

**LA ALTERIDAD EN *SEIS MUJERES EN EL BALCÓN*
DE DINORAH RAMOS COMO REPRESENTACIÓN
DE LA LITERATURA FEMENINA DEL 42.**

Efraín Antonio Logreira R.
Universidad del los Andes- Táchira
efralogre@hotmail.com

RESUMEN

La obra *Seis mujeres en el balcón* (1942) de Dinorah Ramos, es representativa de un grupo humano (las mujeres en la sociedad venezolana de 1942). Estas mujeres se ven reflejadas en un abanico de vivencias regionales con personajes pertenecientes a distintos grupos sociales presentados en seis cuentos en los que la mirada del “otro” juega un papel definitorio en la conformación del “yo” femenino. El “otro”, casi siempre el esposo, la pareja o los hijos, será lo que permita estudiar la alteridad como modelo o característica de la cuentística femenina en la década de los 40. Por tanto, lo que se buscará en la obra es establecer la posibilidad de concebir una conciencia de alteridad, de dependencia con respecto a otro establecido como regla de convivencia en el colectivo social del 42.

Palabras clave: mujer, alteridad, otro.

ABSTRACT

The book *Seis mujeres en el balcón* (1942) of Dinorah Ramos, is representative of a human group (the women in the Venezuelan society of 1942). These women are reflected in an array of regional experiences with personages pertaining to different social groups displayed in six stories in which the glance of the “other” plays a distinctive role in the conformation of “feminine self”. The “other”, the husband, the spouse or the children, will be almost always what allows studying the alterity as a model or characteristic of the feminine short stories in the decade of the 40. Therefore, the work will look for establishing the possibility of conceiving

an alterity conscience, of dependency on the established other as a rule of coexistence in the social group of the 42.

Key words: woman, alterity, other.

RÉSUMÉ

L'ouvrage *Six femmes dans le balcon* (1942), de Dinorah Ramos représente la situation des femmes dans la société vénézuélienne de 1942. Ces femmes se voient réfléchies sur un éventail de vécus régionaux avec des personnages appartenant à des groupes sociaux différents présentés dans six contes, dont le regard de l'Autre joue un rôle définitoire dans la conformation du Moi féminin. L'Autre, presque toujours, l'époux, le couple ou les enfants, sera ce qui permette d'étudier l'alterité comme modèle ou caractéristique du conte féminin dans la décennie des années 40. Le but de l'ouvrage est, donc d'établir la possibilité de concevoir une conscience d'alterité, de dépendance en ce qui concerne à d'autre établi comme règle de vie en commun dans le collectif social de l'année 1942.

Mots-clés: femme, alterité, Autre.

Queremos plantear en la escritura femenina, una mirada filosófica, sobre la aparición del rostro de *un otro*. Separando el *yo* individual, y acercándonos un poco más a las ideas de filósofos como Bajtín o Levinas, de pensarse a sí mismo a través de *un otro*, podríamos decir que la realización plena de la mujer en su escritura se dará, en tanto pueda entenderse y enfrentarse al *otro* masculino.

Para aclarar sobre la legitimidad de esta aseveración tendremos que indagar sobre lo que algunos filósofos plantean al respecto. Tomemos un comentario del mismo Levinas (citado por De Souza, 2006:s/p):

El término "alteridad" se aplica al descubrimiento que el "yo" hace del "otro", lo que hace surgir una amplia gama de imágenes del otro, del "nosotros", así como visiones

múltiples del “yo”. Tales imágenes, más allá de las diferencias, coinciden todas en ser representaciones —más o menos inventadas— de personas antes insospechadas, radicalmente diferentes, que viven en mundos distintos dentro del mismo universo.

Tratamos de sugerir que partiendo de esa relación de la mujer frente a un *otro* (masculino) es que va presentando su mundo a través de la literatura que produce. Claro que esta condición frente a la otredad no es sólo categoría de la mujer. Sin embargo, intentaremos exteriorizar cómo esta teoría bajtiniana sobre la alteridad está íntimamente ligada a la representación escritural de la mujer venezolana a principios del siglo XX. La revolución bajtiniana, consiste en haber cambiado el punto de referencia de la fenomenología, colocando el horizonte del *otro*, en lugar del horizonte del *yo*. Un cambio que no sólo pone en discusión toda la dirección de la filosofía occidental, sino también la visión del mundo dominante en nuestra cultura.

A finales del siglo XIX y comienzos del XX, como se apuntó anteriormente, se presenta en el país una profunda crisis económica, política y social. Con el propósito de subsanarlas se ideará el llamado “Proyecto Nacional”, nuestra literatura se nutrió de una visión optimista de desarrollo, de pujanza, donde Venezuela había sido predestinada a ser la patria de la libertad, y ese estado de entusiasmo, de exaltación, se reflejó en la literatura, transformándose en un instrumento de afirmación nacional y de justificación ideológica. A esta literatura se introduciría la mujer.

