





**Amaya Fernández Menicucci**

*Espacio e Identidad:*

**el Asian Women Writers' Collective**

II PREMIO AUDEM DE JÓVENES INVESTIGADORAS

*Espacio e identidad. El Asian Women Writer's Collective*  
*Amaya Fernández Menicucci*

Colección: Premio AUDEM de jóvenes investigadoras

Comité Científico:

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright" ©, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción parcial o total de esta por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo.

© 2006, ArCiBel Editores, S. L. - Sevilla (España)

© 2006 Amaya Fernández Menicucci

Editoras literarias: Dolores Ramírez Almazán y Katja Torres Calzada.

Diseño de Portada: Gabinete gráfico de ArCiBel Editores, S.L.

Impresión: Publicaciones Digitales, S.A.

Impreso en España – Printed in Spain

ISBN13: 978-84-935374-7-0

ISBN10: 84-935374-7-0

Depósito Legal

**Dedicatoria:**

*A la pionera Maria Luciana Ascani,  
mi fuente de inspiración.*

*A Santiago, Cecilia e Itziar,  
compañeros de viaje.*



# I Introducción





El presente trabajo de investigación tiene como propósito realizar un análisis de la representación del espacio en los veinte relatos que componen *Flaming Spirit* (Ahmad y Gupta: 1994), la segunda y última antología publicada por el *Asian Women Writers' Collective* (en adelante, AWWC). A pesar de que esta asociación, activa desde principios de los años '80 hasta mediados de los '90, contara con varias colecciones autoproducidas y una antología anterior, *Right of Way* (AWWC: 1988), resulta más viable ceñirse únicamente a los textos reunidos en *Flaming Spirit* por motivos metodológicos. En primer lugar, *Right of Way*, al igual que las demás colecciones editadas para uso interno del colectivo, incluye tanto textos poéticos como de narrativa breve, que requerirían la aplicación de distintos métodos de análisis, en función de las particularidades estilísticas y estructurales de cada género. El hecho de que *Flaming Spirit* reúna solamente relatos breves proporciona un campo de estudio más uniforme y facilita la labor hermenéutica. En segundo lugar, un corpus textual que abarcara todas las producciones del colectivo, o al menos las dos antologías oficiales, resultaría demasiado extenso para que fuera posible llevar a cabo un análisis en profundidad dentro de los límites formales de un trabajo de investigación de estas características. En tercer lugar, tratándose de la última publicación del AWWC en coincidencia con su décimo aniversario, *Flaming Spirit* ha sido elaborada con el fin de ofrecer una visión panorámica del desarrollo de la asociación, de tal manera que el estudio de esta antología recoge la trayectoria literaria y política del colectivo a lo largo de una década.

La hipótesis de la que parte esta investigación consiste en la existencia de una relación directa entre la representación del espacio en los relatos en cuestión y la representación de la identidad del personaje protagonista. La construcción del espacio y de la identidad subjetiva tendrían, pues, un desarrollo paralelo y constituirían la una el reflejo simbólico de la otra. Identidad, subjetividad y espacio representan, pues, los

ejes conceptuales sobre los que tendrá lugar el análisis formal y temático de *Flaming Spirit* y en torno a los que se articulará el estudio comparativo e interpretativo del conjunto de los textos que se inscriben en dicha antología. Dado el contexto ideológico en el que surge el AWWC y que orbita en torno al activismo afro-caribeño y surasiático en Gran Bretaña durante los '70, y dada, asimismo, su vinculación con organismos tales como la *Organisation of Women of Asian and African Descent* (OWAAD), será necesario proceder a una definición de los conceptos de identidad, sujeto y construcción espacial dentro del marco teórico del llamado *Black Feminism* británico y de las teorías poscoloniales que interesan especialmente el contexto de la diáspora.

Ante todo, los movimientos que desde los años '60 abogaban por la eliminación de las barreras socioculturales y políticas derivadas de la dicotomía colonial dominación/subordinación, se enfrentaban a la problemática definición del colectivo social en cuyo nombre había de llevarse a cabo la resistencia y subversión de las estructuras de poder. En un primer momento, el término *black* pareció adecuado para abarcar la pluralidad de comunidades presentes en Gran Bretaña que se definían por oposición al grupo social dominante blanco. En este sentido, el término *black* era entendido como sinónimo de *no blanco*, como emblema de un activismo antirracista que fundamentaba la exclusión social en el enfrentamiento racial. A partir de los años '80, intelectuales como Hazareesingh (1986) y Modood (1988) han criticado el uso extensivo de un término que privilegiaba el concepto de diversidad racial frente al pluralismo étnico; en otras palabras, el término *black* parece sugerir que cuestiones relacionadas con lo meramente biológico –por ejemplo, las categorías fenotípicas– son determinantes a la hora de explicar la jerarquización de las categorías sociales. Una atención excesiva al concepto de raza restaría, pues, importancia a la interacción de otras categorías sociales, como clase social, etnia, religión, lengua materna y orientación política, igualmente determinantes con respecto a la división del poder político y social. De hecho, el término *black*, utilizado como acto de afirmación positiva, deriva de

un léxico empleado originalmente por el sistema eurocéntrico para indicar al ‘otro’ desde un punto de vista fundamentalmente racial e indiferente a la complejidad étnico-cultural de la que todo individuo es parte. Por tanto, definir a un conjunto de grupos sociales con una etiqueta que los categoriza sobre todo como miembros de razas no blancas conlleva el riesgo de una visión esencialista y reductiva de las desigualdades presentes en el sistema social británico. Además, el uso de la expresión *black* reduce a la invisibilidad a determinados colectivos, ya que, en opinión de Hazareesingh y Modood, es identificado mayoritariamente con la diáspora africana, lo cual impide que comunidades como la surasiática puedan reconocerse en ella. En efecto, el término aparece primeramente en el contexto estadounidense de las reivindicaciones por los derechos civiles de los afro-americanos y su posterior aplicación al contexto británico se produce en un intento por subrayar los objetivos comunes de las comunidades minoritarias en el Reino Unido; pero, a pesar de su significado eminentemente político, no deja de ser rechazado por quienes consideran que no presta la debida atención a las necesidades culturales específicas de cada comunidad. Los términos alternativos propuestos por Hazareesingh y Morood, respectivamente *Indian* y *Asian*, pretenden subrayar el pluralismo étnico que subyace a la categoría *black* y plantear la necesidad de enmarcar el activismo político e intelectual dentro de una estrategia que contemple tanto las particularidades de cada colectivo como los objetivos generales comunes a todos ellos. Sin embargo, la adopción de términos como *Indian* o *Asian* presentaría igualmente una serie de dificultades análogas a las levantadas en el debate en torno al concepto de *blackness*, pues si éste es criticable por abordar la cuestión en términos raciales, los otros son discutibles por representar la cuestión desde un punto de vista prevalentemente esencialista por lo que se refiere a la cultura. De una epistemología de los conflictos sociales basada en un sistema racista, pasaríamos, pues, a una visión etnicista de los mismos. “*Ethnicism*”, como señala Avtar Brah (1993: 198), “*defines the experience of racialised groups primarily in culturalistic terms: that is it posits*

*'ethnic difference' as the primary modality around which social life is constituted and experienced*". Según este modelo, todo colectivo que se defina como culturalmente distinto de la mayoría social dominante debería estar caracterizado por la homogeneidad de las necesidades y los objetivos sociopolíticos de sus integrantes, cuando, de este modo, se estaría nuevamente ignorando la importancia del papel desempeñado por toda una serie de marcadores sociales que intervienen en la definición de la posición del individuo en la escala social. Lo que es más, el empleo de la terminología propuesta por Hazareesingh y Modood también anularía la diversidad propia del objeto referencial, pues la expresión *Indian* presupondría la existencia de una experiencia cultural común, en un subcontinente en el que convive una gran variedad de grupos étnicos y lingüísticos, de comunidades religiosas y de sistemas de castas; mientras que el término *Asian*, que Modood entiende como relacionado con *"the heritage of the civilisation of old Hindustan prior to British conquest"* (1988: 397), se construiría sobre una supuesta uniformidad de la identidad cultural surasiática previa a la colonización y, además, excluiría por completo a los colectivos asentados en Gran Bretaña y provenientes del resto del continente asiático. Los propios miembros del AWWC, como veremos más adelante, coincidieron con la perspectiva de Modood, al elegir el término *Asian* para abarcar sus respectivos orígenes pakistaníes, bengalíes e hindúes y para enfatizar su pertenencia a un colectivo distinto al afro-caribeño. Las solicitudes de ingreso en la asociación por parte de mujeres anglo-chinas o de origen japonés e indochino, forzaron el AWWC a llevar a cabo una redefinición del concepto.

Es evidente que, mientras el debate intelectual y político protagonizado por las comunidades minoritarias en Gran Bretaña tiende hacia el objetivo prioritario de delimitar conceptualmente la identidad del grupo subalterno frente al dominante, se ponen de manifiesto, al mismo tiempo, los riesgos de intentar enmarcar las identidades colectivas de los varios grupos sociales dentro de unos límites rígidos y unilaterales. Pues ni todos los ciudadanos británicos de origen surasiático o afro-

caribeño se reconocen en el término *black* (Ang-Lyngate, 1997; Ahmed, 1997), ni es posible establecer una definición omnicompreensiva de una identidad colectiva únicamente en función del país de origen. Si el concepto de *black community* está cargado de implicaciones sociológicas específicas de la historia del colectivo afro-americano, el uso de términos ambiguos como *Indian* o *Asian*, o descriptivos de una procedencia como *Pakistani*, *Afro-Caribbean* o *Bangladeshi*, no agota los matices específicos de la situación de desplazamiento territorial y cultural que caracteriza a las comunidades asentadas en un contexto occidental<sup>1</sup>. La situación sincrónica de una comunidad en la diáspora, así como su desarrollo diacrónico, no puede ser reconducido enteramente a la situación y desarrollo del país de origen, pues la confluencia de otros parámetros, como son el contacto con un sistema sociocultural hegemónico y la interacción con otros grupos minoritarios, componen un mosaico de circunstancias que influyen en la percepción de la identidad de origen por parte de los miembros de una comunidad de inmigrantes. La idea de pertenencia a una etnicidad determinada, que parece proporcionar el eje fundamental de identificación con la comunidad en la diáspora, se polariza alrededor de la dicotomía *uno/otro*, construyendo unas barreras socioculturales que separan el grupo minoritario de la mayoría social occidental. Si el emerger de ideologías nacionalistas en el contexto de las ex-colonias sirve para reconstruir una identidad propia para los recientemente constituidos estados, en oposición a la identidad impuesta por la metrópolis colonizadora (Mills, 1998: 102), aún mayor será el esfuerzo de delimitación de la identidad colectiva por parte de las comunidades en la diáspora, expuestas diariamente a la tensión entre su condición minoritaria y la acción de dominio ejercida por la mayoría. Las estrategias de definición de una identidad propia y de resistencia a la identidad hegemónica dependerán del contexto nacional en el que se inserte una comunidad de inmigrantes, de modo que un estudio de los factores que determinan la negociación de un patrimonio cultural común en el que reconocerse estará subordinado a las características específicas del sistema cultural de proveniencia y del

país de residencia. Por todo ello, suponer que un pasado histórico común -aunque en verdad fuera homogéneo- pudiera proporcionar un referente válido para grupos de orígenes geográficos y étnicos tan dispares, significaría dejar de lado la multitud de elementos que contribuyen a la construcción de la etnicidad. Como señala Nalini Persram (1997: 206),

*“[...] ethnicity, and all its associated indicators of identity –race, colour, culture- becomes intimately related to politico-territorial definitions of place, conceived both geographically and anthropologically”*

de modo que sería paradójico pretender usar un término como *Indian* en un sentido étnico con el fin de obviar la excesiva generalidad de la palabra *black*, cuando igualmente podría ser percibido por muchos surasiáticos como un intento de “[...] *’straitjacket their experience’*” (Brah, 1994: 199). Además, las palabras de Persram evidencian el hecho de que la desubicación espacial constituye un aspecto fundamental en la construcción de la identidad en la diáspora. El proceso de definición de la identidad minoritaria, que constituyó el tema principal del debate poscolonial en el Reino Unido de los ’70 y ’80 (Brah, 1994), no depende únicamente del establecimiento de una estructura comunitaria claramente delimitada étnicamente en función del marco cultural de referencia y de la realidad sociocultural circunstante, sino que se ve impulsado por la imposibilidad de relacionar el grupo social con un territorio de propiedad legítima.

*“Nationalism, like patriarchy, favours singleness –one identity, one growth pattern, one birth and blood for all”*  
(Boehmer, 1991: 7)

La superposición de un espacio cultural asiático o africano y de un espacio geográfico británico rompe la unión nación/territorio que representa el principio fundamental para todo entramado nacionalista. Suspendidos en tierra de nadie, con un pie en el espacio ausente de la madrepatria y el otro en

el espacio presente de la diáspora, las comunidades étnicas distintas de la occidental británica viven en una continua situación de *in-betweenness*, atrapados entre dos culturas y dos dimensiones geográficas distantes miles de kilómetros. Benedict Anderson (1991: 3) afirma que la modernidad establece un imperativo según el cual “*everyone can, should, will “have” a nationality*”, pero ni la obtención de una ciudadanía, ni el hecho de haber nacido en un país implican la pertenencia al espacio simbólico de una nación. Tras generaciones nacidas en Inglaterra, los ciudadanos no blancos, percibidos como distintos desde el punto de vista de los discursos racistas, son también percibidos como pertenecientes a un espacio territorial exótico. La respuesta a esta eterna delegitimación de su presencia en territorio británico reside en un intento por trabar contacto con ese ‘otro’ espacio exótico y mitificado por la distancia y el deseo de identificación con una colectividad (Persram, 1997: 208-9). La percepción de la alteridad por parte del contexto dominante impulsa al individuo a percibirse a sí mismo como parte de una identidad cultural que se inscribe en la idealización de la raíces ancestrales. El mito de la Madre África, así como la mitificación de cuales que sean las madre/patrias con las que el individuo establece un vínculo de afiliación, representan un contrapunto en el imaginario personal que contrasta con la realidad sociocultural occidental (Ifekwunigwe, 1997). El mismo proceso de simbolización del espacio de procedencia tiene lugar de manera colectiva en el círculo de la comunidad étnica en el exilio; la oposición entre el *aquí* y el *allí* da lugar a una dicotomía espacio-temporal que, a su vez, produce un espacio ideal de reconstrucción del territorio de la patria originaria. Entre espacios culturales contrastantes y espacios geográficos separados, la creación de un espacio simbólico de pertenencia constituye el mecanismo principal de superación de la identidad dividida por la diáspora.

Con el fin de disolver una visión esencialista y rígida de la identidad, es especialmente relevante la aplicación de las teorías psicoanalistas a la problemática de diáspora. Lacan (Minsky, 1996: 141-4)), discípulo de Freud, procede a la revi-

sión de las teorías de éste, ampliando y matizando la tríplice división de la psique en *id*, *ego* y *super-ego*, al incorporar a la teoría psicoanalista la idea postestructuralista de la fragmentación de la realidad como causa de la fragmentación de la psique humana. Nace así la teoría de los tres registros basada sobre los tres planos fundamentales que construyen la realidad del individuo: el nivel biológico / real, relacionado con la percepción material del cuerpo y de lo sensible, el nivel psíquico relacionado con la percepción interiorizada del 'yo' y la visión subjetiva de la realidad exterior, y el nivel social / imaginario, que representa las disposiciones culturales asimiladas por el individuo y los roles sociales asumidos. Los tres registros se mantienen constantemente en comunicación a través de las somatizaciones –que representarían el efecto de la psique sobre el cuerpo–, de las representaciones psíquicas –que constituirían el efecto de la constitución biológica y social sobre la psique–, y a través del sueño, los *lapsus linguae*, las fobias y manías –que vendrían a ser la forma de comunicación del inconsciente con el plano consciente–. La aplicación de la teoría lacaniana a la problemática de la diáspora resulta especialmente interesante, ya que permite articular la percepción del espacio por parte del sujeto desplazado sobre tres niveles que interactúan y se solapan, dando pie a una comprensión tridimensional del espacio que coincide con la tridimensionalidad de la identidad diaspórica. El espacio físico y su percepción sensorial representan el ámbito referencial primario para la elaboración de una concepción de la comunidad étnica como espacio cultural y social; de la superposición del nivel social sobre el físico deriva la identificación entre las dimensiones físicas del espacio y las dimensiones socioculturales, de tal forma que a cada lugar corresponde inequívocamente un contexto social determinado. Así pues, es posible para el imaginario colectivo marcar la separación entre espacios pertenecientes a la comunidad de origen y espacios propios del contexto mayoritario y, por consiguiente, recrear la identidad nación/territorio que mencionábamos anteriormente. Ya filósofos como Kant en la introducción a su *Crítica de la Razón Pura* (Hirschberger, 1952: 139-79), o Husserl en su estudio



sobre la *Fenomenología del Espacio* (1952: 355-9), señalan que el espacio físico o material nunca puede ser sólo una realidad objetiva, pues su misma objetivación a través de su percepción por parte del ser humano, se encuentra siempre filtrada y distorsionada por su funcionalidad en relación a los roles sociales y por el valor simbólico del mismo en relación al sistema cultural al que está sujeto. Desde el punto de vista antropológico, la idea del espacio como realidad sociocultural se ve reforzada por el estudio de los marcadores espaciales como consecuencia de la proyección de lo social sobre lo material. Por tanto, el espacio es percibido y representado –retransmitido a través de la comunicación oral o visual- a través de la mediación del código cultural de pertenencia.

Se ha mencionado un tercer nivel articulación de la psique humana, el de la percepción subjetiva del ‘yo’. Esta dimensión psicológica individual resulta especialmente difícil de integrar en una explicación sistemática de los procesos por los que tiene lugar la construcción de la identidad en la diáspora. Sin embargo, es precisamente sobre el nivel de la experiencia subjetiva que los conflictos entre espacios sociales y étnico-culturales pueden ser visualizados con mayor precisión. Si una perspectiva meramente racial excluye la diversidad étnica de la representación de las minorías, y si una perspectiva puramente étnica tiende a uniformar la experiencia de la diversidad prescindiendo de las variables de clase social, género, afiliación política, formación académica y orientación sexual, la dimensión individual es generada por la intersección de todas las categorías mencionadas. Pues la identidad individual no depende solamente de la asimilación o del rechazo de uno de los contextos socioculturales coexistentes en el Reino Unido, sino que se construye en función de su colocación en cada una de las categorías sociales arriba mencionadas y no es, por tanto, reducible a una única identidad colectiva. En este sentido, el individuo es una entidad más compleja de lo que son por separado la colectividad étnica minoritaria o mayoritaria, hétero u homosexual, burguesa o de clase baja, masculina o femenina, ya que se posiciona en cada una de ella al mismo tiempo y al mismo tiempo sufre la tensión producida por cada

uno de los pares binarios que componen cada categoría social en su correlación dialéctica. Si la identidad étnica minoritaria reacciona ante la hegemonía cultural occidental reconstruyendo un espacio simbólico de pertenencia a través de barreras socioculturales, la identidad individual debe negociar su pertenencia a ese espacio simbólico redefiniendo su posición en las demás estructuras sociales para poder atravesar dichas barreras. En otras palabras, si la orientación política o sexual, la identidad de género o la clase social de un individuo no responden en el imaginario colectivo a las delimitaciones establecidas por la identidad étnica colectiva, aquél deberá renunciar o inhibir los rasgos sociales que le señalan como diferente y negociar su identidad como sujeto para así ser admitido en la comunidad étnica. Se utiliza aquí el término sujeto no en el sentido decimonónico fundamentado en la dicotomía cartesiana Sujeto/objeto, sino para subrayar la participación activa del individuo en el proceso de construcción de la identidad comunitaria y de la suya propia, e indicando, al mismo tiempo, que éste se encuentra *sujeto* a la dialéctica entre opuestos culturales, sociales, políticos y geográficos. La identidad individual, subordinada a las complejidades del entramado social minoritario y mayoritario, constituye un espacio dinámico *per se*, que se define por identificación o rechazo de las *enclosures* (Ang-Lygate, 1997: 174) que surgen de la interacción entre el plano referencial y el plano social:

*“Identities are complex and multiple and grow out of a history of changing responses to economic, political, and cultural forces, almost always in opposition to other identities [...] that they flourish despite what I earlier called our ‘misrecognition’ of their origins, despite that is, their roots in myths and lies”* (Appiah, 1992: 178).

La mitificación de los orígenes de la identidad, especialmente en el caso de la étnica y nacional, no logra reducir y controlar el impacto de los múltiples factores que constituyen el proceso de construcción de un referente simbólico, exterior a la realidad material. Si esto es cierto en el caso de las iden-

tidades étnicas colectivas, lo es aún más en el caso de la percepción subjetiva del 'yo', que varía, a cada instante, según el espacio de socialización en el que se encuentre, según cómo perciba el entorno y cómo sea percibida su presencia en éste. La mirada (Berger, 1989) de los demás influye en la construcción de la identidad individual porque conlleva el reconocimiento del sujeto como parte de una estructura social; la percepción que los demás tienen del individuo lo coloca bajo determinadas categorías y altera la visión que éste tiene de sí mismo, pues el juicio de los demás define su aceptación o exclusión social. Por tanto, dependiendo de quiénes sean los espectadores de la acción social, el individuo podrá reforzar los signos exteriores y comportamentales que denuncian su identificación con el grupo de pertenencia común o exacerbar los elementos que le diferencian de éste, en caso de no coincidir plenamente el espacio colectivo con el espacio subjetivo. Es en este sentido que hablábamos antes de la tridimensionalidad del espacio, pues sobre el espacio físico y social, el individuo determina los límites espaciales de una tercera dimensión que puede coincidir total o parcialmente con las anteriores o distinguirse completamente, en función de cuál sea la posición que el individuo toma en relación a ellas.

Para el sujeto de la diáspora la identidad individual es, entonces, un recorrido continuo por espacios de identificación y espacios de diferenciación; tal y como apunta Avtar Brah (1993: 212), la subjetividad "*is seen as neither unified nor fixed –rather as something in constant progress*", como en movimiento constante se encuentran las fronteras que delimitan los espacios sociales. El caso de la difícil búsqueda de una terminología que defina a todos y cada uno de los miembros de las etnias minoritarias en el Reino Unido, es ejemplificativo de cómo la ideología demarca los límites de la identidad colectiva:

*“they [those terms] mobilise different sets of cultural or political identities, and set limits to where the boundaries of a ‘community’ are established”* (1993: 200).

El individuo también puede establecer límites a su identi-

dad personal cambiando su ubicación dentro del espacio físico y social, alterando su participación en las estructuras de poder: los miembros del AWWC, todos ellos situados sobre las arenas movedizas de las identidades étnicas de origen y el universo occidental, pretenden precisamente definir su identidad, estableciendo sus límites alrededor de los conceptos de *Asianness* y *womanhood*. Han elegido las coordenadas sociales que las ubican en un espacio concreto y distinto del constituido por la identidad colectiva paquistaní, hindú o china, así como por el concepto de feminidad debatido por las intelectuales feministas occidentales.

La unión de las categorías de etnia minoritaria y de género femenino coloca, pues, a las integrantes del AWWC en una posición de doble subordinación. El concepto de diversidad, núcleo de las estrategias de dominio del *uno* sobre el *otro*, se convierte en piedra angular para la construcción de una identidad basada en el desplazamiento con respecto a todas las principales categorías de pertenencia a una comunidad. La situación misma de desplazamiento en la que se sienten los hijos de la diáspora marca un proceso heurístico, de búsqueda continua de identificación consigo mismos y de construcción de un referente colectivo. El sujeto femenino en la diáspora utiliza la diferencia como cimiento de sus experiencias vitales, como moneda de cambio en las interacciones sociales, como reflejo de su subjetividad entre *-in-between-* espacios geográficos y sociales que reflejan su condición de 'otro' tanto desde el punto de vista étnico, como desde el punto de vista del género. En suma, la diversidad se convierte en identidad (Brah, 1993: 213).

Tal y como afirma Heidi Safia Mirza<sup>2</sup> (Mirza, 1997: 4), una teoría del sujeto femenino poscolonial debe ser necesariamente una teoría de la ausencia, puesto que los tres elementos, que fundamentalmente parecen definir dicho sujeto, raza, género y clase social, han sido contemplados por separado por las teorías poscolonialistas, feministas, marxistas y posmarxistas. La fragmentación es, pues, otra de las características que marcan a las mujeres cuya raza es otra que la *blanca*, cuya etnia de procedencia no se ubica en un contexto occidental y

cuya cultura y/o status social no coinciden con lo que Barthes (1982) y Derrida (1990) definirían como el *centro* del discurso falologo-céntrico. Centro opuesto a margen, occidental opuesto a oriental, blanco opuesto a no blanco, varón opuesto a mujer: la oposición, o más bien la negación, representa el tercero de los factores que contribuyen a caracterizar a aquellas mujeres que precisamente nos ocupan en este estudio. Por consiguiente, todo discurso acerca de la situación y representación de la ‘mujer poscolonial’ surge en un vacío teórico que alimenta la metáfora del sujeto silenciado tanto desde el punto de vista teórico como desde el punto de vista histórico. El primer y fundamental propósito de una teoría poscolonial que pretenda ‘dar voz’ y visibilidad al *sujeto subalterno* (Spivack: 1996) deberá ser, por tanto, el ampliar los límites de la noción de alteridad para que esta ofrezca una visión lo más completa posible de la complejidad y multiplicidad de elementos y sujetos a los que puede aplicarse con propiedad el término poscolonial.

Lo que intelectuales como Lola Young y Sara Mills (Young, 2000; Mills, 1998) califican de ‘marginalización dentro de lo marginal’ consiste precisamente en el proceso de homogenización y legitimización de Un Sujeto Poscolonial, cuya función principal es la de crear un modelo de alteridad en el que puedan reconocerse todos aquellos a los que el discurso occidental excluye. Es obvio que una normativización del ‘Otro’ no hace sino recrear los binarismos *centro-periferia*, *Uno-otros* que los teóricos poscoloniales intentan desconstruir. La reproducción de una concepción unitaria y general en el enfoque del sujeto del discurso poscolonial es, pues, comparable con la plasmación de la idea de ‘Mujer’, a la que tantas intelectuales tachan de excluyente en tanto en cuanto elimina *a priori* la posibilidad de que exista más de una definición de mujer.

Lo que es más, la crítica al sujeto poscolonial por parte de estas intelectuales feministas emerge a partir del cuestionamiento del uso de los términos *poscolonial* y *poscolonialismo* como cajones de sastre en los que tiene cabida cualquier línea de pensamiento que pueda ser considerada anti-imperialista o

antirracista. El desgaste que dichos términos han sufrido tras años de uso excesivamente generalizado, ha producido una situación de ambigüedad discursiva en la que ambos parecen haberse convertido en una ‘alegoría prefabricada’<sup>3</sup> de contestación a políticas occidentales hegemónicas. De ahí que sea necesario redefinir los criterios según los cuales se califican de poscoloniales determinados discursos y no otros, a pesar del riesgo metodológico que conlleva cualquier dinámica de exclusión e inclusión. Si hablamos de ‘sujeto poscolonial’, tendremos, pues, que determinar en qué medida éste se superpone a las categorías de sujeto femenino/masculino, sujeto de clase alta/media/baja, sujeto racial o sujeto étnico; más aún, es necesario analizar si el contexto geográfico contribuye a forjar diferentes tipos de discursos poscoloniales y si el desplazamiento de un *topos* a otro determina alteraciones en la definición que el sujeto da de sí mismo y en la representación que de éste lleva a cabo el planteamiento teórico académico.

La importancia que teóricas como Gayatri Spivack (1996) otorgan a la desconstrucción de la definición unilateral del sujeto colonial reside precisamente en la influencia innegable que las representaciones de *colonizador* y *colonizado*, *madrepatria* y *colonia* han demostrado tener sobre el sistema de relaciones entre géneros, y, viceversa, la influencia que la construcción ideológica victoriana de masculinidad y feminidad ha tenido sobre la creación de la oposición entre lo doméstico y lo exótico en la estructura socio-política colonial. Dado, asimismo, el rol fundamental que el pensamiento imperialista colonial ha desempeñado en el surgir reactivo del movimiento poscolonial, cualquier intento de análisis diacrónico y sincrónico del *continuum* colonial-poscolonial que no tenga en cuenta las relaciones de género, está destinado a ofrecer interpretaciones parciales.

De hecho, autoras como Rajeswari Sunder Rajan (1993), que señalan la victimización de la mujer indígena colonial como una representación histórica superficial y en parte sesgada, no pueden dejar de reconocer las mismas representaciones en el tratamiento de la mujer tercermundista que en la actualidad está llevando a cabo cierta teoría feminista y pos-

colonial. Desde la óptica de los exponentes del *Black Feminism*, existe un fuerte paralelismo entre las intelectuales occidentales contemporáneas que, desde su posición de sujetos 'liberados', luchan por salvar a las víctimas del Tercer mundo, y las mujeres británicas que en época colonial lograban legitimizar su condición de sujetos políticos al reclamar mayores derechos para la mujer nativa esclava de un sistema patriarcal ancestral. La misma jerarquización de sujetos subalternos tiene lugar en caso de que el marcador de la diferencia sea constituido por la clase social. Las mujeres burguesas que empezaban a aparecer en la escena pública durante el siglo XIX indudablemente se vieron en la situación de tener que crear un rol político para la mujer que fuera considerado como necesario por la sociedad en general; dicho rol fue construyéndose sobre presupuestos esencialistas que consideraban a las mujeres como más adecuadas, por su naturaleza maternal, al desempeño de funciones de cuidado social, de tal modo que la justificación de roles femeninos públicos se basó en la oposición entre la mujer burguesa, sujeto del discurso sociopolítico emergente, y la mujer de clase trabajadora, objeto y víctima del sistema social (Waaldijk, 1998: 292)<sup>4</sup>.

En otras palabras, ¿hasta qué punto varía el concepto de poscolonialidad desde un punto de vista sincrónico al enlazarse con las nociones de género, clase, etnia y diversidad cultural? ¿Hasta qué punto cambia una cartografía sincrónica del/los sujeto/s poscolonial/es si a ésta se superponen los flujos migratorios de la diáspora y las corrientes de la globalización? El propio concepto de poscolonialidad, entendida como evolución histórica de una situación socio-política, económica y cultural, se ve entredicho cuando autoras como Sara Suleri, Talpade Mohanty o Avtar Brah (Suleri, 1996; Mohanty, 1996; Brah, 1996) señalan las discrepancias e incluso contradicciones entre el desarrollo de políticas hegemónicas y contrahegemónicas en el marco de las ex-colonias y en el contexto de las que fueran (o son) las metrópolis del imperio occidental. En síntesis, ni siquiera una corriente de pensamiento que, como el poscolonialismo, pareció surgir como respuesta de resistencia y reacción a la acción de dominio colonizador,

logra librarse de los peligros del pensamiento único.

En conclusión, el presente estudio se mueve desde la perspectiva de la aportación de la dimensión espacial a la construcción de la identidad y pretende sopesar el valor de las dicotomías que polarizan la representación de ambas. Pues parece de suma importancia encuadrar el análisis de la búsqueda de la identidad propia en los mecanismos que son empleados para la delimitación de los espacios y, viceversa, en la percepción del papel que la dimensión espacial juega en la definición de la identidad referencial.



## Notas

<sup>1</sup> A este respecto, Jayne O. Ifekwunigwe señala que en Inglaterra “[...] *there is very little consensus as to where actual demarcations of the racial (Black and White) end and the ethnic (eg. English, Jamaican, or Nigerian) and the national (British, Caribbean, or African) begin*” (1997: 147).

<sup>2</sup>“*The invisibility of black women speaks of the separate narrative constructions of race, gender and class: in a racial discourse, where the subject is male; in a gendered discourse, where the subject is white; and a class discourse, where race has no place.*”

<sup>3</sup> Suleri, 1992: 758-9: “*The concept of the postcolonial is too frequently robbed of historical specificity in order to function as a pre-approved allegory for any mode of discursive contestation.*”

<sup>4</sup> “*The right to speak about social problems in general was claimed by women who tended to define social problems as problems of ‘other’ women*”.



