Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 3 (1992)

Artikel: Religiosidad cotidiana en la narrativa reciente hispanocaribeña
Autor: Sánchez, Yvette
Kapitel: Mora Serrano, polivisionario con solidaridad
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-840882

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 04.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

MORA SERRANO, polivisionario con solidaridad

De los ocho narradores aquí considerados, el dominicano Manuel Mora Serrano es sin disputa el menos conocido. Ello es lástima, pues su libro *Decir Samán*, pese a sus cien páginas escasas, se ha revelado una pequeña joya, en la cual admiramos el portentoso dominio de una gama amplia de escrituras. En cualquier ambiente o escenario, en cualquier técnica, Mora es dueño de todos los recursos.

Tras la lectura de la obra, quedamos ganados y las espectativas despertadas en nosotros son grandes; tanto más que las últimas frases preparan el terreno para una continuación: en 1983 el autor incluso la promete y descubre el título: *Ya es sombra*. Sin embargo, casi ha pasado un decenio y la promesa no lleva visos de cumplirse. Según mis noticias, Mora Serrano sufrió una desilusión ante el poco interés con que se acogió su librito en la República Dominicana en una tirada de mil ejemplares. Nada digamos ya del extranjero, a donde apenas llega la producción literaria nacional. Al parecer, el autor ha abandonado la idea de seguir escribiendo la continuación de la novela.

En *Decir Samán* establécese un diálogo entre el yo-protagonista y dos mujeres, amantes suyas. Mora Serrano personifica en ellas dos concepciones dominicanas del mundo, a partir de las cuales concede plena libertad al lector para sacar conclusiones de la realidad caribeña, en la que aquél está anclado firmemente. Esa libertad resulta, por ejemplo, mayor que en S. Sarduy, cuyo arraigo cubano es más tenue.

En Mora las cosmovisiones (de las dos mujeres) traducen su propio talante frente a cuestiones de fe; él no excluye la eventualidad de que su credo sea un tercero, especie de sincretismo de las dos mencionadas. Éste constituye el principio de identidad que rompe con el concepto de norma en el sentido de algo puro y sin mezcla, monolítico.

Matiza esta necesidad de mixtura con el elemento musical del contrapunto. Entre los intelectuales caribeños el concepto es nada novedoso dese la famosa publicación del etnólogo cubano Fernando Ortiz,

Contrapunteo cubano del tabaco y azúcar[319], que opta por la concienciación fusionista de las raíces culturales cubanas, de las que brotaron las plantas de cultivo del tabaco de los indígenas y de la caña, llevada a la isla por los europeos (mano de obra africana).

Manuel Pereira tomó prestado el compás contrapuntístico para una metáfora que queda dentro del mismo campo semántico musical, al describir la mezcla de los instrumentos africanos de percusión con la pianola europea. Mora Serrano lo aplica a los dos puntos de vista sobre la identidad cultural, representados por sus dos protagonistas, Urbana „con su manía de lo criollo" y Adelaida „con su cosmopolitismo" (p. 12). La primera hace labores domésticas en el hogar aldeano de su familia, en pleno campo dominicano, y vive rodeada de un mundo arraigado en las tradiciones afrohispanas, educada en un espíritu inclinado hacia toda clase de creencias y rituales cotidianos isleños (cf. relación con su abuela, p. 84 de este trabajo). La segunda, estudiante, descendiente de la clase alta capitalina, crecida en una casa fundamentalmente agnóstica, defiende una postura europeizante, culta, niega los valores propios del país y quiere escapar de ahí por sentirse prisionera del aislamiento dominicano.

A primera vista, las dos actitudes en conflicto se excluyen, antitéticamente, pero el yo-protagonista necesita de ambos polos y parece buscar la armonía en la dualidad. Le secunda el autor con la onomástica cruzada que ha elegido para las dos mujeres (cf. p. 39 de este estudio).

El contrapunto es un principio musical de polifonía, según el cual dos o más voces corren pariguales, paralelas y simultáneas, sin predominio de ninguna.

> El contrapunto se distingue de la armonía por la horizontalidad ; constituye, pues, una sucesión en el tiempo de varias melodías que deben guardar una relación entre sí. A una nota (punto) se contrapone otra nota (contrapunto) [320].

Es muy frecuente en la literatura moderna la aplicación de metáforas musicales tanto a técnicas narrativas como al contenido expresado[321].

319. (Las Villas, Universidad Central, 1963).