En 1909, todavía sin liquidarse la poderosa influencia del modernismo en nuestra literatura, surge una pequeña promoción de cuentistas incluidas en este grupo. Mujeres como Teresa de la Parra, Ada Pérez Guevara, Belén Valarino, entre muchas otras. Es esta una cuentística en la que se asienta la influencia rebuscada de la prosa modernista, en el que la nota de ironía amarga, humorismo y realismo se apoderan de los relatos.

En una época en la que el paisaje objetivo era el medio de exhibir facultades poéticas a través del cuento, a pesar de que su estilo es cui-

dadoso, firme, de pureza impresionante, no cae en el desarrollo de descripciones. Se preferirá crear un cuento de ideas, de sugerencias, en el que la palabra jugará también su papel importante, no como apariencia sino como concepto, como elemento substancial de la creación literaria.

A partir de las dos últimas décadas del siglo XIX, las mujeres comienzan a vislumbrar nuevos senderos en el ámbito político, social y económico puesto que según Matallia:

La intensa urbanización y los procesos democratizadores que avanzan desde fines del siglo XIX implicaron, no sólo un reacomodamiento de las antiguas estructuras sociales lideradas por el patriarcado criollo en el XIX y la emergencia de nuevos actores sociales... sino que produjeron el ingreso de la mujer al trabajo, a la educación media y universitaria, también a nuevos lugares de mostración y deseo de los cuerpos femeninos (2003:143).

Las intelectuales femeninas del postgomecismo tienen la necesidad de “contar” dentro del nuevo mapa nacional del que son invisibles. Las narradoras le darán voz a través de sus protagonistas a mujeres pobres, analfabetas, amas de casa, secretarias, entre otras, a unas “identidades errantes”, como diría Mariana Libertad Suárez, para que comiencen a desarrollar sus paralelismos, mostrando así un esfuerzo de escritura en las narradoras venezolanas de mediados del siglo XX.

A pesar de ello, las grandes transformaciones urbanas y la ruptura de la linealidad historicista experimentadas por este país permitieron lanzar al terreno literario, entre las décadas de los 30 y los 50, una nueva literatura que produjeron nuevas imágenes con las cuales aún no era posible semantizar la vida y sus contradicciones.

Luz Marina Rivas hace una reflexión muy pertinente con respecto a esto: “... las mujeres, objetos de dominación, pasaban a tomar su papel de sujetos sociales... Su literatura no era, por lo tanto, considerada peligrosa. Era simplemente tolerada y no se le veía en el mismo nivel estético de la producida por los hombres.” (2006: p. 713).

Si bien fueron excluidas, también dejaron constancia de haber exis-

tido como sujetos definidos dentro del contexto de su historia y que, además, pretendieron introducir el deseo marginado femenino, siempre prevenidas, al campo escritural hegemónico que existía en su entorno.

En el período post-dictatorial la mujer tuvo una representatividad importante, logró proyectarse más allá de la maternidad, la alcoba y la cocina —los rasgos típicos que signaban su feminidad— y producirá eficaces sátiras de la vanidad masculina a los hombres, que se sirven de los privilegios que las viejas convenciones les asignan, todo ello en el marco de una supuesta trasgresión genérica.

Con la democracia restablecida muchas cosas tuvieron que cambiar en la narrativa de la patria. Pese a la ingratitud con que lo ha tratado la crítica evaluadora de la narrativa, se “inaugura” el “género” cuento en el país, reduciendo el dominio que tuvo hasta entonces la estampa, la anécdota, la sátira política o el cuadro de costumbres. Cuando en los primeros días de 1936 despertó la conciencia civil venezolana hasta entonces agobiada bajo un pesado silencio político, surgió o mejor dicho se adoptaría al cuento como una urgencia del decir.

Luz Marina Rivas en una antología sobre narradoras venezolanas hace una interesante recopilación de cuentos desde Teresa de la Parra hasta narradoras de la actualidad, pero resalta la cuentística desarrollada entre los 40 y 50, y señala al respecto que:

... un grupo de mujeres entre quienes se encontraban Irma de Sola Ricardo, Ada Pérez Guevara, Carmen Clemente Travieso, Lucila Palacios, Blanca Rosa Pérez y muchas otras, lucharon por la consecución del voto femenino, abrieron espacios para la cultura y para la promoción de la literatura femenina con la creación del Ateneo de Caracas y la Asociación Cultural Interamericana. Ésta creó la Biblioteca Femenina Venezolana, una colección de publicaciones resultantes del Concurso Femenino Venezolano, también instituido por ellas, concurso que duró hasta mediados de los años cincuenta. Esta efervescencia de la escritura, aunada a la necesidad de luchar por los derechos de la mujer, así

como la identificación con los desposeídos, produjo una eclosión de cuentistas que tuvo gran auge entre 1940 y 1956 (2004:xiii).

