes serían testigos del crimen, la llamada telefónica que Minerva nunca logró efectuar), para luego estancarse, como una respiración cortada, en la frase que grita Patria: “¡Díganle a la familia Mirabal de Salcedo que los caliés van a matarnos!” (Álvarez 1997: 334).

El tiempo sólo retorna a su ritmo cuando Dedé reconstruye el asesinato con fragmentos de su conversación con individuos cercanos a la tragedia. Las páginas de los finales en que

Minerva se asume como voz narradora, aprehenden un tiempo ajeno al que transcurría, más de fabulación, en el cual no importaba el correr de las horas.

En su escritura, Julia Álvarez subordina el tiempo de la imaginación al tiempo real en que ocurrieron los acontecimientos, como una facultad de crear “imágenes que duplicaran el mundo de nuestras percepciones directas”, al decir de Starobinski en *La creación crítica* (1974).

2.4. En el tiempo de las mariposas: legitimación del discurso femenino y obturación de la práctica discursiva patriarcal

No hubo una advertencia. Su mano se descargó contra mi cara con una fuerza que nunca había usado...

- ¡Eso es para que recuerdes que le debes respeto a tu padre!

- No te debo nada -le dije. Mi voz era tan segura y firme como la de él. - Has perdido mi respeto.

Vi que se le caían los hombros. Lo oí suspirar. En ese momento, algo me dolió más que su bofetada: yo era más fuerte que Papá... Él era el más débil de todos (Álvarez 1997: 106).

Leer solamente en la construcción de los sujetos y en la recuperación de los espacios íntimos y femeninos, posibles razones para pensar en una subversión del orden discursivo patriarcal, pecaría de superficial. La desautorización de la voz masculina tradicional, del macho que es siempre lengua de la historia, proviene del lugar en que Julia Álvarez lo coloca: unas será el compañero, quien comparte en equidad compromisos con el otro sexo; a veces el individuo disminuido (las líneas de reflexión apuntan hacia el cuestionamiento de los *status* sacralizados por el discurso patriarcal, por ejemplo, el Padre, guardián de los valores instituidos y, a la vez, el Varón, con amante e hijos naturales incluidos) pero nunca en esta novela el hombre representará la voz de autoridad, ni se ubicará por encima de las mujeres.

Hasta a la figura de Trujillo, constructo de la fuerza y el carácter masculinos, la autora la desvaloriza al ridiculizarlo frente a Minerva en un juego de dados.

Las mujeres refuncionalizan con sus palabras y con sus cuerpos el entramado de poder; HABLAN y transmiten las historias -la íntima y la social- desde su contexto y los hombres pasan a ser perfilados y captados por ellas, como sucedía en la novela decimonónica, cuando las mujeres fueron (des)dibujadas por la pluma masculina.

Los sujetos femeninos de *En el tiempo de las mariposas* resemantizan el espacio discursivo tradicional, y los caracteres masculinos (de luchadores, esbirros y miembros familiares) quedan delineados sobre el tapiz de la voluntad femenina, la cual los pulsa, no desde las grandes pasiones ni actuaciones, sino desde la cotidianidad y los círculos domésticos.

El discurso patriarcal, aunque a veces pretendiera infiltrarse por ciertos intersticios de conflictos -los valores “machistas” que insiste en perpetuar Jaimito, por citar alguno de ellos- se fractura en la voz que Julia Álvarez le construye a sus sujetos femeninos. La territorialización del discurso femenino, como una “línea de fuga, para liberar una materia viva expresiva que habla por sí misma” (Deleuze y Guattari 1978: 35), opera en este sistema de representación a **partir y desde** la mujer, y permite la subversión de la palabra acuñada por el discurso hegemónico como *verdad*, en el sentido en que lo nota Foucault en *El orden del discurso* (1983).

2.5. Recuperación de la memoria

Además de ser la memoria constructo del sujeto femenino, es ésta quien sostiene la escritura. La palabra se hace "vaciadero de la memoria", como dice el famoso poema de Enrique Lihn.