320. *Diccionario de la Enciclopedia Salvat, op. cit.,* s. v. *contrapunto.*

321. Mora Serrano (p. 12) menciona a Aldous Huxley por su novela *Point Counter Point* (1928).

Se distinguen nítidamente las dos voces (marcadas con tipografía insertada) de las mujeres que alternan de modo equilibrado y que se suceden en los diálogos con Marcos. Una no eclipsa a la otra en esta relación, ni armónica ni antitética, que el autor ideó para ellas.

Temáticamente, en el conflicto triangular, para el protagonista son vitales ambas líneas independientes en cuya dualidad yace precisamente la quintaesencia eurítmica en la que busca su felicidad.

La correspondiente visión social en cuanto al crisol de etnias, a la fragmentación en el Caribe (debida a la situación colonial y neocolonial), defiende el dinamismo de una amalgama fructífera entre las partes integrantes, implicando y aceptando toda clase de contradicciones y choques. Se anuncia y se pide la multiplicidad sin centro ni dominante.

Marcos, expressis verbis, desea el contrapunto rítmico como clave para solucionar conflictos en el arte, en la vida (p. 12), lo que presupone tolerancia y solidaridad en gran medida.

Volvamos un momento a la larga cita que explica el título del libro (p. 72 de este estudio). El párrafo empieza con el verbo *saber* en la primera persona del plural, se tratará, por tanto, del conocimiento comúnmente aceptado, con arreglo al cual las fórmulas de conjuro adquieren mayor fuerza („magia") con la insistencia verbal[322].

„Había oído decir [...]" y „los brujos aseguraban [...]" son giros que indican la difusión de la creencia adoptada también por el protagonista de: lo „sentíamos", cuando le acompañaba y sustentaba en sus fantasías febriles. Como adulto le llena de tristeza (llora) el haber perdido gran parte de esta habilidad de dejarse transportar por la imaginación que sabía *realizar* las añoranzas, con lo que demuestra su admiración solidaria con este don. La evocación del exótico pasaje polar por el muchacho caribeño en los paroxismos de la malaria ha provocado uno de los pasajes altamente poéticos, líricos en la prosa de Mora Serrano.

Me parece que al buscar el sentido figurado del título apuntamos en la dirección justa, si sostenemos que decir *samán* equivale a permitir el sentimiento de la gran añoranza o „saudade" (cf. la „gran necesidad" de Arenas, p. 146 de este estudio) de lo inalcanzable, lo otro, lo imposible y utópico, nutrido por la fe de que se podrá satisfacer en algún momento a pesar de todas las barreras.

322. La aliteración con la sibilante provoca la sensación de frío.

Esta fe, llamémosla sensibilidad, que supera los límites de la realidad, es la fuente de la adhesión hacia cualquier indicio de una creencia, sea ésta de la índole del ritual sensual de la abuela de Urbana o de la santa trinidad europeizante, intelectualista, de la tía de Adelaida; el autor concede a ambas la posibilidad de que ellas mismas nos convenzan, en discurso directo y mimético, de lo genuino de su credo.

El pasaje de tono poético, al que acabamos de aludir, contiene desde luego figuras retóricas.

El autor mismo llama la atención sobre el relieve que cobran las palabras con la anáfora o repetición, *samán, samán*. La aliteración basada en el fonema /fr/, en el *frío*, el *frescor*, la *frescura* y las *frías frisas*, otorgan al texto la baja temperatura, anhelada por el muchacho, mediante un sonido que con ella se asocia.

Hemos omitido en la cita las *sabanas* y las *sábanas* (diáfora que se encuentra idéntica en *Cobra*, p. 46) y la prosopopeya o personificación del color azul acero del cielo, el *insolente azul*.

Mora Serrano se sirve a menudo de la sinonimia utilizando adrede voces equivalentes para reforzar el concepto: *despojo/ desperdicio* (p. 11) o *alcurnia/ abolengo/ prosapia* (p. 96). En la página 72 de nuestro estudio, ya mencionamos las metáforas referentes al cuerpo de una rubia neoyorquina, las *nieves rojas* y el *volcán de su nieve*, que revelan obviamente la figura estilística de la paradoja. En el mismo pasaje en que Marcos describe el ambiente metropolitano de Nueva York alude, en un juego de aliteración, a los rostros urbanos *búdicos* y *abúlicos*.