Esta estrategia textual lleva al hablante femenino a poner en escena otra situación, otros personajes, otro tono, otra focalización, otra distancia entre su voz y lo narrado cambiará la percepción ante los lectores de la época.

Alteridad: el “tú” del “otro” en la obra *Seis mujeres en el balcón*.

*Sólo en la mirada de un ser humano a otro surge la luz
de la conciencia y del entendimiento.*
Feuerbach.

Lo que se buscará en este análisis, será establecer la posibilidad de concebir una conciencia de alteridad, de dependencia de un *yo* con respecto a *un otro*, establecido como regla de convivencia en el colectivo social del 42. Del equilibrio basado en la sumisión, de esa condición de alteridad presente en la literatura escrita en este caso por una mujer, se pretenderá también establecer una relación.

Luego de haber presentado un panorama histórico y ubicado a la mujer en él, luego de presentar al cuento como elemento escritural favorable a la pretensión escritural femenina, queremos destacar un elemento que forma parte de ella y que sería la alteridad, como una constante en la obra que pretendemos estudiar.

Ya hemos encontrado líneas de tradición en la escritura hecha por mujeres en Venezuela. Durante la época a la que se apega nuestro análisis se relacionan con las vanguardias de denuncia. Al mismo tiempo, se observó cómo las féminas se habrían convertido en intensas lectoras y cómo esa práctica les nutrió la sensibilidad y que las ideas de progreso, paz, unión y modernización eran su estandarte con la intención de mellar con las angustias del pasado. Debemos agregar ahora ciertos elementos que permitieron también representar una imagen de la mujer de entonces, de cómo será su relación consigo misma y su dependencia ante un

otro, relación que a partir de ahora llamaremos, alteridad, basados en preceptos filosóficos. Por ello, una relectura de la obra *Seis mujeres en el balcón* (1943), de la autora Dinorah Ramos, y que sería, a nuestro juicio, una brillante representación en la historiografía de la escritura femenina venezolana, ya que dejaría entrever, esta pretensión de presencia escritural formulada por estas aguerridas “Amazonas del papel”, con respecto a esta propuesta de alteridad como centro de la percepción del *yo* femenino.

El término “alteridad” (en este caso) se aplicará al descubrimiento que el *yo* hace del *otro*, lo que hace surgir una amplia gama de imágenes del *otro*, del *nosotros*, así como visiones múltiples del *yo*. Tales imágenes, más allá de las diferencias, coinciden todas en ser representaciones de personas antes insospechadas, radicalmente diferentes, que viven en mundos distintos dentro del mismo universo. Entonces, el *yo* percibe su finitud, entre otras cosas, porque depende del encuentro con un *otro*, con lo que no es él. El *yo*, en cuanto *yo*, se topa con su vaciedad, con su falta de contenido. Con la intención de llenar este vacío se representará con el reflejo que hace de sí mismo en el *otro*.

Partiendo de nuestra interpretación de algunas propuestas presentadas por la filosofía a través de eruditos como Bajtín o Levinas trataremos de demostrar, haciendo uso de lo propuesto por estos estudiosos en torno al tema, esa necesidad de identificación de un *yo*, a través de un *otro*, que presentarán los personajes femeninos en esta obra. Indagaremos en cómo los personajes femeninos tratan de descubrirse a sí mismas enfrentándose a un *otro* —en casi todos los casos masculino— que les determinará el rumbo a seguir en su condición de mujer. Esta constante sería también expuesta como el reflejo social a la cual estaría supeditada la mujer venezolana en los 40.

Por falta de espacio reduciremos este análisis al estudio de cuatro de los seis cuentos que conforman el corpus de la obra.

Para situarnos en este escenario de Alteridad, y rompiendo con el orden de los cuentos propuestos en la obra, comenzaremos por introducirnos en el tercero de estos seis, que forman parte de la misma, y que titula “Don Carlos tiene una querida”. Este relato presenta una situación aparentemente común, en donde una mujer joven, Belén, se

siente realizada, pues acaba de contraer matrimonio con un hombre llamado Domingo. Esta nueva pareja se muda al Litoral. Las acciones se desarrollan a partir de la relación que establece Belén, con su nueva vecina Dinorah. Relación que disgusta a Domingo quien a lo largo de la obra, se refiere a Dinorah con el adjetivo de “loca”. En un regaño hecho a Belén por Domingo esta comenta: “¿Cómo se me ocurre a mí, una mujer de su casa, su señora, la que lleva su nombre, estar hablando con mujeres de esa clase?” (Ramos, 1943:39). Al parecer, lo que realmente molesta a su esposo, es que en corto tiempo Belén va despertando a una realidad distinta: “Él se queda un poco pensativo, como pensando en qué influencia me ha convertido poco a poco en una mujercita que piensa, que sueña y que proyecta” (Ramos, 1943:36). Esta realidad de sí misma que va descubriendo Belén, la hace a partir de *un otro*, en este caso femenino, que será representado por su vecina, Dinorah.