Las imágenes descriptivas, los personajes y hasta los propios acontecimientos históricos, se reconstruyen a partir de lo que ha registrado la memoria, que origina una ritualidad femenina de la nostalgia, pues la memoria viene, de entre otros espacios, del de recordar con añoranza lo perdido, por irrecuperable:

.... Allí están las fotografías de las tres muchachas... Dedé ha colocado una orquídea de seda en un florero sobre la mesita junto a ellas. Todavía se siente culpable por no continuar con el tributo de Mamá, de poner una flor fresca en honor de las muchachas todos los días... Y de todos modos, ¿para quién era la orquídea fresca? Dedé contempla los rostros jóvenes, y *sabe que a quien echa de menos es a sí misma a esa edad* (Álvarez 1997: 20) (énfasis agregado).

La memoria opera en el registro de los hechos no desde los archivos oficiales o "datados", sino desde las impresiones personales y los lugares fabricados por la emoción, el sentimiento, la interioridad. Esta recuperación a través de la memoria es la que posibilita edificar el mito de las hermanas Mirabal, pues se asienta sobre lo recordado (¿cierto?, ¿falso?) por la comunidad durante años, y no por lo instituido en la Historia: "... entonces yo abrí mis puertas... y empecé a hablar. Habíamos perdido la esperanza, y necesitábamos un relato para entender lo que nos había pasado" (Álvarez 1997: 346).

Es la memoria la que crea un espacio más humano, más abierto, para comprender las actitudes, de ahí, que la familia actúe como el "depósito" desde el cual se envía la información sobre las Mirabal. Como acota Jean Franco, "en los momentos de crisis, cuando la sociedad parecía derrumbarse, era precisamente la familia, y sobre todo las mujeres de la familia, lo que ofrecía la única continuidad histórica, una especie de memoria de los valores de la familia" (Russotto 1989: s/p).

En un proceso de inestabilidad como fueron los últimos años de la dictadura trujillista, es Dedé la encargada de asentar una memoria que reinventa la historia familiar, y la reinventa porque al erigirla mediante sus recuerdos, la arma con lo más conveniente. Memoria, entonces, que levanta también el árbol genealógico, no desde la cronología y la objetividad, sino desde la nostalgia. Memoria que se percibe hasta después de la muerte, que compone el ayer en el presente:

Por lo general, de noche, las oigo cuando me voy quedando dormida... Su manera diferente de pisar, como si los espíritus hubieran retenido su personalidad. El paso de Patria es seguro y medido, el de Minerva tiene la impaciencia del mercurio, el de Mate es saltarín y juguetón. Holgazanean y se demoran con las cosas (Álvarez 1997: 354).

2.6. La escritura como espacio de autoafirmación y reconocimiento

En la escritura femenina de los noventa se puede encontrar un espacio constante en el que el acto escriturario se potencia como una manera de afirmación del sujeto frente al mundo. La palabra que se funda sobre la página no sólo da cuenta de sucesos o circunstancias que

atravesan al sujeto femenino, sino que lo confirman; es el ejercicio del nombrarse más allá del cuerpo físico, de verse reflejado, como Narciso frente a la fuente, en este caso, en el espejo de la palabra.

Minerva y María Teresa se construyen en la novela mediante sus escrituras. La práctica de la poesía y del diario les otorga un lugar de representatividad y de identidad, ésta última entendida en la acepción de Thiebaut de la palabra como "espacio que constituye" (1990: 17).

El tercer capítulo se inicia con una marca interesante: "Este librito pertenece a María Teresa" (47), y a partir de este enunciado, se establece una relación de autor-texto. María Teresa escribe convencida de "que soy responsable" y como "una manera de reflexionar" (47), de que "su alma es mucho más profunda desde que empecé a escribir" (Álvarez 1997: 60). Inclusive, se produce un vínculo de lector con Minerva y con Daysi y Linda (amigas del internado), quienes acceden al diario, lo revisan y lo leen.

Y todavía más. Será por la escritura que María Teresa se afirmará en la cárcel como mujer y luchadora: únicamente la palabra puede liberarla del dolor moral que le infligió la tortura.

Minerva dice: escríbelo. Eso te ayudará, Mate.