## II

### **El *Asian Women Writers' Collective* y sus producciones literarias**



## 2.1 Orígenes y desarrollo del *Asian Women Writers' Collective*

Cuando, a principios de los años ochenta, los esfuerzos en solitario de Ravinder Randhawa pusieron en marcha el aparato burocrático que financiaría el AWWC, el propósito fundamental del proyecto parecía centrarse en la creación de un espacio de encuentro y apoyo intelectual y material para todas aquellas mujeres de origen asiático que por su situación personal no contaran con los medios necesarios para desarrollar su creatividad a través de la escritura. En este sentido se expresa el AWWC en la introducción a la primera de sus dos antologías publicadas:

*“The workshop [...] was meant to draw out any isolated woman who wanted to write but needed a supportive environment to achieve this”* (AWWC, 1988: 1).

El colectivo nace, por tanto, primariamente como taller, como espacio práctico de expresión en el que orientar y formar nuevos talentos y, asimismo, como comunidad donde combatir la debilidad del aislamiento con la fuerza cohesiva del grupo. Que éste sea el punto de partida del AWWC - *“our original purpose, that of attracting and supporting new talent”* (1988: 2)- se revela en la convicción, por parte de Randhawa y demás miembros fundadores, de que entre las causas principales por las que tantos talentos jamás llegan a florecer se encuentran, ante todo, la imposibilidad de encontrar un espacio y un tiempo para la creación, el aislamiento y la ausencia de visibilidad y credibilidad.

Los presupuestos son similares a los que empujaron a Virginia Wolf a proclamar una habitación propia y una situación económica de independencia como condiciones *sine quibus non* de la producción literaria femenina. El proceso creador empieza con un oasis de tiempo que dedicar exclusiva-

mente a la escritura, un lujo para la mayoría de las personas y una quimera para quien tenga que ocuparse a tiempo completo del cuidado de la familia o conciliar responsabilidades domésticas y laborales:

“[...] *it must be said that many of us are in full-time employment and almost all of us have families to contend with, which means that time devoted to writing has to be negotiated*” (1988: 2).

Los talleres de escritura creativa constituían, pues, un paréntesis en la rutina diaria donde canalizar las energías que, de otro modo, se hubieran visto diluidas en el desempeño del rol de madre, empleada, esposa. Aún más, las sesiones del taller pasaron a ser un faro, un punto firme de referencia en medio de la arrolladora corriente de lo cotidiano, puesto que la certeza de que sus compañeras esperarían leer textos nuevos en la siguiente reunión impulsaba a todos los miembros a llevar a cabo un esfuerzo de autodisciplina que las obligara a encontrar esa ‘*habitación propia*’ y esos momentos de concentración aun en situaciones a menudo adversas. De hecho, una de las condiciones establecidas por el AWWC para la aceptación de nuevos miembros consistía en el compromiso explícito por parte de éstos de presentar un texto original durante los primeros tres meses de afiliación y, a partir de ese momento, al menos uno cada seis meses, como puede verse en el punto 2 del documento sobre la afiliación al AWWC emitido en 1989.

Sin embargo, en segundo lugar, los talleres representaban también una *habitación colectiva*: un lugar de encuentro, donde recibir y ofrecer el *feedback* necesario para que cada individuo escuchara el eco de su propia voz absorbido, filtrado y devuelto por un público. El esfuerzo personal se veía reflejado en el de los demás miembros, pasando de la intimidad del acto de creación a un espacio público y abierto al diálogo. Por consiguiente, una de las funciones tal vez más importantes de los talleres desde el punto de vista de las asistentes era la posibilidad de encontrar respuesta a una duda

acuciante en la mente de todo escritor que haya experimentado la incertidumbre del aislamiento: “[...] *is my writing of any interest or use to anyone else?*” (1988: 2). En el *Women’s Place*, el primer lugar de encuentro del taller –que, como señalan Rukhsana Ahmad y Rahila Gupta en 1994, “[...] *does not belong to the women of London any more*” (1994: x)-, los debates que seguían la lectura de cada pieza proporcionaban un trampolín desde el que transformar la expresión individual en un acto vivo e inmediato de comunicación artística, a través del cual cada texto adquiriría un significado doble: el de obra individual y el de obra colectiva. Cada pieza literaria, pues, rompía la relación unívoca escritor-texto y abrazaba la posibilidad de ser influida, negociada, incluso transfigurada por la totalidad de las integrantes de los talleres. Así pues, al verse envueltas en un entramado de múltiples voces e influidas por una pluralidad de puntos de vista, las producciones de cada miembro alcanzaban una tridimensionalidad que, además de favorecer la maduración del talento individual, contribuía a consolidar los principios y las prácticas teóricas y literarias de todo el grupo. Por tanto, el valor atribuido a cada texto no era meramente intrínseco y limitado a consideraciones estéticas, sino que dependía del significado que el colectivo le otorgara en respuesta a los criterios, valores e ideas aceptados y sancionados por la comunidad de los talleres.

En tercer lugar, la fuerza de la colectividad no residía sólo en su capacidad para rescatar del aislamiento intelectual a escritoras en potencia: al obtener en 1984 el apoyo formal de la editorial *Black Ink* y financiación por parte del *Greater London Council*, el taller fundado por Randhawa se colocaba en una posición de visibilidad tanto dentro de la *Black community*, o sea, en el contexto de las minorías étnicas no blancas en Gran Bretaña, como dentro del discurso blanco mayoritario. El beneplácito de ambas comunidades era igualmente necesario para que el AWWC pudiera afianzarse en un espacio de equilibrio en medio de la tensión suscitada por la oposición de dos discursos antagónicos y evitar así verse silenciado por la indiferencia de una u otra comunidad. La adquisición de un *status* oficialmente reconocido ampliaba el radio de

acción de los miembros del taller, quienes encontraban en el grupo los recursos para provocar un impacto suficiente

*“[...] in a country where writers are recognised as great on the terms of white middle-class male critics” (1988: 2).*

Pues no se trataba sólo de hacer constar su presencia en el atestado panorama del universo literario, de aparecer en las listas oficiales de asociaciones y movimientos culturales o de participar de igual a igual en eventos de relevancia nacional: el respaldo de organismos tan prestigiosos como el sello Black Ink y el Greater London Council proporcionaba una credibilidad imprescindible para suscitar el interés de la crítica y de las casa editoriales. Amparadas por su pertenencia a una colectividad, las integrantes del AWWC podían aspirar a ver publicadas sus obras con un nivel de probabilidades de éxito que como individuos aislados difícilmente habrían alcanzado. Como el mismo AWWC señala,

*“organizing as a group gave us visibility, credibility and access to institutions, publishers, and other groups in the community. The workshop gave us the confidence to approach publishers, which as individuals we might never have done” (1988: 1-2).*

Confianza en la suma de los talentos individuales y fe en la importancia del proyecto son dos de los pilares sobre los que el AWWC construyó las bases de sus futuras actividades; sin ellas, el dúplice lastre de la pertenencia a dos categorías subalternas, el origen asiático y el género femenino, habría limitado considerablemente las oportunidades de reconocimiento público del colectivo. Según apunta la crítica Carole Boyce-Davies (citada en Ticktin, 1996: 67), el estado marginal de la literatura escrita por mujeres no blancas en Gran Bretaña se debe a un círculo vicioso generado por la escasa relevancia de mujeres no blancas en el mundo universitario, lo cual, a su vez, conlleva el desinterés de la crítica por las producciones de dicha categoría social y determina un vacío intelectual que



aísla a los sujetos femeninos no blancos e impide su plena aceptación en la academia. Los esfuerzos del AWWC por recibir el apoyo de instituciones oficiales subraya la firme intención por parte del mismo de romper con dicho círculo y promover la literatura de mujeres no blancas hacia el corazón del discurso dominante.

Otra consecuencia del incremento en la visibilidad del colectivo consistió en la obtención, en 1988, de la financiación de otros dos organismos públicos, la *Greater London Arts Association* y el *London Borough of Lambeth*. Una vez subido al carro de la acreditación pública, el camino del AWWC hacia una más plena integración en el gran mecanismo de las financiaciones parecía haber sido allanado. El compromiso de *The Women's Press* de publicar en 1988 *Right of Way*, la primera antología del AWWC, y posteriormente la voluntad de la editorial Virago de publicar en 1994 la segunda, *Flaming Spirit*, representa el resultado más evidente del acceso a una mayor credibilidad en la esfera pública que el aval de instituciones públicas había facilitado. Lo que es más, el influjo positivo que la consideración del AWWC por parte de la *Greater London Arts* ejerció sobre la consecución de muchos de sus objetivos, se mantuvo incluso después de que el colectivo se disolviera definitivamente en 1997 e hizo posible que varios de sus antiguos miembros vieran reconocidas sus carreras en solitario. Son ejemplos claros de ello la gran aceptación de la novela *A Wicked Old Woman* de Ravinder Randhawa, considerada por Aamer Hussein como la primera novela surasiática británica (citado en Ticktin, 1996: 71), así como el éxito cosechado poco después por Leena Dhingra con su novela *Amritvela*. El eco de esa misma visibilidad alcanzada por el AWWC determinó en buena parte el hecho de que fuera posible poner en marcha nuevos proyectos que sucedieran a aquél, como es el caso de la *Kali Theatre Company*, fundada por Rukhsana Ahmad en 1999, o la *Women of Asian Descent's Association* creada por Rahila Gupta y líder actual del activismo antirracista y antisexista en Gran Bretaña.

No obstante, se puede considerar igualmente importante el hecho de que la obtención de dos nuevas subvenciones garan-

tizara la continuidad y eficacia de las actividades del colectivo gracias a la creación de dos puestos de trabajo a tiempo parcial cuya finalidad sería la de optimizar la gestión del AWWC. Si hasta entonces las funciones administrativas y organizativas habían dependido únicamente de Ravinder Randhawa, quien había dividido su tiempo entre las tareas publicitarias, la supervisión de las reuniones semanales, la incorporación de nuevos miembros y la negociación de subvenciones con varias instituciones, a partir de 1989 fue posible diferenciar las labores administrativas de las destinadas a ampliar el alcance del colectivo y coordinar sus actividades con las de otras asociaciones. En concreto, Preethi Manuel, quien en septiembre de ese año fue nombrada *Outreach Worker*, se encargó de delinear las funciones asociadas a dicho puesto de trabajo que incluían la organización de talleres extraordinarios en colegios y colectivos afines al AWWC, la dirección de las publicaciones internas, tales como la revista *Chitti*, la planificación de acontecimientos culturales tanto a nivel local como nacional y el establecimiento de contactos fluidos entre el AWWC y las comunidades minoritarias a las que iba especialmente dirigido, sin por ello dejar de cultivar una relación de apertura e intercambio con la sociedad británica en general. De este modo, las tareas de gestión interna, tales como la afiliación, la gestión y tramitación de fondos financiados por entes públicos, la coordinación y dirección de las reuniones semanales y la catalogación del material literario presentado y producido en los talleres, recaerían en la figura de la administradora, cargo ostentado por Veena Stephenson a lo largo de casi todo el período de actividad del colectivo. También se estableció un comité directivo formado por todos los miembros efectivos del AWWC y cuya función era la de supervisar el trabajo de la administradora y de la encargada de la difusión de las actividades de la organización, además de decidir qué escritoras reconocidas había que invitar a los talleres y de elegir a los miembros que dirigirían los cursos y seminarios organizados fuera del territorio metropolitano de Londres.

Gracias al apoyo económico de la *Greater London Arts*

*Association*, el radio de acción de Randhawa y de sus primeras compañeras pudo extenderse hasta convertir lo que en origen fuera sólo un taller situado en el centro de Londres en un colectivo con miembros residentes en toda Inglaterra. Ya en 1988 el núcleo estable del proyecto, formado por Rukhsana Ahmad, Rahila Gupta, Veena Stephenson, Leena Dhingra, Kiran Grewan, Joyoti Grech, Ravinder Randhawa y Preethi Manuel, había dejado de llamarse *Asian Women Writers' Workshop* para adoptar la denominación de *Collective*, subrayando así la voluntad de reunir de forma continua las energías de un gran número de escritoras que, más allá de su participación práctica en los talleres, compartían unos mismos valores y objetivos y, por tanto, se consideraban partícipes de una misma identidad. Presentándose como *Asian Women Writers' Collective* al solicitar la financiación de la *Greater London Arts Association*, los miembros del taller habían ya establecido el género y origen étnico que debía definirlos; a continuación, el hecho de que su solicitud fuera aceptada sancionó esa denominación como la etiqueta bajo la que debían agruparse todas las actividades futuras del colectivo y con la que se exigía que fueran identificadas todas sus integrantes. Además, el mismo hecho de que esa institución aceptara apoyar un colectivo en cuya descripción se enfatizaban las palabras “mujeres” y “asiáticas” parecería indicar que la subvención le fue adjudicada *por* su condición de mujeres pertenecientes a una minoría étnica. A este propósito, conviene señalar el comentario de Miriam Ticktin a la subvención que el AWWC había obtenido del Greater London Council en 1984:

*“In the 1980s, the GLC was generous with its funding for minority arts; in this case, a label signalling one’s minority status was advantageous”* (Ticktin, 1996: 70);

el respaldo económico solicitado había sido concedido al colectivo como representante de una minoría y, por tanto, no es difícil suponer que el mundo institucional esperaba que de las actividades del AWWC emergiese una producción literaria “representativa” de la comunidad asiática en Gran Bretaña y

en concreto de las mujeres de esta etnia. Una suposición sin duda esencialista, pero que refleja con bastante fidelidad una de las paradojas a las que colectivos como el AWWC han tenido que enfrentarse y que consiste en la rapidez con la que fundaciones y editoriales procedentes de un contexto mayoritario aceptan apoyar las iniciativas individuales y colectivas de miembros de comunidades minoritarias, siempre y cuando éstos y sus producciones puedan ser fácilmente enmarcadas en las expectativas que el discurso dominante proyecta sobre las culturas marginalizadas (Bhachu, 1993: 102).

La representación de lo minoritario, manipulada por la necesidad de la mayoría social de ver las subjetividades culturales de acuerdo con una imagen preconcebida y no amenazadora, se difunde en los medios de comunicación de masa y comporta la aclamación de obras que, como *The Scarlet Thread: an Indian Woman Speaks, Her Story as Told to Rachel Barton* (Barton, 1987), propagaban el estereotipo de la mujer asiática, víctima pasiva de abusos culturalmente legitimizados. Los miembros del AWWC, oficialmente investidos del título de marginales entre los marginales, se encontraron —especialmente a partir de 1988— en la obligación de plantearse los criterios según los que consentían a entrar en la categoría de mujeres asiáticas y de renegociar los límites entre lo impuesto y lo libremente aceptado. Ya en la introducción de *Right of Way*, el AWWC comenzaba discutir las implicaciones del uso del término *Asian* en el nombre de un colectivo que, como tal, tenía el deber de abarcar la percepción de la identidad individual de todos sus miembros:

*“though we see ourselves as British-based Asian women, not all of us were born and bred here, and we brought with us different cultural and literary influences”* (AWWC, 1988: 2).

La primera reflexión sobre el nombre del colectivo fue levantada, en aquel entonces, por algunos de los miembros que consideraban oportuno cambiar el término *Asian* por *Black*, con el fin de enfatizar la solidaridad y fraternidad entre todas las minorías étnicas. Sin embargo, fue objetado que

semejante sustitución restaría importancia a lo novedoso del proyecto del AWWC, “*the first of its kind for Asian women writers in Britain*” (1988: 1), y conllevaría, además, una necesaria identificación con la comunidad Afro-caribeña a la que, en opinión de la mayoría del colectivo, el término *Black* está prevalentemente asociado. No obstante, la principal causa de que éste último término fuera finalmente descartado se encuentre tal vez en las diferencias culturales que la mayoría de los miembros del AWWC percibía como una barrera que impediría, en última instancia, la comprensión plena de textos escritos por mujeres Afro-caribeñas y que limitaría las posibilidades de ofrecer una respuesta crítica de relevancia (1988: 3).

La delimitación de un contexto cultural en el que inscribir las actividades y producciones del colectivo parece haber sido una de las preocupaciones fundamentales de sus miembros, cuando éstos debieron encararse a la necesidad de negociar la ideología que ostentarían como grupo. Mas, en su afán por dotar sus actividades literarias de una dimensión política que las definiera como sujetos y no solamente como escritoras, los miembros del AWWC cayeron, podríamos decir, en una de las trampas creadas por la mayoría hegemónica para minimizar el impacto cultural, intelectual y artístico de las comunidades de inmigrantes, es decir, circunscribieron sus exploraciones del texto literario al ámbito cultural de origen, utilizando en gran medida sus producciones artísticas como medio de expresión de una subjetividad marginada y silenciada. Tal y como pone de relieve Ticktin al afirmar que

*“the Collective writers are limited by the very force that enabled them to come to voice. They mobilize around their cultural subjectivity, and the scope of their writing remains thus narrowly focused”* (1996: 72),

uno de los mayores obstáculos que la teoría poscolonial y la crítica de la literatura marginal deben intentar salvar, consiste precisamente en asumir que cualquier autor que provenga de un contexto marginal deba necesaria y principalmente

tratar de su situación de opresión en sus obras. El AWWC parece ser consciente de los peligros de un enfoque de la identidad marginal en el que la condición de sujeto subalterno sea una virtud en sí misma:

*“how do we evolve our own standards without falling into the other trap of venerating every word written by Black women purely because their disadvantaged position has reduced them to silence?”* (AWWC, 1988: 2).

La necesidad de crear un contexto referencial para aquellos pioneros que se adentran en terrenos en los que ninguna senda ha sido aún trazada, justifica la prioridad que el AWWC parece querer otorgar a la demarcación de su identidad cultural, social, histórica, de género y de clase. Pues su propósito no es el de formar una escritoras armadas de todos los recursos que la literatura canónica es capaz de ofrecer, sino de impulsar unas autoras a que creen por sí mismas un contexto literario nuevo y dispuesto a albergar los valores estéticos y éticos con los que se identifican sus creadoras. Es por ello imprescindible empezar el debate teórico sobre la dirección que habría de tomar el colectivo con una seria reflexión sobre la percepción que sus miembros tienen de sí como individuos y como partes de una comunidad.

Por otra parte, dispuestas a no permanecer jamás estancadas en una visión parcial y rígida de la realidad de la comunidad asiática en Gran Bretaña, las integrantes del colectivo no dejaron pasar ninguna oportunidad de poner en discusión los presupuestos según los que habían construido su concepción de la identidad asiática femenina. Tal oportunidad les fue brindada por las numerosas mujeres que pasaron a formar parte del AWWC tras la publicación de *Right of Way*: algunas de ellas eran originarias del Extremo Oriente, otras de Oriente Medio, otras más provenían de un contexto híbrido, y la aceptación de todas ellas supuso un desafío para los miembros originales de un colectivo que había sido casi homogéneamente de proveniencia surasiática. No obstante, la apertura hacia miembros de orígenes tan diferentes no implicó solamente la

redefinición del término *Asian* en un sentido más amplio, sino que llevó a todo el colectivo a reflexionar sobre las razones que lo llevaban a subrayar los puntos de unión y hermanamiento entre el este y el oeste de Asia, mientras que seguían manteniendo una identidad separada de la comunidad Afrocaribeña. En concreto, uno de los puntos más interesantes de esta revisión ideológica experimentada por el AWWC es sin duda el intento de resistencia enérgica a la tendencia generalizada en los movimientos feministas de los años ochenta de proclamar, enfatizar y polarizar las diferencias presentes en la identidad femenina

*“throughout the eighties the women’s movement was being fractured by an atomisation of identity”* (Ahmad y Gupta, 1994: XI)

al mismo tiempo que trataban de conservar su independencia dentro del *Black Feminism*. Una difícil búsqueda del equilibrio que, sin embargo, demuestra la firme voluntad por parte del AWWC de no resultar excluyentes, puesto que, una vez establecido el carácter asiático del colectivo, trataron de mostrarse siempre decididas a revisar los criterios de afiliación al grupo cada vez que fuera necesario.

Otro de los acontecimientos que pusieron a prueba los principios teóricos del colectivo fue representado por el ingreso de lesbianas, hecho que reforzó el deseo de evitar todo tipo de discriminación y de homogeneización de las subjetividades culturales, religiosas, étnicas y de orientación sexual bajo el título genérico de “mujeres asiáticas”. Por este motivo, en uno de los primeros documentos del AWWC, una carta de información para nuevos miembros emitida en 1985, se declara explícitamente que

*“the policy so far states that the AWWC opposes writing and attitudes which are racist, sexist or communalist or are oppressive on the grounds of sexuality and disability”*.

Asimismo, la inserción del término *women* en el nombre del colectivo levantó algunos interesantes debates, ya que

fácilmente éste habría podido ser sustituido por “feministas”, un adjetivo que no habría resultado incoherente con la mayoría de los presupuestos teóricos del grupo. Sin embargo, como ellas mismas ponen de relieve,

*“there were such differences in our understanding of feminism that in any case the term would have been completely meaningless as a way of selecting new women to become members of the workshop”* (AWWC, 1988: 4)

no solo muchas de las mujeres pertenecientes al AWWC consideraban que el movimiento feminista en general había dejado de considerar la intersección de la categoría de etnia y clase social con la de género, sino que concretamente se oponían a la petrificación del concepto de mujer sobre el que el feminismo blanco tradicional había construido su visión de la mujer como entidad universal. Era necesario trabajar la idea de mujer/es, de sus derechos, representaciones y status en el ámbito cultural y social específico, desde una perspectiva alternativa a la canónica de las feministas occidentales, pero también a la más reciente del *Black Feminism*. En otras palabras, en opinión del AWWC, había que ahondar en el vacío intelectual que rodeaba a las minorías asiáticas y rescatar del silencio un espacio en el que elaborar un análisis de la situación de la mujer que, ni blanca ni afro-caribeña, parecía ahogada por ambas comunidades. De hecho, una posible explicación de la negativa a usar el término *Black* podríamos encontrarla en la visibilidad de la que las mujeres afro-caribeñas, por influencia de los movimientos feministas afro-americanos, parecían gozar ya, en comparación con la situación de las mujeres asiáticas, para las que aún no existía un modelo ultramarino a seguir:

*“we were also working in a vacuum; there seemed to be no precedents to which we could refer”* (AWWC, 1988: 1).

A pesar de querer mantener su identidad como asiáticas separada de la de otras minorías, el AWWC optó siempre por



establecer una estrecha colaboración con colectivos representativos de diferentes estratos sociales y, en particular, con asociaciones de mujeres afro-caribeñas, como el homólogo *Caribbean Women Writers' Collective*, con los que frecuentemente organizaban talleres conjuntos, conferencias abiertas al público y eventos culturales de interés nacional. Entre septiembre de 1989 y octubre de 1990, el AWWC organizó aproximadamente cuarenta acontecimientos culturales, distintos de los talleres semanales: según el informe que Preethi Manuel elaboró a finales de 1990, el AWWC había promovido talleres escolares con jóvenes asiáticas, había realizado sesiones de escritura creativa para adultos en el ámbito de las comunidades asiáticas de los suburbios de Londres y había diseñado cursos para fines específicos como "*Writing for TV*". Anualmente, en ocasión del día internacional de la mujer, el AWWC organizaba un encuentro especial, el *Mehfil*, abierto para todo el que quisiera asistir y que consistía en una lectura pública de textos creados por las integrantes del colectivo. Igualmente, encuentros similares eran organizados en el día del orgullo gay y en el día de la mujer asiática.

Una de las tareas de la *Outreach Worker* era, como ya se ha señalado, el de dar a conocer el colectivo lo máximo posible fuera de los circuitos más obvios; para ello, además de moverse por el área metropolitana de la capital británica, los miembros del AWWC recorrieron el país ofreciendo talleres, seminarios y recitales de piezas producidas en el taller estable del colectivo. Muchas de las mujeres que asistieron a estas actividades pedirían ser admitidas como miembros efectivos del AWWC, a pesar de residir en regiones muy distantes de Londres. Ya que uno de los propósitos originales de la organización era el de arrebatar de la soledad intelectual a toda mujer que deseara escribir, las integrantes del colectivo no dudaron en cambiar los requisitos de afiliación entre los que se encontraban, además de la ya mencionada obligación de presentar trabajos originales cada cierto tiempo y además del respeto por los presupuestos políticos de la asociación, la obligación de asistir al menos a cinco de cada seis reuniones consecutivas o, en caso de no poder intervenir, de avisar por escri-

to. Se procedió, pues, a incluir la posibilidad de enviar por correo los textos, cuyo feedback sería entonces recibido por escrito y, de hecho, no sólo muchos miembros a distancia permanecieron tales hasta la disolución del colectivo, sino que varios de los relatos recogidos en *Flaming Spirit* fueron escritos por mujeres que vivían en Sheffield, Birmingham, Manchester y Cardiff. La tercera obra del AWWC, la antología poética autoproducida *When I Say No* de 1991, está enteramente compuesta por piezas que fueron producidas durante unos talleres organizados en cinco ciudades inglesas, entre los cuales merece la pena destacar el que tuvo lugar en el *Community Centre* de Banger Street en Blackburn: en él una veintena de mujeres procedentes de diferentes contextos asiáticos y de edades también muy distintas escribieron individualmente y en grupo sobre el tema de la amistad y discutieron el concepto de modelo familiar asiático (informe de difusión del AWWC, enero-abril 1990). Las otras dos antologías del AWWC, la autoproducida *Read On* de 1990 y la antología poética *Read On 2* financiada por la *Greater London Arts Association* en 1994, también recogen textos que en gran parte fueron creados durante las sesiones de los talleres que el AWWC presidía cada jueves por la noche.

Sin embargo, la continuidad de las actividades de difusión del colectivo se vieron súbitamente reducidas en 1991, cuando la *Greater Lond Arts Association* retiró su apoyo al AWWC; el viento parecía haber empezado a soplar en otra dirección:

*“the political climate has altered so drastically that our agenda feels marginalised to the point of extinction”* (Ahmad y Gupta, 1994: XI).

El volumen de subvención había vuelto al de 1984, haciendo que buena parte de los objetivos de la organización pasara a ser inalcanzable. Si entre 1988 y 1989 el AWWC había contado con dos trabajadoras a tiempo parcial y en 1990 con una trabajadora a tiempo completo, ahora sólo podían permitirse contratar a una persona veinte horas a la semana. Una

de las iniciativas más apreciadas por los miembros, la invitación de una escritora profesional cada dos meses para propiciar un intercambio de ideas, tuvo que ser abandonada, así como cesaron de tener lugar todo tipo de actividades salvo los talleres semanales e igualmente fueron suspendidas las ayudas económicas para que todas aquellas madres que desearan asistir a los talleres tuvieran modo de dejar a sus hijos al cuidado de alguien. A pesar de condiciones tan adversas, en 1994 el AWWC había crecido considerablemente y la energía con la que el grupo evolucionaba, tanto desde un punto de vista ideológico como desde un punto de vista artístico, permanecería invariada hasta que, en 1996, también el *Lambeth Council* retirara definitivamente su financiación, disolviéndose el colectivo poco después.

## 2.2 Contextualización de las publicaciones del *Asian Women Writers' Collective*.

El renovado ímpetu con el que contó el colectivo durante sus últimos años pudo verse reflejado en la forma en la que de sus cenizas surgieron iniciativas, tanto individuales como colectivas, que atestiguan el impacto social y cultural que este grupo de mujeres asiáticas tuvo sobre el mosaico literario británico de fin de siglo, no últimas la posterior publicación de obras escritas por casi la mitad de las autoras incluidas en *Flaming Spirit* y la fundación de nuevos colectivos que tomasen el relevo. De hecho, y como ya habían percibido los miembros más antiguos del grupo tras la publicación de

*Right of Way*, “preparation for the anthology also changed the aims and objectives of the workshops. We started to look at it as a launching pad for our own careers as writers” (AWWC, 1988; 5).

Muchos de los miembros más comprometidos con el AWWC tuvieron que distanciarse de las actividades del taller debido a la presión de sus incipientes carreras como escritoras, carreras que habían sido precisamente propiciadas por el

apoyo del colectivo. Igualmente, tras la publicación de *Flaming Spirit*, el grupo se vio incapaz de ignorar la tácita aunque amenazante división que marcaba la separación entre “‘*published*’ and ‘*unpublished*’ writers” (Ahmad & Gupta, 1994; XIX). Precisamente algunos de los resultados aparentemente más positivos del colectivo, el éxito cosechado por varias de sus integrantes antes y después de su disolución y la publicación de dos de sus antologías, representaron un desafío para la ética comunitaria y egalitaria del AWWC e impusieron una profunda revisión de los presupuestos políticos y literarios sobre los que el colectivo había sido fundado. No cabe duda, pues, de que tanto la primera como la segunda antología marcaron un hito en la historia del AWWC y contribuyeron a ajustar su rumbo en función de los cambios experimentados por el grupo y por la comunidad británica en general.

Ante todo, la idea de ver publicada una selección de los textos nacidos durante o a partir de los encuentros del taller, si bien no pareció estar reñida con el objetivo fundamental de apoyar a nuevos talentos, conllevó, no obstante, una marcada distinción entre miembros que habían participado en el proyecto de publicación y aquellos miembros que se fueron incorporando al colectivo posteriormente. Los nuevos miembros

*“found it difficult to relate to a group which was so preoccupied with its own tail –its own finished product”* (AWWC, 1988: 4);

la adaptación a un grupo cohesionado por el esfuerzo de alcanzar una meta común no podía sino resultar ralentizada y obstaculizada por la divergencia de intereses entre quien recién ha empezado a contar una historia y quien no sólo ya la ha terminado, sino que además ya la ha entregado al público. Como un bautismo de fuego, la puesta en venta de una obra parece separar, en el imaginario colectivo, al escritor *amateur* del escritor profesional; asimismo, la publicación de *Right of Way* supuso la existencia paralela en el colectivo de una ‘primera generación’ de miembros que acababan de superar una

etapa, y una nueva generación que estaba empezando de cero.

El simple hecho de que existiera un núcleo central de unos diez miembros, estables desde la fundación del taller, ya había causado honda preocupación al constatar que el grado de familiaridad que cada una de estas diez mujeres había alcanzado con el trabajo literario de las demás podría estancar su creatividad y, sobre todo, podría intimidar a los nuevos miembros (AWWC, 1988: 2); aun mayor sería su inquietud cuando descubrirían que el producto final del proceso de creación literaria se había convertido en una barrera que impedía una plena interacción con nuevos talentos. Inmediatamente, y fieles al principio democrático de no exclusión, las integrantes del comité directivo planearon una serie de reformas finalizadas a fomentar la aportación individual de todos los miembros a las nuevas iniciativas del grupo. Se estableció, pues, la rotación sistemática de los miembros encargados de presidir los talleres, dejando un amplio margen de libertad a la hora de elegir y organizar las actividades en cada sesión y plasmando de manera concreta el interés que el colectivo siempre había manifestado por la experimentación en el proceso de escritura. Con el fin de descentrar la atención de la primera antología y, al mismo tiempo, de abrir un espacio para el diálogo con las nuevas voces presentes en el AWWC, se pasó a normalizar las lecturas públicas de los textos producidos por las asistentes a los talleres, convirtiéndolas en presentaciones de antologías orales, sometidas a un proceso de selección y edición similar al experimentado por *Right of Way*. Se trataba de restar dramatismo al acto de criba anterior a la publicación de una colección, de relativizarlo y humanizarlo, asegurando la participación colectiva en cada fase del mismo y garantizando la justa representación de las obras de todos los miembros del AWWC.

Todo ello contribuyó a que el colectivo pudiera contar con un material listo para ser ofrecido durante los numerosos actos a los que el AWWC era invitado por otras asociaciones, pero, sobre todo, sirvió para galvanizar al grupo instigando la continuidad en el trabajo de creación y aportando un nuevo "*impetus to write*" (1988: 4) a los miembros más antiguos. Sin

embargo, “*this ímpetus was not strong enough*” (*ibidem*): el fantasma del estancamiento y de la autocomplacencia requería medidas aún más incisivas. El paso siguiente fue, pues, el de negociar la publicación periódica de los textos en revistas cercanas al mundo de la *Black culture*. A pesar de la inconstancia con la que la integrantes del AWWC vieron sus obras aceptadas en este tipo de medio, la iniciativa evidenció una vez más los esfuerzos del colectivo por compatibilizar la necesidad de nuevos retos, tan sentida por aquellas mujeres que ya hubiesen alcanzado cierto grado de madurez como escritoras, y la necesidad de iniciar a los nuevos miembros al ritual de la publicación, sin por ello volver a pasar por el maratón editorial, emocional y psicológico que supuso *Right of Way* y que, como se explica en su introducción, “*took up too much energy*” (1988: 4).