Varios de estos pasajes de escritura poética acarician una sensualidad barroca. Lo atestigua, por ejemplo, el símil que retrata la lengua versátil y voluptuosa de Adelaida „viva y exultante como un potro desnudo en la pradera“ (p. 12) en el pasaje de los „ritos“ intelectuales-eróticos privados entre Marcos y su amante. Los juegos de labios, lenguas, bocas que manipulan las letras sagradas del alfabeto[323] („los verdaderos dioses eran las letras“, pp. 12-13) hacen recordar la atmósfera de algunas escenas

323. „Sólo esas veces ella me permitía que poniendo los labios como para decir una í luenga, colocara sobre su boca la mía abierta en una ü sueca y así se unían nuestros labios en una parodia de beso, sólo que yo, aprovechaba y seguía cambiando ies por ues locas en un *cambalache de salivas*.

La *Pe* es una letra aristocrática. Tiene un gesto señorial. Uno dice *Pe* y puede

lúdicas de *Rayuela* (por ejemplo, en el capítulo 41 de los „juegos del cementerio" con el *DRAE* o de la tabla entre las dos ventanas de Traveler y Oliveira). De repente, Mora Serrano puede pasar a un estilo más bien costumbrista dentro del que Urbana cuenta a su primo en largos pasajes anecdóticos „real-maravillosos" (cf. García Márquez) la pasión de su padre por las peleas de gallos.

Esta afición, a la que se entregan con vehemencia los campesinos dominicanos en sus „redondos palacios de magia" (cf. p. 78 de este trabajo), es uno de los tradicionales portadores de „mitos". Sólo los hombres practican y siguen esta especie de deporte sagrado con gran entusiasmo y devoción.

Corresponde a la prima de Marcos imitar el tono del torrente fabulador con el que su papá, Ponciano, solía soltar sus leyendas privadas de tipo pueblerino a sus amigos. La hija se acuerda del especial don de su padre de „escenificar" y convertir en „espectáculo" cualquier evento vivido por él: „hacía teatro" (p. 37).

Para mantenerse fiel al estilo de este tradicional y típico narrador oral, o mejor dicho, exhibidor de cuentos, Urbana copia a Ponciano en discurso directo, que en el texto va marcado por comillas.

Él era el prototipo de un machista amante de las peleas de gallos cuyo honor viril dependía, hasta cierto punto, de la combatividad del animal entrenado y preparado por él. Un buen día, su gallo ganador le juega al dueño orgulloso la mala pasada de „pisar" después de la lidia en el mismo ruedo al contrincante muerto, con lo que queda deteriorado delante del círculo de sus compañeros galleros el triunfo de la masculinidad de Ponciano. Él mismo grita entre escandalizado y avergonzado:

> Cojan a ese manfloro, carajo, cojan a ese manfloro, carajo ; gallo mío no sale maricón (p. 37).

La anécdota al desnudo, contada desde el punto de vista conservador de esta autoridad rural, prepara el terreno para el análisis y desagravio de la tragedia por parte del prestigioso poeta[324] de la región, a quien toca

---

encoger un hombro y elevarlo, elevarlo, mira, el siniestro, digo *Pe* y lo alzo como María Félix [gran actriz mexicana] arquea la ceja izquierda [...]" (p. 12).

324. La gente del pueblo le expresa su veneración con una hipercorrección consistente en agregar una /s/, consonante exótica en la pronunciación caribeña corriente aspirada en la mayoría de los casos: le llaman *poesta* (p. 37).

tranquilizar como amigo al patriarca cuya reputación se ha visto en entredicho. Según principios ponderativos, recurre primero a su formación, aduciendo personalidades históricas de la Antigüedad, bélicos héroes „machos" (Julio César, Nerón y los espartanos), que se entregaban todos ellos abiertamente a sus inclinaciones homosexuales. En la segunda etapa de sus explicaciones, da rienda suelta a su imaginación, proponiendo a Ponciano la salida graciosa y „maravillosa" al código de honor viril, según la cual los gallos contrincantes suelen fijar de común acuerdo (paralelo a las apuestas de dinero entre los hombres de la gallera) que quien pierda, además de morirse, sufrirá la humillación de ser „pisado" por el ganador sobreviviente[325], percance que les incita a luchar para ganar, incluso con más motivo que el riesgo de perder la vida o quedar gravemente heridos.

Los dos discursos rurales, el del patriarca y el del poeta, sobre el explosivo tema (en Latinoamérica) de la homosexualidad y el machismo hallará su eco más adelante en el libro, cuando en el ambiente urbano estudiantil Antulio confiese aliviado a sus compañeros de clase abiertamente sus tendencias homosexuales. En su defensa muestra que como marginado aun busca sostén para mantener cuanto clisé le pasa por la cabeza, a pesar de la concienciación de su identidad[326].