Minerva me ha excusado de participar de la Escuelita hoy, para que pueda escribirlo.

He aquí mi historia de lo que sucedió en La 40 el lunes 11 de abril (Álvarez 1997: 270).

Si el diario representó en la narrativa tradicional el asentamiento de los hechos cotidianos y del entorno íntimo, ahora en *En el tiempo de las mariposas* pulsa situaciones límites, antes "inconfesables", y registra un tiempo plural -el del internado y el de la prisión-, en el cual se funden anhelos, convivencias y compromisos políticos.

La otra escritura que arma el sujeto femenino corresponde a la poesía. Minerva escribe poemas que, aunque no aparecen incorporados a la novela, sí actúan como catalizadores, según los testimonios de Dedé y de María Teresa: ellos descubren momentos dubitativos, de peligro y de emoción, como si se derivara de su creación "otra poesía tocada y agrandada" (Lezama Lima 1988: 313), que es la de la propia vida de quien escribe.

Las referencias de Minerva a Pablo Neruda operan como soportes simbólicos de su actitud frente a la lucha. En la época de sus estudios en el Colegio de la Inmaculada, los poemas aprehendían tan contestatariamente la realidad, que "tuvieron que ser enterrados" (Álvarez 1997: 59). Aún no era el tiempo del comprometimiento total y sólo la palabra poética podía afirmar a Minerva como "ser político".

La María Teresa que el lector imagina, es la que ella escribe en el diario. Este sujeto se fragmenta y se recoge, a la vez, en los múltiples "libritos" que la acompañan, porque el diario resulta la prueba para ella de que existe. Mientras, la poesía como catarsis en Minerva, resemantiza el espacio del recuerdo, de los "pedacitos de pasado" (Álvarez 1997: 288), cuando se confina a la casa, después de su salida de la cárcel.

Sin embargo, la palabra de la oralidad también respuntea el texto. Si Minerva y María Teresa recuperaban la escritura como autoafirmación, Dedé consigue reconocerse a través del relato oral que crea para los otros:

Pero lentamente -¿cómo sucede?- volví de entre los muertos... (342)

¿Cuándo cambió la situación? ¿Cuándo dejé de ser la persona que escuchaba las historias que

me traía la gente y me transformé en la persona a la que acudían para oír el relato de las hermanas Mirabal? En otras palabras: ¿cuándo me convertí en el oráculo? (Álvarez 1997: 345).

Este asumir lo oral como voz de articulación, y que en última instancia está señalando a “un sujeto que rehusa ser fijado por la letra de la autoridad” (Ortega 1992: 246), permite legitimar la tradición femenina de “contar historias” interminable, continuamente.

Dedé conversa desde el comienzo de la novela y finaliza escuchándose. Minerva, Patria y María Teresa vuelven una y otra vez en su palabra: niñas, adolescentes y mujeres se forman en su boca, se hacen personas en su lengua. El relato se va edificando a medida que lo narra, y ella se reconoce en él, y lo más importante: comprende que sobrevivió, precisamente, para contar: “... todos van allí queriendo oír la historia directamente de la fuente... El día que me cansé de hacerlo, supongo que no lo haré más... -¿Cuándo será eso, mamá Dedé? ¿Cuándo te cansarás?” (Álvarez 1997: 344-5).

3. *En el tiempo de las mariposas: el espacio de interacción de la ficción y la historia*

Pensar la novela de Julia Álvarez desde la delimitación puntual de historia –“la sucesión de hechos de la vida colectiva humana en una sociedad a través del tiempo y las transformaciones que se operan en ella, así como el conocimiento de estos hechos y transformaciones” (1966: s/p)– supone un ejercicio que no pretende su escritura.

Si bien es cierto que la novela se configura a partir de soportes históricos y que éstos constituyen el corpus de los acontecimientos sobre los que se desarrolla, a lo que está apuntando la escritura es hacia ese espacio de interacción ficción-historia, en el cual las coordenadas de ambos se entrecruzan, se dinamizan y fluyen por todos los intersticios del entramado discursivo. “La historia como narración ficcional”, en palabras de H. White:

... la narrativa configura el cuerpo de acontecimientos que constituyen su referente primario y transforma estos acontecimientos en sugerencias de pautas de significado que nunca podrían ser producidas por una representación literal de aquéllos en cuanto hechos (1992: 63).