La energía que una publicación ‘oficial’ había robado a las actividades rutinarias del colectivo, se había dejado notar especialmente por lo que se refiere al compromiso del AWWC de extender su labor a cuantas más mujeres fuera posible. El *outreach work*, como lo denominaron desde la creación del grupo, había representado una estructura estable, a través de la cual extender una red de información y contacto que realmente rescatara del aislamiento a las mujeres asiáticas deseosas de escribir. Conscientes desde el primer momento de que no podían esperar a que los nuevos miembros sencillamente entrasen por la puerta, Randhawa y sus compañeras planificaron una estrategia de consolidación de las relaciones del colectivo con las comunidades asiáticas del área metropolitana, abriendo brechas en la reticencia de unos grupos sociales a menudo retraídos y difidentes. Sin embargo, durante todo el período que precedió a la publicación definitiva de *Right of Way*, el colectivo había canalizado casi la totalidad de sus esfuerzos para llevar a cabo un proyecto interno; el grupo se ensimismó, concentró su actividad en potenciar el radio de acción de las mujeres que ya formaban parte de él y en ofrecer a éstas los frutos del apoyo colectivo, pero “*this narrower focus eclipsed our aim of developing writing in the community, of doing outreach work with Asian women in a wider*

*context*" (1988, 5). Al constatar que habían dejado al margen uno de los principios esenciales de su agenda como colectivo, los miembros del AWWC concluyen su introducción a *Right of Way* expresando el firme propósito de ampliar su radio de acción (1988, 6) y, como se ha expuesto anteriormente, dedicarán los cuatro años siguientes a su publicación a poner en marcha proyectos antológicos alternativos y capaces de reflejar el trabajo de la totalidad de las integrantes del colectivo.

No obstante, tres años antes de que el AWWC cumpliera su décimo aniversario, el comité directivo empezó a contemplar la posibilidad de aceptar de nuevo el desafío de una publicación externa que presentara al mundo los resultados de una década de lucha. Consciente de los conflictos a los que se habían enfrentado con la preparación de su primera colección, el AWWC decidió, ante todo, ofrecer a toda mujer asiática residente en el reino Unido la posibilidad de presentar su material literario para que fuera examinado e incluido en esta segunda antología. La propuesta, respaldada por una conveniente campaña informativa, pretendía unificar el objetivo de apoyar al mayor número de nuevos talentos con el de proporcionar a las que ya fueran miembros la posibilidad de medir sus fuerzas con un reto de mayor relieve. Romper el aislamiento, rasgar el silencio y otorgar visibilidad: los tres principales objetivos de la asociación compitieron por la atención de sus miembros durante el proceso de edición de *Flaming Spirit*, como si de un juego de platos chinos se tratara.

A pesar de la experiencia que varias de las participantes en el proyecto habían obtenido con la publicación de la primera antología y, a menudo, con publicaciones individuales, el colectivo chocó frontalmente con una serie de nuevas dificultades. A falta del apoyo de la *Greater London Arts Association*, el AWWC pudo constatar la facilidad con la que muchos escollos pueden ser superados gracias a la aprobación oficial de una institución relacionada directamente con el poder político. La dimisión de Margaret Thatcher en 1990 había producido un cambio tan evidente a nivel socio-político como cultural: la alusión al endurecido clima político y económico que Ahmad y Gupta incluían en las primeras líneas de

su introducción a *Flaming Spirit* (1994: X) anticipa la crítica explícita de la política editorial de principios de los noventa, la cual es expuesta por ambas editoras en las últimas páginas:

*“we referred earlier to the changed climate in the publishing world. [...] In many ways, the literary climate is much less tolerant now, more hostile to progressive ideas”* (1994: XVIII).

Uno de los problemas prácticos a los que no habían tenido que enfrentarse en 1988 y que tenían ahora ante sí, consistía en la negativa, por parte de numerosas editoriales, a publicar una obra colectiva;

*“the space that Ros de Lanerolle had created for us at Women’s Press by agreeing to let us edit collectively was a luxury we had then taken for granted”* (1994: XVIII).

Desde el punto de vista de la política del prestigio, una publicación colectiva equivalía a un texto anónimo, algunos nombres poco conocidos y muchos desconocidos anularían la eficacia de las campañas de marketing donde el autor es un personaje más, un producto de la casa que le publica. Décadas después de que Roland Barthes proclamara la muerte del autor, una corriente de individualismo imperante vuelve a arremolinar las aguas del mundo editorial:

*“there is a tendency to dismiss egalitarianism of any kind, to deny the value of equal representation in any forum, a willingness to deride that which does not bear a stamp of approval – ‘quality’ as defined by some higher certification authority.”* (1994: XVIII).

Era necesario tener un nombre propio que distinguiera al individuo de entre la masa sin rostro, pero también era necesario que ese nombre hubiera sido ratificado por una autoridad. La certificación de la calidad de los textos presentados por el AWWC para su publicación no podía venir del colecti-



vo en sí, en el que sólo algunas escritoras se habían visto reconocidas por la crítica; un sello de calidad proveniente del exterior era necesario *a priori*. De ahí que el colectivo se viera obligado a adoptar las figuras de Rukhsana Ahmad y Rahila Gupta como editoras de *Flaming Spirit*: ambas habían conseguido ya que varias de sus obras fueran publicadas y ofrecían, por tanto, una apropiada garantía. En efecto, Gupta, cuya formación académica incluía estudios de posgrado en teatro inglés, ya había visto publicados en diversas antologías varios de sus ensayos y relatos, el último de los cuales precisamente publicado por la editorial Virago en *The Virago Book of Love and Loss* (1992). Ahmad, quien había tenido que abandonar el AWWC poco después de la publicación de *Right of Way* debido a sus compromisos profesionales como escritora, volvió a colaborar con el colectivo exclusivamente para aportar su labor de editora; su curriculum contaba ya entonces con la edición de una antología poética, *We Sinful Women, Contemporary Feminist Urdu Poetry* (The Women's Press, 1991), la traducción de la novela de Altaf Fatima *The One Who Did Not Ask* (Heinemann, 1993) y la puesta en escena, a lo largo de 1991 de su obra *Song for a Sanctuary* tanto en Londres como en las regiones colindantes.

La adopción de la fórmula Ahmad-Gupta planteó al AWWC un contradicción directa respecto a la ética colectiva que tan duramente había tenido que defender tras la publicación de *Right of Way*. El hecho de que el mundo editorial diera precedencia a las autoras de obras ya impresas oficialmente no hacía más que agudizar la distancia entre “‘*published*’ and ‘*unpublished*’ writers” (1994: XIX). En primer lugar, dicha precedencia no sólo confirmaba la existencia de dos ‘clases’ de miembros dentro del colectivo, los reconocidos y los desconocidos, los que ya habían superado el muro de la visibilidad y los que aún permanecían invisibles, sino que ponía de manifiesto que el propio AWWC aceptaba tal distinción, al acatar las condiciones de ‘*quality*’ impuestas por la editorial. El *egalitarianism* que había cimentado el espíritu de resistencia al sistema por parte del AWWC se veía en entredicho, ya que los nuevos talentos sabían de antemano que aparecerían

en la segunda antología gracias a que junto a ellas estarían mujeres a las que las editoriales reconocían el título de escritoras. La escala de valores que relega a los ciudadanos británicos no blancos a una posición de inferioridad con respecto a los blancos, a las mujeres con respecto a los hombres, a la clase obrera con respecto a la media, se ve repetido en un panorama cultural en el que los mismos criterios sirven para evaluar la ‘calidad’ de un autor. Lo que las integrantes del AWWC percibían como paradójico es el hecho de que un colectivo nacido para contrastar esa tendencia fuera a caer en un proceso de jerarquización:

*“whether or not a group intends to do so, the manner in which a piece of writing is received by its members establishes, sooner or later, a hierarchy, a subtle sense of grading, a sense of the ‘power’ which ‘the best’ of us can exert over the rest”* (1994: XVI).

El término *power* aquí empleado puede considerarse como un vínculo directo entre las relaciones dominación/subordinación típicas de una macro-estructura social polarizada en torno a lo hegemónico y a lo marginal, y a las relaciones de superioridad/inferioridad que puede surgir en una micro-estructura como la de una asociación cultural. El poder, en este último caso, pertenece a las escritoras reconocidas sin cuya autoridad las demás no tendrían el crédito suficiente como para obtener un contrato por parte de una editorial. Virago, aun siendo una casa especializada en fomentar la inclusión de las mujeres en el mercado del libro, aplica un criterio de exclusión que necesariamente crea subordinación; el AWWC se enfrenta a un *aut-aut*: hacer lo mismo o renunciar a la oportunidad de dar visibilidad a algunas nuevas autoras. Dar respuesta a esta disyuntiva no fue fácil para los miembros del AWWC, que aún en la introducción a *Flaming Spirit* reflexionan abiertamente sobre la coherencia de sus elecciones:

*“were we merely shortlisting people in a spiral of reduction which would hurt more people than it could benefit?”*

(1994: XVIII).

Si después de que *Right of Way* viera la luz, la diferencia entre miembros ‘publicados’ y ‘no publicados’ podía entenderse simplemente como una cuestión de antigüedad –los miembros afiliados antes de 1988 habían podido participar en el proyecto, los nuevos no-, en el caso de *Flaming Spirit* se hacía patente que la distinción se había convertido en ‘cualitativa’, según el sentido que las editoriales atribuían al término.

Las dos citas anteriores subrayan, además, uno de los puntos de reflexión para el grupo que surgieron incluso antes que se programara la publicación de una segunda antología: la competitividad que genera un proceso de escritura colectiva y lectura comunitaria. Como señalan Ahmad y Gupta, el grado de aceptación de los textos leído durante una de las sesiones del taller genera una graduación entre las asistentes directamente proporcional a aquél. Al confirmarse dicho grado de aceptación sesión tras sesión, algunos miembros del AWWC quedaban inscritos en un ‘canon’ peligrosamente parecido al canon literario al que el colectivo pretendía oponerse. De este modo, el proceso reduccionista de selección empezaba mucho antes de que se pensara en preparar una antología a publicar; el tan temido elitismo que conllevaba la inclusión en una colección se producía en realidad en cuanto los *public readings* organizados en los talleres del AWWC y para otros eventos culturales invitaban necesariamente a la comparación. Precisamente la concepción colectiva y pública de las actividades del AWWC, que por un lado proporcionaba un espacio de diálogo a mujeres que de otro modo habría seguido aisladas, por otro lado “*it also set up the unspoken ratings*” (1994: xvi) que contribuían a dificultar la plena inserción de los nuevos miembros, generalmente recién iniciados en la escritura -

“*new writers can feel quite daunted by a superb piece of work*” (1994: XVI)-.

Naturalmente, muchas de las tensiones producidas por esta

subyacente complicidad podían ser aliviadas por la edición de antologías orales y colecciones autoproducidas que, como se ha señalado antes, ofrecían a todos los miembros la oportunidad de ver seleccionadas sus obras -

*[supporting excluded writers] was made easier by the fact that other collections are also planned by the group*" (1994: XVIII)

Sin embargo, ante la posibilidad de ser incluidas en una publicación 'seria', muchas de las escritoras del AWWC tendrían que sucumbir al criterio de 'quality': si en *Right of Way* la gran mayoría de los textos pertenecían a mujeres que jamás habían visto sus obras publicadas, en *Flaming Spirit* sólo la mitad de los textos proviene de autoras primerizas.

La idea de 'poder' que las escritoras afirmadas podían ejercer sobre el grupo también conlleva una reflexión sobre la forma en la que el concepto de 'éxito' se encontraba ligado a aquél y sobre la manera en la que podía afectar a la interacción de los miembros del AWWC y a los objetivos iniciales de éste.

*"Does success gnaw away insidiously at the values we once held dear?"* (1994: XVIII)

En cierto modo, el colectivo había logrado uno de sus principales objetivos: construir un espacio protegido de las agresiones del discurso dominante, donde cada individuo arrimara el hombro en un esfuerzo colectivo para obtener el reconocimiento oficial por parte de la mayoría social. No obstante, desde el momento en el que cada una de las dos antologías fue concebida, el esfuerzo colectivo acabó resultando en un aumento de la visibilidad de unos pocos miembros elegidos para la publicación. Si bien es cierto que *Right of Way* apareció bajo la firma del AWWC, también es evidente que los nombres propios que constaban en su interior como autores de los textos recibirían un significativo empujón en sus carreras individuales. Por supuesto, la minoría marginal de las mujeres

asiáticas en Gran Bretaña se beneficiaría de la visibilidad que el AWWC había obtenido como colectivo al sellar con su nombre el origen de la colección; aun así, unas pocas escritoras recibieron una visibilidad extra que las reconocería como individuos, a la vez que como miembros de una comunidad. Es en este sentido que Ahmad, Gupta, Randhawa y las demás autoras profesionales del AWWC consideran que podrían haber traicionado los ideales de la lucha común al permitir que unos miembros destacaran sobre los demás. “*Does success engender a kind of elitism?*” (1994: XVIII). En primer lugar, el éxito en cualquier campo, si recibe la aprobación pública, implicará la adquisición de prestigio social; en segundo lugar, el prestigio es un bien limitado en las sociedades occidentales que tienden a organizarse de manera piramidal, puesto que conquistar el prestigio presupone haber resultado el mejor en comparación con todos los demás. Tener prestigio significa, por definición, pertenecer a una élite.

Como consecuencia de la profesionalización de varios de las integrantes del colectivo, se estableció subrepticamente una distinción de roles puesto que, como se ha apuntado anteriormente, los objetivos de mujeres como Rukhsana Ahmad o Leena Dhingra, lanzadas ya hacia el éxito, no podían coincidir con los de miembros como Joyoti Grech o Afshan Navid Malik aún oscurecidas por la etiqueta de *amateurs*. Hasta cierto punto, dicha distinción pareció ser asumida por el AWWC como parte del proceso natural de maduración artística y como mera consecuencia del tiempo que cada autora había podido dedicar a la escritura:

*“those of us who had been writing for longer and felt that we could not now progress in our work without being stretched by sharper criticism and more challenging tasks gradually found it harder to make time for these meetings which varied considerably from one week to another depending on who turned up”* (1994: XVII).

No es de extrañar que las autoras más maduras, “*the best*” por citar las palabras de Ahmad y Gupta, sintieran la necesi-

dad de trabajar a otro nivel, algo muy poco factible en unos talleres en los que el espíritu de colectividad definía la igualdad entre todos los asistentes, priorizaba la participación de los nuevos miembros y presuponía la homogeneidad del grado de dificultad de las actividades. A pesar de la aparente incongruencia del hecho de que un grupo, que se autodenomina *collective* y que pretende afianzar la presencia e identidad de la comunidad femenina asiática en Gran Bretaña, cuente entre sus más conocidos logros el haber lanzado una serie de carreras artísticas individuales, el AWWC se preocupó fundamentalmente de rentabilizar la presencia de escritoras profesionales entre sus filas, buscando un compromiso que convirtiera en fructífero uno de los mayores conflictos surgidos a partir de la publicación de las dos antologías. Por tanto, lejos de resentir el éxito personal de algunos de sus miembros, el AWWC trató de redefinir el rol que éstos habían ido desempeñando en la asociación durante los años previos a la publicación de *Falming Spirit*:

*“although some of the longer serving members are no longer regulars, [...] we still hover, playing both a supportive and an annoyingly overprotective role”* (1994: X).

Se trató, pues de canalizar mejor el prestigio, la admiración que las profesionales generaban entre las demás mujeres del AWWC, evitando el paternalismo estéril y potenciando una acción de apoyo activa y coherente con los ideales anti-elitistas del grupo.

*“Are the ‘professionals’ beholden to the group and should they pay back in terms of time and support to the new writers?”* (1994: XVIII).

Aunque aún se encontrara en fase embrional, estaba comenzando a despuntar una generación de *foremothers*, de referentes literarios que venían a rellenar el vacío cultural que se mencionaba en la introducción a *Right of Way*. Para no romper con la ética colectiva del grupo, los logros personales de

Ahmad, Randhawa, Dhingra y Tanika Gupta tenían que ser empleados como ariete para abrir paso al resto de su comunidad.

Para concluir este análisis de los conflictos provocados en la ideología del colectivo por la publicación de *Right of Way* y de *Flaming Spirit*, cabe destacar la difícil posición de Ahmad y Gupta como editoras de esta última colección:

*“we had now power over the group which we as part of a writing community feel the publishing world has over us, justly or unjustly”* (1994: XVIII).

El poder y el deber de incluir y excluir autoras confería a ambas editoras un papel análogo al del sistema que el AWWC como entidad colectiva trataba de subvertir. El proceso de edición venía a repetir, dentro de la organización democrática del colectivo, una fórmula de autoridad absoluta que atrás dejaba la selección colectiva de los textos de la primera colección. Conscientes de la ambigüedad de su posición, Ahmad y Gupta trataron de paliar los efectos más agresivos de una labor que parecía colocarlas del lado del poder dominante, empleando unos criterios de selección cuanto más imparciales. Entre éstos, figura un intento de selección de textos en función de su valor representativo de la evolución histórica, ideológica, temática y estilística del conjunto del colectivo. De ahí que fuera posible justificar en parte la presencia de diez textos sobre veinte escritos por autoras anteriormente publicadas, como una forma de presentar ejemplos del trabajo de los miembros más antiguos al lado de las producciones de escritoras *“newer, sometimes younger”* (1994: XIX). Asimismo, el poder que llegaron a ostentar Ahmad y Gupta puede ser también considerado como un reflejo de la nueva fuerza que las comunidades minoritaria comenzaban a ejercer sobre la sociedad británica.

*“Although this might point to the fact that we are established as a force, it does not mean that we are less marginal in the British literary consciousness”* (1994: XIX).

Organizadas en torno a un fuerte sentido de la colectividad, las minorías étnicas británicas estaban empezando a contar con una notable capacidad de impacto sobre las estructuras sociopolíticas de poder y, sin embargo, no dejaban de ser conscientes de que la posibilidad de actuar sobre el sistema aún tenía que ser arrebatada a la fuerza, el espacio de afirmación de su identidad debía ser contenido centímetro a centímetro. Si habían llegado a ser una fuerza social, se debía precisamente a que la rigidez del armazón estatal exigía el uso de la fuerza. Sobre todo en el panorama literario, la presencia de escritores procedentes de categorías sociales minorizadas era, y posiblemente sea, aún marginal; a menudo se trata de casos más bien representativo de subculturas minoritarias, elegidos más por su condición marginal que por su valor artístico intrínseco. Su percepción por parte de la cultura dominante es la de exóticas excepciones, tal y como señalan Ahmad y Gupta:

*“when black writers win literary prizes or achieve unprecedented publishers’ payments they preoccupy the literary establishment briefly, but are usually seen as exotic flow-ers of the mainstream [...]”* (1994: XIX)

Por lo que se refiere al proceso de edición de las dos antologías, existe, como se ha anticipado, una diferencia sustancial entre *Right of Way* y *Flaming Spirit*, ya que en el primer caso la criba del material publicable fue llevada a cabo por todos los miembros que entonces pertenecían al comité directivo –los miembros más estables y comprometidos con el colectivo–, mientras que, en el segundo caso, la selección de los textos fue encargada a una comisión editorial formada por una pequeña parte de los miembros efectivos del AWWC y, posteriormente, fue dejado completamente en manos de un subgrupo de la comisión, constituido por Ahmad y Gupta, editoras formales de la colección. La razón de que el AWWC terminara eligiendo una estructura cerrada en el caso de *Flaming Spirit* se debió, ante todo, al considerable aumento de miembros en el comité directivo: de las ocho integrantes que había



estado presentes durante la preparación de *Right of Way*, se había pasado a cuarenta, en ocasiones hasta cincuenta miembros en los años inmediatamente anteriores a la publicación de *Flaming Spirit*. Esto hizo inviable un proceso de votación democrática y empujó el comité a buscar la solución de una comisión reducida a ocho miembros. Desafortunadamente, las dificultades para coordinar la presencia simultánea de los ocho miembros durante las reuniones, así como la necesidad de cumplir con los requerimientos formales de Virago, convencieron al AWWC de la conveniencia de presentar dos editoras formales, compatibles con las convenciones del mundo editorial.

La autonomía de la que gozaron Ahmad y Gupta durante la edición de la segunda antología facilitó también la fijación del marco crítico que tenía que ser aplicado a la selección de los textos. El establecimiento de las criterios formales y de contenido que tanto había preocupado el colectivo antes, durante y después de la edición de *Right of Way* se resolvió con seguridad de forma más fluida durante la fase de cooperación entre Ahmad y Gupta. Aún así, una de las cuestiones más relevantes para un colectivo dedicado a la promoción de la literatura permaneció sin resolver hasta el final de la historia del colectivo: como las propias Ahmad y Gupta admiten, los miembros del AWWC nunca fueron capaces de desarrollar “*a clearly articulated definition of a good piece of writing*” (1994: XVI). Lo que podría parecer una laguna grave en una asociación que centraba sus actividades en la discusión de los textos aportados por sus integrantes, se explica fácilmente si se tiene en cuenta la posición de resistencia que el AWWC había siempre mantenido con respecto a los criterios que según la tradición literaria occidental definían la obra de arte. La rigidez con la que el canon clásico había normalizado lo bello se basa justamente en la categorización de los valores estéticos. La etiqueta de ‘bien escrito’ o ‘mal escrito’ marca a fuego las obras de arte como si de ganado se tratara, tratando de justificar la objetividad de unos criterios que paradójicamente emergen siempre de la especificidad de un contexto cultural, histórico y sociopolítico. Al menos, ésta es la interpretación del concep-

to de definición canónica que ofrece el AWWC en las introducciones a sus antologías:

*“we have to ask who formulated these criteria and are they relevant to us, as Asian women writing in a country where writers are recognised as great on the terms of white middle-class male critics”* (AWWC, 1988: 2).

Pero el colectivo no sólo rehuía las constricciones formales y temáticas impuestas por la crítica occidental, sino que, al mismo tiempo, y fieles a su espíritu de búsqueda de un espacio propio, éstas mujeres anglo-asiáticas también rechazaron el extremo en el que parecía haber caído el *Black Feminism*, es decir, en la creación de un canon paralelo e igualmente limitativo.

La insatisfacción que sentían los miembros del AWWC cada vez que trataban de alcanzar una unanimidad en la definición de la literatura nacía de la constatación de que la escritura es

*“an activity so completely bound by individualism and subjectivity, in all its aspects”* (Ahmad y Gupta, 1994: XV),

tanto que sería un contrasentido tratar de reducir su universalidad a una mera serie de reglas estilística y convenciones retóricas. En la subjetividad del proceso creativo yace la clave para el establecimiento de un diálogo con el lector/espectador, quien también se inscribe en una inefable subjetividad. Entre la individualidad del autor y la individualidad del observador se abre un laberinto interpretativo que constituye la principal riqueza del acto artístico y que provoca infinitud de sensaciones, todas ellas ligadas a la percepción personal y todas ellas imposibles de recoger en una definición estándar de arte. En cada fase del proceso artístico -creación, lectura, interpretación y evaluación- elementos racionales y susceptibles de ser discutidos se mezclan inexorablemente con los imprevisibles e inexplicables efectos que la obra causa en nuestra sensibilidad: en palabras de Ahmad y Gupta,

*“at each and every stage you must withdraw and make reference not only to what might be a difficult-to-define set of rational criteria, but also something quite imposible to quantify or account for, your gut reaction, your feelings”* (1994: XV-XVI).

La estrategia de resistencia a los criterios convencionales de calidad literaria puede ejemplificarse a través del debate que, anteriormente a la publicación de *Right of Way*, había surgido en torno a la evaluación de los textos poéticos. De hecho, muchos de los poemas que finalmente serían incluidos tanto en *Right of Way* como en colecciones poéticas posteriores carecían del arco iris de imágenes que sustenta el entramado de los modelos poético más tradicionales, de la meditada fragmentación de la poesía posmodernista, así como de la dramática ruptura del equilibrio retórico de la poesía vanguardista. Ante la incomprensión y las críticas levantadas por varios miembros, el colectivo se vio obligado a reflexionar sobre la patente similitud entre los comentarios de muchas de las asistentes a los talleres y las formas más tradicionales de interpretación de la poesía occidental. Se precisaba una autocrítica:

*“if you say of a poem that is full of ‘bald and simplistic’ statements, that it should be ‘woven through images’, can you be sure that this is not merely your own conditioned response to ‘good’ and ‘bad’ styles of writing?”* (AWWC, 1988: 3)

Desde luego, no resultó fácil emprender una acción de purificación de los prejuicios y presuposiciones basadas en el *background* que una educación británica había instaurado en la mayoría de los miembros del AWWC, ya hubiesen recibido su formación académica en su país de origen, ya hubiesen estudiado en el Reino Unido. Como se ha expuesto con anterioridad, buena parte de las asistentes a los talleres eran jóvenes mujeres solteras de clase media, si no nacidas, al menos criadas en un contexto occidental; éstas, al igual que muchas inmigrantes de primera generación, poseían inevitablemente una percepción de la realidad artística mediada por la cultura

que le había sido ofrecida como principal –casi siempre único– modelo de arte. Los juicios anglizados de los miembros que respondían a este perfil tenían que ser matizados y contextualizados con frecuencia, especialmente cuando el objeto del debate era una pieza escrita en la lengua nativa de la autora y sometida, por tanto, a convenciones propias de su tradición literaria. El estilo florido y sentimental tan peculiar de la literatura pakistaní, los finales abruptos típicos de la literatura del subcontinente surasiático, cierta ambigüedad producida por referentes culturales ajenos al lector y un sin fin de otras situaciones de incomunicación intercultural exigieron una gran cautela a la hora de emitir juicios públicos sobre un texto recién leído. A la incapacidad de aferrar los matices de culturas alejadas de la realidad social de las mujeres nativas de Gran Bretaña, se contraponía el complejo mestizaje provocado por un coro de voces cuya primera lengua no era el inglés y que sentían como auténticamente propias las tradiciones artísticas de su madrepatria. A pesar de que, a fines prácticos, el inglés resultara la elección más conveniente en el caso de las dos antologías, no se puede dejar de recordar el hecho de que buena parte de las escritoras publicadas en ambas, más de la mitad en realidad, son hablantes nativas de idiomas distintos al inglés, un hecho que ya ha sido mencionado en relación con la espectacular polifonía lingüística propia de los *Mehfils* organizados por el colectivo. Incluso muchas de las escritoras profesionales que participaron en el AWWC habían transcurrido gran parte de su vida en diferentes países asiáticos y eran profundas conocedoras de la literatura de su lugar de origen, como es el caso de Ravinder Randhawa y de Rukhsana Ahmad. Con el fin de evitar inútiles choques lingüísticos y culturales y de crear una *lingua franca* en la que poder llevar adelante el diálogo crítico, el AWWC puso especial énfasis en despojar todo comentario del filo cortante de la incompreensión, fomentando las discusiones en las que las convenciones estéticas y los instrumentos estilísticos fueran explicados de acuerdo con el contexto cultural del que provenían. En suma, intentaron revisar cada juicio artístico para purificarlo de malas interpretaciones o prejuicios tanto personales como

derivados de la lectura rígida de algún canon.

Tanto cuidado a la hora de valorar cada texto es consecuencia directa del constante proceso de discusión y evaluación de las obras durante las reuniones del taller. No se puede olvidar que los textos publicados en las dos antologías provienen de la misma oralidad imperante a lo largo de todas las actividades del AWWC y, en todo contexto oral, la inmediatez de los actos de comunicación implica el desarrollo de técnicas de control y monitorización de las intervenciones, así como de la capacidad de autorrevisión por parte de los propios interventores. El objetivo fundamental de las sesiones del taller, tal y como se expone en las normas de afiliación al grupo, consistía en crear un entorno no agresivo para que las asistentes pudieran expresarse con libertad y serenidad, independientemente de su nivel de educación académica, creencias religiosas, opiniones políticas, país de origen u orientación sexual. Por tanto, fue necesario dedicar tiempo y esfuerzo a pactar unas normas de conducta durante los debates que redujeran el riesgo de ataques personales. Después de todo, el proporcionar un lugar de encuentro que representara un refugio de las agresiones del discurso mayoritario era un objetivo tan esencial para promocionar la escritura creativa entre las mujeres asiáticas como el obtener contactos y financiaciones institucionales: sin lo primero, lo segundo no habría tenido razón de ser. Por consiguiente, el AWWC adoptó una serie de estrategias que garantizaran el respeto por las obras ajenas; éstas iban desde la eliminación de adjetivos despectivos, hasta la matización de expresiones que de alguna forma pudieran comunicar desprecio, hasta la sola admisión de formas de crítica constructivas que también enfatizaran los aspectos positivos de un texto: "*certain adjectives were eschewed, others permitted*" (Ahmad & Gupta, 1994: XVI).

Por supuesto, la relevancia del carácter fundamentalmente oral de los talleres del AWWC influyó otros aspectos de las antologías *Right of Way* y *Flaming Spirit*. En concreto, el estilo dinámico, la estructura fluida, los mecanismos retóricos de dramatización de los textos habían ido cobrando especial relevancia ya desde las primeras reuniones del AWWC; con el

paso del tiempo, todas las técnicas estilísticas que podían mejorar el impacto de un texto en un contexto oral fueron estudiadas, adoptadas y pulidas hasta el extremo de que prácticamente todos los textos producidos en el seno del AWWC habían sido creados y pensados para ser leídos públicamente. Es evidente que este hecho debió conferir un carácter particular al estilo del colectivo, cierta uniformidad estética, con oraciones cortas, directas y contundentes, pero también supuso un punto a tener en cuenta cuando los textos fueron revisados para su inclusión en las dos antologías impresas:

*“what was boring when read aloud for thirty minutes looked quite different when read privately. This became important when we launched the idea of an anthology: we had to see pieces not merely in terms of performance”* (AWWC, 1988: 5).

Algunos textos podían ser retocados, reformados en vistas a las nuevas posibilidades ofrecidas por la página escrita; nuevos textos podían ser elaborados con estructuras más complejas, sin temor a perder la atención del público.

Sin embargo, el estilo impreso en cada texto no fue considerado como factor determinante para su inclusión en las antologías; el valor literario de las obras del colectivo no fue juzgado en ningún momento en función de su construcción estética, como dejan claro Ahmad y Gupta al afirmar que

*“literariness, in its Western sense, with its insistence on intertextuality, its determined pursuit of aesthetics, was not seen as a necessary or a desirable goal”* (1994: XVI).

Tenían que encontrar nuevos criterios sobre los que basar su selección de los textos que habrían de representar el trabajo del AWWC, buscar entre los fragmentos de su identidad de inmigrantes, de mujeres, de sujetos al margen del discurso que da prestigio al arte y recoger todo aquello que simbolizara y comunicara sin ambigüedades su identidad. El esfuerzo por dar con obras representativas dejó de lado la poética occiden-

tal con su patrones estéticos y centró la atención de los miembros editores de las colecciones en el contenido, en el mensaje, en el poder comunicativo de las obras. El AWWC, incapaz de concretar y definir unos criterios literarios, que incluso rechazaba la estética como criterio en sí mismo, lograba, sin embargo, llegar a unificar los criterios de evaluación del contenido ideológico, social y humano de las obras literarias que tenía en sus manos; lo cual no es de extrañar en un conjunto de mujeres que habían luchado incesantemente hasta acordar unos principios y objetivos ideológicos que aceptaran una pluralidad de puntos de vista sin permitir que ninguno se impusiera sobre los otros. La importancia acordada por la asociación a la función de resistencia y activismo sociopolítico de las dos antologías explica el hecho de que los únicos criterios finalmente ratificados por el AWWC fueron

*“integrity, emotional power, truth and an internal cohesion which follows the logic of the artistic work, together with an awareness of political significance”* (1994: XVII).

El significado de las obras en el contexto inquieto de sus vidas en Gran Bretaña sería, pues, el hilo conductor de la primera como de la segunda antología y aseguraría al AWWC que cada texto, cada página, hablaría con la voz de una mujer, de un colectivo, de una comunidad.