Belén, es una muchacha de clase media que no aspira sino a ser ama de casa, su configuración del *yo* frente a un *otro*, estará representada por la mera situación de servidumbre ante los valores que le han sido impuestos: el hombre que rescata a la mujer de su vida para darle sentido a través del matrimonio. Tal y como la propia Belén afirma: “Me figuraba a veces que (...) pasaría tal vez cerca de la casita pastoreña de donde salí hace un mes para convertirme en toda una dueña de casa. La casita donde discurrí mis días iguales hasta que vino Domingo a sacarme de mí marasmo” (Ramos, 1943:31). Una mujer que no se ve más allá de su relación con un *otro* del cual depende, agrega: “Para mí el mundo es apenas este lugarcito sombreado y fresco (...) en que puedo tenderme a tejer ilusiones sobre mi vida. Mi vida y la de Domingo” (Ramos, 1943: 32).

Frente a este *otro* que representa Domingo, estará Dinorah, *otro* que se descubre ante Belén como un *yo* femenino audaz. Mientras el *otro*, que representa Domingo, le coarta las posibilidades siquiera de hablar de política a Belén al decirle: “Pero Nena, a quién se le ocurre que una muchachita tan linda se esté mortificando con esas cosas!” (Ramos, 1943:36), Dinorah le presenta todo un mundo: “Otras veces, Dinorah me habla de cosas profundas. De política, de literatura, de

música. Para mí, muchacha acostumbrada a la vida sencilla y corriente de un hogar de clase media, sin presiones y sin problemas, la palabra pausada de Dinorah me va descubriendo horizontes nuevos” (Ramos, 1943:35). Será Dinorah, y no Domingo, quien le presente a la protagonista, otra propuesta hacia una nueva proposición del *yo* femenino, un *yo*, capaz de trascender y de auto-definirse a través de una preparación cultural.

Pero Dinorah también es presa de la Alteridad. Para entenderlo recurramos a los filósofos. Para Emmanuel Levinas, todos somos “re-hén” de alguien y es en esa alteridad, voluntaria porque no se trata de “amo y esclavo” sino en una entrega consciente, casi una idea de sacrificio por el *otro* gratuito y feliz, que se produce un verdadero trabajo de trascendencia, es decir, nuestra realización plena, en tanto nos reconocemos como seres humanos a través de lo que podemos dar a *otro*. En ese sentido, presentamos lo que refiere el personaje Dinorah con respecto a su definición de Amor, tan apegada a la de Levinas:

Pero es que para mí el amor es dar. Yo no espero nada de Carlos. Yo sé que para él no soy ni siquiera un episodio interesante en su vida. Soy sólo una mujer que él quiso conquistar y conquistó y mañana apartará de su lado con la misma facilidad con que apartó otras por mí. Yo lo sé, pero no importa. Me siento satisfecha de haberme dado tan íntegramente a él (Ramos, 1943:33).

Este personaje representa a un *yo* femenino, que se encuentra a sí mismo al caer en cuenta de lo que es capaz de dar a un *otro*. Dinorah se descubre a sí misma, gracias a un *otro* confesor, que es Belén. Entonces, sucede que al contarlo e interiorizar su capacidad, en este caso de amar, reafirma y reconoce la posición de su *yo*.

El *yo* de Belén, en su encuentro con ese *otro* femenino que representa su vecina, estaría empezando a nacer, pues se ve reflejado en un espejo, en un *otro* que le transforma su modo de autorepresentarse. Belén reflexiona sobre su vida:

Yo me quedo pensando en que yo no he sido toda la vida sino una mujercita apagada, (...), una mujercita que ha pescado un marido. Pero ante mí todo ese concepto de seguridad, de destino hecho que representaba el hecho de que yo, a los veinte años, ya me hubiera casado; de tener un marido que vea por mí, que me cuide, que me haga tener hijos y me dé un puesto en el mundo, se está desmoronando (Ramos, 1943:33).

Ya Belén, comienza con una autoevaluación de sí misma que le impide representarse como ese *yo* anterior, desfigurado que era o se proponía frente al *otro* (Domingo) y se va percibiendo diferente ante ese *otro*, que le ha sido representado por Dinorah. Entonces, más que la evolución que venimos observando en Belén, lo que nos interesa resaltar será, cómo este personaje busca encontrarse a sí misma a través de un *otro*.