Contextualizada en el largo periodo de la dictadura de Rafael Leonidas Trujillo (1930-1961), de las continuas intenciones revolucionarias (expediciones, lucha clandestina, movimientos contestatarios, como el “Acción Clérico Cultural” y el “14 de Junio”, de los que formaron parte las hermanas Mirabal) y de la represión de la tiranía, *En el tiempo de las mariposas* rearticula hechos cartografiados por la memoria familiar o popular, con otros de la realidad histórica que atravesó el cuerpo de una nación por más de treinta años.

Narrativizar la historia le permite a Julia Álvarez poner en función de una escritura literaria lo que hubiera sido una simple crónica. Leer desde la memoria de Dedé los hechos históricos, legitimar la historia a través de las impresiones registradas por María Teresa en la palabra íntima de su diario, o reconstruir un diálogo entre Minerva y Trujillo con fragmentos del imaginario, señala hacia la modulación de líneas reflexivas que se tienden entre los referentes históricos y la creación ficcional.

En cuanto narrativa, la narrativa histórica no disipa falsas creencias sobre el pasado, la vida humana, la naturaleza de la comunidad, etc.; lo que hace es comprobar la capacidad de las ficciones que la literatura presenta a la conciencia mediante su creación de pautas de acontecimientos "imaginarios" (White 1992: 63).

En tal sentido, la novela pulsa dos acontecimientos, entre otros muchos, que son ficcionalizados por la autora, pero que desconstruyen hasta qué límites pueden encabalgarse lo ficcional y lo histórico.

Patria, cuya devoción religiosa la conduce a un retiro en el pueblo de Constanza, se encontraba una tarde en un cursillo de catecismo, y allí se originan, en medio de las prédicas, unos disparos por parte de un destacamento militar que buscaba subversivos. Del incidente, Patria asumirá una conciencia política y se integrará al movimiento "Acción Clero Cultural":

... Sus ojos encontraron los míos justo cuando el disparo le atravesó la espalda. Vi el asombro en su rostro joven cuando se le iba la vida. Y pensé: "¡Ay, Dios mío, es uno de los míos!" Al bajar de la montaña yo ya era otra mujer... "No me cruzaré de brazos para ver cómo mueren mis hijos, Señor, aunque tú, con tu gran sabiduría, lo hayas dispuesto así" (Álvarez 1997: 183-4).

Este espacio de ficcionalidad posibilita entender el tránsito, el resorte que transforma una vida dedicada a la iglesia y a la familia en otra comprometida con la situación social. Patria nunca estuvo involucrada en ese enfrentamiento -real en la historia-, pero ubicarla allí explicaría su conversión, además de movilizar esa zona de escritura donde los sujetos y sus actos desdibujan cronologías y obturan el discurso instituido por los "archivos" oficiales. Se trata de la "narrativa como espectáculo" y no como mimesis de la realidad, a la cual se refirió Barthes en *Los discursos de la historia* (1967).

Igual sucede con la escena en la que Minerva abofetea a Trujillo, en el baile por el Día del Descubrimiento: - "Minerva bailó y habló con Trujillo, y aunque éste trató de enamorarla, no es cierto que Minerva le pegara en la cara" (Cruz 1997: 17)-. Sin embargo, ¿interesaría a los efectos de la narrativa que este hecho hubiera sido verídico o no? El cruce de palabras álgidas y la ulterior cachetada de Minerva al dictador operan en la construcción de un sujeto femenino que la autora estructura a partir de su rebeldía y de su valor frente a circunstancias límites. No importa, entonces, la invención y todavía menos porque en esta anécdota existe coherencia y se satisface "un criterio de valor de verdad", como expresa White.