De nuevo, nos encontramos ante el modelo que Marcos practica al escuchar atentamente a varios informantes de abigarrada procedencia (en cuanto a espacios y rangos sociales). Se empeña en reproducir en un discurso coloquial, mimético, sin interferir él con alteraciones o análisis, para que el público disfrute y se conmueva al leer, tal como lo había experimentado Marcos al escuchar.

Acepta con el mismo respeto y la mismo tolerancia tanto al campesino macho, polígamo y „desvirginador", como a la presuntuosa solterona aristocrática de la capital.

El mundo bañado en el „realismo mágico", ligado a su amante Urbana, le suministra material para profundas meditaciones personales (en monólogos interiores):

> Vivía, mitad en la realidad y mitad en las leyendas que escuchaba (p. 101).

325. Forma parte del entrenamiento la abstinencia total de esta necesidad vital.

326. Cf. el personaje homosexual Molina adicto al Kitsch y a los lugares comunes en la novela de Manuel Puig, *El beso de la mujer araña* (Barcelona, Seix Barral, 1976).

Aprende mucho y directamente de un „ciego sabio", Esteban de los Santos (p. 101), renombrado oráculo de la región a quien apodaban „El Poseído". Dos días a la semana celebraba consultas públicas referentes a negocios, viajes largos, enfermedades -„Él operaba y curaba con el pensamiento" (p. 108) - y amenazas de la naturaleza; los cinco días restantes descansaba en su hamaca saboreando las golosinas y los cigarros que le traían sus pacientes.

A Donatila, la no menos prodigiosa abuela de Urbana, Marcos la conoce indirectamente a través de relatos de la nieta y el sobrino (Berto), quienes, tras haberla visto bañarse desnuda y sin pudor, destacan el milagroso aspecto juvenil y sensual de las partes naturales del cuerpo de la anciana.

> El cuerpo tenía su edad, arrugas en las rodillas, en la cara, en los brazos pero tocante a su pecho, su vientre y su secreto de mujer, mire, aquello estaba como encantado, y se lo digo yo, encantado. La gente decía que ella sabía de brujería y el que veía eso lo confirmaba (p. 55).

Marcos queda, asimismo, fascinado por el ambiente muy distinto, ligado a Adelaida, y ávido de conocerlo más y más de cerca. Ella convive en una casa señorial con sus tres tías: una, solterona o „jamona" [327], la segunda, viuda y la tercera, divorciada y sin hombre alguno (sus padres ya se habían muerto).

Las tías inician al protagonista, amigo de la sobrina, en sus respectivos credos y catecismos más íntimos:

Aquella casa que alguna vez sentí fría e inhóspita, era ahora una caja de misterios (p. 100).

La primera impresión que le causa una de ellas, Titina, es todavía de distancia por su acrisolada actitud controlada y racionalista. Compara a Dios con un novelista:

> [...] somos las novelas de Dios. Él se entretiene urdiendo tramas. Nuestra misión es tratar de variarle el argumento y hacerle favorable a nuestra causa, porque Dios es trágico como todo gran autor (pp. 94-95).

327. En República Dominicana, se ha canalizado el significado de ‚mujer que ha pasado de la juventud, especialmente cuando es gruesa' (*DRAE*) al de ‚solterona' (Emilio Rodríguez Demorizi, *Del Vocabulario Dominicano* (Santo Domingo, Editora Taller, 1983)).

Después de este inciso „intelectual“ empieza a confiarle a Marcos su ambición apasionada, su „misión“ de convertir a su sobrina en reina de belleza mundial, Miss Universo (p. 97). Fue éste el gran deseo, interés y alimento vital de la Tía Titina. La decepción por haber tenido que desistir del proyecto (no había colaborado Adelaida) hace que por un breve momento se quite „la máscara de la etiqueta protocolar“ y, con ímpetu, ponga a Marcos al corriente de su „manía“, „ilusión anacrónica“, „fijación de jamona“, así interpretadas por la hermana Agatha (p. 99).

> Mi sueño, Marcos, mi sueño dorado, la razón de mi vida, mi venganza oculta contra los envidiosos de esta ciudad y fíjate, desde que ganó el reinado en el segundo año del Liceo, perdió el interés (pp. 97-98).