En el cuento “La bailarina”, el primero de esta obra, encontramos a un personaje femenino, sin nombre, que relata en primera persona y que se presenta a lo largo de la obra como *yo*. Este personaje al que bautizaremos en este análisis con el mismo nombre del relato, La Bailarina, es una protagonista que se va autodefiniendo y que pareciera tener un pleno control de su vida, es decir, que representa un *yo* definido, pero que al enfrentarse a un *otro*, en este caso masculino, cambia hacia a una nueva representación de su *yo*.

La historia se presenta como una anécdota de su vida en la cual relata parte de su vivencia escolar, un breve paso por su adolescencia, llegando así hasta el momento en que decide casarse. Este *yo* femenino, se describe a sí misma como una adolescente terriblemente tímida, sencilla, casi sin atractivos. Se vislumbra a futuro como una gran bailarina: “... bella, luminosa forma de una mujer brillante, serena, ataviada con el trajecito corto de tarlatán... haciendo maravillosas piruetas entre una decoración irreal...” (Ramos, 1943:7).

Este *yo*, al principio no se contrasta con un *otro*, más bien se configura como una igualdad ante éste, representado por su mejor amiga, María Luisa, de la que comenta: “Nos entendíamos casi a mudas, María

Luisa era como yo, igualita a mí. Idénticos sueños, idénticos pensamientos, idénticos ideales” (Ramos, 1943:8). En, un *otro*, idéntico a un *yo*, no cabe una relación de dependencia que en cierta forma sustenta a la alteridad. Más adelante, La Bailarina, comenta: “Nosotras no podíamos prescindir la una de la otra” (p.9). Lo cual configura un *yo* dependiente que en este caso estará representado por María Luisa, como se comentará en el mismo párrafo: “Era uno de esos “encompinchamientos” que tan funestos resultados tienen sobre la individualidad porque siempre la que tiene más personalidad arrastra a la otra” (p. 9). Entonces, vemos cómo esta dependencia ante un *otro* se presenta aún si este *yo* se sabe modificador de un *otro*. A lo cual se refiere La Bailarina al decir de María Luisa: “Giró alrededor de mi órbita” (p. 9). Transcurre así, un largo fragmento de la obra explicando las vicisitudes y dificultades por las que atraviesan estos dos personajes, con el fin de alcanzar la meta idéntica de ser bailarinas profesionales de ballet.

A mediados del relato se presenta una otredad que cambiará la relación entre este *yo* representativo de la obra y María Luisa. De nuevo el nombre Domingo será utilizado para dar vida a un *otro*, que creará una relación de alteridad, en este caso, resquebrajando la meta de la bailarina y que proyectará un cambio en su vida: “. . . Domingo se presentó en nuestras vidas y su presencia fué decisiva para ambas. (. . .) Fué siempre, para nosotras, la encarnación de nuestro Príncipe Azul.”(p. 13). Así, este *otro*, frente al *yo* de La Bailarina la hace divisar otra propuesta de sí misma, de lo que aspiraba sería en un futuro próximo que se venía labrando. Ante éste se ve así: “Al lado de Domingo yo era una mujercita muy distinta a aquella que un día entreví, envuelta en nubes. Pero era feliz, con una felicidad distinta, nueva. Otro concepto de vida se había abierto esa tarde ante mí, como un hermoso camino” (p. 15).

Otro concepto de vida será la perspectiva de cambio que ese *otro* despertará en el *yo* de la protagonista. Con respecto a su relación con María Luisa expone: “Domingo llenaba ahora todo el espacio libre de mi afecto, y era muy poco lo que podía reservar para la amistad” (p. 15). Se va entrelazando ahora una dependencia entre el *yo* de la protagonista y ese *otro*, que irá estableciendo una nueva configuración inter-

na en La Bailarina, que a medida de su cada vez más intensa correspondencia con Domingo, introducirá otro cúmulo de valores produciendo en ella una nueva identidad.

Parece haber una constante entre el *yo* femenino presentado en estos personajes y este *otro* masculino que se presenta ante ellas. Esta constante se verá reflejada en una serie de situaciones que conflictúan al *yo* frente a imposiciones de ese otro. Imposiciones que serán absorbidas y finalmente aceptadas en la búsqueda de conformar ese nuevo *yo* que de alguna forma representaría las féminas de los 40. Con respecto a las obligaciones que impone ese *otro*, tomaremos de este cuento los siguientes fragmentos:

Domingo empezó a imponerme pequeños sacrificios, que yo iba dando casi con alborozo: que no me pintara las uñas, que me peinara crinejas, que no me reuniera con esta o aquella amiguita, que no leyera tales libros. (p. 15).