### **III**

## **Análisis Textual**



### 3.1 Capítulo I: Los espacios *delimitados, cerrados y privados*.

#### 3.1.1 La ‘habitación’ como lugar de refugio.

Resulta muy difícil dividir los veinte relatos que componen *Flaming Spirit* en categorías agrupadas por tema, estilo o conceptos desarrollados. Aún más difícil resulta la tarea de reunir los veinte cuentos en torno a las distintas percepciones y usos del espacio que son patentes en cada uno de los textos. De hecho, cualquier intento por etiquetar las historias sería tan estéril como el deshilar un tapiz para entender la manera en la que el patrón fue tejido: sería, entonces, posible analizar los hilos que lo componían, pero habría dejado de ser un tapiz. Con el fin de respetar la complejidad del entramado textual en cada uno de los relatos, así como en su existencia en conjunto, he preferido llevar a cabo el estudio de los elementos espaciales presentes, y de su función relativa y simbólica, a través del análisis de algunos conceptos fundamentales, alrededor de los cuales parecen orbitar los relatos. Los paralelismos estructurales, simbólicos y argumentales se extienden por los cuentos de *Flaming Spirit* en un sinfín de analogías, en una irresoluble telaraña de imágenes e ideas. Sin embargo, existen unas ideas que funcionan cual nodos de esta red de similitudes y contrastes que recorre transversalmente la antología: la idea de habitación, de recinto, de espacio abierto y de espacio exterior. Sobre estos nodos, o puntos de contacto intertextuales, trataré de investigar la forma en la que las coordenadas espaciales son empleadas para configurar unas cartografías de la identidad, de lo social y de lo cultural.

La habitación constituye el primero de los elementos espaciales, que además de enmarcar la acción narrativa, focalizan el desarrollo de la subjetividad y ofrecen un lugar de partida para la búsqueda de la identidad. La habitación, al igual que el recinto y el espacio abierto, también fundamenta su existencia

sobre la idea de duplicidad, de división insalvable que contribuye a resaltar la sensación de *in-betweenness* patente en todos los cuentos. Como veremos en los capítulos siguientes, dicha duplicidad se desprende o bien del contraste dicotómico entre la habitación, *delimitada* y *privada*, y una de las otras dos categorías espaciales –lo *público* y lo *ilimitado*- y el espacio abierto-, o bien del enfrentamiento directo de dos percepciones opuestas de la habitación en sí. Existen, pues, dos tipos de habitación: el primero representa el lugar de refugio y de diálogo con el ‘yo’ o con el ‘tú’ que es reflejo del ‘yo’; el segundo constituye el lugar de encierro, de confinamiento entre las rígidas barreras definidas por el propio yo, por una cultura –hegemónica o minoritaria que sea- o por el conflicto generado por dos distintas estructuras culturales. El uso de la habitación en una de estas dos acepciones puede ser encontrado en todos y cada uno de los textos a analizar y representa, por tanto, el primer marcador de ordenación espacial relevante a fines de la investigación.

La habitación como lugar de refugio presenta, ante todo, una tridimensionalidad que la convierte en núcleo encerrado en sí mismo: los elementos verticales –paredes-, así como las superficies horizontales –suelo y techo-, están dispuestas en un continuum espacial que convierte a la habitación en un espacio esférico que contiene la totalidad del microcosmos personal, separándolo y aislándolo del macrocosmos cultural y social del que los personajes huyen. La primera escena del primer relato, *In Your Own Words*, ofrece al lector una visión clara del concepto de lugar de refugio, al emplear, además, un vocabulario explícito en relación a la idea de lugar cerrado que protege de una amenaza exterior:

*“As you run down the long corridors of your grandmother’s house away from him, you turn and shut each folding door behind you. Carefully. Quickly. Turn the key on our panic. Each folding door. Each folding door. You reach the final room, your place of security.”* (AWWC, 1994: 1)

Al penetrar, puerta tras puerta, en la habitación, el sujeto se

acurruca en el centro mismo del espacio de autodefensa; su posición central señala la habitación como barrera final frente a la inseguridad y como lugar de exclusión de la autoridad exterior. Podría incluso interpretarse metafóricamente como útero materno, es decir, como primer y último lugar donde el individuo, suspendido en un universo autónomo, vivió una situación de serenidad y protección absolutas. El hecho de que la voz narrante identifique el contexto espacial que rodea la habitación como *your grandmother's house* parece sugerir la idea de un regreso al espacio emocional materno, que el sujeto lleva a cabo utilizando un recorrido matrilineal para adentrarse en su pasado, para volver a sus orígenes. En este sentido, la habitación sería tanto la meta como el punto de partida de la fuga del sujeto. Los pasillos que conducen hasta la habitación configuran un espacio cunicular que refuerza tanto la idea de penetración hacia lo interior, como la imagen del túnel que conecta con el útero materno. Asimismo, de las palabras con las que la voz narradora se refiere al instante en el que el perseguidor logra acceder al espacio protegido, se desprende una sensación de organicidad que comporta la identificación entre la habitación y el cuerpo materno con el que el sujeto se ha reunido: “*you pass through the bleeding floors. Nothing holds you up*” (1). La sangre que mana del propio suelo de la habitación simboliza tanto el desgarro que produce la separación del cuerpo materno, como la herida que la invasión del espacio protegido inflige sobre el cuerpo del sujeto refugiado. La sangre, relacionada con la simbología del parto y de la menstruación, borra los límites entre el espacio corpóreo materno y el espacio físico del sujeto acosado, ya que ambos han dejado de existir en el momento en el que el exterior se insinúa en la habitación y la despoja de su condición de unidad impenetrable. En el espacio hermético de la habitación, el exterior ha abierto una brecha: la habitación se abre, a su vez, completamente; privada de su función, desaparece del texto.

También Julia, joven esposa británica de un hombre hindú en *Naukar*, percibe el espacio cerrado, limitado y excluyente de la habitación como refugio frente al entorno agresivo de su exilio voluntario en Calcuta. *Naukar* presenta una inversión

en la condición de sujeto desplazado común a los/las protagonistas de los veinte relatos: es ésta una mujer blanca en un contexto no blanco. El punto de vista invertido ofrece la oportunidad de contemplar el efecto que la condición de prestigio racial de la protagonista tiene sobre los conflictos socio-culturales que inevitablemente se producen en torno al inmigrante. Comparada con las mujeres surasiáticas residentes en Gran Bretaña que protagonizan la mayor parte de los relatos, Julia vive su situación de desplazamiento de forma claramente distinta. Sin embargo, siente como las demás la necesidad imperante de crear un espacio interior que esté a salvo del acuciante asedio del exterior:

*“Sometimes she just wanted to shut herself away in a cool room and forget, for India had sharpened her awareness, exposed her senses to a bombardment of sights, smells, sounds, which terrified, amazed and sickened her” (103).*

El sujeto desplazado trata de defenderse físicamente del entorno que lo rodea, ya que éste desarrolla su ataque sobre el cuerpo: el acoso del exterior se canaliza a través de los sentidos y éstos agudizan la conciencia del sujeto. Por tanto, el acoso a la identidad cultural del individuo empieza por la dimensión corporal, de ahí que la habitación no represente simplemente un espacio metafórico con el que expresar una condición de la psique, sino que adquiere consistencia real y es percibida literalmente como un espacio en el que encerrarse -“*to shut herself away*”-. El estado de náusea en el que acaba encontrándose el inmigrante no deriva de un proceso de somatización causado por el asombro y el terror -“*terrified and amazed*”- de descubrirse inmerso en un contexto ajeno y enajenante. Más bien todo lo contrario: el cuerpo es el primero en recibir el impacto del exterior y, a partir de la sensación física de confusión y fragilidad, el sujeto acaba elaborando un proceso de simbolización por el cual la habitación se convierte en metáfora de la resistencia al exilio. La habitación, como espacio tangible de seguridad y sosiego, permite al sujeto desplazado excluir de su dimensión íntima al discurso exterior

que precisamente le hace sentir excluido y extraño. Resistencia e inversión de roles en el espacio reducido de un cuarto que en *Naukar* subraya la posición antitética del *dentro* con respecto al *fuera* por medio del contraste entre el adjetivo *cool* y la descripción del despiadado sol de la India. Tan fuerte es la dicotomía entre espacio interior y espacio exterior que el acceso a la habitación hace posible el olvido. El hermetismo físico y simbólico de la habitación materializa un espacio alternativo de la existencia, desvinculado de la realidad geográfica, social y cultural, y capaz de asumir el significado de espacio *personal*, tan íntimo como una segunda piel. Ni cultura hegemónica, ni subcultura marginada: la habitación es ante todo el espacio del 'yo'.

De hecho, en *Shaitan and the Chappal*, relato enteramente ambientado en Pakistán, el principal terreno de conflicto para la protagonista no es la cultura occidental, sino su cultura de origen, aquella en la que está siendo educada y, de hecho, la única que conoce. La habitación, también en este caso, defiende al sujeto de una agresión constante por parte de todo lo que lo rodea. Se trata, pues, del 'yo' frente al 'todo'. Sin necesidad alguna de encontrarse desubicado en el espacio, el individuo experimenta la condición de desplazamiento a través del rechazo moral de sus familiares, conocidos y vecinos. Aun así, la habitación adquiere su rol de protección en la dimensión física, enfatizando, una vez más, la necesidad por parte del sujeto de poseer un espacio para el cuerpo, a través del cual construir una barrera moral para la psique. La violación continua de la intimidad de la niña protagonista en *Shaitan and the Chappal* se produce, primeramente, por medio de la violación de su espacio físico:

*"My mother hits me with her chappal and I run out, chappals flying behind me. One lands upside down, its bottom facing God. I hope he's cross with her. I'm not going to turn it over.*

*I go to my bedroom and lie down. I think wicked things."*  
(30)

La niña pakistaní siente la agresión del exterior sobre su cuerpo al igual que la mujer británica de *Naukar*. Lo esencial no es que el *fuera* sea identificado con una cultura dominante o no, diferente o propia, sino que el espacio del cuerpo haya sido atacado por un agresor externo a él. El cuerpo, extensión espacial del yo, buscará entonces un espacio que le cobije. La habitación representa, por consiguiente, un lugar donde restaurar la existencia espacial de la unidad individual frente a la homogeneidad totalitaria de lo común: el ‘yo’ contra el ‘nosotros’, ‘vosotros’ o ‘ellos’. La habitación es el espacio de la individualidad.

Esto último explica el hecho de que, en *Shaital and the Chappal*, el espacio de refugio contenido en la habitación se amplíe hasta adquirir una nueva función: protege y aísla, pero, al mismo tiempo, ofrece un lugar para el diálogo con el yo. “*I go to my room and lie down. I think wicked things*” (30): la niña utiliza su cuarto como paréntesis para pensar. Los pensamientos subversivos, que en su afán por ser aceptada califica de ‘perversos’, confirman su rechazo por un sistema que, a su vez, la rechaza, pero también constituyen una forma segura de canalizar su incipiente percepción de la realidad exterior como fuente de peligro. Durante todo el tiempo que Nina transcurre en su habitación, su mente revive los acontecimientos ocurridos en el exterior. Se suceden las anécdotas, mientras la niña trata de desentrañar cuanto hay de ‘satánico’ en sus actos, analizando obsesivamente su conducta fuera de su cuarto. Aparece un patrón: las palabras y acciones que incurren en la desaprobación de los demás tienen necesariamente que ser causados por su “*wicked side*” (31). La niña desdobra su identidad, convirtiéndose en interlocutora de sí misma: el lado ‘bueno’ le habla al ‘malo’, la niña deseosa de someterse dialoga con la rebelde, tratando de convertirla y reabsorberla en una única identidad reconciliada y capaz de integrarse en el exterior. “*I try to think good thoughts. ‘God I really believe in you,’ I think hard, really hard*” (30): la habitación se convierte en lugar de ensayo de la identidad que le permitirá verse aceptada y el diálogo con el ‘yo’ prosigue y se transforma en una reflexión profunda sobre todo aquello que no logra com-



prender y asimilar en las reglas por las que se rige el mundo que circunscribe la habitación:

*“But God sounded so cross and mean, just like the headmaster. If you grease up to him he’ll like you. ‘O maker of the universe, Greatest of the great, Lord of everything’ and that sort of creepy talk is what he likes. I’d get terribly bored if I were him. It must be so dull having millions of people praising you all the time”* (32).

Incapaz de domesticar su propio yo, Nina contempla impotente cómo sus pensamientos se hacen cada vez más críticos hacia la cultura que le es inculcada. En la intimidad de la habitación, el ‘yo’ reprimido, negado y censurado, toma finalmente la palabra y los roles se invierten: ahora es la parte ‘mala’ de Nina –la que persiste en su resistencia al discurso dominante- quien trata de convencer a la parte ‘buena’ –y desesperada por obtener la aprobación- de que no hay nada deseable en las ventajas ofrecidas por la sumisión. *“Janat sounds so boring”*: el paraíso, recompensa para los buenos, no resulta ser un premio tentador para la niña. ¿Qué sentido tiene entonces el ser buena? Desnuda ante sí misma, Nina no puede soportar la idea de que en realidad *no quiere* ser ‘buena’. El monólogo interior es interrumpido bruscamente por la huida de la niña hacia el exterior donde empieza a correr por todas partes, *“trying to shake Satan off my head.”* La habitación ha proporcionado un espacio para el encuentro con el ‘yo’ y, en él, Nina se ha descubierto a sí misma todavía más alejada de las convicciones de su comunidad de lo que los demás suponen. Cada noche Nina vuelve a su cuarto y el enfrentamiento entre el ‘yo’ censurado y el ‘yo’ social vuelve tener lugar. No es extraño que la niña huya tanto del espacio exterior como de su habitación: en ambos lugares puede contemplar su estado de inadaptación, pero en su habitación tiene que admitir ante sí misma que nunca podrá adaptarse a aquello en lo que no cree.

*Cultures of Silence* y *The Visit* también emplean la habitación como lugar de reflexión personal. En ambos el hilo narrativo entra y sale del espacio personal, enmarañándose en la

realidad exterior y retornando siempre a una habitación para rememorar, analizar y transformar, bajo el punto de vista personal, aquello que ha sido vivido fuera de ella. En ambos textos, la acción se distribuye alternativamente entre lugares en los que el sujeto se encuentra expuesto –*exposed*, como se sentía Julia en *Naukar*– a la mirada ajena, y lugares en los que sentirse protegido por la impenetrabilidad de unas paredes.

En el caso de *Cultures of Silence* la estructura repite una y otra vez el esquema *dentro-fuera*: la narradora, siguiendo el curso segmentado del flujo de la conciencia, abre el relato paseando por las calles de Cambridge, por sus librerías y cafeterías para, a continuación, cerrar la escena de forma abrupta y retomar la narración desde su cuarto. Es un nuevo día, tal vez la mañana siguiente al paseo por Cambridge, y tal vez no, quizás sólo sea un momento atemporal de diálogo con el interior. La protagonista despierta, pues, en la privacidad de su cuarto y la luz que se derrama por la ventana conduce su mirada hacia el espacio abierto del jardín, un jardín privado que contrasta con el exterior caótico de la primera escena. Inmediatamente, la mirada se vuelve de nuevo hacia el interior; los recuerdos brotan y la voz de la protagonista los entreteteje con las sensaciones presentes, con los pensamientos del hoy (60-61). La narradora se explica a sí misma en el interior de su cuarto, se compara a sí misma con la mujer que era en el pasado, se analiza hasta descubrir la fuente más íntima del dolor en el diálogo silencioso que ha estado conduciendo consigo misma:

*“the melody of memory is now cacophonous and the present is soldered to a past that must remain silent”* (61).

Tras una nueva excursión a través de otros espacios, la protagonista vuelve a la misma situación de diálogo con el ‘yo’: otra mañana luminosa, el mismo jardín, el mismo niño jugando, y la voz que se ve vestida y apoyada a la valla junto al prado:

*“it’s another day. The sun rises, the birds bash their beaks*

*against the glass, the music tinkles, and I am dressed, leaning on a wooden fence looking out beyond the garden [...]*" (65)

Otra vez los pensamientos entretejen la experiencia exterior con la perspectiva interior y, en un nuevo diálogo consigo misma, la voz de la narradora recompone los fragmentos de su existencia en cuadro completo y comprensible. Pero, esta vez, no sólo enlaza el pasado con el presente sino también el presente al futuro y, por ello, se atreve a salir de los límites del espacio íntimo para asomarse a la visión paradisíaca de un espacio no amenazador, pero distinto de la 'habitación'. Si bien es cierto que la valla a la que se aferra sigue materializando una barrera frente a los riesgos de la libertad absoluta, del espacio sin confines.

En *The Visit*, otra mujer también recorre calles abarrotadas en la primera escena del relato. A continuación, se suceden otros espacios en los que la protagonista se encuentra expuesta a la mirada inquisidora del público, hasta que ésta regresa finalmente a su habitación, en la que la visión del espacio más allá de la ventana -"*she saw the changing seasons from her window*" (183)- provoca una concatenación de reflexiones que cada vez la van alejando de lo exterior, acercándola al corazón de su ser. Paralelamente a lo que ocurre en *Cultures of Silence*, en *The Visit* también el diálogo con el 'yo' se centra primeramente en torno a los recuerdos -"*she smiled to herself remembering*" (184)-, para después fijar la mirada directamente hacia el futuro y adoptando una actitud activa y determinada:

*"That was it. She decided to start right away. No time like the present"* (184).

Más aún, ambas protagonistas salen finalmente fuera de las fronteras del espacio protector hacia un espacio exterior y desafiante, aunque libre de las amenazas del espacio abierto que en los dos relatos nos son descritas.

*"She decided to sit outside for a while. [...] A comfortable*

*chair in the sun*" (184):

la valla en un caso y la silla en el otro señalan la fragilidad de ambas mujeres, incapaces aún de sostenerse por sí solas en un espacio exterior, pero también denotan la voluntad de participar de la libertad.

Fundamental tanto *Cultures of Silence* como en *The Visit* es la presencia de ventanas en las habitaciones de las dos protagonistas. Evidentemente, ambas se encuentran en pleno proceso de autoafirmación y la habitación sigue siendo un espacio íntimo necesario para la comunicación con el 'yo' y para la curación de las heridas provocadas por el ambiente exterior

*"that was all she needed. Rest. Silence. Peace. Rest from their endless questions. Peace from those distant voices. Silence to think and remember"* (*The Visit*, 182)-.

No obstante, se hace patente una diferencia significativa con respecto a la estructura de la habitación en *In Your Own Words*, donde ésta era un escondrijo hermético, y de las habitaciones mencionadas tanto en *Naukar* como en *Shaitan and the Chappal*, donde tampoco se aprecian aperturas. Las habitaciones de *The Visit* y *Cultures of Silence* cuentan con un punto de contacto entre el sujeto y lo que se encuentra más allá de su situación de refugiada: las ventanas que dejan filtrar la luz y que permiten que el sujeto, no visto, convierta el exterior en objeto de *su* mirada. Si la habitación recubre el sujeto como una piel y lo protege como el cuerpo protege la mente de la mirada inquisidora, las ventanas son, entonces, ojos abiertos al exterior, una sutil membrana que, aun indicando los límites de lo externo, permite que exista un intercambio entre el *dentro* y el *fuera*. Es a través de esta ósmosis que el sujeto expresa su voluntad de abrir las puertas y de enfrentarse al espacio exterior.

A veces, la habitación no se limita a acoger el diálogo en solitario del sujeto, sino que acepta en su interior una presencia distinta al 'yo', un interlocutor que transforma la reflexión personal en un diálogo del 'yo' al 'tú'. La habitación se con-

vierte entonces en un espacio interpersonal que, sin embargo, sigue protegiendo al sujeto de las imposiciones del discurso dominante. Este modelo de espacio reúne las condiciones necesarias para ser, contemporáneamente, un lugar de refugio, un lugar de introspección y un lugar de comunicación interpersonal. La *conditio sine qua non* consiste en que el ‘otro’ que accede a la habitación se encuentre en igualdad de condiciones con respecto al sujeto con el que vaya a entablar conversación. El *status* de ambos dialogantes debe de ser exactamente el mismo, puesto que, en el momento en el que uno de los dos demuestre tener algún tipo de poder sobre el otro, desaparecerá irremediamente la posibilidad de llevar a cabo un diálogo sincero y libre de constricciones. Para Nina, la pequeña de *Shaitan and the Chappal*, el ‘tú’ al que confiar secretos tiene que ser alguien igual que ella en posición social, contexto cultural y, por supuesto, edad: cualquiera que sea mayor que ella tiene automáticamente un estatus superior; las normas sociales pakistaníes la llevan a desconfiar de los miembros de castas inferiores (29) y sólo alguien que participe del mismo contexto cultural podrá inferir con rapidez las causas y los efectos de los conflictos que atormentan a la niña. Su vecina Yasmin reúne todos los requisitos y con ella Nina comparte los mismos pensamientos y las mismas anécdotas que antes se contara a sí misma. Sin embargo, el espacio de comunicación desaparece súbitamente cuando Yasmin demuestra estar en posesión de un poder que podría usar en contra de Nina. La capacidad de ejercer el control sobre su coetánea la coloca inmediatamente por encima de Nina y del lado de la autoridad:

“*I now sit here, cringing. She knows my secret. I always thought she was my best friend, but now she’s got power over me*” (33).

Como veremos en el tercer capítulo, lo que marca la diferencia entre espacio *público* y espacio *privado* no depende del lugar en sí, sino de las personas que se encuentran en él. En los relatos de *Flaming Spirit*, existen espacios que sí pueden

ser calificados de *privados*, en tanto en cuanto carecen de cualquier espectador o, por lo menos, éste se encuentra jerárquicamente al mismo nivel que la protagonista, no tratándose, pues, de un juez y guardián de las costumbres normativas de una comunidad.

En *Cassandra and the Viaduct* sólo son *privados* el espacio onírico, el dormitorio de la protagonista, cuando ni la madre ni el padre se encuentran en él, y la habitación de su amiga Marilyn, en caso de no haber nadie en ella, a parte de las dos adolescentes. Por ejemplo, el dormitorio de Marilyn deja de ser un espacio *privado* en el instante en el que la madre de ésta se asoma a él para lanzar una admonición, “*Those won't do either of you any good!*” (52), refiriéndose a los batidos que estaban tomando las dos chicas y aludiendo a una norma cultural occidental que prescribe la delgadez como canon de belleza. El dormitorio vuelve a ser *privado*, y por tanto lugar idóneo para que Qaiser relate su pesadilla, solamente una vez que la madre de Marilyn se ha marchado. De hecho, únicamente Marilyn es compañera y cómplice de Qaiser, pues no parece juzgarla nunca –al revés, es Qaiser quien a menudo juzga a Marilyn- y es, por tanto, a ella a quien Qaiser confía lo que ni siquiera a su madre había sido capaz de confesar. Lo que determina el carácter *privado* o *público* de un espacio es, por consiguiente, el grado de *visibilidad* social del sujeto. Solamente en este sentido, la idea de *invisibilidad* no implica una objetivización y marginalización del individuo subalterno, sino una liberación de la mirada inquisidora del superior, una benéfica y rara condición de *intimidación*.

La misma intimidación de la que goza el sujeto a solas en su habitación, debe mantenerse inalterada en caso de que ésta se convierta en escenario del diálogo interpersonal. De hecho, las conversaciones de tú a tú que aparecen en los relatos de esta antología desempeñan la misma función que los monólogos interiores, en cuanto, en ambos casos, el sujeto está llevando a cabo una confesión que le permite definirse como individuo, comprender su particular ubicación en el marco socio-cultural exterior y elaborar nuevas estrategias de resistencia y de actuación. En el caso de la protagonista de

*Cassandra*, incapaz de reflexionar explícitamente sobre sus temores, el diálogo íntimo con una igual es empleado en sustitución del monólogo interior y con la misma finalidad que éste. Esto mismo ocurre en *Mano Shanti*, donde una adolescente utiliza el espacio íntimo de la consulta de una trabajadora social –precariamente constituido por un “*faded room-divider*” (135), pero suficiente-, para llenar el vacío de su silencio con el relato de su violación por parte de su padre. En el caso de *Atonement*, en la cafetería de la última escena –reconvertida en habitación íntima por la ausencia de espectadores: “*bliss, a place almost devoid of people, seems too good to be true*” (187) -, Cara utiliza el mismo espacio para seguir el hilo de sus pensamientos en un diálogo consigo misma y, a la vez, para mantener un diálogo interpersonal:

*“But you knew I was helping you, didn’t you, Yit-Mun? I did bring warmth into your life, didn’t I? Even for a little while until you came back from your place of warmth and then wanted more until the warmth turned into a fire that consumed you.*

*Cara’s name hurtled through the darkness and parted the black curtain that had separated her from the earth, albeit temporarily. ‘Cara!’ Jade whispered again, more urgently. [...] Are you all right? You were miles away. I was telling you about my son. Remember? He’s at an age when he needs me... I know we’ve only just met but I need your help. You said you wanted to help” (189-90).*

Cara comparte un momento y un espacio con dos interlocutores: la ausencia de una amiga muerta -a la que no supo ayudar- y la presencia viva de una nueva amiga –a la que desea ayudar-. Esta misma situación es la que Rahila Gupta nos presenta en *An answer For Rita*, relato en el que, en la misma habitación, el protagonista entabla un diálogo con el fantasma de su pasado -su difunta cuñada Rita a quien debe ayudar- e, instantes después, con su fiel sirvienta –de quien recibe consejo y ayuda-. En el primer párrafo del fragmento reproducido, es posible constatar que a quien verdaderamente

están dirigidas esas palabras es a la propia Cara, quien se identifica con el recuerdo evanescente y atormentado de Yit-Mun y adopta su imagen para entablar un diálogo consigo misma en el que buscar una interpretación del pasado que la libere de toda culpa. En el segundo párrafo, el espacio íntimo pasa a ser escenario de un diálogo interpersonal que ayuda Cara a superar el pasado construyendo un proyecto de futuro en el que ayudar a una madre a recuperar a su hijo. También aquí es posible notar cómo Cara, quien perdió a su hijo recién nacido, establece un proceso de identificación para con Jade. Por tanto, puede decirse que, en esta telaraña de identificaciones en las que Cara ve a Yit-Mun en Jade y se ve a sí misma en ambas, la protagonista se está ayudando a sí misma, al decidir ayudar a Jade. Y este primer paso hacia la salvación se da en una habitación protegida, íntima, al igual que en *Cultures of Silence* y *The Visit*. Tanto el diálogo con el pasado como el diálogo con el presente tiene como función primordial la de facilitar el descubrimiento de la dimensión subjetiva del individuo, curando las heridas del pasado y encontrando en el sujeto el deseo de sobrevivir, de resistir, de reafirmar su identidad y de abrirse paso hacia el exterior. El proceso de búsqueda del 'yo' empieza, en todos los relatos mencionados, en una habitación cerrada.

Sin embargo, la habitación como lugar íntimo de diálogo interpersonal no marca simplemente las coordenadas espaciales entre las que el individuo puede empezar a desconstruir el contexto exterior dominante y a reconstruir su identidad fragmentada de sujeto marginal. La habitación encierra, además, en su interior un espacio idóneo para entablar relaciones de solidaridad: el diálogo con un interlocutor *amigo*, es decir, un igual del sujeto no sólo contribuye a reforzar su identidad, sino que representa un mecanismo a través del cual expresarse recíprocamente la necesidad de ayuda y establecer un pacto de cooperación. La habitación de Cassandra, la de Mrs. Little en *Rebecca and the Neighbours*, la de Jagdish Lal en *An Answer For Rita*, la de Bruce en *The Beggar King*, la de Divya en *The Guest*, el despacho de la doctora Hinton en *Still Waters*, así como el de Annama en *Mano Shanti*: todos cons-



tituyen un espacio donde pedir ayuda y obtenerla, a través de los vínculos invisibles de la marginación social. No importa cuál sea la causa de dicha marginación –a menudo lo es el origen étnico, pero también lo es la homosexualidad o la baja extracción social-; los lazos de solidaridad se estrechan en cualquier caso en cuanto los interlocutores se reconocen mutuamente como iguales y como compañeros de exilio, geográfico o social que sea. Si, en el caso de *The Guest* quien presta la ayuda es la propia abuela de la protagonista, esto no implica que el acto de solidaridad se deba al sentido del deber para con los consanguíneos, ya que, a lo largo de todo el relato, Divya ha rehuido el diálogo de igual a igual, negándose a comprender el punto de vista del otro y provocando constantes choques verbales. Es sólo al final del texto que la abuela Nani es aceptada en el interior del cuarto de su nieta, donde encuentra a una Divya abierta a la comprensión. El dormitorio de la joven, que hasta entonces solamente había sido testigo de los pensamientos de ésta, se transforma de pronto en un espacio de diálogo interpersonal, donde la nieta comprende a la abuela y donde la abuela ayuda a la nieta a comprender la vida:

*“I was crying, so I didn’t hear Nani as she slipped into my room, but was soothed by the lilt of her voice. It was her special storytelling voice.*

*‘Life is full of lessons. And there is always more to learn’”*  
(172)

Algo similar ocurre en *Still Waters*: el despacho al que acude Shazia para hablar con su tutora es percibido, al principio, como un lugar hostil

*“I let the door go and step forward, it slams to with a rude bang” (7)- e incomodante -“I sit opposite in a second chair, which gives dangerously in the middle with a faint sigh” (7)*

así como hostil y lejana parece la doctora Hilton, quien es presentada como una sombra barricada tras su enorme escri-

torio y cuyas respuestas son “*unsmiling*” y “*uncompromising*”. La atmósfera va cambiando paulatinamente hasta que sufre un cambio radical cuando la tutora deja entender que también ella es lesbiana. De ser un lugar público rebosante de la presencia de un superior listo para juzgar, el despacho pasa a ser una habitación íntima, escenario del diálogo sincero entre dos personas que descubren su igualdad. La doctora Hilton se humaniza hasta el punto de mirar a su alumna “*with friendly understanding*”, y la habitación se vuelve tan acogedora que se convierte incluso en espacio para la introspección:

“*I lean back in the chair; listening to the faint scratching of the pen and the hiss of the gas fire, and remember lying by the river...*” (14).

Como ya veíamos en *Cultures of Silence* y en *The Visit*, el hecho de que la mirada de la narradora vuela entonces más allá de la ventana hacia un prado junto al río, parece indicar una apertura hacia el exterior, un resurgir de las cenizas. La habitación ha cumplido con su función y ahora el sujeto puede comenzar a enfrentarse al espacio *exterior*.

### 3.1.2 La ‘habitación como lugar de encierro.

Al comienzo de este capítulo, se señalaba la existencia de una marcada duplicidad en la construcción del espacio, que venía articulándose sobre las dicotomías *dentro-fuera*, *público-privado*, *abierto-cerrado*. La propia habitación, espacio interior, privado y cerrado, también demuestra manifestarse en una dúplice función: la protección, introspección y comunicación interpersonal, que hasta ahora hemos analizado, y la de aprisionamiento, represión y silencio, que analizaremos a continuación.

En el fragmento de *In Your Own Words* citado anteriormente, es interesante notar cómo la habitación que ha de ser el refugio inexpugnable del individuo perseguido, también se caracteriza por la multitud de puertas cerradas con llave tras las que se encuentra sepultado el espacio de la seguridad. En

las palabras de la voz narradora “*a hundred locked doors your guardians*”, es posible empezar a notar la inquietante ambigüedad capaz de transformar un refugio en una prisión: los guardianes a los que se alude ¿impiden que alguien entre o también que alguien salga? En realidad, varias de las habitaciones que mencionábamos como espacios de seguridad frente a lo exterior podrían ser interpretadas como cárceles, ya que los distintos protagonistas se han visto empujados hacia ese espacio interior por la presión del discurso dominante al que se veían incapaces de resistir. Se podría pensar que, al menos en un primer momento, la pequeña Nina de *Shaitan and the Chappal*, Julia de *Naukar*, así como las protagonistas de *Cultures of Silence* y *The Visit*, viven en la habitación una situación de acorralamiento, en el mismo sentido en el que el barco es para el marino refugio y prisión. Lo que hace sentir la ineludible ambivalencia de las situaciones mencionadas arriba es, ante todo, el hecho de que el sujeto no tiene, en esos casos, ninguna elección y la capacidad de elección es la primera condición de la libertad. No obstante, aún empezando como lugares de retiro forzado, ninguna de estas habitaciones mencionadas hasta ahora acaba encerrando a sus refugiados. Todos logran abrirse paso hacia el exterior. Nina, arrastrada por su rebeldía, huye durante la siesta para jugar en la calle; Julia rompe su encierro para buscar a un mendigo al que espera salvar; los protagonistas de *The Beggar King* también salen en busca de sí mismos tras las huellas del “rey mendigo”; las protagonistas de *Cultures of Silence* y *The Visit* mantienen abierta la ventana hacia el exterior y terminan traspasando los confines de la habitación y asomándose al sol de un jardín. Incluso la protagonista de *The Woman and the Chair*, empequeñecida por la reclusión y la marginación, transcurre todo el tiempo recorriendo los espacios abismales de una silla victoriana encerrada en una habitación y, sin embargo, es liberada por la luz de luna que inunda el cuarto y la lleva consigo:

“*the full moon poured into the room, lifted her from where she lay*” (178).