El discurrir de la "historia en cursivas" (por su ficcionalidad), registra también la recuperación de ciertos vacíos en la memoria oficial. Los senderos que se desvían del camino establecido como verdad, articulan varios puntos de vista, y al no edificarse la historia desde la óptica hegemónica, permite completar los paréntesis de ausencias que han provocado esos anales académicos.

El "monumento" de la historia se derrumba cuando lo tradicionalmente sacralizado se arma, en lugar de con fechas y apostillas, con los recuerdos de un vendedor de bolsos, "del camiónero de voz ronca que había presenciado la emboscada en el camino" (333), del propietario del restaurante que "había bebido mucho cuando me contó" (Álvarez 1997: 334), y fundamentalmente, con los testimonios de las mujeres, las silenciadas por excelencia del discurso histórico.

Otorgarle voz a quienes están condenados a los "bordes", y que la novela se levante sobre la intrahistoria, está desmitificando la posesión simbólica de lo oficial, para legitimar el espacio de una memoria colectiva desautorizada por la palabra legal, pero portadora de una verdad.

El discurso lo construyen las mujeres: todas textualizan los relatos con sus juicios, comportamientos y con sus cuerpos, y así fracturan el sitio al que la práctica discursiva patriarcal las confinó. Ahora los sistemas de representación están basados en ellas y, con su contar, ponen en entredicho lo oficializado.

Porque, ¿en qué espacio dialoga la historia de las Mirabal? En un coto de heroínas sin debilidades, mujeres ejemplares cuyas vidas se dedicaron sin titubeos a la lucha. El juego de ficcionalidad histórica que se monta en el texto de Julia Álvarez -a partir de las propias hermanas o desde otras voces-, es el que descubre esa verdad escondida, la que existe pese a:

... Me tapo la cara con las manos y lloro. Así empieza el día (261).

Pasan los días y empiezo a perder el valor... Me estoy dejando venir abajo. Hoy ni siquiera me hice las trenzas... Estoy tan deprimida.

Me pongo a llorar. Ya no lo soporto más, le digo a Minerva (Álvarez 1997: 264-5).

En el tiempo de las mariposas desautoriza la circulación de esa "verdad" que Foucault resaltó como inherente a los sistemas sociales, y que también aparece institucionalizada en la historia dominicana, tanto para el proceso de la dictadura como para el posterior de la democracia. Sobre lo que sí actúa el texto es sobre la desvalorización de los estatutos elevados a categoría mitológica, al semantizarlos a través de líneas discursivas que parten de la palabra de la vida, de su cotidianidad y de sus registros imaginarios. Como bien nota Vargas Llosa:

Aquello que imprime a una novela su originalidad -su diferencia con el mundo real- es el mero añadido, suma o resta que la fantasía y el arte del creador lleva a cabo en la experiencia objetiva e histórica -es decir, en lo reconocible por cualquiera a través de su propia vivencia- al transmutarlo en ficción (1990: 53).

3.1. Las hermanas Mirabal: el mito

Si se asume el mito en la acepción que le imprimiera Lévi-Strauss, como "un tipo de mensaje en clave de toda una cultura que involucra a todos los individuos que pertenecen a ella" y que "en la medida en que ésta permanezca homogénea, cualquiera de sus mitos seguirá teniendo vigencia" (citado por Cacheiro 1990: 77), se pudiera pensar que la edificación mítica en torno a las Mirabal responde a una representación en ellas de la aspiración libertaria de una nación frente a una época de represión, y que en ese mito, totalmente local, se dispararon, a manera de imágenes espejeantes, los signos identificadores de un anhelo reprimido de la parte femenina de la sociedad: ser *protagonista* en un mundo permitido sólo a los hombres.

La construcción de los tres sujetos principales opera en un dispositivo contentivo de las cualidades que determinan el ascenso al status de mito: valentía (léase inmolación), beldad y muerte prematura y violenta. El mito se actualiza a medida que esa cultura que lo sustenta se preserva homogénea, sin cambios ni obturaciones, como es el caso de la dominicana.

... el presidente vino a visitarnos...

Cada vez que me hacía una de estas promesas, me miraba, como buscando mi aprobación. En realidad, no la mía, sino la de mis hermanas, cuyos retratos colgaban en la pared. *Esas fotos se habían convertido en íconos, celebradas en pósters que ya eran piezas de colección* (Álvarez 1997: 342) (énfasis agregado).