- Oye mijita, hasta cuándo vas tú a estar pendiente de esa zoquetada del baile? Eso está bien para adorno, para diversión, pero tú vas a ser una mujercita de tu casa y no necesitas ponerle tanto interés (p. 15).

Ese *otro*, en este caso obligante, exige al *yo*, que deje a un lado lo que hasta ahora ha sido su representación de vida. A pesar de ello, la protagonista participa en un concurso de ballet, donde sale triunfante y que por un corto período le permitirá rechazar la propuesta de configurar su *yo* a través de *un otro*. Se presenta a sí misma y rechaza a la otredad de la siguiente forma: “Soy una criatura elegida por la Gloria. Domingo es solo un paso de mi camino luminoso. Debo apartarlo. Debo sobreponerme a él. Debo vencerme a mí misma” (p. 19). La Bailarina se enfrentará a un conflicto interno, a una contradicción en su devenir, a un vencerse a sí misma para no pertenecer o verse envuelta en la propuesta del *otro*. De esta querrela interior quedará triunfante, ya finalizando la obra, la propuesta que le planteara Domingo.

La Bailarina justifica su decisión, su aceptación del *otro*, que ha modificado su *yo*, al esbozar de esta vinculación lo siguiente: “Me traje

su presencia vivificante, su calor de vida. Me trajo un destino humilde y luminoso (...) Una vida en que no hay espacio para el egoísmo, en que no queda tiempo para pensar en el triunfo de uno solo” (p. 20). Pese a esta justificación de acatar el destino junto a la propuesta del *otro* que la configura, el texto de este primer cuento termina con las siguientes líneas, que dan la idea de la unión de un *yo* dependiente doblegado frente a un *otro* dominante: “porque yo era ya una de las innumerables mujeres a quienes la cercanía de un hombre había cortado las alas” (p. 20).

Como segundo cuento de esta obra nos encontramos con “La carretera”. Narración que nos presentará la alteridad, representada en la situación de un *yo* configurado frente a un *otro*, que en este caso, se va degenerando. Esto deja al *yo* en una posición de incertidumbre que no solo refleja esta dependencia, sino que deja a este personaje principal sin un *otro* al cual aferrarse. El relato pinta un paisaje ubicado en los inacabables cerros cercanos a una ciudad. En ellos, vino a parar nuestra protagonista llevada allí por Domingo, que se la trajo a vivir al rancho. No es casual que los personajes femeninos parezcan comenzar su configuración del *yo*, partiendo de su relación con un *otro*, representado por una pareja masculina, como tampoco será casual que el nombre de Domingo sea utilizado para designar a esta figura masculina que representará al *otro* del *yo* femenino. Quizá la autora trató de proponer una constante, fácil de percibir, con el nombre en estas múltiples representaciones del *otro*.

El *yo* femenino en este cuento está representado por un personaje humilde que apenas conoce el pequeño mundo que le rodea. Refiriéndose a su ubicación en este orbe y su familia, comenta:

Más allá, no hay nada. Ni la vista ni la imaginación pueden recorrer los parajes que existen más allá, más allá del cerco que pone a nuestras vidas la rutina diaria y fatigosa del trabajo. No existen para nosotros otros seres que los pobladores de unos cuantos ranchos de la vecindad (p. 23).

Este será un personaje cuya subordinación hacia el *otro* es total. Tal vez por su desconocimiento del mundo, el suyo girará en torno al de

Domingo. Es un *yo* tan plenamente constituido en el *otro* que disfruta enteramente de su condición: “Yo amo esa hora indefinida de la tarde, en que me acucillo a la puerta del rancho. Domingo, sentado en la única silla que poseemos, masca tabaco...” (p. 24). Un fragmento que nos ubica en una transparente relación de alteridad, no en el sentido de lo que conlleve este tipo de pareja, sino en la forma filosófica de la alteridad como elemento de enlace y de constitución de un *yo*.

El *yo* femenino en este relato no tiene nombre y eso tampoco será casual, pues acaricia la idea de que este *yo* deja de verse a sí mismo como un ente, al entregarse o fundirse completamente en un *otro*, que la representa y del cual depende.

Esta paz representada en la vida sedentaria de los personajes, viene a romperse con la construcción de una carretera, que pasa frente del rancho, y que trae consigo, un conjunto de situaciones que destruirán casi por completo la representación de este *yo*, es decir, que acabará quebrantando, a Domingo. Los obreros encargados de construir la carretera, propusieron a Domingo que les vendiera la comida mientras estuvieran trabajando en esa zona y él aceptó. Lo que trae como consecuencia que éste, descuide el conuco y peor aún que comience a vender licor, y que seducido por el mismo, termine alcoholizado, como lo relata la protagonista: “Domingo le pidió prestado el burro al compadre y se fue para el pueblo. No trajo a su regreso, sal y cintas y papelón, como siempre; sino botellas de caña” (p. 26). Y agrega más adelante: “Domingo no es ya el hombre fuerte y callado que se curvaba todo el día sobre el surco (...) Yo, a veces, tengo que ocupar su puesto, cuando cae vencido por el alcohol” (p. 27).