Lo esencial es mantener alguna fisura abierta, como la que en *Rain* Zerina consigue rescatar entre los recuerdos, el calor asfixiante, las intromisiones telefónicas maternas y la desgarradora soledad que reina en su piso:

*“and outside in the garden, through a crack in the window she’d heard the sound of sparrows and pigeons and the breeze ruffling the leaves of the trees”* (141).

Tras seis claustrofóbicas páginas encerrada en su casa dialogando consigo misma y buscando sus deseos, Zerina, *“gets up and climbs out of the window”*. En la construcción simbólica del espacio, la percepción de las ventanas, más que su mera existencia, indican la ausencia o la presencia de voluntad por parte del refugiado de salir de su aislamiento. Así, pues, Shazia emprende su viaje narrativo en *Still Waters* apresada por el vacío de su identidad desmembrada y aplastada por las ausencias en su vida emocional: no desea ser libre, tan sólo desea huir, por lo que pide un permiso a su tutora para dejar la universidad durante un tiempo. En este estado psicológico, así es cómo Shazia percibe la ventana:

*“the brown, wintry garden is visible through tall windows, every last papery leaf and bare twig motionless with suspense”* (7).

Más adelante, alentada por la intimidad que ha establecido con su tutora, Shazia ni siquiera necesita mirar por la ventana para encontrar un resquicio en la habitación que la deje salir hacia el espacio abierto; sus pensamientos son suficientes para llevarla allí donde

*“a swallow sweeps by, flitting beneath rustling branches over the slow green river”* (14).

A veces, sin embargo, ni el deseo de vencer la reclusión, ni la contemplación absorta de lo que vibra oculto más allá de la ventana, puede anunciar la próxima liberación. Es el caso de

aquellos sujetos que no entraron en una habitación/refugio voluntariamente, sino que han sido reclusos en un espacio cerrado. En *Flaming Spirit*, el principal ejemplo de habitación/prisión, es relatado en *The Bamboo Blind*. La protagonista Razia pasa de la experiencia de encierro vivida en la casa paterna en Pakistán, a una experiencia de aprisionamiento aún más rígido cuando, ya adulta, sigue a su esposo hasta un piso inglés a compartir con la familia de éste. Símbolo de la exclusión y el encierro es la rejilla de bambú que, en la señorial mansión paterna, separaba los apartamentos de los hombres de la parte de la casa en la que vivían reclusas las mujeres:

*“Razia had loathed the whole arrangement behind the bamboo blind. ‘That’s a woman’s life; our mothers had this life and so did their mothers’ (156).*

Este rito ancestral de marginación y reclusión se perpetúa a miles de kilómetros de distancia, como descubre Razia, joven esposa, recién ingresada en el reino matriarcal de su suegra. Confinada en unas pocas habitaciones, Razia mira y mira la vida pasar por delante de su ventana.

*“That her mother-in-law did not approve of her standing by the window or sitting on the sill was made clear by the arching of her eye-brows whenever she caught Razia in the act” (159).*

Los códigos de conducta sociales establecidos por su comunidad de origen siguen vigentes en un contexto occidental, como Razia descubre con gran desilusión. So pena de ser rechazada por su círculo doméstico, Razia deberá contentarse con ser una espectadora, una *voiyereuse* que observa fascinada y resignada la vida de los demás. La rejilla de bambú vuelve a aparecer, transformada en una persiana de mirillas, para sellar el encierro de Razia. En una escena cargada de ironía cruel, su marido le enseña cariñosamente el regalo que le ha traído:

“*This is the answer to all your problems. [...] This is known as a venetian blind. See, if you pull this string the strips flatten and if you pull the other string, the strips open up and you can see everything outside, even if the window is covered, come here and see for yourself*” (161).

“*A venetian blind*” que deja ciega la ventana y deja a Razia sin ojos para ver el mundo. El hecho de que su marido, con alegría sincera, defina la persiana como la respuesta a todos sus problemas no hace sino incrementar la ironía trágica que trasuda el texto y que es resumida por la verdad encerrada en esas palabras. Razia ha obtenido en verdad una respuesta a sus deseos, un desenlace a su conflicto: su futuro ya está decidido y se desarrollará entre las cuatro paredes y la persiana en la ventana.

En *Death Rites*, la acción transcurre enteramente en el espacio de la habitación de hospital donde el protagonista, Varanee, vela la agonía de su amante enfermo de SIDA. El conflicto entre su homosexualidad y su fe en la religión hinduista encierran a Varanee en un espacio individual en el que intenta reconciliar las dos facetas contrapuestas de su identidad personal. La identidad colectiva de la comunidad hinduista rechaza su orientación sexual, obligando en un primer momento al protagonista a refugiarse en la ‘habitación’ como lugar de diálogo y de establecimientos de vínculos de solidaridad con un interlocutor solidario. En este primer espacio de creación de lazos de unión, Varanee trata de hacer partícipe a su pareja de los misterios del hinduismo, es decir, pretende reunir su identidad fragmentada a través de la conversión de su pareja homosexual a la religión de la comunidad de origen. Su amante se convierte, pues, en un *alter ego* de Varanee sobre el que éste proyecta su deseo de verse reconciliado con un espacio cultural que no acepta la totalidad de su identidad. En la escena final, sin embargo, el espacio de *cerrado y privado* de la ‘habitación’ se transforma en un espacio de encierro para Varanee, quien ha quedado solo frente al altar improvisado junto a la cama del hospital.

*“Varanee throws himself on the altar screaming, ‘Fuck your pebbles. Compassionate One, my guru, and the Primordial Trinity, save me from suffering’” (153).*

Reconociendo en la muerte de su compañero su propio destino, Varanee rompe el juego de rituales sagrados, signos de su unión con la religión hinduista, y se dirige directamente a la divinidad suplicando ayuda. Los guijarros blancos y negros *–pebbles–* a los que alude son símbolos de las buenas y malas acciones que el individuo ha cumplido a lo largo de su vida y de las que debe dar cuenta tras su muerte. Al rechazar el símbolo, Varanee rechaza la dicotomía bueno/malo que, en una interpretación estricta de los códigos de conducta de su cultura de origen, le convertiría en ‘malo’ por su ruptura de un tabú sexual. Por tanto, la ‘habitación’ se ha convertido en el teatro de la lucha interna entre su identificación con la comunidad homosexual y su deseo de pertenencia a la comunidad hindú. El texto acaba abruptamente sobre esta última imagen del protagonista atrapado en un espacio intermedio.

Guardando muchos aspectos en común con la historia de Razia, *Sisters* también ve a su protagonista encerrada en los pocos metros cuadrados de una habitación de alquiler inglesa. Al igual que Razia, la protagonista de *Sisters*, Nazia, también comienza su relato en su espacio de origen, en una diminuta casita en la que, junto a su madre y hermanos, espera el visado que la reunirá con su padre en Inglaterra. Sin embargo, contrariamente a la mansión paterna de Razia, la casa de los recuerdos infantiles de Nazia en Bangladesh es un espacio abierto al exterior, con un porche que conecta la vivienda con el patio *–“I sat on the edge of the veranda watching Kamal as he played on the baked red earth of the courtyard”–*. En la oscuridad de la noche y en plena tormenta monzónica, la habitación que Nazia comparte con su hermana mayor se convierte en un espacio de refugio y a la vez de comunicación y solidaridad.

*“Shirin and I huddled together on the bed; while Kamal lay asleep on Amma’s bed. We heard the frogs croaking outside in*

*the darkness. Then we heard: Splash! Splash! Splash! Something came closer, and then disappeared. We spent the rest of the night in fear. Shirin held me tight: 'Don't be frightened, Nazia. Look out of the window –see the lights in the schoolhouse'” (18).*

El abrazo y las palabras de su hermana construyen un cobijo en medio del miedo y la oscuridad que transforma el significado del espacio alrededor de Nazia: la cama es como un bote, pero ya no se encuentra a la deriva durante la tempestad, sino que puede ver la luz de un faro en tierra firme, la seguridad ya está cerca.

La seguridad afectiva que Nazia retrospectivamente identifica con su infancia en Bangladesh se desvanece cuando al trasladarse a Inglaterra se separa tanto de los espacios en los que había vivido la experiencia de la seguridad y de la libertad, como de la persona con la que había compartido esos espacios, ya que niegan el ingreso en el Reino Unido a su hermana Shirin.

*“The dream had come true. We had come to England, but we had left Shirin behind us. Six families lived in the house Abba brought us to. We had one small room with two beds and a pile of blankets and pillows. We had to take turns for cooking, washing, and taking baths” (22).*

La ausencia de espacio y la ausencia de su hermana convierten el sueño en una desilusión, tal y como le ocurriera a Razia. La idea de encierro se hace aún más evidente cuando los niños preguntan:

*“where can we play? Can we play in the street?”*

*Abba suddenly looked anxious: 'Don't you two go out of this house on your own. I'll get you some games –you can play in the room.'*

*But Abba didn't buy us any games, and Kamal and I played on the stairs with the other children of the house” (23).*



Sin embargo, a diferencia de cuanto sucede en *The Bamboo Blind*, Nazia consigue salir de su encierro, gracias al descubrimiento de un nuevo espacio abierto, el patio de recreo del colegio. En él, encuentra una nueva hermana que la protege y la guía como Shirin solía hacer - “*she said: ‘I’ll take care of you until you get used to things’*” (23). Cuando Rukeya, compañera de clase de Nazia, entra por primera vez en casa de ésta, el hechizo se rompe completamente: Nazia ha encontrado su espacio y a una persona con quien compartirlo.

Otro encierro en una habitación/prisión –casi un entierro en vida- es el que marca los últimos días del exilio inglés de una princesa hindú en *The Maharani’s House*. Tras años de abandono, una vieja mansión despierta la curiosidad de una joven mujer de origen hindú, recién mudada a esa calle, quien, a partir de ese momento, verá su vida entrelazada con la de la antigua princesa que un día moró en aquella casa. Imágenes del pasado se mezclan con sucesos presentes; mientras Mona intenta encontrar su identidad y su camino, los rumores y las conjeturas sobre el misterio que envolvía a la princesa llegan a sus oídos. Simultáneamente se desenvuelve un hilo narrativo paralelo: de forma fragmentaria, una voz narra momentos de la vida de la Maharani, en un *stream of consciousness* que ofrece al lector una visión íntima de la mujer, siempre sola, siempre en una habitación de la mansión. Las dos vidas se funden en el instante en el que la casa es derrumbada y un esqueleto aparece en el sótano. Mona, que había recogido los fragmentos de una estatua del jardín, contempla la escena y ata el destino de la desdichada princesa al suyo:

*“Old gossip was one thing. Skeletons were another. Skeletons buried in the basement indicated conflicts and passions that went beyond the ordinary. She glued back the fin, but never contemplated organizing a pond for it to swim in. What had been, had been, and the motes may reflect on her life or not she didn’t know; but fin and skeleton merged into each other and, despite herself, cut a space for new thoughts that drew a thin thread from the past, drawing up a kind of courage that she didn’t even know she lacked, to look through*

*a wider lens at the ebbs and flows...” (93)*

El pez de porcelana su funde con el esqueleto; Mona recoge el pasado de la princesa y construirá para él un futuro a través de su vida. La princesa enterrada en el sótano de su prisión, emerge por fin del encierro para que Mona pueda liberarla, al liberarse a sí misma. Lo que queda de la princesa recluida es el nuevo coraje que su historia ha infundido en la mujer del presente: el coraje de mirar más allá.

### **3.1.3 El jardín como espacio equivalente a la ‘habitación’.**

El espacio de la ‘habitación’, ya sea en su capacidad de asegurar un refugio para el individuo, ya sea en su determinación del encierro físico y social, consta de dos coordenadas fundamentales que lo definen como tal: la delimitación de un ‘dentro’ opuesto a un ‘fuera’ y la ausencia de figuras que ejerzan, con su autoridad socio-cultural, un control sobre las palabras, actos y comportamientos del individuo. La circunscripción de un lugar para el diálogo del individuo consigo mismo o con un interlocutor de igual *status* no exige la presencia de barreras tan sólidas como unas paredes, un techo y un suelo; no tiene por qué ser representado como una caja fuerte, si bien, como hemos visto, a menudo aparece este modelo de espacio íntimo como respuesta gráfica ante el miedo extremo al exterior o ante situaciones de aprisionamiento involuntario del sujeto.

En *Still Waters* (8, 13, 14), así como en *Shaitan and the Chappal* (33, 38), basta con encontrar un lugar apartado, libre de espectadores que monitoricen la escena: la orilla del río, en el primer caso; la sombra del ciruelo, en el segundo. Ambos son espacios *privados* según la definición que se ha ofrecido anteriormente,; en ambos el individuo puede moverse y expresarse al margen de la norma social impuesta, puede estrechar vínculos de solidaridad no mediados por las estructuras étnico-culturales e incluso puede emitir críticas desde la seguri-

dad que ofrece su condición temporal de invisibilidad. Al mismo tiempo, ambos lugares se ven claramente delimitados desde un punto de vista geográfico. La protagonista de *Shaitan and the Chappal* construye una segunda ‘habitación’ bajo el techo natural del árbol y limita el área física de la intimidad al cono de sombra que éste proyecta. Podría parecer un espacio abierto, debido a la ausencia de paredes, mas no lo es: la distancia que separa a Nina y Yasmin de los adultos sentados al otro lado del jardín constituye una pared por sí misma y excluye la posibilidad de que sean escuchadas, al permitirles controlar desde la distancia la localización de los mayores:

“*I dash out of the kitchen and go and sit near the plum tree. We’re quite far from Abbu and Mamoon but we still whisper in case they hear us*” (33).

La distancia y la ausencia de barreras visuales proporcionan la misma seguridad e intimidad que el dormitorio de Nina, ya que, a la posibilidad de ocultarse que ofrece éste último, corresponde, en el otro, la capacidad de prever una intrusión por parte de las figuras de autoridad: “*I look up and see Baji Neelum frowning at us*” (34). Como ya se mencionó en el caso de *Cassandra and the Viaduct*, la presencia inquisidora de un superior transforma el espacio *privado* en un lugar de visibilidad social y, por tanto, en un lugar *público*. También en *Still Waters*, la ‘habitación’, como lugar de refugio, introspección y comunicación interpersonal, se encuentra al aire libre y, sin embargo, reúne las mismas condiciones de privacidad y delimitación espacial que los cuartos convencionales que aparecen en *In Your Own Words*, *Cultures of Silence*, *Rebecca and the Neighbours* y *The Beggar King* entre otros. Delante de Shazia el río -“*I ran past the school, across the lawns, down to the river*” (13)-, por debajo de ella el terreno herboso -“*I flung myself on to the grass*” (13)-, y por encima, los árboles entretejen su cúpula -“*I turned on to my back to stare up into the cool green canopy*” (13)-: los elementos naturales delimitan el espacio, ofrecen intimidad –nadie puede acercarse no visto- y conforman un área circunscrita y separada del ‘fuera’.

Un área a la que Shazia acude tres veces a lo largo del texto, primero para entablar el diálogo de la intimidad con Fliss, su igual -"we huddled on a bench by the river" (8)- , y finalmente para reencontrarse consigo misma y aceptar la ausencia de Fliss:

*"I feel my breath and know that I am alive, that this skin touches these trembling blades of grass. My eyes close against the net of shimmering green above. Reaching into the blue and red darkness behind my eyelids, I clutch at the memory of soft lips, but feel only the cool earth against my back insisting its reality, this is all there is, this moment of birds and leaves and emptiness..."* (14)

Los propios elementos de delimitación del espacio -el suelo, el techo arbóreo-, en su sólida materialidad, proporcionan a Shazia un punto de contacto esencial con la realidad; a través del roce con la dimensión física de esta 'habitación'/refugio, la protagonista redescubre los lindes de su cuerpo -la piel, los párpados-, siente con fuerza su colocación en el espacio interior y protector de la orilla del río y puede, así, adentrarse en una dimensión espacial aún más interior y personal, la del cuerpo, la del 'yo'.

El jardín (191, 195) en el que la protagonista de *Suhaag Raat* comparte un espacio de intimidad con su amada y su hija, el jardín en el que se esconde de su perseguidor el personaje protagonista de *In Your Own Words* (2), o el jardín en el que la protagonista de *Cultures of Silence* reflexiona sobre su identidad en relación a su pasado y su presente (65) son todos espacios en los que los individuos expresan su identidad individual al margen de las estructuras sociales de su comunidad de origen o del contexto macrosocial. Son espacios de reflexión o de diálogo interpersonal sobre la base de los vínculos de solidaridad que unen al sujeto con su interlocutor. Por consiguiente, tanto las habitaciones de cal y ladrillos, como las que se ven enmarcadas por elementos naturales, cumplen las mismas funciones y se organizan alrededor de las mismas dimensiones espaciales: están claramente delimitadas por una

serie de lindes, tanto horizontales como verticales, y sólo permiten el acceso de quienes son elegidos por el sujeto al que pertenece la 'habitación'. El hecho de que hasta ahora nos hayamos referido a este tipo de espacios como *cerrados* deriva no sólo de su condición de lugares cuya existencia marca una clara separación entre un 'dentro' y un 'fuera', sino también del hecho de que no se encuentran 'abiertos al público'. Como un club selecto, para acceder al cual es necesario poseer un carnet que atestigüe la identidad del socio, las 'habitaciones' representadas en *Flaming Spirit* exigen que todo aquél que penetre en ellas se encuentre en pie de igualdad con su anfitrión (véase *Cassandra*, 52, *Shaitan*, 33, *The Bamboo Blind*, 159, *In Your Own Words*, 1, *Still Waters*, 7, 15). En este sentido, el concepto de 'habitación' se caracteriza por ser, a la vez, un espacio *cerrado* –delimitado y de acceso restringido– y *privado* –limitado al 'yo' individual y a quienes pueden establecer lazos de solidaridad, complicidad e igualdad con éste–.



## 3.2 Capítulo II: Los espacios *delimitados*, *cerrados* y *públicos*.

### 3.2.1 El ‘recinto’ como espacio de diferenciación.

Los relatos de *Flaming Spirit* también presentan espacios que pueden definirse como *delimitados* y *cerrados*, y que, por otra parte, son percibidos como *públicos*. Es el caso del colegio, la universidad, el barrio, la mezquita y, a menudo, la propia casa: todos ellos se inscriben dentro de unas barreras físicas que determinan su alcance, constan de límites geográficos que marcan una oposición con el ‘fuera’ y su acceso está limitado a los miembros de una comunidad concreta, caracterizada por su función social –la educativa en el caso de profesores y alumnos-, por su clase social en el caso del vecindario-, por su etnia en el caso de la mezquita o por lazos de parentesco en el caso de la casa. Estos lugares también se rigen por normas de conducta específicas que los distinguen de un espacio exterior de referencia, y pueden llegar a ser altamente selectivos por lo que se refiere al establecimiento de normas que regulan el acceso a ellos. No obstante, se diferencian radicalmente del espacio de lo que hemos definido como ‘la habitación’, en cuanto el sujeto desde cuyo punto de vista interpretamos el texto carece del poder necesario para influir de algún modo en la selección de quienes participan de esos espacios. Lo que es más, los/las protagonistas de los relatos en cuestión –ya sea por edad, clase social, etnia u orientación sexual- se ubican siempre en los niveles más bajos de la estructura social que sustenta estos espacios altamente jerarquizados; por tanto, el mismo individuo que en su ‘habitación’ goza de la independencia necesaria para organizar sus actos de forma libre, en el tiempo como en el espacio, en dichos espacios *cerrados* pero *públicos* se ve sometido a un conjunto de leyes morales, sociales, culturales y jurídicas que controlan su capacidad de actuación. Nos encontramos, pues, ante unos espacios de interac-

ción social y no ya interpersonal, en los que el individuo percibe su estado de visibilidad como una condición de sometimiento a un sistema normativo que observa, juzga y condena. Bajo la mirada de los demás miembros de estas comunidades microsociales, el individuo pasa de ser sujeto a ser objeto de un discurso dominante que le impone una percepción de su propia identidad en términos de categorías y roles sociales:

*“There were other reasons why we didn’t quite fit in, which bound us to each other. I think I was known as the rather podgy Paki with a regional accent and ‘plain Jane’ Marilyn, everyone had kind of hinted to me early on, had a weird background. Her mother, Jane, was an actress who insisted in calling herself an actor, besides being a lone parent who had never disclosed to anyone, including Marilyn, who her father was” (50).*

Las etiquetas con las que la comunidad escolar identifica a la protagonista de *Cassandra* y a Marilyn, su alter ego occidental, no hacen sino recalcar su ubicación en un contexto social que las define como miembros de una minoría étnica o como infractoras de un tabú social –la familia monoparental- y no como individuos. La jerarquización de las estructuras de poder, junto con la percepción del ‘yo’ desde el punto de vista de la mayoría social, contribuyen a crear un espacio *público* en el que el individuo revisa su identidad en relación al grupo, colocándose en una posición de diferencia –tal es el caso de Kaiser y Marilyn- o de igualdad, posición que, en ambos casos, acaba forzando una disolución de la dimensión personal y una asimilación al espacio social.

Se trata de contextos institucionales y elitistas que a menudo dibujan su exclusividad sobre las líneas de demarcación espacial: no todos acceden a ellos e incluso los pocos que lo consigan sentirán recaer sobre ellos el peso de la diferencia. Entre los espacios *cerrados* y *públicos* -que por comodidad llamaremos ‘recintos’<sup>1</sup>- que mejor representan el proceso de marginación ya expresado en *Cassandra*, se incluyen las uni-



versidades. En *Still Waters*, Shazia consigue entrar en la prestigiosa universidad de Oxford y, sin embargo, no logra encontrar su espacio en ella: “it’s just that I feel really out of place” (9). A pesar de que Oxford sea una universidad “that prides itself on its high intake from the ethnic minorities” (9), como apunta su profesora malinterpretando las razones de su inquietud, Shazia no deja de sentirse “out of synch” (9), desplazada por falta de sincronización con el fluir de la vida en el ‘recinto’ universitario y aislada en la incomunicabilidad de un contexto que se percibe como extraño. “Oh, I don’t think there’s anyone who could.. I mean, anyone like me...” (14): a diferencia de Qaiser, Shazia no se siente incomprendida por el entorno institucional debido a su pertenencia a una minoría étnica, sino por su orientación sexual. El ser lesbiana, es decir la ruptura de un tabú cultural, la coloca al margen de los dos sistemas, el de origen y el occidental y excluye cualquier posibilidad de plena integración en el ‘recinto’ comunitario, a pesar de que la joven cumpla con su rol de estudiante:

“it’s not the work, I really enjoy doing the essays, and I do want to be here, I try to explain” (9).

El respeto de las normas específicas según las que se rige el espacio *cerrado* y *público* de la universidad no basta para garantizar la pertenencia a un lugar que refleja claramente las normas socio-culturales vigentes a nivel macrosocial. En este sentido, las universidades, como el colegio de Qaiser, no son espacios *cerrados* sólo porque restringen el acceso a aquellas personas que desempeñan una función propia del contexto académico –enseñar o aprender-, sino también porque niegan la pertenencia simbólica a la comunidad a todos aquellos que ya se encuentran físicamente inscritos en ella, pero cuya identidad social no se ajusta a las expectativas del grupo. En todo el texto de *Still Waters*, nadie parece haber causado directamente el estado de alienación de Shazia, sino que, más bien, ella misma parece haberse retraído, al intuir *a priori* que su identidad sexual la separaría de toda la comunidad universitaria, minorías étnicas incluidas. Shazia carece de un espacio

personal propio en el campus, así como de una posición social definida, pero, al mismo tiempo se siente encerrada, aprisionada, por lo que busca una solución a su desubicación en la fuga más allá de los límites geográficos del ‘recinto’ hacia un espacio personal: “*so...I gather that you wish to go down for a year*” (7). Éste es el comienzo del diálogo entre Shazia y su tutora, diálogo que, fragmentado por los recuerdos de otros espacios –el río, la casa de Fliss en Londres, su propia casa-, irá construyendo paulatinamente un espacio de intercomunicación personal, una ‘habitación’ *privada*, como ya veíamos en el capítulo anterior. Al final del relato, desde el momento en el que la Doctora Hilton deja que Shazia intuya que ella también es lesbiana, se completa la transformación del despacho –lugar público de enfrentamiento a la autoridad- en un espacio de libre expresión del ‘yo’ y Shazia encuentra por fin un lugar para su individualidad en el ‘recinto’ anónimo de la institución universitaria.

En *Cultures of Silence*, el espacio arquitectónico que encierra la comunidad universitaria del King’s College adquiere unos tintes marcadamente exclusivistas, al subrayarse en el texto el recorrido laberíntico por el que el individuo ha de proceder para acceder al *aditum* del saber:

*“I ferret from cloister to doorway, to stair to landing, to fire-exit to the ill-marked seminar-room”* (61-62).

El camino se va estrechando: desde el cuadrado de cielo que encierra el claustro, la narradora tiene que introducirse por una sucesión de pasillos, como un hurón –*ferret*- por las galerías de una madriguera, en un intento por dar caza a su presa; las puertas que va atravesando recuerdan los portales que en los textos mitológicos marcan el paso por las distintas etapas del camino hacia la sabiduría, un camino que debe necesariamente contar con una escalera para poder elevarse hacia el estado privilegiado de los iluminados, los cuales residen en una aula mal señalada para que sólo unos pocos puedan encontrarla. Más adelante, la narradora, en su proceder tortuoso a través de la memoria y de la experiencia, vuelve a

un ‘recinto’ universitario y esta vez impregna la descripción de claras referencias a Virginia Woolf y a su paseo por el Trinity College, bruscamente interrumpido por la imposibilidad de acceder a la biblioteca, santuario de la cultura masculina (Woolf, 1980: 11-14).

*“The sun had cooled. Herbrae walked me through the Trinity cloister and the wooden stair where Byron had thumped his way with a bear. Then taking a secret iron key from her deep pocket, unlocks the small grilled gate and we pad into an exclusive garden. The overpowering hedge, the rectangular lawn so assiduously trimmed, the flowers pert –details from a botanist’s drawing-book. The river up ahead is swept intermittently by weeping willows like tapestry Japanese maidens teasing their lovers with rippling fingertips. The final arc of the reddened sun is disappearing. I turn to face the garden. It has the delicately pinched air of a surveying Head Butler” (65).*

De nuevo, el viaje empieza en un claustro, espacio delimitado con precisión geométrica, que anticipa la rectangularidad del jardín oculto tras la verja y que establece un contraste con éste al ser el claustro un lugar común, por donde se cruzan los caminos de estudiantes y profesores que van y vienen de las demás áreas del ‘recinto’. Junto al claustro, de nuevo una escalera, el ascenso al olimpo del poder sapiencial y del reconocimiento público; la recorren esos ‘Byron’ que, ciertos de su ingreso en el Canon, pueden incluso reírse del sistema. Y, por fin, la última frontera, la que tantas mujeres de antaño no lograran traspasar. Es significativo que sea Herbrae, una escritora, *“with no stable place to work”* (60), en constante movimiento *“between geographies”* (60) quien posea la llave secreta para acceder al espacio más recóndito y exclusivo del ‘recinto’ institucional. El jardín se presenta rígidamente organizado en esa ordenada artificialidad, tan humana y más propia de las páginas de un libro que de un paisaje real. El orden meticuloso de los parterre y del césped, enmarcados por un seto opresivo, recuerda los parques en los que se movían las

heroínas de Jane Austen y que habían sido diseñados con el propósito de mantener alejado el caos amenazador de la naturaleza salvaje. Un jardín de estas características representa un desafío a la naturaleza por parte de la civilización y proclama, en toda su gloria, la capacidad del Hombre para sojuzgar, controlar y dominar la tierra. De hecho, el jardín entero tiene más bien el aspecto de una habitación elegante que de un espacio al aire libre: sus sauces son un tapiz digno de colgar de la pared principal de un salón victoriano, el sol dibuja un arco que marca el límite último del parque como si de un porche se tratara y el jardín entero es un mayordomo que devuelve la mirada de la narradora y observa sus movimientos, cuestionando su presencia allí.

La idea de una organización espacial *cerrada* y, al mismo tiempo, marcada por la estratificación social aparece representada también en *Sisters*:

*“It was big and confusing, a secondary school crowded with children. There were fights in the playground, fights in the corridors. There were lots of jostling and pushing whenever we changed rooms. On my first day I was terrified. At break I was waiting by the water-fountain to have a drink. I was standing on the edge of a crowd of boys and girls. Some were drinking; others were splashing water at us”* (23).

Del reducido espacio personal al que Nazia estaba acostumbrada y que apenas contaba con la presencia de sus hermanos Shirin y Kamal y de pocos niños más, la narradora pasa a enfrentarse a la magnitud del espacio de interacción social que, aunque restringido, de momento, al mundo escolar, no deja de hacer que el individuo se sienta perdido, desplazado, sin un lugar propio. La confusión a la que alude el texto denota el sentimiento con el que Nazia penetra en las complejidades de un sistema social que aún desconoce y que percibe como amenazador, sobre todo al contemplar la competitividad con la que se negocia el *status* de los integrantes de la comunidad. Los elementos arquitectónicos que delimitan el espacio –*the playground, the corridors*– son el escenario de la lucha

cotidiana por la supervivencia, el *ring* en el que abrirse camino a empujones por la pirámide social. Nazia, quien, como recién llegada, carece de un puesto en la jerarquía social, se coloca automáticamente *on the edge of the crowd*. Esta marginalización, aparentemente autoimpuesta –nadie parece haberle indicado dónde ponerse– responde, en realidad, a la imposibilidad de penetrar en la estructura del sistema sin antes haberse enfrentado a los demás en la lucha por ocupar un puesto en la escala social. No es que Nazia se encuentre en el último escalón de la misma, sino que, sencillamente, aún no se encuentra ubicada en ninguna parte y seguirá siendo socialmente invisible mientras no consiga abrirse un hueco a la fuerza. A diferencia de Qaiser, a la que ha sido asignado un lugar marginal por parte del grupo mayoritario, Nazia descubre la clave de acceso al sistema gracias a la intervención de Rukeya, figura que comparte su entorno étnico y que sustituirá a Shirín en el rol de protección.

*“You won’t get anywhere here if you don’t fight’, she said, ‘you have to fight for everything’” (23)*

el hecho de que, para llegar a alguna parte en la escala social, sea necesario pelear física y verbalmente constituye una condición que incita a esperar que incluso el *otro* no-blanco pueda alcanzar los puestos superiores en virtud de su fuerza. Si bien lo que aúna a Nazia y Rukeya en un principio es precisamente su condición de diferencia étnica

*–“We spoke the same language and, besides, the other girls didn’t want to mix with us” (23)–,*

posteriormente ambas logran ser aceptadas por esas mismas niñas, al demostrar que son capaces de reaccionar energicamente -

*“They pulled our hair for no reason at all, and we punched them to make them let go” (23).*

Tras el castigo que la directora, figura superior en autoridad, impone a todas por igual, las niñas pueden establecer las condiciones para una relación de solidaridad sobre bases igualitarias, sancionando su recién inaugurada amistad con la ofrenda simbólica de un chicle:

*“Maxine nudged me: ‘Have one.’ She held out a packet of bubble.gum. I hesitated for a moment, but Rukeya said, ‘Go on –take one!’”* (24).