Inclusive, y como dice B. Baczko, la mitología puede prevalecer por encima del acontecimiento que la originó cuando se registra desde la nostalgia. De ahí que la evocación nostálgica en torno a las hermanas hiperbolice los referentes históricos y los aprehenda en otro espacio que no se corresponde con el de la realidad.

También resulta interesante reflexionar que pese a la conformación de los sujetos de Minerva, Patria y María Teresa a partir de una arquitectura de lo íntimo y de lo común, éstos no pierden nunca su status mítico; descodificarlos a través del entramado familiar y de los actos simples de la vida, no conlleva a resonarlos fuera del espacio de íconos, por el contrario, la cotidianidad se hace constructo para que circule la miticidad, pues permite una identificación del colectivo con la figura, que no proviene de hechos sobrenaturales, sino de las propias vivencias cotidianas.

Si el mito de las Mirabal se afianza con el asesinato del 25 de noviembre de 1960, desde los tiempos de la clandestinidad y de la prisión se estaba gestando: “la Mariposa no se pertenece a sí misma. ¡Pertenece a Quisqueya! Entonces todos empezaron a golpear los barrotes, gritando: ‘¡Viva la Mariposa!’” (Álvarez 1997: 266).

4. Acotando

La novela de Julia Álvarez pone a funcionar dos espacios de producción de significados de la experiencia cultural: el mito y la narratividad histórica.

A través de lo mítico, se está emitiendo un mensaje que tendría que ver con los resortes del inconsciente colectivo y con las aspiraciones de una sociedad, y en el cual la deificación de tres mujeres configura un imaginario de luchas, represión e identificaciones. Mientras, narrativizar la historia, ficcionarla en una novela, da cuenta de la subversión de lo académico, que insiste en leer la “verdad” sólo desde el texto histórico y concebir la imaginación como registro de la poesía.

Bibliografía

- A.A.V.V. 1966. *Gran Omeba. Diccionario Enciclopédico Ilustrado*. Argentina: Bibliográfica Omeba.
- Álvarez, Julia. 1994. *De cómo las chicas García perdieron su acento*. Barcelona: Ediciones B.
1997. *En el tiempo de las mariposas*. Santo Domingo: Editora Taller.
- Baczko, Bronislaw. 1991. *Los imaginarios sociales*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Bachelard, Gastón. 1975. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland. 1967. “Le discours de l’histoire”. *Social Science Information*, París.

1981. *Crítica y verdad*. México: Siglo Veintiuno.

Cacheiro Varela, Maximino. 1990. "Literatura y Semiología". En: *La literatura y su descodificación*. Los Teques: Colección Ateneo de Los Teques, no. 8.

Colaizzi, Giulia. (comp.). 1990. *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid: Cátedra.

Cruz, Alcibíades. 1997. *Las heroínas de Salcedo en un ojo de agua*. Santo Domingo: IMCOBESA.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 1978. *Kafka por una literatura menor*. México: Era.

Foucault, Michel. 1983. *El orden del discurso*. México: Siglo Veintiuno.

García Canclini, Néstor. 1991. "Los estudios culturales de los 80 a los 90: perspectivas antropológicas y sociológicas en América Latina". En: *Punto de vista*, no. 40: 41-8.

Lezama Lima, José. 1988. "Las imágenes posibles". En: *Confluencias*. La Habana: Letras Cubanas, p. 300-21.

Ortega, Julio. 1992. *El discurso de la abundancia*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Russotto, Mágara. 1989. *Arte de discrepar y construir*. México: Cuadernos del CIL-L, Universidad Veracruzana.

1993. *Tópicos de retórica femenina*. Caracas: Monte Ávila Editores y Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.

Starobisky, Jean. 1974. *La creación crítica*. Barcelona: Taurus.

Thiebaut, Carlos. 1990. *Historia del nombrar*. Madrid: Visor.

Vargas Llosa, Mario. 1990. *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral.

White, Hayden. 1992. *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.