Entonces el *yo*, comienza a suplir al *otro*, para sustituir su falta. Se representa la dependencia de un *yo*, ante *otro* casi inexistente. Es decir un *otro*, que no le permite a este *yo* trascender. Tal es la sumisión, que si el *otro* del cual depende la formulación de un *yo* no trasciende, este queda estancado. Para superar esta necesidad, la protagonista se aferra a lo único positivo que trae la carretera, que servirá de consuelo para el devenir de sus hijos: “... la carretera que nos trajo la escuelita y la maestrita riente, que va a revelarles quién sabe qué secretos de ese

mundo insondable, que queda más allá de mi horizonte; de ese mundo para mí irreal que tal vez, mañana, sea el mundo de ellos” (p. 28).

“Un día tras otro”, es el cuarto cuento que nos presenta la autora, en esta faena escritural. Aquí, el *yo* femenino, representado también por un personaje sin nombre, se describe a sí misma, como una mujer consciente de su existir, que se califica como: “Yo una mujer corriente, una mujer del montón...” (p. 43). Aunado a esta vaciedad de sentirse, digamos, poco original, también concuerda en que los hechos de su vida son casi aburridos: “Y hasta creo yo que, si yo misma le estoy dando importancia a los sencillos hechos que han desfilado por mi vida... es sencillamente para darme importancia ante mis propios ojos, para hacerme la interesante...” (p. 44). Este *yo*, inconformado, buscará a un *otro*, que le permita compensar este latente vacío. Esta búsqueda no tardará mucho. La protagonista idealiza a un *otro*, a través de Carlos, un amigo de su hermano.

Ella se enamora de Carlos y a lo largo del relato lo va idealizando hasta convertirlo en su *otro* representativo. Diserta: “Recuerdo la primera vez que me enamoré, la primera y podría decir la única” (p. 44). Esta mujer se reconoce desde el principio en *un otro*, y a esta dependencia, le será fiel el resto del relato.

De la relación, que establece la protagonista consigo misma, se resalta un dejo de inconformidad. En el primero de los siguientes fragmentos encontraremos a un *yo* que trata de transgredir, de sentirse en *otro*. En el segundo, habrá una justificación de por qué este *yo* escoge para configurarse a esa otredad representada por Carlos: “Otras veces yo era un general y el ejército de humanos desfilaba ante mí... Otras veces yo era un aventurero de otras épocas. (...) Son raros los momentos de mi vida en que yo he sido verdaderamente yo...” (p. 45). Y agrega en el siguiente párrafo: “Por eso, por ese vivir en otro mundo, creo que fue que me enamoré de Carlos” (p. 45).

Se refleja a un *yo* que va creciendo a través de *un otro*, que va creando, al que le va dando forma, utilizando como instrumento de conformación, sus propias necesidades. Este *yo* que se asume lleno de imperfecciones, va creando a *un otro*, lleno de virtudes con el cual aspira relacionarse, con la intención de elevarse a un nivel superior de confor-

mación, al ser tomada en cuenta por este ser “superior”, este *otro*, del cual dependerá.

Veamos cómo este *yo*, va construyendo a un *otro*, en la siguiente confesión: “Carlos no fue nunca, para mí, el mismo Carlos corriente que veían todas las demás personas. Uno a uno, yo fui llenando de dones físicos y morales que lo convirtieron en algo que salía de las líneas normales. El Carlos que yo he amado no es un Carlos real” (p. 45). Hay en esta confesión una clara dependencia de un *yo* que idealiza a este *otro*, lo que demuestra una constante necesidad del *yo* femenino de reconocerse, en este caso, en un *otro* masculino, que le servirá de referencia ante el mundo de la realidad. Pese a las intenciones de la protagonista, la realidad representada en el texto, muestra a un Carlos que le es indiferente, que hace una vida lejos, que ni siquiera guarda recuerdos de ella. Un *yo*, que no es tomado en cuenta por el *otro*. Un *yo*, que reconoce no estar presente en el *otro*: “Nunca se acordó de que yo existía” (p. 47).

Trascurren así, un indeterminado número de años, en los cuales los personajes van evolucionando hacia sus destinos, (los hermanos se gradúan y se casan, al igual que Carlos) quedándose anclada tan solo la protagonista, que aún sigue fiel a esa esperanza de verse reconocida por Carlos. Lo reflejamos en los siguientes fragmentos:

La soltería señalaba en mí líneas agudas. (...) Mis hermanos comenzaron a burlarse de mí y a decirme que me iba a quedar para vestir santos. (...) Yo continuaba viviendo mi vida irreal, fantastizada. (...) Una tarde, pensando siempre en el Carlos que yo soñara, me comprometí con Eduardo (p. 47).