Si, en *Sisters*, el ‘recinto’ del colegio pasa de ser un espacio de diferencia a uno de igualdad, en *Rebecca and The Neighbours*, el vecindario de *Petunia Mansions* empieza siendo un espacio donde la familia de las dos protagonistas vive en términos de igualdad con los demás residentes y acaba siendo escenario de su marginalización. En los relatos analizados hasta ahora, el espacio *cerrado* y *público* representa, al menos en un primer momento, el lugar donde las protagonistas experimentan su alteridad, llegando a percibir su diferencia como un obstáculo para la interacción social: podríamos, por tanto, llamarlos ‘recintos de diferenciación’, en contraposición a los espacios *cerrados* y *públicos*, como el *community centre* de *Sisters*, en los que el individuo ve reforzados los lazos de unión con el grupo; éstos últimos serían, pues, ‘recintos de identificación’.

Rebecca y su hermana se encuentran perfectamente integradas en la urbanización de *Petunia Mansions*, donde han crecido y donde, aunque parecen ser las únicas de su etnia, comparten, sin embargo, la misma identidad social con el resto de los vecinos, al pertenecer todos a la clase trabajadora.

*“They’d been in Petunia Mansions for so long, they knew almost everyone in the block, some only by sight but most of the families knew each other well. The sisters had grown up in the concrete playground at the bottom of Petunia Mansions with the other children, scraping their knees and scarring their elbows for life when they fell”* (70).

Se trata de un espacio *cerrado* ya que el lugar está claramente delimitado por el edificio y por el área de esparcimiento por debajo de él, y ya que el núcleo comunitario está formado por los residentes. Es, además, un espacio *público* puesto que, como apunta la propia Rebecca más adelante,

“*it’s like living in a small village. Everyone knows your business and they’re always sticking their noses into other people’s affairs*” (70);

de modo que se cumple la condición de visibilidad social que mencionábamos anteriormente y según la cual el individuo ha de sentirse observado y controlado por la comunidad. No obstante, se respira un ambiente cordial, de recíproca confianza, que se traslada al colegio de las dos hermanas, al que asisten casi todos los niños de *Petunia Mansions* (70). También el colegio –otro espacio *cerrado* y *público*- es presentado primeramente como un lugar positivo, perfectamente conocido y controlado por Rebecca, quien es percibida por sus compañeros como una figura fuerte, independiente y determinada:

“*she chatted up student teachers, smoked cigarettes in the boys’ loos, swore like mad, and quite often was seen in local cafés during school hours*” (67).

Rebecca domina el ‘recinto’ como si le perteneciera, entre y sale cuando quiere y no teme adentrarse en zonas prohibidas –*the boy’s loos*-. Su hermana, Savitri, no es tan popular, pero ello se debe únicamente a sus buenas notas –por las que es etiquetada de empollona, “*’swot*” (70)-, algo que no parece preocuparla demasiado, puesto que su plan para salir de *Petunia Mansions* y de la clase trabajadora consiste en ser aceptada en la universidad (69).

La comunidad de vecinos y el colegio no llegan a ser unos espacios amenazadores y *loci* del conflicto de identidad de Rebecca y su familia, hasta que unos intrusos –tal es la percepción de Rebecca y Savitri- irrumpen en dichos ‘recintos’

(71-72). Ante la actitud ruidosa, agresiva e irrespetuosa de los nuevos vecinos, Rebecca decide responder con la acostumbrada determinación y, por primera vez, se encuentra con una barrera infranqueable. Y, lo que es peor, por primera vez en su vida dentro de la comunidad, Rebecca se siente aislada. Tras ser atacada física y verbalmente de regreso a casa por una puñado de chavales al grito de “*Wogs! Wogs! Wogs!*” (73), la visión que Rebecca tiene de su espacio comunitario de pertenencia empieza a tambalearse:

*“ She knew that no one in Petunia Mansions would come forward to be a witness –not even Miss Little o Mr Jacobson. She called in the police a couple of times when the Wrights deliberately got their dog to defecate on their doorstep, but the police did nothing either”* (74).

Al igual que Qaiser (*Cassandra*, 52, 54), Nina (*Shaitan*, 32, 33) o la narradora de *In Your Own Words* (1) sufren intrusiones en la intimidad de su ‘habitación’, de su espacio *cerrado y privado* que delimita la esfera de lo personal e íntimo, Rebecca se ve atacada en su ‘recinto’ de pertenencia y ante el propio umbral de su espacio personal –*their doorstep*-. Aunque *Petunia Mansions* sea un espacio *público*, según nuestra definición del término, también es un ‘recinto de identificación’, puesto que Rebecca interactuaba con los demás en un plano de igualdad; poseía, por tanto, un puesto determinado en la estructura social de la comunidad del barrio y este hecho hacía que su presencia en la geografía del barrio fuera legítima. Los actos conminatorios sistemáticos por parte de los Wright, así como de un creciente número de secuaces, están precisamente cuestionando la legitimidad de la presencia de una familia pakistaní en un vecindario prevalentemente blanco. El vecindario se ha convertido en un ‘recinto de diferenciación’ y Rebecca en una extraña y en objeto de persecución.

Como es de esperar, esta oleada de discriminación contagia también el ‘recinto’ del colegio:



*“The constant taunting and threats of violence were wearying. Savitri got bad results at school and it made Rebecca feel somehow ashamed of being different. She wished she were white. She knew it was wrong and she felt guilty at having such bad thoughts. Her usual friends at school were less friendly towards her, possibly because Rebecca was not so much fun to be with any more but more likely because the Wrights had a strange influence over the rest of the Estate” (74-75).*

Rebecca siempre se había sentido y había sido considerada diferente por su rebeldía, por sus constantes desafíos a la autoridad, pero se trataba de la diversidad que distingue al líder de la masa, y le proporcionaba admiración, respeto y un *status* social envidiable. En el momento en el que su diversidad es atribuida a la sola pertenencia a una minoría étnica, Rebecca deja de sobresalir por su personalidad única, deja de ser un individuo y pasa a encarnar el anonimato de una categoría social. Esta escalada de persecuciones, que acorrala a Rebecca en el espacio *privado* de la ‘habitación’ –la suya, en la que se comunica con su hermana, y la de Miss Little (74, 75)-, alcanza su clímax con la violación del espacio más íntimo de todos, el cuerpo (78). Tras lo cual, Rebecca, destruida física y moralmente, silenciada y rechazada, regresa a Pakistán sin volver a pronunciar una sola palabra (69).

El espacio *público* de la pensión junto al mar en la que la protagonista de *The Visit* es encerrada por sus familiares, es representado igualmente como lugar de reclusión. Al igual que en *Rebecca and the Neighbours*, el círculo de relaciones sociales al que el individuo reconocía como propio acaba por construir una jaula a su alrededor.

*“No sign of recognition. No sign of anything familiar. Can you see her eyes travelling across the room, searching every crevice for recognition? Again and again. Searching. She looked closer still and saw another door close” (181).*

El espacio social del ‘recinto’ doméstico y del círculo de

amistades transforma el espacio físico de la sala de común de la pensión en una prisión –*saw another door close*– en la que la protagonista no se reconoce –*no sign of recognition*–, puesto que su dimensión individual, su realidad personal no sólo no es aceptada por su más allegados, sino que es condenada a la reclusión social y material de una casa de huéspedes distante kilómetros de su barrio, de su hogar. La interacción entre el plano físico delimitado por las paredes de la estancia y el plano social constituido por la presencia del círculo de familiares y amigos empuja a la protagonista a una situación personal de desubicación en la que ninguno de los dos planos coincide con su dimensión personal. La protagonista se encuentra, pues, desplazada en el ámbito geográfico como en el social por causas independientes de su voluntad,

“*a dislocation that fitted a pattern of other people’s making*” (180),

pues el espacio individual se ve moldeado y delimitado por la acción impositiva del contexto social. Al mismo tiempo que el espacio de la pensión es representado como *delimitado* y *cerrado*, también se subraya su identificación con un contexto *público* en el que la mirada de los presentes influye de manera determinante en la consideración social del individuo:

“*they never knew who she was. [...] They only saw what they wanted to see*” (180).

La percepción exterior del individuo conlleva su categorización y colocación dentro de las estructuras del contexto social, imponiéndole una representación estereotípica de su identidad que en nada coincide con la percepción que el propio individuo tiene de sí mismo. La ‘mirada’ establece el rol del individuo en relación con la identidad colectiva de la comunidad y marca la oposición entre el espacio social y el individual.

En otros textos, como *Shaitan and the Chappal*, *The Beggar King* o *The Bamboo Blind*, se manifiesta el hecho de

que, aunque la presencia de la protagonista en un ‘recinto’ sea reconocida como legítima, ésta sea percibida y se perciba a sí misma como diferente. La dimensión doméstica tal vez constituya el ejemplo más significativo de esta idea, puesto que, si por un lado las protagonistas de los relatos mencionados, así como las de *Cassandra* y *An Answer For Rita*, no sólo tienen derecho de encontrarse dentro del ‘recinto’ de la casa, sino que hasta se ven obligada a ello, por otro lado se ven sometidas a la autoridad parental, son criticadas, juzgadas y algunas incluso castigadas ante el menor indicio de desviación de la norma. Siendo éste el ambiente que caracteriza el espacio doméstico, probablemente no sea desacertado calificarlo de *público* en cuanto se trata de un espacio de visibilidad social. Si además se tiene en cuenta su carácter *cerrado*, por estar claramente delimitado a nivel espacial y por restringir el acceso a un número más bien reducido de personas, es posible entender que incluso la casa, el lugar privado por excelencia según la definición tradicional, sea interpretada como ‘recinto’, en igualdad de condiciones con respecto al colegio, el vecindario u otros centros comunitarios, como comprobaremos a continuación.

En *Shaitan and the Chappal*, todas las habitaciones de la casa, excepto el dormitorio de Nina, son escenario de las exasperadas reprimendas por parte de la madre (29, 30, 32, 33, 35, 36), de los tíos (32, 36, 39, 40) y hasta de su hermana mayor (34), todas ellas basadas en la idea de que Nina es fundamentalmente una *niña mala*.

“[...] *Nina haramzadi* [bastarda]” (29, 33), “*Curse of my life*” (29), “*You beshurum* [sinvergüenza] *little girl*” (32), “*You bad little girl*” (32):

Nina es torpe, no parece querer aprender cómo llevar a cabo las tareas del hogar, no obedece, su piel es demasiado oscura, en suma, no posee ninguno de los atributos que conforman el modelo de virtud femenina según su tradición cultural. Presionada diariamente para que se someta y encaje en los modelos normativos, Nina se lleva su inadaptación social

consigo a su ‘habitación’ –el dormitorio o la sombra del ciruelo- e intenta con todas sus fuerzas dejar de ser *mala*. Tres escenas, que tienen lugar en tres espacios domésticos distintos -el salón, la cocina y el jardín- ven a Nina acosada por su tío (32), golpeada por su madre (29) y temerosa de ser espiada por los adultos (33), respectivamente. Es interesante examinar también una cuarta escena que subraya la vinculación existente entre el espacio doméstico y el del colegio:

*“We eat in the kitchen after the men have eaten. I am just about to place a huge mouthful on my tongue when I get jerked. ‘Impure child,’ shouts Ammi, ‘eating with your dirty hand.’ ‘Sorry, Ammi,’ I say. I always try but I never can remember. Left hand for wiping my bottom, right hand for food. Left hand for dirty evil things, right hand for clean pure things. I just can’t remember. At school, Miss tied my left hand, but still didn’t work. I use my left hand whenever I can”* (35).

Tanto el ‘recinto’ doméstico como el escolar tienen la misma función educativa y en ambos el individuo recibe el máximo *input* de normas socio-culturales posible. Para Nina, ambos son lugares en los que su condición de diferente se ve continuamente expuesta a la mirada acusadora de los demás. Su división interna, su deseo de poderse sentir identificada con ambos contextos y, a la vez, su rechazo por unos lugares que limitan tan rígidamente su libertad, incluso su espacio corporal, se manifiestan en la oposición irreconciliable de su lado izquierdo, rebelde y malvado, y de su lado derecho, puro y bueno. El conflicto que desgarró la identidad de Nina se materializa en la simetría espacial que se construye sobre las coordenadas geométricas izquierda-derecha.

También en *Cassandra and the Viaduct* y *Naukar* se puede observar como el espacio doméstico es percibido como *cerrado* por la protagonista, al constituir un microcosmos en sí mismo, separado del contexto social exterior, occidental en el primer caso, hindú en el segundo. Además, la casa se manifiesta, en ambos relatos, como un espacio *cerrado* debido tam-

bién a la fuerte presencia de barreras físicas. La representación espacial del ‘recinto’ doméstico se articula sobre una serie de habitaciones que compartimentan ulteriormente lo que ya constituye un espacio claramente delimitado; como en un juego de cajas chinas, las protagonistas se mueven de una habitación a la otra del ‘recinto’ doméstico, permaneciendo siempre en el interior de un perímetro que aísla el *dentro* del *fuera* y que impone un recorrido obligado entre tabiques, paredes y pasillos. Finalmente, tanto el espacio doméstico de *Shaitan and the Chappal*, como el de *Cassandra* o *Naukar* son percibidos como *públicos* por la presencia de figuras que, en la dimensión de la estructura social familiar, gozan de un estatus y una autoridad superiores a los de las protagonistas o que simplemente someten a éstas a una mirada que inhibe sus actos y los restringe al ámbito de lo socialmente correcto. En *Cassandra*, basta que la figura del padre se asome por la puerta para que la muchacha se sobresalte y el espacio *privado* de su habitación deje de ser tal:

*“but then Dad poked his head round. My stomach lurched for a second at the sight of him”* (47).

En *Naukar*, los ojos del cocinero vigilan los movimientos de Julia quien en su propia casa se siente una intrusa, temerosa de estar infringiendo alguna norma: *“in the kitchen, the cook was preparing aloo paratas.*

*Feeling awkward under his suspicious gaze, she took a couple and wrapped them in silver foil”* (105).

A pesar de su condición de empleado y de su pertenencia a una etnia que históricamente había estado sometida al sistema colonial británico, el cocinero representa, en este relato ambientado en la India, el contexto social mayoritario, mientras que la mujer británica es en este caso un sujeto desplazado en un espacio del que es nominalmente la dueña y que, sin embargo, no le pertenece. La misma situación, aunque en un contexto invertido, se da en *Cassandra* cuando una amiga de

la protagonista, la primera inglesa en muchos años, accede al ‘recinto’ doméstico de la familia pakistání

*“I felt gauche and self-conscious when Marilyn arrived for this rather elaborated tea” (54).*

La presencia de una representante de la mayoría social británica hace que Qaiser perciba con más fuerza su identidad étnica; la joven toma conciencia de sí misma –*self-conscious*– a través de la antítesis ofrecida por su compañera inglesa. La sala de estar se convierte en un espacio *público* en el que Qaiser percibe su diversidad y la de su familia con respecto al contexto sociocultural occidental. Paradójicamente, es Marilyn quien accede a un contexto en el que su etnia se encuentra en minoría y quien debería, por tanto, sentirse diferente. Sin embargo, su presencia no hace sino recordar a la protagonista que su pequeña comunidad familiar se encuentra sumergida en un macrocontexto social para el cual diferentes son Qaiser y sus padres. De hecho, poco después la misma sensación de autoconciencia y de exposición a un contexto *público* y occidental se repite en la madre de Qaiser:

*“Mama, who was self-conscious about her English with new visitors, had withdrawn hastily to the kitchen” (54).*

Intimidada por la visibilidad a la que la presencia de Marilyn la exponía de repente, la madre de Qaiser se refugia en la cocina. El miedo a ser criticada por una exponente del espacio social exterior hace que la madre de Qaiser se sienta avergonzada e incomoda en su propio hogar.

La casa en el que vive encerrada la protagonista de *The Bamboo Blind* constituye igualmente un ‘recinto de diferenciación’, un lugar *cerrado* pero *público* en el que Razia se siente tan inaceptada y desubicada como la pequeña Nazia de *Sisters* se sintió en su primer día en el colegio inglés. Al igual que Nina, Razia vive el acoso y las críticas de las demás integrantes de un espacio doméstico articulado en varias habitaciones, una sola de las cuales está destinada al uso *privado* de

Razia y su marido. Debería ser ésta la ‘habitación’ de refugio e introspección individual, pero las frecuentes incursiones de su suegra para comprobar que Razia no esté asomada a la ventana, la convierten en parte del ‘recinto’. Un ‘recinto’ doméstico claramente delimitado:

*“Razak’s house in Manchester was not as palatial as her father’s, but it sheltered fifteen people under its roof. Here, each family was allotted a room. Theirs was in a corner”* (158).

Un espacio asfixiante por la convivencia forzada y por la limitación del círculo social:

*“She was ill at ease and uncomfortable with Razak’s sisters, who spoke of sales, salons and the latest video releases, particularly the oldest one, Hasina, who always stared at Razia when they were together, minutely observing and judging her younger brother’s wife”* (158).

La mirada penetrante de la cuñada anticipa en el texto el escrutinio al que Razia se ve sometida por parte de su suegra y define perfectamente el concepto de espacio *público*.

La extremización de las condiciones de vida en un hogar que es, a la vez, *cerrado* y *público*, y que ve al individuo continuamente sometido a la mirada de quienes detentan un poder absoluto sobre él, pueden contemplar situaciones de tortura física y psicológica por parte de la comunidad, que acaba destruyendo la individualidad de un sujeto. La situación que vive Urmila en *An Answer For Rita* es comparable con la reducción al estado de víctima que sufren Rebecca y Razia. Al igual que Rita, la cuñada del protagonista muerta tras años de malos tratos sistemáticos, Urmila se encuentra prisionera de un espacio doméstico inexpugnablemente *cerrado* y despiadadamente *público* por la presencia ineludible de dos autoridades coexistentes y omnipotentes en el reducido mundo de la adolescente, la matriarca y el patriarca de la familia.

*“Urmila appeared in a shapeless salwaar kameez, eyes*

*focused on the ground, mouthing 'yes' or 'no' as appropriate. Jagdish Lal could not hear her responses, his irritation audible in his barked command, 'Speak up, girl. I cannot see.' Her hand shook, the hot tea spilt on Jagdish Lal's clothes, scorching his neck and chest.*

*In a completely unguarded, impulsive gesture, Ashok Lal picked up the fly-swat hanging from the wall and beat Urmila on her back. The whack whack looped around in Jagdish Lal's brain until the redness flushed into his eyes" (101).*

Urmila, contrariamente a Nina de *Shaitan*, ha asimilado perfectamente el código de comportamiento que su cultura le impone. Se muestra modesta, silenciosa y dócil. Sólo el terror que la voz airada de Jagdish le infunde puede provocar un acto incontrolado en un cuerpo tan domesticado como el de Urmila. La infracción es castigada al instante: no importa que el error sea involuntario, ni importa que se deba precisamente al pánico que suscita una orden escupida a gritos en quien sabe que cada grito se debe a un error y que cada error comporta un castigo. Como ya veíamos en el caso de Rebecca -

*"she did everything by herself, bathed, ate, walked and even smiled sometimes, but she never spoke" (69),*

el acoso físico y mental extremo acaba generando zombis, que se mueven, y comen y obedecen, pero no hablan, ni tienen planes para el futuro, como autómatas, como animales. Como Urmila.

Sin embargo, aún queda esperanza para ésta, quien, a diferencia de Razia en *The Bamboo Blind*, logra salir de su encierro en el 'recinto' doméstico gracias a la acción tempestiva de su tío, Jagdish Lal. El protagonista, perseguido por el fantasma del remordimiento por no haber salvado a su cuñada de la violencia de su hermano, es visitado noche tras noche por la imagen de la difunta Rita, quien le pide que dé paz a sus cenizas -"*put my ashes to rest, my ashes to rest, to rest, rest" (94).* Jagdish Lal siente como cada día sus ojos se van nublando -"*his vision had started clouding over" (98),* mientras, inde-



ciso, aún se pregunta qué es lo que el fantasma de Rita espera de él. La respuesta viene de su fiel ama de llaves: “*maybe you will find the answer where she was born*” (100). En casa de su hermano, escenario de la destrucción de Rita, un Jagdish Lal casi ciego percibe con claridad la superposición de las figuras de la cuñada difunta y de la joven Urmila. En su firme decisión de salvar a la muchacha, Jagdish Lal responde, por fin, a las plegarias de Rita.

“*We cannot carry on like this,*’ shouted Jagdish over his shoulder. *‘This girl will come and live with me in Delhi.’*”

*As they walked along the dung-covered mud roads of the village, past the great pile of hay being pulled along by a camel, Jagdish realized with great joy in his heart that many shades of brown were assailing his eyes after what seemed like a very long time*” (101).

En la escena conclusiva del relato, Jagdish y Urmila salen del ‘recinto’ doméstico y avanzan por las calles de la aldea, abandonando, pues, un espacio de reclusión y adentrándose en el espacio *abierto* de la calle que los conducirá finalmente, a cien kilómetros de distancia, hasta la ciudad de Delhi, un nuevo espacio en el que reconstruir sus vidas. El proceder de ambos por el espacio de transición de las calles de la aldea constituye, por tanto, el comienzo de la liberación de ambos personajes: libertad para Urmila, que se dirige hacia un espacio de protección y desarrollo para su identidad dañada tras años de inhibición; libertad para Jagdish Lal, quien por fin recupera la vista –*many shades of brown were assailing his eyes-*, al haber sido capaz de contemplar la terrible realidad que había acabado con la vida de Rita y a punto había estado de acabar con la de Urmila.

Los relatos *Shaitan and the Chappal* y *Naukar* también ven a sus protagonistas salir de un espacio de un ‘recinto’ en el que las estructuras sociales las sometían a una enfrentamiento con la identidad colectiva del contexto mayoritario. En ambos casos, la figura de un mendigo, un ‘otro’ marginado por el sistema, actúa como elemento de transición hacia un

nuevo espacio *abierto*. El encuentro con un ser ignorado y despreciado por los mismos personajes que a lo largo del texto han marginado a Nina, hace que la protagonista de *Shaitan and the Chappal* establezca un vínculo de identificación con el mendigo y, en la escena final, se separe del grupo familiar, mientras juntos recorren una carretera de campo (40-1). Asimismo, la escena que cierra el texto de *Naukar* se construye en torno a la mirada de la protagonista que, a través de la ventana, se proyecta hacia el exterior del ‘recinto’ doméstico, hacia un punto situado más allá de la verja del jardín, donde los ojos del mendigo se encuentran con los suyos en comunicación silenciosa:

“At the gate she could make a figure. Her heart beating loudly, she strained her eyes transfixed, unable to look away. And as she stared a pair of dark eyes met hers” (115).

*Shaitan and the Chappal*, *Naukar* y *An Answer for Rita* concluyen, pues con la superación de un espacio de encierro que puede ser comparada con la evasión de la ‘habitación’ como lugar de reclusión por parte de las protagonistas de *Cultures of Silence*, *The Visit*, *Rain* y *Still Waters*. La misma oportunidad de liberación llega para la protagonista de *Sisters*, Nazia. También en este caso, la ayuda por parte de otro ser humano se convierte en el elemento decisivo para salvar a la protagonista de un destino similar al de Rita o Shazia en *The Bamboo Blind*:

“Rukeya and Maxine had waited for me outside. As I came out, they joined me and the three of us walked, arm in arm, across the playground” (28).

La imagen de la tres niñas que avanzan por el patio recreo contrasta con el primer día de colegio de Nazia, una escena citada anteriormente y que veía a la pequeña sola y confundida en un espacio completamente desconocido. Aquí como en *An Answer for Rita*, los pasos de la protagonista señalan el comienzo de una nueva etapa en su vida, pero en este caso la

liberación de la amenaza constituida por un espacio *cerrado* y *público* no se produce a través de la salida física a un espacio exterior, sino gracias a una transformación en la percepción del mismo espacio por parte de Nazia. Acompañada por la presencia solidaria de Maxine y Rukeya, Nazia ha dejado de estar sola y cuenta con los medios necesarios para encontrar su propio espacio personal dentro de un contexto *público*. El apoyo físico –*arm in arm*– que le proporcionan sus amigas se transmite al plano moral, garantizando la protección y el respeto de la identidad del individuo, pues es significativo que las niñas que flanquean la figura de Nazia sean recisamente Rukeya, representante del espacio de origen de la protagonista, y Maxine, representante del contexto británico: Nazia puede caminar entre ambas porque ha encontrado su espacio entre las dos culturas, adueñándose, en consecuencia, del espacio del patio que ya no representa un ‘recinto’ de diferenciación, sino un ‘recinto’ de identidad.

### 3.2.2 El ‘recinto’ como espacio de identificación.

Ya se ha señalado anteriormente que no todos los espacios *cerrados* y *públicos* presentes en *Flaming Spirit* representan el escenario de la marginación de las protagonistas por su identidad étnica, de género, edad u orientación sexual. Existen espacios en los que las protagonistas sienten reforzados sus lazos de unión con una comunidad determinada. Se trata de espacios que subrayan los lazos de unión entre el individuo y un grupo social, en oposición a los ‘recintos’ del colegio, la universidad o el vecindario, en los que el personaje protagonista era percibido y se percibía a sí mismo como distinto, y en antítesis a los ‘recintos’ domésticos, donde, si bien su presencia no era cuestionada, su posición de neta inferioridad ante la jerarquía familiar oprimía y subyugaba al individuo.

El “*community centre*” al que Nazia acude todos los domingos constituye un espacio *cerrado*, en cuanto su acceso está restringido a los miembros de la comunidad bengalí, y *público*, en cuanto en la niña acude a clases de bengalí duran-

te las cuales se reproduce la misma estructura de autoridad maestro/alumno que caracteriza las relaciones sociales en el ‘recinto’ escolar. Sin embargo, el centro es representado como un espacio en el que la protagonista tiene la posibilidad de consolidar su pertenencia a la identidad étnica bengalí.

*“Every Sunday morning, Rukeya and I went to the community centre for our Bengali lessons. It was more of a club than a class. Besides our language lessons, we were allowed to listen to songs and to watch Bengali films on video. There was also a small library, which kept Bengali books, newspapers and magazines. We used to get news of Bangladesh from the center” (25).*

El centro establece un puente entre el contexto de origen y el contexto actual –*we used to get news of Bangladesh from the centre-*, es un espacio de unión entre el *aquí* británico y el *allí* bengalí que pone en comunicación el espacio ausente y el espacio presente y que devuelve un lugar de pertenencia al sujeto desplazado. Pues, aunque el centro se asemeje al colegio por su carácter *cerrado* y *público* y por el contexto situacional de las clases, también se diferencia radicalmente de éste por constituir un espacio en el que la identidad bengalí es motivo de aceptación del individuo, en lugar de causar su rechazo; ser bengalí es la clave de acceso a un espacio tan selectivo como un club de elite –*it was more of a club than a class-*, mientras que en el colegio representa una barrera excluyente. De hecho, el ‘recinto’ del centro permite –*we were allowed-* al individuo aquello que le es negado en el ‘recinto’ del colegio inglés, o sea expresar y desarrollar su identidad de origen: si en el colegio Nazia aprende inglés, en el centro aprende su idioma materno; en el colegio lee libros ingleses, en el centro libros bengalíes. En suma, mientras en el espacio occidental aprende a ser inglesa, en el centro Nazia aprende a ser bengalí. Es en este sentido que un espacio como el del centro comunitario puede ser definido como ‘recinto’ de identificación con un dimensión cultural que el resto del macrocosmos social relega en una posición de marginalidad.

Es precisamente el deseo de encontrarse entre otros miembros de la comunidad india en Gran Bretaña lo que empuja a la protagonista de *Suhaag Raat* a celebrar su matrimonio simbólico con su amada en un centro religioso sikh:

*“we had been in the morning to the Gudwara to matha tek”* (192).

La elección de un rito sagrado sikh –*matha tek*– para simbolizar los votos que habían de unir de por vida a la pareja de lesbianas, es consecuencia del deseo de la protagonista de enlazar el acto de unión con la persona amada con un acto de reunificación con la cultura de origen, de la que se había separado por la incomprensión que su condición de lesbiana y feminista generaba en la comunidad religiosa sikh:

*“Neither of us were really religious. Only when I married did I truly believe in God, believe He was a man and that He was born ten times over and cared little or none for any feminist lesbian separatists”* (192).

La fe que la protagonista perdió desde la celebración de su matrimonio oficial con su ex-marido cobra un sentido nuevo en el contexto de su matrimonio simbólico con Sageeta, ya que, en este caso, el espacio ritual se convierte en escenario de la afirmación de una identidad negada hasta entonces. El rito del *matha tek* representa la liberación de las inhibiciones con las que antes se identificaba el lugar sagrado del Gudwara que, como espacio simbólico de la religión sikh, rechazaba la orientación sexual de la protagonista e ignoraba sus ideas feministas. Mehtab y Sageeta no participan de la ceremonia religiosa como creyentes –*neither of us were really religious*– sino como miembros de una comunidad étnico-cultural, pues el acto no pretende proclamar su retorno a la fe, sino al espacio de pertenencia de sus orígenes, a un espacio simbólico de identificación con un todo:

*“I wanted to see and be near other Indian people so they*

*in turn could see and witness us. I wanted the peace and the sacredness of something special like it could never have been before” (192).*

El templo, espacio *cerrado* para los no creyentes y *público*, pues en él se materializa el conjunto de normas morales que rigen a la comunidad, somete a la pareja a la mirada del grupo social sikh en la diáspora, al igual que cualquiera de los ‘recintos’ *públicos* analizados anteriormente. Sin embargo, la visibilidad que adquieren Mehtab y Sageeta en el Gudwara, su aparición en público, es consecuencia de un acto voluntario por parte de la protagonista, quien ya no percibe a la ‘mirada’ social como una intrusión en el espacio *privado* de su individualidad, sino como un ritual de reconocimiento *público* de su identidad como mujer y como lesbiana: el espacio del templo representa, pues, para Mehtab un ‘recinto’ de identificación en el que el juego de miradas –*I wanted to see [...] other Indian people so they in turn could see [...] us*- transforma los ojos de los presentes en tantos espejos en los que reconocer la identidad común y, a la vez, romper el tabú de la homosexualidad al permitir que toda la comunidad sea testigo –*witness us*- de la relación de amor entre la protagonista y su compañera. Por tanto, al asistir juntas al ‘recinto’ del Gudwara, las dos amantes consolidan su identidad étnica y, contemporáneamente, la desafían al proclamar que es posible seguir perteneciendo a la comunidad hindú sin renunciar a su identidad de lesbianas.

En antítesis a este uso del ‘recinto’ como espacio de identificación con una comunidad minoritaria, *The Maharani’s House* presenta al espacio del vecindario como lugar de asimilación al contexto occidental, un área “*up-and-coming*” (81) a la que deciden mudarse la protagonista y su marido –de origen surasiático-, para así expresar, a través del entorno espacial material, su escalada por la pirámide social: “*they were on their way up, weren’t they?*” (80). Lograr situarse dentro de una clase social de mayor prestigio implica renunciar al espacio asociado a la comunidad minoritaria de origen, es decir pasar de un barrio prevalentemente surasiático, pobre y marginal, a un barrio selectivo y dirigido a un grupo social de

renta mayor. Espacio físico, clase social y comunidad étnica parecen constituir un todo indivisible.

*Mano Shanti*, el centro de apoyo para gente de color -"the counselling centre for black people" (130)- representa igualmente, en el relato homónimo, un 'recinto' cerrado y público de identificación con un grupo social concreto. Asimismo, en *In Your Own Words*, el centro de planificación revolucionaria -"the Centre for Revolutionary Planning" (3) constituye un espacio que reúne a todos aquellos que, oprimidos por el sistema patriarcal, definen su identidad como marginal. En ambos casos, el 'recinto' de identificación ofrece al personaje protagonista la posibilidad de encontrarse con seres que comparten su identidad y sus aspiraciones y que le aportarán ayuda material y moral a través de unas redes de solidaridad. En *Mano Shanti*, la adolescente Neelam encuentra refugio en el centro donde la asistente social Annama, también de origen hindú, logra rescatarla del 'recinto' doméstico y de las violaciones a las que la somete su propio padre (132-8). En *In Your Own Words*, el/la protagonista recibe el apoyo incondicional de los miembros del centro revolucionario para recuperar fuerzas y planificar la destrucción de su perseguidor (3-4). Por consiguiente, en estos dos casos, como en los de *Sisters* y *Suhaag Raat*, los espacios cerrados y públicos no son percibidos por el individuo como escenario de su sumisión a un sistema normativo y a una estructura jerárquica social que limita drásticamente su capacidad de acción y reduce su identidad a un mero rol marginal, tal y como veíamos en los 'recintos' de diferenciación en la primera parte del capítulo. Por lo contrario, los 'recintos' de identificación garantizan un espacio de protección para el individuo frente a la intrusión de un macrocontexto social dominante y, sobre todo, le permiten percibir su identidad de forma positiva como clave de acceso a un espacio social de pertenencia, un espacio en el que reconocer su presencia como legítima y superar las consecuencias destructivas de la fragmentación de la identidad a la que se ven sometidos los sujetos desplazados.