Lo único que le fascina más a Tía Agatha que los poetas italianos son los helados procedentes del mismo país. Su Dios no es escritor, sino músico compositor:

> [...] somos los conciertos de Dios, ¿ sabía usted ?, que representamos, tan variados y tan constantes como estos movimientos de Scarlatti (p. 100).

Ella, por su parte, también le promete revelar a Marcos su „secreto más íntimo“ despertado por la „tensión sensual“ (p. 99) en la noche cuando todo el mundo duerma. Pero Marcos y el lector quedan en suspenso (cf. la continuación, *Ya es sombra*) : „¿ Qué pasaría realmente en aquella casa esa noche ?“ (p. 100).

La sensibilidad de la Tía Evangelina, la tercera en el clan „feminil“ (p. 78), se orienta hacia la India y el Yoga, envuelta en incienso hindú y aromas de sándalo, al lado de su atracción por la lectura de Marx y Lenin y toda la literatura mundial.

Su mayor sustento y gran misterio en el intento de „sintonizar su espíritu con el cosmos“ es el amor animista que siente hacia un árbol de mango importado de la India, exótico y oriental (cf. culto caribeño al árbol, pp. 76-77 de este estudio) :

> Yo duermo junto a él y siento cuando quiere comunicarme la nostalgia de su tierra [...] me preparo mentalmente y le hago entrega de amor. Siento entonces que él viene a mí, me abraza y se lleva mi sensualidad. Porque soy una mujer triste, colmada de soledades y él es como un amante perfecto : no pide, toma en silencio y se da (p. 79).

Las valoraciones de desprecio por las expresiones de fe salen siempre de las bocas de los personajes (las tías se ofenden entre sí), nunca de

la del narrador. Él mantiene su tono imparcial, agradable y solidario hasta la última página. Demuestra compenetración con el prójimo.

El leve tono analítico respecto a algunas creencias se debe principalmente al uso de los conceptos gastados, pero siempre prácticos por su concisión, de „magia“ y „rito“, aplicados en primer lugar a los retoños sagrados modernos en el sentido de las Mitologías de Barthes. Marcos, en la evocación de sus experiencias adquiridas en la metrópoli neoyorquina, denomina los asaltos cotidianos „el rito de la civilización“, fundado en el reino del „dios dinero“ ; y la posibilidad de mezclarse con mucha gente en el total anonimato es lo que hace la „magia de la ciudad“ (p. 21). Las discotecas y la cocaína, medios para vencer el miedo y la soledad, llevan a „paraísos artificiales“ (p. 20).

En la capital de su país, comparte con su amante „ritos“ privados, tales como el juego de letras, lenguas, bocas (cf. p. 155).

Enumera, sin exagerar, algunos de los „simbólicos ritos sociales“ siempre nimbados por un vaho de „tabú“ y „fobia“ que fomenta aún más los rumores, sobre todo en su pueblo natal de Huatuey :

> [...] las amantes públicas de los ricos, los deliciosos chismes de puertas abiertas a media noche [...] los comentarios de que a equis lo encontró don zeta en el patio de su casa, llamando a su sirvienta ; de que la cocinera de don zutano es su amante y la doña lo tolera, en fin, los más turbios enredos, las hermanas, una amante y la otra esposa ; [...] (p. 69-79).

Recordemos también la „magia de la repetición y el „rito familiar“ de la hija esquimal de las ya citadas imágenes de la infancia de Marcos.

Vivir en la capital, rememorar el sabor de los deliciosos dulces del campo, para el protagonista también es un acto „mágico“ pronunciar su nombre, que desemboca en una aliteración :

> [...] dices aún, en silencio, como si llamaras algo mágico : *pastelitos de Cabuya* y la crocromía crocrante de aquel viaje inesperado vuelve a ti [...] (p. 23).

Sólo en dos ocasiones, Marcos, cuya identificación parcial con el autor no es demasiado arriesgado conjeturar, no procede con su acostumbrada cautela al calificar las creencias de los demás personajes. Llama „manía“ a la conciencia de la identidad cultural propia de la Isla (p. 12) de Urbana, y „superstición“ al miedo del campesino a nombrar las partes pudendas y a su consiguiente costumbre de evitarlas (mediante eufemismos) (p. 107).

Son éstos desaciertos insignificantes, pequeñas disonancias que no dañan el tono tolerante del libro. *Decir Samán* ha hecho pulsar el digno acorde final entre las „casillas“ de las diversas cosmovisiones por las que han brincado nuestros ocho autores caribeños.