En este caso, el *otro* con respecto a este *yo* trasciende más allá de la persona que se constituye como pareja. Eduardo será para la protagonista un mero ente, capaz de transmitir lo que debió ser. Lo utiliza para escuchar en lo real a un Carlos todavía presente en su interior. La dependencia hacia un *otro*, es hacia Carlos: “En sus esporádicos arrebatos amorosos, no era el sencillo y correcto Eduardo el que decía a mi

oído palabras aprendidas quien sabe en qué burdel, sino el poético, el idealizado Carlos el que me decía las cosas que hicieron estremecer a Julieta ...”(p. 48). No hay cabida, hasta ahora, para otro que no sea Carlos, que representa el ideal de *un otro*, en el cual poderse representar este *yo* tan dependiente.

La historia finaliza con un *yo*, que vive casi fuera de su realidad y que divaga en un lejano *otro* aun presente. Nos encontramos a una mujer que vive con su esposo, que ya es madre de tres hijos, entregada a la rutinaria vida de esposa en los 40, representada en la obra. A lo cual le sigue un sorprendente hecho, que es, el de haberle colocado por nombre a su tercer hijo el de Carlos, como reflejo de un larguísimo camino en la búsqueda de *un otro*, al cual sigue aferrada: “Debía llamarse Carlos. Debía haber sido él, el niño que aun se aprieta de mí, el niño en cuya vida he vuelto a reasumir yo la mía, el que debería encarnar el ideal que toda la vida me ha acompañado” (p. 48). Nos encontramos así *un otro* que vuelve a tomar fuerza ante este *yo*, a través de otra persona, en este caso su hijo.

Este *otro*, que siendo uno mismo, se ha visto representado en este relato en la figura de tres personajes, en la de Carlos, el de Eduardo y el del hijo, *un otro* que ha tomado el lugar de estos para darle a este *yo* un lugar referencial donde poder reconocerse.

Hemos visto representados en esta obra un buen número de relaciones del *yo* frente a *un otro*. En ellas hemos tratado de vincular la necesidad, que parece, tienen los personajes femeninos de representarse de forma dependiente en *un otro*, y que partiendo de esta mirada que la otredad hace, ellas van configurando su propio *yo* femenino.

Desde la estructura de la obra, las narradoras en primera persona hacen algunas propuestas interesantes, como la parodia a la masculinidad y al machismo, la vigencia de una serie de valores personales, sociales y familiares en la vida venezolana del 42. Un texto excelente, pese al olvido del que fue víctima, que pone la presencia de la mujer venezolana como luchadora infatigable en los distintos roles de madre, esposa creadora, hija y trabajadora. Los personajes de estos cuentos son representaciones inolvidables de un variado tipo de mujeres que en su papel social dan muestras de su rol fundamental en la sociedad venezo-

lana tras el muro visible que le impone la vida dentro de la casa y el encierro en cuanto a convenciones sociales que no la dejaban ser.

En conclusión, son estos cuentos y su escritora representantes de un grupo social que a la par de muchas autoras y sus textos, propone un punto de vista desde la mujer, y que lejos de ser una propuesta feminista, será otra historia de los años 40 que planteará la lucha social de las mujeres por su derecho a participar en la sociedad y dejar de ser solo un objeto sin representación ni rumbo propio.

El pasado puede ser no solo culto mortuorio sino revisión y rectificación de la existencia colectiva. En esta obra quedan algunos reflejos del alma capitalina de aquellos días, afinados en la sensibilidad e intelecto femeninos.

San Cristóbal, 2009

REFERENCIAS

- Bajtín, M. (1977). Estética de la creación verbal. México: Siglo Veintiuno Editores.*
- De Souza, Patricia (2006). Filosofía de la Alteridad. Disponible en: palincestos.blogspot.com/2006/06/filosofia-de-la-alteridad.html-22k-*
- Matallia, Sonia (2003). Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: estructuras de mujeres en América Latina. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.*
- Ramos, Dinorah (1943). Seis mujeres en el balcón. Caracas: Biblioteca femenina venezolana.*
- Rivas, Luz Marina (comp.) (2004). Las mujeres toman la palabra. Antología de narradoras venezolanas. Caracas: Monte Ávila Editores.*
- Rivas, Luz Marina (2006) "¿Qué es lo que traman ellas?: Nuestras narradoras". En: Pacheco, Carlos; Barrera, L., Luis y González Stephan, Beatriz (coord.). Nación y literatura: Itinerarios de la palabra escrita en la cultura Venezolana. Editorial Equinoccio.*