### 3.3 Capítulo III: Los espacios *delimitados*, *abiertos* y *públicos*.

#### 3.3.1 La calle como espacio de desubicación de la identidad.

Los espacios *cerrados* que han sido analizados hasta ahora, ya sean *públicos*, ya sean *privados*, aparecen definidos como tales tanto por su delimitación geográfica, como por la restricción del acceso a una categoría concreta de personas. Cabría esperar, por tanto, que la construcción de los espacios *abiertos* en *Flaming Spirit* siguiera un esquema similar y se caracterizara por la ausencia de confines físicos, así como de filtros sociales que establecieran quiénes tienen derecho a moverse por ellos. En cambio, y como veremos a continuación, el concepto de *apertura* espacial se aplica a aquellos espacios que constan de un área delimitada, pero cuyo acceso se encuentra *abierto*, desde un punto de vista social, a cualquier persona. Se trata, pues, de espacios que carecen en principio de filtros que definan la legitimidad de la presencia de unos grupos sociales antes que otros, pero que sí constan de barreras materiales que enmarcan su extensión geográfica. Hay que distinguir, por tanto, entre la ausencia de límites físicos y la ausencia de limitaciones sociales por lo que se refiere a la accesibilidad del espacio, pues, como veremos en el siguiente capítulo, existen unos espacios en *Flaming Spirit* que son representados como ilimitados desde un punto de vista físico, y *cerrados* desde un punto de vista social, y constan únicamente de la presencia del individuo protagonista del relato y de aquellos con quienes éste establece vínculos interpersonales de solidaridad. El primer tipo de espacio, *delimitado* geográficamente y socialmente *abierto*, consistiría en lugares tales como la calle, las tiendas, los mercados: lugares accesibles a todo tipo de público y cuya ubicación espacial estaría marcada por la presencia de edificios, aceras, calzadas y paredes. Los segun-

dos coincidirían con espacios simbólicos contruidos sobre las extensiones del mar, el cielo y el abismo, ilimitadas e inexploradas, y en las que los/las protagonistas proyectan una nueva dimensión personal distinta de la ‘habitación’. En otras palabras, el concepto de espacio se articula sobre dos planos distintos, el de la apertura espacial y el de la apertura social, de manera que basta con que la representación de un lugar se sitúe sobre uno de estos planos para que se encuentre en oposición a los espacios *cerrados* y *delimitados* de la ‘habitación’ y del ‘recinto’.

*Naukar*, *Atonement* y *Rain* se abren con dos escenas similares en cuanto a la situación espacial y a las reacciones que ésta produce en las protagonistas. Las primeras palabras de *Rain* definen el tiempo y el espacio narrativos del presente y los relacionan con otro tiempo y otro espacio, los de la memoria:

*“Crossing the street on a steamy grey day in September, Zerina feels as if she’s walked into a memory of last summer in Delhi, the last few days before the monsoon”* (139).

La experiencia de la diáspora organiza la percepción de las coordenadas espacio-temporales alrededor de la dicotomía del *aquí* frente al *allí*, del espacio presente frente al espacio ausente, y otorga a la calle el valor simbólico de espacio de transición entre el territorio de Nueva York, meta del viaje, y la ciudad de Delhi, lugar de origen, transfigurado por la distancia en espacio del recuerdo. Denominador común de las calles de las dos ciudades es el calor sofocante, opresivo, y descrito en los mismos términos tanto en la imagen del recuerdo, como en la percepción viva del presente. Las calles de la memoria rezuman la calma eléctrica anterior a la tormenta:

*“when the air was thick and hot, tension building in the clouds and in her forehead, where the humidity made her sinuses swell and block, so that she could barely see a few feet ahead of her”* (139).

Un cielo cargado incumbía sobre las calles de Delhi trans-

formando el aire en una barrera palpable que dificultaba el paso de Zerina e impedía la visión de un espacio que parecía cernirse en torno a ella. En el siguiente párrafo, la angustia del pasado se traslada al presente; las calles neoyorquinas recogen la tensión palpitante en el ambiente del recuerdo y la estiran casi hasta el punto de rotura:

*“Still the grumbling clouds hold back, occasionally letting go a thunderclap or a flash of lightning like a stinging slap across someone’s cheek, a sharp insult that cuts through her skin. There is no release, just a regathering of explosive anger, like a mad woman screaming down a carpeted hallway”* (139).

La quietud asfixiante, que en el espacio del recuerdo ya presentaba las señales ominosas de una tormenta incipiente, comienza a anunciar el potencial destructivo de su fuerza comprimida en breves descargas: truenos y relámpagos todavía aislados, todavía lejanos, pero capaces de inspirar el terror de una amenaza física que ataca y penetra en la dimensión íntima del espacio corporal –*a sharp insult that cuts through the skin*-. El ambiente cargado de nubes y aire irrespirable de Delhi conformaba un espacio delimitado por el techo de un cielo plúmbeo y las paredes de densos vapores; en la descripción del momento presente en Nueva York, la representación de la calle como un espacio delimitado se hace aún más patente al compararse el ambiente con un corredor insonorizado con alfombras –*like a mad woman screaming down a carpeted hallway*-. La tensión eléctrica surca el aire como los gritos enloquecidos recorren un pasillo: tensión y gritos impregnan sendos espacios pero, a la vez, son contenidos por ellos, sin que les sea posible encontrar una fisura, una salida –*there is no release*-. La locura y la tensión se acumulan en un movimiento circular que está siempre a punto de estallar y que nunca estalla –*just a regathering of explosive anger*-. La atmósfera de las dos ciudades, la del pasado y la del presente, se condensa alrededor de la promesa de una explosión de furia destructora, una amenaza en potencia que nunca llega a con-

vertirse en acto, pero que siempre está presente, suspendida en el aire y reflejada en la mente perturbada de una mujer que oye sus gritos devueltos y silenciados por el espesor de las alfombras que cubren un pasillo.

La atmósfera inclemente se convierte igualmente en un elemento más del espacio de la calle en *Naukar*:

*“the sun beamed relentlessly on the streets of Calcuta as the rickshaw-wallah toiled his way down Southern Avenue”* (102).

La protagonista, quien, como señalábamos en el primer capítulo, sólo desea recluirse en “*a cool room*” (103), percibe el clima indio como una presencia agresiva, que quita el aliento y obnubila los sentidos. La situación en *Naukar* se encuentra invertida respecto a la de *Rain*: en éste, una mujer hindú deambula por las calles de un espacio occidental, mientras que, en aquél, una mujer británica experimenta toda la fuerza de su condición de *alteridad* en un contexto oriental. La inversión no hace más que reforzar el paralelismo existente entre ambos relatos, al tiempo que acentúa la imagen de desubicación y pérdida de la orientación y de todo control sobre un espacio desconocido. Asimismo, el calor asfixiante denota un espacio igualmente hostil en los dos textos, un espacio que rechaza a Julia como a Zerina y que es rechazado por ambas.

En el párrafo inicial de *Atonement*, el espacio de la calle se identifica por tercera vez con una situación ambiental insoporable: el calor convierte las calles de una ciudad británica en un río de cuerpos, lento y perezoso, por el que intenta avanzar la protagonista:

*“Late summer charges through time, scorching hot bodies and dulling alert minds. Too hot to be in a hurry, Cara lingers, following the paths of the uneven pavement squares”* (185).

Una vez más el ambiente se introduce en la dimensión íntima del individuo, sofocando las mentes y abriéndose paso hacia el interior del espacio corporal a través de la piel abra-

sada –*scorching hot bodies*-. Al igual que Zerina, cegada por la agobiante humedad, Cara procede con extrema lentitud en medio de la cortina de calor, un calor que una vez más constituye un impedimento a la libertad de movimiento del individuo. También en esta ocasión, el marco espacial se ve claramente delimitado: Cara sigue una senda, un espacio bidimensional perfilado por las coordenadas de longitud y anchura y subdividido por los recuadros de las baldosas. La calle es, no obstante, un espacio *abierto* desde el punto de vista social: centenares de personas abarrotan la acera, formando una masa anónima e indistinta en la que no se distinguen categorías sociales:

*“The pavement is dirty and crowded. Why don’t those people get away from me or I shall drown in my claustrophobia? They hum and they mumble, I listen but I can’t hear what they’re saying. They block my view on this hot tiring day. I wish God would part the sea of people”* (185).

El gentío –*those people*- no tiene rostro, no importa su función y *status* social, sólo importa su volumen compacto, capaz de crear un muro vertical que rodea a la protagonista y que convierte la calle en un espacio tridimensional e infranqueable. Es precisamente su condición de *apertura* a toda la sociedad, lo que delimita físicamente el espacio de la calle. El hecho de que no existan barreras que restrinjan el acceso a la calle hace que ésta sea tomada por un número incontrolado de personas que acaban por limitar la movilidad del individuo con la misma eficacia que unas paredes de hormigón. Lo que es más, la multitud que se agolpa en torno a Cara también impide que ésta tenga una visión global del espacio que la rodea –*they block my view*-, con lo cual la protagonista no sólo ha perdido la capacidad de actuar de acuerdo con sus deseos, sino que también ha perdido la capacidad de conocer, evaluar y controlar el espacio, de modo que le es imposible tomar decisiones o formular deseos más allá de la necesidad contingente de encontrar un camino libre de obstáculos –*I wish God would part the sea of people*-. En medio de un espacio *abier-*

to a todos, de hecho, perteneciente a todos, Cara no encuentra espacio para sí y su reacción roza el pánico claustrofóbico, sugiriendo una sensación de alienación similar a la ofrecida en *Rain* por la imagen metafórica de la mujer enloquecida corriendo pasillo abajo. Dicha sensación de alienación se vería también reforzada por el aislamiento que provoca la incapacidad de comunicarse con una masa de desconocidos –*they hum and muble, I listen but I can't hear what they're saying*–.

También Julia en *Naukar* vive la misma situación de inmovilidad, limitación visual y incapacidad para controlar su proceder por el espacio de la calle:

*“Julia Bannerjee shut her eyes as the rickshaw narrowly missed a bus, which screamed past within two inches of them. The hood of the vehicle, which had been put up to protect her from the sun, was proving to be more of a nuisance than a comfort for it was too low for her long limbs. Only if she bent double and craned her neck forward from under the hood could she see out of the jolting carriage”* (102).

Al igual que la protagonista de *Atonement*, arrastrada por la marea humana, Julia es arrastrada por el portador del *rickshaw*; él es quien decide la velocidad y el recorrido del desplazamiento, él es quien toma las decisiones concernientes al viaje, él es el que tiene un rol activo dentro del espacio. Julia, quien precisamente debería ser el sujeto del viaje, no parece ser más que el objeto pasivo del mismo. Su cuerpo, aprisionado por el medio de transporte, no está llevando a cabo un desplazamiento: está siendo desplazado. Su mirada no se proyecta por el espacio, determinando la meta del viaje: su visión se reduce apenas al escaso espacio que la atrapa. Lo que es más, el espacio bajo el toldo del *rickshaw*, que debería constituir un lugar de refugio frente a las agresiones del aplastante, omnipresente sol indio, se manifiesta, en realidad, cual espacio de encierro. El espacio de la calle, que, como veremos más adelante, es representado como *abierto y público* (103), provoca una situación de encierro para la protagonista que se asemeja

a la descrita en el párrafo de *Atonement* antes mencionado. De nuevo, aparece la misma paradoja: un espacio que pertenece a todos se transforma en una ausencia de espacio para Julia.

Aislamiento, incomunicabilidad, inmovilidad: estos aspectos del espacio de la calle parecerían indicar que nos encontramos ante un nuevo tipo de ‘habitación’ como lugar de encierro, es decir, ante un espacio delimitado –por la muralla de gente a su alrededor-, impenetrable para los demás –rodeada de extraños, Cara parece ser tan invisible como si estuviera oculta- e infranqueable para la propia protagonista que se encuentra encerrada en él<sup>2</sup>. Sin embargo, en el párrafo inmediatamente anterior al último citado, Cara parece dejar claro que no se encuentra inmersa en un espacio *privado*, sino en un ambiente *público* que, como tal, afecta a su conducta y es percibido como amenazador:

“*Cara walks, building up courage. She hesitates, searching her mind: Are you crazy? She is thinking: But this is a test and I shall pass. Black mackintosh draped around her body, she melts but she cannot let go of the security the long coat offers her*” (185).

En la misma medida en el que la lona del *rickshaw* tiene la función de aislar a la protagonista de los rayos invasores del sol, el abrigo de Cara la envuelve como una coraza, defiende su espacio individual de la marea humana que embiste por todas partes y marca un linde simbólico entre el *dentro* y el *fuera*. El espacio que se encuentra *fuera* es un territorio inseguro que pone a prueba al individuo, sometiendo a examen su voluntad, tanteando sus fuerzas –*this is a test*-, de la misma forma que los pasillos y el patio del colegio de Nazia ponían a prueba la capacidad de supervivencia de los niños en *Sisters*. Se trata, pues, de un espacio *público*, ya que, según la definición del término que hemos empleado en el análisis textual, *público* es todo aquello que implica la existencia de una mirada inquisidora que *examina* y juzga al individuo en función de su conducta o, simplemente, de su pertenencia a una determinada categoría socio-cultural.

Un ejemplo significativo de la representación del espacio de la calle como *abierto* y *público* puede ser encontrado en el siguiente fragmento de *Naukar*:

*“She was always apprehensive of venturing out into the roads swarming with people, animals, cars, buses, trams: roads choked with chaos. She would return home trembling and exhausted after an outing, having spent her nerves and energies dodging the clutching, hungry hands of hawkers, beggars, street Romeos, all thinking a white woman easy prey. Going into the city and back to her house again involved the opening and shutting of her senses, like a wound that is never given a chance to heal but half-closed, half dried, is ripped open again, by the thing that caused it in the first place”* (103).

Ante todo, cabe destacar la representación del espacio de la calle como *abierto*, en el sentido de que no existe ninguna restricción al acceso a ella: representantes de todos los estratos y categorías sociales puede moverse por ella, mendigos y miembros de la burguesía, ciudadanos indios y extranjeros, animales, comerciantes, donjuanes. La calle es un espacio en el que el individuo se enfrenta a la sociedad en su sentido más amplio.

No obstante, es también un espacio delimitado. Principalmente su extensión se ve definida por la oposición entre el *dentro* y el *fuera*: la calle empieza donde acaba el espacio *cerrado* de los ‘recintos’ domésticos, escolares, institucionales, de los jardines, de los barrios concretos. En este sentido, cuando las calles son representadas como espacios *abiertos* en los relatos de *Flaming Spirit*, éstas coinciden siempre con las zonas céntricas del casco urbano, allá donde nadie conoce a nadie y no existen vínculos entre los transeúntes por encima de su coexistencia en un marco macrosocial de ámbito nacional. Muy distintas son las calles incluidas en el espacio *cerrado* del barrio de *Rebecca and the Neighbours*, el de *The Maharani’s House* o, como veremos más adelante, el de *The Visit*. Por otra parte, se puede señalar cómo el espacio



*abierto* de la calle se encuentra también limitado físicamente por las propias personas que lo abarrotan. El *chaos* de gentes, vehículos y animales compone una barrera física tan evidente como la de los edificios que se alzan a ambos lados de la calle. Desde el punto de vista de Julia, el espacio hormiguea de gentes –*swarming*- y sugiere la misma sensación de desagrado y angustia que Cara expresa al comienzo de *Atonement*.

En tercer lugar, la escena que tenía lugar en las calles de una ciudad occidental en *Atonement* se repite idéntica en el centro de Calcuta: la calle representa, para esta mujer inglesa como para Cara, un estado de agresión continua: el espacio rebosante de cuerpos se cierne amenazante sobre ella invadiendo su propio espacio corporal y Julia se encuentra expuesta tanto al sol cegador como al roce ansioso de decenas de manos que intentan asirla. La imagen del contexto de la calle que convierte al individuo indefenso en su presa –*easy prey*- transfiere al espacio urbano las connotaciones de una selva hambrienta –*hungry hands*- que por doquier acecha para infligir heridas que nunca sanan –*a wound that is never given a chance to heal*-. La protagonista es, pues, víctima del espacio, en cuanto es objeto de una acción opresiva. Todos los que la rodean observan sus movimientos, evalúan sus debilidades en función de la categoría étnica a la que pertenece y, finalmente, atacan. En consecuencia del estado de exposición al que se ven sometida Julia, el espacio de la calle en *Naukar* puede ser considerado *público*, además de *abierto* y delimitado.

### 3.3.2 Los locales públicos como extensiones del espacio de la calle.

Esta percepción del espacio *abierto* –es decir, de libre acceso- como también *público* vuelve a aparecer en *Atonement*, al pasar Cara del espacio de la calle al espacio de un café:

“A dark, dark place, with classical music pumping through Cara’s ears. It was too crowded though, too many people closing in on them, who didn’t give them enough space

*to walk, enough space to breathe. I walked us back to the top of the steps through the sea of people who were looking and looking, up and out to the top” (187)*

Cara, como ya se ha mencionado en el capítulo primero, acaba de encontrarse con una desconocida que le recuerda una amiga fallecida; deseosa de redimirse del sentimiento de culpa por la muerte de esta última, Cara decide ayudar de alguna forma a la desconocida y ambas buscan un lugar *privado* donde poder establecer un diálogo interpersonal íntimo y libre de interferencias externas. Sin embargo, el primer café al que se dirigen consta de las mismas características que hacen de la calle un lugar no apto para la intercomunicación no mediada por la presencia de un contexto macrosocial que censure o fuerce la autocensura. De hecho, el café es un espacio *abierto*, puesto que cualquiera tiene acceso a él; se encuentra delimitado en su dimensión física por paredes y, sobre todo, por la presencia de una muchedumbre que, de nuevo, encierra *-closing in-* a la protagonista en una inmovilidad asfixiante que excluye cualquier posibilidad de acción individual; y, por último, es *público* en cuanto existe en él la mirada inquisidora que hemos mencionado en varias ocasiones y que determina una situación de visibilidad social que intimida y objetiviza al individuo *-the sea of people looking and looking-*.

En *Cultures of Silence*, los locales públicos, las tiendas, las cafeterías y los restaurantes, también se convierten en extensiones de la calle: el espacio *abierto* y *público* tiene como eje central a la calle, pero se articula además sobre los espacios adyacentes que comparten con aquella su condición de *apertura* a la sociedad en conjunto, la delimitación física y la presencia de un *público* capaz de observar y juzgar al individuo. El relato comienza siguiendo el ir y venir de la narradora por las calles y comercios del centro de Cambridge :

*“I’ve been in the city centre from 5.30 watching the garden market fold up, easing my nervous navigation down King’s Lane, the ill-marked conference rooms, the Arts Cinema and then the quiet golden sign: DON PASQUALE” (58).*

El mercado al aire libre –*garden market*- es un lugar cuya área se encuentra delimitada por los tenderetes y constituye un espacio *abierto* al que todos tienen acceso; lo mismo puede decirse de la concurrida *King's Lane*, una de las principales arterias del centro urbano. Sin embargo, las salas de conferencias y el *Arts Cinema*, lugares marcados por el prestigio social que deriva de la esfera de lo intelectual, y en los que probablemente se encontrarían *fuera de lugar* muchas de las personas que paseaban junto a la narradora por el mercado y las calles de Cambridge, parecer pertenecer a la categoría de lo socialmente *cerrado*. A continuación, la narradora entra en un espacio definido por las connotaciones del adjetivo *quiet* con el que se describe el letrero: el local parece contrastar con el bullicio de las calles y del mercado y, no obstante, no es representado como un espacio en el que la protagonista pueda moverse con facilidad, sino todo lo contrario:

*“a pizzarette finds its way down my throat, the way I ease my heavy butt into the economical passage between wicker chairs, between clothed white round table and chair”* (58).

El deambular de la narradora parece llevarla hacia lugares cada vez más angostos, donde las limitaciones del espacio encauzan sus movimientos por una senda claramente marcada –*economical passage between wicker chairs*-, mientras su cuerpo encaja en el sitio establecido –*between clothed white round table and chair*-. Dicho lugar es empleado por la narradora para examinar el programa de un ciclo de conferencias:

*“the page, pin-printed with the ‘Life Between the Line’ conference itinerary scheduled over the next couple of days. The subtext reads: word – context - meaning”* (58).

La estrechez del pasillo del espacio físico corresponde a la sutileza del significado que los textos encierran entre líneas, de hecho, ambos espacios se encuentran entre –*between*- dos barreras opuestas: las sillas de mimbre, en el espacio físico, las palabras, en el espacio metafórico. Se trata de espacios

vacíos, apenas visibles y difíciles de explorar. Las palabras emitidas por un discurso dominante son tan fuertes como para ocultar el silencio en el que se ven encerradas las culturas a las que alude el título del relato, culturas que se deslizan por el escaso espacio que queda entre línea y línea, como la narradora se desliza por el pasillo del restaurante. Es interesante notar cómo el mismo espacio, el restaurante Don Pasquale, cambie de función en el siguiente párrafo (59). Si, al entrar por primera vez al local, éste se convertía en metáfora de la restricción espacial y de movimiento a la que las culturas minorizadas se ven sometidas, al regresar al local un rato más tarde, la narradora se encuentra con la amiga a la que estaba esperando y juntas transforman su mesa en el restaurante en un oasis *cerrado y privado* en el que abrirse la una a la otra sin restricciones. Esto mismo ocurría en *Atonement*, donde, como hemos visto, Cara y Jade logran construir un espacio de intimidad en una cafetería, aislándose del espacio *abierto y público* que las rodea (188-89).

También en *Rain*, Zerina pasa del espacio de la calle a otro espacio *abierto y público*, el metro:

*“On the subway, she has the bad luck of getting into an unairconditioned car and the air is more suffocating than ever, the heat holding the smells of the bodies around her: sweat, deodorant, stale cigarette smoke, old hamburgers. Someone stands up as she gets in and she squeezes in between an old Chinese man, curled like a shrimp over the shopping bag he clutches in his tiny hands, and a hugely fat woman, her body overflowing into the seats beside her. No one ever rushes at rush hour”* (139).

De nuevo, la ausencia de restricciones de acceso a un lugar *abierto* conlleva una ausencia *de facto* del espacio individual. Zerina apenas puede sentarse, su cuerpo encajado entre otros cuerpos. El espacio no se ve solamente delimitado por el coche del tren, sino que cada cuerpo constituye una sólida barrera física para los demás, subrayando, así, la sensación de que, en un espacio *abierto* a cualquier miembro de la socie-

dad, cada cual representa un obstáculo para la libertad de movimiento y acción de los demás: allá donde el conjunto del sistema social no parece imponer restricciones selectivas a la libre circulación, existe, en su lugar, una fuerte competitividad que, aunque involuntaria, no deja por ello ejercer una acción opresiva sobre el individuo. En particular, es interesante notar que el escaso espacio que Zerina consigue en el interior del coche tiene que ser negociado con dos personas pertenecientes a minorías étnicas, ya que, como veremos a continuación, Zerina descubre en el acento de la mujer su origen caribeño. En este caso, el gentío que limita los movimientos y asfixia a la protagonista tiene rostro; pero no se trata de un rostro personal, sino marcado por los caracteres específicos de un grupo social. Naturalmente, la descripción del hombre y la mujer que comparten asiento con Zerina podría haber sido neutral, es decir, podría haber eludido la dimensión étnica, sin embargo, la prosopografía de ambos individuos se ciñe únicamente a dos aspectos: su origen étnico y el volumen de espacio que sus cuerpos ocupan –mínimo en el caso del anciano, máximo en el caso de la mujer-. Si leyéramos la escena en clave metonímica, podríamos interpretar la organización del espacio y la situación de sus ocupantes como una alusión al hecho de que las diferentes minorías étnicas coexistentes en un contexto occidental se ven obligadas a competir por el reducido espacio que la estructura social dominante concede a los no blancos. De hecho, poco después, Zerina, al intentar ponerse en pie, no puede evitar golpear a la mujer caribeña y este hecho parece sugerirle una reflexión.

*“As she squeezes herself back up to get off the train, her elbow digs into the soft breast of the fat woman and Zerina turns, as well as she can in the throngs of people, and says, ‘Sorry, I’m really sorry.’*

*And the woman says, ‘It’s all right, it’s all right. We’re all stuck here.’ Her West Indian accent is like molasses poured over the words. Zerina suffers an imaginary jab in her own breast as she walks through the turnstile” (140).*

No sólo es significativo que el codazo tenga lugar cuando Zerina, representante de una etnia igualmente minorizada pero diferente de la caribeña, intenta elevar metafóricamente su posición, sino que también es relevante el hecho de que la mujer se muestre comprensiva porque consciente de que todos se encuentran en la misma la situación de estancamiento - *we're all stuck in here*-. Es esta demostración de solidaridad en una contingencia común lo que recuerda a Zarina los lazos que la unen a aquella mujer, con la que entonces se siente identificada hasta el punto de sentir en sus propias carnes el golpe que le acababa de infligir.

En *Cultures of Silence*, la narradora también describe su encuentro con un representante de otra etnia en un contexto *abierto y público*:

*"I go to a book shop. Dillons. Climb stairs, turn pages, book backs, and shelve decision on buying Literary Theory because of the price on the jacket. Determined to leave undiminished in mind and money, I swerve past the Lit Crit quarter, past the Drama quarter and with unanticipated reflex pick out a green, grey, yellow jacket labelled Theatre Audiences which is overpriced, and head to the cash counter. I'm wearing a red sari. My face is blank without make-up. A Japanese man stares, follows, catches my eye, his face a map of wrinkled tourist wonder. I consciously breeze by. In these three hours in the arterial centre of Cambridge this is my first eye-contact. How do I know he's Japanese? People in bookshops don't carry a smell, neither do the pages. Between orientals too you can tell the difference. Skin, tightly stretched over cheekbones or falling in folds, it is important to note what seeps through the pores. It is the training of the mind behind the eye, like instinctively knowing the meaning between desire, lust, live and joy, that teaches you ethnique"* (59).

Las tiendas, al igual que la calle, los medios de transporte públicos o los locales de restauración, son espacios *abiertos* en cuanto lugares de libre acceso y, al igual que éstos, se encuentran delimitados por unos límites concretos. La librería

*Dillons* constituye una grande superficie separada de la calle y que se subdivide en una serie de espacios internos –varios pisos comunicados por escaleras, diferentes secciones como las mencionadas *Lit Crit quarter* y *Drama quarter*-, que contribuyen a reforzar la idea de una precisa demarcación espacial que, además, se encuentra estrechamente unida a la dimensión simbólica del espacio cultural. De hecho, al recorrer varias secciones temáticas de la librería, la narradora está recorriendo varias áreas de conocimiento que más adelante volverá a visitar en los espacios *cerrados* y *públicos* del *King's College* (61) y del *Trinity's College* (65), mencionados en el anterior capítulo. Se trata, concretamente de dos espacios simbólicos de conocimiento, la crítica literaria y el teatro que adquieren especial relevancia en un texto que gira en torno al silencio que el discurso dominante occidental ha impuesto sobre las demás culturas, excluyéndolas de su Canon.

Al final de este recorrido, la narradora encuentra los ojos de un extraño. Al igual que en *Rain* y *Atonement*, el rostro que emerge de la masa anónima que llena el espacio *abierto* tiene rasgos que lo delatan como miembro de una minoría étnica: en el caso de *Rain*, se trata de rostros chino y caribeño, en *Atonement* Cara reconoce en el rostro de Jade a su difunta amiga Yit-Mun –probablemente asiática- (185), y en *Cultures of Silence* la protagonista, hindú, se encuentra con otro rostro asiático, el de un japonés. Tras tres horas transcurridas en los espacios *abiertos* más transitados de Cambridge, la narradora establece por primera vez un contacto directo con otro individuo, rompiendo la barrera de la invisibilidad anónima de la calle. No es casualidad que se trate de otro asiático, puesto que, como la propia narradora señala, ella también lleva en sus ropas un llamativo marcador social de etnia –*I'm wearing a red sari*-. El japonés la observa atentamente –*stares*-, a continuación la sigue –*follows*- y, por último, sus ojos se encuentran –*catches my eye*-. Si las miradas que confluyen hacia Cara en *Atonement* son percibidas como amenazadoras, en este caso, y a pesar de que la mirada de un extraño transforme generalmente una situación en *pública*, el contacto visual es bienvenido –*I consciously breeze by*-, puesto que la mirada

produce aquí un acto de identificación, de unión, y no de distinción y marginación. El contacto físico que se establece accidentalmente entre Zerina y la mujer caribeña conlleva también un acto de reconocimiento del *otro* como igual al *uno*, como parte de una misma categoría.

Por otra parte, no se puede dejar de notar el hecho de que, en este caso como en *Rain*, sea la propia protagonista la que emplee su mirada sobre los demás, examinando su aspecto en busca de elementos que le permitan etiquetarlos dentro de una categoría social. En *Cassandra* (50), en *Rebecca* (73) y en *Sisters* (23) las protagonistas son todas víctimas del escrutinio sistemático de sus compañeros y vecinos, quienes, como emergía del análisis de los ‘recintos’ en el capítulo anterior, emplean la ‘mirada’ para encajarlas en una categoría social. En la librería de *Cultures of Silence*, la narradora usa el mismo mecanismo de categorización del individuo a través de los marcadores sociales que éste ostenta; su finalidad es, sin embargo, muy distinta, ya que no se trata de encontrar elementos de diferencia, sino puntos de contacto capaces de rescatar al sujeto del aislamiento en el que, paradójicamente, se ve encerrado cada vez que recorre espacios *abiertos*. Encontrarse solos entre decenas de personas: esta sensación es la que convierte los espacios *abiertos* analizados hasta ahora en ‘lugares de encierro’ comparables con la ‘habitación/prisión’ o los ‘recintos de diferencia’ de los anteriores capítulos. La incomunicabilidad que separa a cada uno de los individuos que recorren calles y tiendas nace del tabú no escrito de dirigirse a quien no se conoce a través de los canales sociales establecidos –el trabajo, la familia, los amigos, etc.-. El silencio representa, pues, otra barrera que delimita el espacio *abierto*, junto con la barrera física de los cuerpos apretados entre el gentío. El contacto visual establece un primer puente de comunicación y supera la barrera del silencio.

*Cultures of Silence* es un relato organizado en torno a estructuras espaciales. La narradora se mueve entre espacios *públicos* y *privados*, entra y sale de ellos en un viaje discontinuo que atraviesa los lugares de la memoria para después volver a los espacios del presente. El recorrido empieza por las



calles del centro de Cambridge, espacios *abiertos* y *públicos* - "in these three hours in the centre of Cambridge" (59)-; se interrumpe y la narradora despierta en su 'habitación' (60-61), donde su mirada se vuelve hacia el interior y hacia el pasado; otra pausa (61), y los pasos de la narradora siguen un recorrido, ya mencionado en el capítulo anterior, por los pasillos del *King's College* (61-63), espacio *cerrado* y *público*. De nuevo una pausa y la narradora vuelve a aparecer en el interior de un espacio de intimidad (63-65): una 'habitación' donde ella y su amiga Herbrae establecen un diálogo interpersonal y donde las imágenes del pasado emergen otra vez (64). Pausa. Es un nuevo día y la narradora amanece apoyada en una valla, mirando más allá de los confines del espacio *cerrado* y *privado* que representa el jardín de unos amigos -"I am dressed, leaning on a wooden fence looking out beyond the garden" (65)-. Unas líneas más abajo, la mente de la narradora se aleja del presente para recordar -"I remember last evening" (65)-, recorriendo por última vez los espacios *cerrados* y *públicos* del *Trinity's College*, ya citado en el capítulo anterior. El viaje llega a su fin -"I had travelled far" (66), la protagonista encuentra lo que había estado buscando -"I was free, at last, and this was not not-love" (66) y su mente regresa al presente, al jardín en el que está jugando el hijo de sus amigos: "a thud and the ball jumps high in air. I turn. It is a forceful kick to which I must respond" (66). El presente la reclama y ella, por fin libre, se une al juego.

La estructura de *The Visit* guarda cierto parecido con la de *Cultures of Silences* en cuanto la protagonista -cuyo nombre tampoco se desvela- comienza por recorrer los espacios *abiertos* y *públicos* de tiendas y tenderetes, se traslada a la sala común de una pensión de la costa -espacio *cerrado* y *público*, como hemos señalado en el anterior capítulo-, se encierra en una 'habitación' dentro del 'recinto' de la pensión -espacio *cerrado* y *privado*, como veíamos en el primer capítulo-, y, finalmente, acaba saliendo al exterior, sentándose bajo la caricia del sol. El espacio va cerrándose alrededor de la protagonista empujándola hacia una 'habitación', un espacio individual, que la aprisiona entre los muros de la incomprensión, la

defiende de las intrusiones del espacio exterior, pero, a la vez, le impide actuar. La conclusión del relato, es decir, el principio de la liberación, contrasta decididamente con los dos párrafos iniciales, donde tiene lugar el principio de su encierro:

*“Her life, something that looked so much like an open book, became complicated. Or so it seemed. It began with such a simple act. The shops. Shopping. An ordinary enough pastime but something that led her into an unfamiliar world. Decisions made without her knowledge. For the best. A phrase that she would hear again and again. She distrusted it. The taste of it. For the best. The sound of it. For her it was the beginning of her distrust. The sound of a door slamming shut. Shut against her. Shutting her in” (179).*

La transfiguración de un espacio familiar, cotidiano, en otro desconocido y amenazante alberga implicaciones significativas que pueden relacionarse con el concepto anglosajón de lo *uncanny*. Ya Freud, en su ensayo sobre “Lo Siniestro” (1981: 2484)<sup>3</sup>, definía la voz alemana equivalente, *unheimliche*, como “el antónimo de “heimlich” y de “heimisch” (*íntimo, secreto, familiar, hogareño, doméstico*), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar”. Las decisiones a las que alude la protagonista detentan un poder capaz de alterar la realidad del individuo y son ajenas a la voluntad de éste. Se trata de actos impositivos de los que el individuo es víctima pasiva y que apartan al sujeto de una dimensión íntima de lo *privado*, empujándolo hacia un espacio en el que carezca completamente de autonomía e iniciativa, en pocas palabras, de poder. El espacio de las tiendas –*the shops*– es emblema de la cotidianidad convertida en exilio, del individuo que contempla cómo le es negada la posibilidad de llevar a cabo hasta los actos más obvios y sencillos; es emblema de la intrusión del espacio *público* en el espacio *privado*, de lo extraño en lo íntimo, ya que son otras personas las que se encargarán de evaluar qué es lo más adecuado, lo más conve-

niente –*the best*- para el individuo. Este proceso de reconversión de una realidad espacial marca el comienzo de la fractura entre el individuo y el espacio exterior donde esas ‘otras’ personas ejercen su poder: es el primer paso hacia la desconfianza –*the beginning of distrust*-, la incomunicación y el aislamiento, puesto que no puede existir confianza ni diálogo entre quienes se encuentran en una posición de autoridad y quienes se ven subordinados a ella. El espacio se convierte, pues, en metáfora de la dicotomía ‘sujeto/objeto’, siendo un elemento de delimitación espacial –*a door slamming shut*- lo que indica la separación física entre los que ostentan la capacidad de actuar y los que carecen de ella. Pero no se trata simplemente de un acto de división o distinción entre los ‘sujetos’ y los ‘objetos’ del discurso dominante, sino de un acto hostil que margina, un acto ejecutado *en contra* del individuo y representado por la puerta *shut against her*. Puertas cerradas eran también las que la narradora de *In Your Own Words* iba levantando para protegerse del avance inexorable del torturador –véase el primer capítulo-: en ese caso, la función original de las puertas era la de construir un espacio *cerrado* y *privado* de refugio para el individuo; en *The Visit*, la puerta es una barrera levantada por otros, pero en ambos casos el espacio resultante de la presencia de puertas cerradas es un lugar de encierro –*shutting her in*-, una prisión que entierra en vida a las protagonistas. La vida misma de la protagonista cambia radicalmente –*her life [...] became complicated*,- cuando un espacio que debería ser *abierto* se convierte en un espacio *cerrado*. En otras palabras, un espacio al que todo individuo tiene acceso se ve dominado por la presencia de una voluntad superior que se impone a la individual y acaba aprisionando a la protagonista. Si interpretamos la presencia de esta voluntad dominante como sinónimo de la ‘mirada’ inquisidora del sistema hegemónico, entonces es precisamente la condición *pública* del espacio de las tiendas lo que las convierte en prisión para el individuo.

En el párrafo siguiente, la protagonista describe el espacio de las tiendas subrayando la presencia de elementos que lo convierten en una dimensión *pública*:

*“They went to the shops. A journey that was familiar as the parade of shops itself. Usually she only had time for a brief nod or fleeting smile as she hurried on her way past friends and neighbours. Armed with shopping bags and with her head full of worries she would make her way along the invisible path. An invisible string would pull her along the path, that well-worn path that recognised each footstep and guided her to her destination. To places that she recognised and that recognised her” (179).*

Como ya veíamos en el caso de *Cultures of Silence*, el proceder del personaje a través del espacio se convierte en un viaje –*a journey*– a través de la experiencia vital. El paralelismo entre la vida de la protagonista y su situación de encierro espacial ya ha sido delineado en el anterior fragmento: una vida sencilla es transformada por influjos externos y acaba estrellándose contra un puerta cerrada. Lo que ahora se pone de relieve es la manera en la que unas fuerzas imperceptibles y latentes –*an invisible string*– controlan y determinan los movimientos del individuo, guiándolo hacia una dirección definida de antemano por una voluntad externa a la protagonista. Al igual que Cara en *Atonement*, a quien el gentío obligaba a seguir *“the path of the uneven pavement squares”* (185), la protagonista de *The Visit* también siente sus pasos prisioneros de un camino ya marcado, profundo como un surco recorrido una y otra vez –*a well-worn path*–. El propio espacio encauza los pasos de la protagonista y se convierte en una personificación de la acción de control que ‘los demás’, el público, pueden ejercer sobre el individuo. De hecho, el espacio tiene ojos: observa el proceder de la protagonista y lo ‘reconoce’ –*recognised each footstep*–. Las fuerzas ocultas que empujan los actos del individuo –*pull her along the path*– se esconden tras un ambiente familiar y le imponen su mirada: *<places [...] that recognised her>*. Reconocer significa superponer la imagen que deriva de la observación directa con la imagen guardada en la memoria, significa, por tanto, comparar la visión del objeto referencial que el observador guarda en su mente con la que tiene ante sus ojos y decidir si coinci-

den o no. El acto de reconocimiento conlleva, pues, una proyección sobre el objeto observado de lo que el observador considera que es su aspecto. En este sentido, el espacio de las tiendas actúa como lo hacen, un poco más adelante en el texto, las personas que ‘miran’ a la protagonista en la sala de la pensión examinada en el capítulo anterior: “*they do not see. They only see the other one. Their invention*” (183). Los comercios constituyen, pues, un espacio *público* en el que el individuo está sujeto a un escrutinio que sólo ve en él lo que le interesa, es decir, no a la persona en su totalidad individual, sino a la persona como miembro de un sistema establecido. El poder que subyace tras esta ‘mirada’ *pública* convierte un paseo por un espacio *abierto* en un recorrido predeterminado, que excluye cualquier posibilidad de desviación y que conduce a la protagonista hacia el encierro en la *guesthouse* mencionada en el capítulo anterior.

Pero la protagonista también ‘reconoce’ el espacio. El reconocimiento, por consiguiente, parece ser mutuo -“*places that she recognised and that recognised her*” y, sin embargo, difiere en intención y efectos. La protagonista percibe el entorno y ve en él un fragmento más de su vida, de lo cotidiano, su mirada identifica el espacio como *familiar* y, por tanto, se deja guiar como siempre por el hilo invisible que tantas veces ha recorrido. Pero esta fuerza invisible que controla sus pasos sabe algo que ella ignora: ‘ellos’, ese *they* anónimo que dominará la escena en la pensión, han tomado una decisión; la llevarán por última vez de compras antes de encerrarla en la pensión junto al mar. La senda invisible que atraviesa lugares familiares acaba conduciéndola hacia un espacio desconocido. Por ello, la mirada reconocedora del espacio *familiar* convierte el viaje de la protagonista en un recorrido  *siniestro*.

Por otra parte, el espacio *público* de las tiendas, según el análisis de los otros relatos citados, debería ser representado como *abierto*, puesto que, aún estando delimitado territorialmente, cualquiera podría tener acceso a él. Sin embargo, la protagonista introduce en su descripción un elemento que aporta un carácter *cerrado* al espacio de las tiendas: “*a brief nod or a fleeting smile as she hurried past friends and neigh-*

bours”. La presencia de personas que conocen y reconocen a la protagonista transforma un ambiente *abierto* al público en un ‘recinto’ en el que se mueven fundamentalmente los miembros de un círculo social concreto, el barrio. Amigos y vecinos desempeñan, en efecto, la misma función que la protagonista ha atribuido metafóricamente al espacio, un lugar que ella reconoce y que la reconoce a ella, y, al mismo tiempo, contribuyen a reforzar la impresión de que se trata de un ambiente familiar, puesto que la protagonista devuelve el saludo, evidenciando así la reciprocidad del reconocimiento. Por tanto, la presencia de los integrantes de un ‘círculo’, como es el vecindario, transforma un ambiente *abierto* en uno *cerrado*, en la misma medida en la que la presencia de una figura de autoridad convertía de inmediato un espacio *privado* en uno *público*. Lo que determina la naturaleza *cerrada* o *abierta*, *pública* o *privada* de un espacio no es la dimensión física del mismo, ni la función para la que fuera diseñado –comercial, educativa, institucional, doméstica, recreativa-, sino la percepción que el individuo tiene de las relaciones sociales que en él se establecen, es decir, la forma en la que el individuo percibe a los demás y es percibido por éstos.

Esta configuración social del espacio de las tiendas se aleja de la masa anónima e indiferente descrita en la calles y locales *públicos* en *Atonement*, *Rain* y *Cultures of Silence*. El anonimato que rodea a las protagonistas de estos relatos en los espacios *abiertos* y *públicos* anula su identidad como individuos y sólo es superado a través del contacto esporádico con miembros de otros grupos étnicos que reconocen en las protagonistas su pertenencia a una categoría social determinada, pero sin llegar nunca a entablar una comunicación personal. En *The Visit*, en cambio, la ‘mirada’ de los vecinos reconoce a la protagonista como parte de la comunidad del barrio. En ambos casos, se trata de espacio *públicos* que someten al individuo a un proceso de observación, pero, si el gentío de las calles y cafeterías de los anteriores relatos demuestra abiertamente ignorar la dimensión personal del individuo, los vecinos de *The Visit* miran a la protagonista como si la conocieran, cuando en realidad sólo ven en ella su proyección, “*their*

*invention*” (183). En el espacio *abierto* y *público*, pues, el individuo es consciente de que la muchedumbre que le rodea y le aprisiona no le conoce ni está interesada en conocerle; en el espacio *cerrado* –porque limitado a la comunidad de vecinos- y *público* de *The Visit*, la protagonista cree encontrarse en un ambiente familiar y amistoso que la conoce como individuo y, sin embargo, acaba descubriendo que no son capaces de ello. De hecho, ya en *Rebecca* veíamos cómo el espacio *cerrado* y *público* del vecindario se convertía en un espacio desconocido y hostil como consecuencia de un cambio radical en la actitud del grupo social del barrio con respecto a la protagonista y su familia. En *The Visit* se produce un proceso similar, al convertirse las tiendas en un contexto espacial y social  *siniestro*: los círculos de vecinos, amigos y familiares –los más cercanos al individuo- son los que terminan encerrando a la protagonista y ésta descubre que la posibilidad de un conocimiento mutuo entre dichos círculos y ella misma era y es un espejismo.

### 3.3.3 La calle como espacio de descubrimiento.

También en otros relatos de *Flaming Spirit*, la percepción del espacio aparece subordinada al tipo de personas presentes en él. Ya se han mencionado algunos casos, como el de *Cassandra* y *Shaitan*, en los que el espacio *cerrado* y *privado* de la ‘habitación’ se volvía *público* tan pronto como un representante de la autoridad entrara en ella. Lo contrario ocurría en *Sisters* y *Still Waters*, donde un espacio *cerrado* y *público* como el colegio o la universidad se hacían menos hostiles en cuanto las protagonistas encontraban a personas amigas con las que construir un subespacio *privado* donde poderse sentir protegidas. Por lo que se refiere al espacio de la calle, la misma configuración geográfica, compuesta por elementos arquitectónicos y divisores análogos, puede constituir el territorio de una comunidad social concreta, como en el caso de *The Maharani’s House*, y ser por tanto *cerrado* y *público*, o puede representar un espacio *abierto* y *privado*, como en el caso de *Naukar*. En ambos casos, el espacio descrito cuenta

con aceras, calzada, farolas y edificios colindantes; lo que cambia son los transeúntes: vecinos de un barrio burgués y elitista en el primer caso, muchedumbres formadas por todas las categorías sociales en el segundo. Una fragmento tomado de *Shaitan and the Chappal* demuestra cómo la calle puede incluso llegar a ser un espacio *privado*:

*“They’ve discovered my secret. Every afternoon when we’re all supposed to be asleep I sneak out and play in the courtyard. Once I even went into the street and played with the boys across the other side. I feel myself flush now, as I remember the heat of the sun that I love to lie in”* (36).

Salta a la vista la antítesis entre la percepción del espacio de la calle de la pequeña Nina y la expresada por las protagonistas de los cinco relatos analizados en este capítulo. En *Cultures of Silence, Rain, Naukar, Atonement* y *The Visit*, la calle es un espacio *público* que arremete físicamente sobre el individuo, aniquilando su identidad personal y anulando todo uso subjetivo del espacio. Para Nina, la calle es un espacio de libertad, aventura y rebeldía. Las normas de conducta dictadas por la autoridad doméstica, así como por el sistema cultural pakistaní, prohíben tajantemente que la niña pueda salir del ‘recinto’ de su casa<sup>4</sup> o, simplemente, que pase mucho tiempo en el patio, ya que la exposición al sol oscurece la piel y eso reduce las posibilidades de encontrar un buen marido en una cultura en la que cuanto más clara sea la piel más hermosa se considera una mujer y donde la belleza femenina es un atributo esencial en una esposa:

*“it’s very bad to be dark if you’re a girl. Ammi doesn’t want people to think we’re dark, because then no one will marry us”* (36).

Pero Nina adora el abrazo del sol. Su experiencia de la luz solar esta relacionada con la libertad que pueden ofrecer un patio o una calle sin adultos. Es ésta una experiencia del espacio de la calle radicalmente opuesta a la vivida por las prota-



gonistas de *Rain*, *Atonement* y *Naukar*, para las que el sol y el calor son presencias opresivas que subrayan lo hostil del contexto.

El que Nina salga al patio a escondidas ya es una señal inequívoca de inconformismo ante el rígido sistema de reglas que rige el espacio *cerrado* y *público* de su casa, pero el que haya osado adentrarse en el espacio *abierto* de la calle, aunque sólo haya sido una vez, indica un irrefrenable deseo de liberación. De hecho, Nina sale a la calle para encontrarse con un espacio de libertad, pues el mismo espacio *público* al que temería enfrentarse de estar presente alguna figura de autoridad, se convierte en un espacio *privado* en el momento en el que no hay nadie para observar sus actos, criticarlos y castigarlos. Cuando todos los adultos duermen, los niños se adueñan del espacio: lo que es una zona físicamente delimitada por las filas de casas –los otros niños viven *across the other side*– es percibido como un espacio metafóricamente ilimitado, puesto que han dejado de existir, temporalmente, todas las barreras socio-culturales que impedían la libertad de acción de Nina.

Para la protagonista de *Sisters*, el espacio de la calle simboliza igualmente la posibilidad de huir del encierro que el espacio doméstico, *cerrado*, *público* y asfixiante en su limitación, impone a Nazia. Ésta aprovecha la ocasión que le brinda la tarea de hacer la compra en el mercado para poder explorar el nuevo mundo inglés al que acaban de arribar.

*“On Saturdays, there were stalls on the pavement by the tubestation, and a market in the open space behind the shops. Rukeya and I went round the market to do the weekly shopping for our families. We gave Kamal the jobs of carrying the bags. As yet Kamal didn’t have any friends to go out with and he didn’t protest too much. One Saturday, when Kamal couldn’t come with us, we went to ‘City Girls’ in the High Street. The shop was darker than any other we’d ever been to, and the music was playing loudly. We moved shyly between the racks, feeling the smoothness of the long silky dresses” (24).*

El espacio del mercado, claramente delimitado por el perímetro de la acera de la estación del metro, a un lado, y el espacio *abierto* –*open space*–, al otro, es *público* mientras Kamal, hermano de la protagonista, acompaña a las dos amigas: a pesar de que Kamal no constituya, por sí mismo, una figura de autoridad, su presencia basta para inhibir a las niñas, posiblemente temerosas de que algo llegue a oídos de sus padres. Sin embargo, en cuanto Kamal deja de estar presente, el mercado y la calle se convierten en un espacio de descubrimiento. Los pasos de las niñas se dirigen de inmediato hacia un lugar que saben con certeza que sus padres desaprobarían:

“*our parents would never let us dress up as ‘City Girls’*”  
(25).

Para dos niñas como Nazia y Rukeya, el único lugar *público* es aún el espacio doméstico, porque sólo en él se encuentran unos ojos vigilantes con poder para controlar sus actos; en el espacio de la calle se sienten lejos de las únicas personas que, en su limitada experiencia, suponen capaces de ejercer su autoridad sobre ellas. De hecho, la tienda se sitúa más allá del ‘recinto’ del barrio de las niñas, en *High Street*, calle que, por su nombre, probablemente pertenezca a la zona más céntrica y, como hemos visto en los anteriores relatos, más *abierto* y *pública* de la ciudad. Desde su punto de vista, el mundo occidental es exótico, fascinante, y el deseo de experimentar una sensación de identificación con una dimensión nueva y extraña las conduce hacia un lugar donde podrán jugar a disfrazarse de ‘*City Girls*’ occidentales:

“*I tried on a pair of tight leather trousers and a short jacket spotted like leopard-skin*” (25).

Sin embargo, aunque ni sus padres ni las demás figuras representativas de una autoridad directa estén presenciando la escena, Nazia y Rukeya son conscientes de que se encuentran en un territorio extraño, al que no pertenecen y por el que se mueven con la timidez de quien se siente un intruso –“we

*moved shyly between the racks*” (24). Y otra vez el espacio *abierto y público* de una tienda adquiere la forma angosta de un pasillo, el mismo de *Cultures of Silence* y *Rain*, donde las protagonistas se encuentran en un estado de *in-betweenness*, un estado marcado por su ubicación *entre* las filas de vestidos y, metafóricamente, entre su cultura de origen y la nueva cultura en la que intentan penetrar.

Finalmente, el espacio *abierto y público* de la calle vuelve a ser convertirse en un espacio de descubrimiento en *The Beggar King*, donde la protagonista corre por las calles de Londres (125-127) siguiendo el rastro de un personaje misterioso que camina erguido con la mirada fija al frente:

*“he just walks and walks, straight ahead, never looks at anyone. Just straight ahead”* (117).

Lo fundamental de este personaje es el hecho de que se encuentra en constante movimiento: ajeno a todo lo que ocurre a su alrededor, no deja que nadie se interponga en su camino y su mirada jamás se desvía de la dirección hacia la que avanza. Más adelante, la protagonista descubre en él un nuevo aspecto que la cautiva aún más y la impulsa a seguir sus pasos:

*“he marched towards a predetermined goal. He never varied the pace of his stride. He knew where he was going”* (125-6).

De paso rápido y seguro, este hombre tiene una meta y se dirige hacia ella imparable. En el contexto de un relato que se desarrolla sobre dos planos, el del recuerdo de una juventud libre y sin rumbo, y el de un presente definido por la responsabilidad de la familia y el encierro doméstico, el personaje bautizado como el Rey Mendigo - *“the Beggar King”* - representa un elemento simbólico de antítesis tanto a la situación de la protagonista en el pasado, como a su situación en el presente. Como joven universitaria que vivía lejos del ‘recinto’ familiar, la narradora gozaba de gran libertad de acción, podía hacer lo que quisiese y, sin embargo, se sentía estancada, per-

dida, en medio de una vida que no lograba encauzar en ninguna dirección. Como mujer casada, en cambio, la protagonista sabe muy bien hacia dónde se dirige su existencia: el propósito de toda su vida coincide con el desempeño de su doble rol de madre y esposa y el sentido de la responsabilidad ahoga cualquier otro deseo, atrapándola lentamente en un espacio personal cada vez más reducido. Por tanto, el Rey Mendigo se convierte, ante los ojos de la protagonista, primero en un modelo a seguir en cuanto se trata de alguien que parece saber, con desconcertante seguridad, algo que ella desconoce: a dónde ir, qué dirección tomar. De ahí que, una mañana de su juventud, la protagonista se lanzara impulsivamente tras él con tal de averiguar, de una vez por todas, a dónde se dirige

*“Yeah, right. It’s your King of the Beggars. We rushed into the street” (126).*

A partir de ese momento, el texto se convierte en un laberinto de calles, Blackstock Road, Stoke Newington, Green Lanes, Church Street, Albion Road, Newington Green, Old Shacklewell and Canonbury (126-7): el espacio de la calle es escenario de una persecución en pos de la verdad, en busca de un propósito firme por el que guiar su vida. Pero no deja por ello de ser un espacio *público* a partir del momento en el que el silencio del amanecer va dejando paso a los ruidos que indican que la ‘Bestia londinense’ empieza a despertar -’*the Beast London awakes*’-. Cuando la narradora y su acompañante se tropiezan con algunos miembros de la burguesía que salen de sus casas para ir a trabajar, el repentino contacto con un mundo al que no pertenecen está a punto de conseguir que los dos jóvenes abandonen su búsqueda por territorios en los que se encuentran fuera de lugar:

*“On Newington Green, people came down out of the big Victorian houses, now converted into smart flats. They climbed into small, expensive cars and drove off, smartly. ‘Yuppie bastards!’ Spat Bruce. ‘Let’s go home’” (127).*

Ante lo cual, sólo el deseo inacallable de la protagonista por llevar a cabo su búsqueda puede seguir impulsando a la joven pareja a perseguir algo que ni la propia narradora logra entender del todo.

Una búsqueda infructuosa para la joven quien pierde, por fin, la pista del “*inscrutable*” (126) Rey Mendigo, pero que se promete a sí misma encontrarlo algún día:

*“We collapsed on the pavement, our heels in the gutter. We’ll see him again,” I vowed. “We’ll be ready for him next time. We’ll catch him and make him tell us what he knows.”* (127).

La narradora, en sus años de juventud, aún no está preparada para seguir al Rey Mendigo por un camino de libertad, independencia y dirigido hacia un objetivo concreto. Será sólo años más tarde cuando tenga lugar esa ‘próxima vez’ –*next time*- a la que alude la protagonista: ya adulta, no sólo decidirá seguir los pasos del Rey Mendigo, sino que se identificará con él, abandonando la vida de encierro en el ‘recinto’ familiar y persiguiendo por fin con la mirada un objetivo personal que nada tiene que ver con los objetivos que la sociedad o el núcleo familiar le habían impuesto hasta entonces.

*“I set off down the road. I walked as if to some predestined goal, my eyes focused straight ahead, not to the right, not the left. I walked like the Beggar-King”* (129)

la protagonista atraviesa físicamente los límites del espacio *cerrado* y *público* en el que se había convertido su casa y se adentra por el espacio *abierto* de la calle, indicando su liberación de las constricciones sociales y culturales que habían marcado su proceder por la vida. Si de joven la protagonista no había sabido aprovechar su encuentro con el Rey Mendigo por no estar segura de cuál quería que fuera su camino en la vida, de mayor y a pesar de haber renunciado por completo a la libertad, descubre que después de todo sigue teniendo la oportunidad de seguir su propio camino:

*“I hadn’t lost my chance after all. It hadn’t passed me by. It had waited for me, all these years, until I finally managed to catch up with it” (129).*

Es entonces cuando la calle vuelve a simbolizar el espacio de descubrimiento de la dimensión individual como ya lo hiciera años atrás. La calle, como espacio simbólico de libertad, ya no coincide con una situación de exposición a lo *público*, sino que se vuelve metáfora del camino interior de búsqueda de la identidad personal. Es, entonces, espacio *privado*, no ya delimitado, sino en constante proceso de construcción.

### 3.4 Capítulo IV: Los espacios *exteriores, cerrados y privados*.

#### 3.4.1 El mar y el cielo como espacios de liberación.

Varios de los cuentos incluidos en la antología *Flaming Spirit*, y especialmente aquellos construidos en torno al espacio *cerrado y privado* de la ‘habitación’, concluyen en el momento en el que la protagonista por fin logra salir de su encierro. En *Cultures of Silence, Rain, The Visit, Naukar, The Maharani’s House* o *Still Waters* ventanas y puertas se abren en los espacios convertidos en prisión para permitir la fuga final de las protagonistas. En *The Beggar King, Sisters, Shaitan and the Chappal* o *An Answer for Rita*, las protagonistas logran romper las barreras de unos ‘recintos’ *cerrados y públicos* para adueñarse del espacio por el que se mueven. Sin embargo, en tres casos solamente la fuga de las protagonistas las lleva hasta unos espacios claramente caracterizados por la ausencia de límites: en *In Your Own Words* y *Suhaag Raat* las narradoras finalizan su relato frente a la extensión ilimitada del mar, mientras que, en *The Woman and the Chair*, la protagonista asciende hacia el espacio sin confines del cielo.

Al comienzo del capítulo anterior, señalábamos ya el hecho de que los espacios *abiertos* representados en los relatos de *Flaming Spirit* aparecen definidos como tales porque se trata de lugares a los que cualquiera puede acceder sin ningún tipo de limitación, y no porque se trate de espacios que no se encuentran delimitados por barreras físicas. De hecho, ninguno de los relatos de esta antología presenta espacios que estén libres de límites físicos y sean, a la vez, *abiertos* porque disponibles para todo individuo al margen de categorías y roles sociales. Aquellos espacios que veíamos en el capítulo anterior, las calles céntricas, las tiendas y las cafeterías de *Cultures of Silence, Atonement, Rain, Naukar, Sisters* y *The Beggar*

*King*, están todos delimitados por paredes, calzadas y aceras, y, como hemos visto, son todos percibidos como *públicos* por las protagonistas.

En cambio, los espacios del mar y el cielo carecen de confines, no se encuentran subdivididos en parcelas, pasillos y habitaciones como todos los espacios analizados hasta ahora, sino que en ellos el individuo se ubica sobre un plano ilimitado que no puede ser calificado de infinito sólo porque se construye a partir de su oposición al concepto de *dentro*. Se trata de espacios que pertenecen al *fuera* absoluto, desvinculado, pues, de las dimensiones geográficas que se aplican a los demás espacios representados en *Flaming Spirit*, y, en este sentido, *exteriores*. Más aún, a los espacios del mar y del cielo, tal y como se representan en esta antología, sólo se puede asomar el individuo que haya logrado superar todos los demás tipos de espacios: los *cerrados* y *privados* de la ‘habitación’, los *cerrados* y *públicos* del ‘recinto’, los *abiertos* y *públicos* de la calle. Libre de restricciones físicas y sociales, el individuo es entonces capaz de enfrentarse a la libertad absoluta de movimiento y comportamiento que se identifica con los espacios del mar y del cielo. Tanto en *In Your Own Words* y *Suhaag Raat*, como en *The Woman and the Chair*, las protagonistas se adentran solas en el espacio de libertad constituido por el cielo y el mar; nadie es testigo de ello, mientras atrás quedan las miradas que las habían perseguido. Mar y cielo son, por tanto, espacios *privados*, caracterizados por la posibilidad de desarrollar la dimensión íntima de la subjetividad del ‘yo’ que por fin encuentra y expresa sin miedo su identidad personal.

El texto de *In Your Own Words*, al igual que los de *Cultures of Silence* y *The Visit*, se desarrolla fundamentalmente sobre el hilo narrativo constituido por el propio espacio. La narración es un recorrido a través de espacios diferentes que transmiten a la protagonista un abanico de sensaciones y le permiten representar varios tipos de situaciones en las que el individuo, alternativamente, responde a entornos *privados* o *públicos*, se identifica con ellos o los rechaza, se encuentra encerrado o bien se adueña de ellos.



Ante todo, se debe destacar el hecho de que el viaje se enmarca en un espacio onírico: el imperativo “*dream*” (1) es la primera palabra del relato y transfiere toda la acción narrativa al plano del sueño; plano que, por su flexibilidad en cuanto a leyes físicas, temporales y espaciales, hace posible que la protagonista se desplace con facilidad de un contexto espacial al otro, de una situación a la otra, en un calidoscopio de acontecimientos e impresiones surreales. Por supuesto, la dimensión onírica transforma inmediatamente los espacios descritos en espacios simbólicos, es decir, en contextos narrativos que, si bien son representados de acuerdo con una realidad referencial externa al sueño, desempeñan, no obstante, una función determinada en el significado global del relato que se inscribe dentro de la realidad interna del sujeto de la narración. En este sentido, ya veíamos cómo la ‘habitación/refugio’ del primer párrafo de *In Your Own Words* se sitúa al final de un laberinto de pasillos y puertas que distorsionan el espacio referencial de partida, o sea “*your grandmother’s house*” (1). Asimismo, la habitación en la que por fin se refugia el individuo protagonista deja de guardar similitud con cualquier habitación de referencia en el momento en el que el suelo se hunde bajo los pies de quien creía estar a salvo para arrojarlo a un vacío que poco después se transforma en un espacio distinto: el de un *fast-food* (1). Evidentemente, al tratarse de un sueño, los espacios presentes en el relato pueden desvanecerse y fundirse los unos con los otros, sin que aparentemente exista ninguna lógica que soporte el recorrido del sujeto protagonista. Por supuesto, y precisamente porque se trata de un sueño, existe una lógica subyacente a cada acto, secuencia o escenificación espacial y ésta viene a ser definida por la forma en la que la voz del/la narrador/a describe la percepción de espacios y acontecimientos por parte del individuo protagonista: en otras palabras, a lo largo de todo el texto se alternan contextos espaciales y situacionales que representan una amenaza con otros que representan un refugio para el sujeto protagonista. Por consiguiente, los espacios por los que se mueve este último no sirven simplemente para contextualizar la narración, sino que conllevan un significado simbólico que llega a tener la misma

importancia en relación a la interpretación textual que la cadena de acontecimientos que tienen lugar en él.

Por ejemplo, el recorrido inicial descrito por el/la narrador/a a través de una sucesión de puertas que finalizan en el espacio más interno y recóndito de la casa no sirve sólo como escenario de una persecución específica, sino que, al mismo tiempo, simboliza la fuga de todo individuo hacia un espacio interior que lo defiende de la agresión de un agente externo. El perseguidor, que la narradora llama “*your pursuing torturer*” (1) es una figura indefinida<sup>5</sup> que no se limita a desempeñar un rol dentro de la narración, sino que permanece anónimo durante todo el relato para permitir que el/la lector/a superponga a su rostro en blanco, la cara de cualquiera que sea *su* perseguidor en la realidad personal exterior al contexto narrativo. De hecho, el personaje protagonista de todo el relato es el/la propio/a lector/a: “*dream that you are escaping from your pursuing torturer*” (1). El/la narrador/a implica al lector/a en el entramado narrativo pidiéndole expresamente que se convierta en el personaje principal del relato. De este modo, los espacios de referencia a los que aluden los espacios descritos en el texto dependerán de la realidad personal de cada lector y, a su vez, los espacios presentes en el texto deberán mantenerse sobre un plano lo bastante genérico como para representar ideas y sensaciones más que extensiones de espacio geográfico. De ahí, que la ‘habitación/refugio’ del primer párrafo represente una sensación, más que un espacio físico que el lector/a imagina de acuerdo con su experiencia: la sensación de seguridad que se desprende de una situación en la que se ha conseguido frenar el avance de una amenaza. Asimismo, el vacío al que precipita poco después el/la protagonista no debe ser identificado simplemente con el contexto referencial de una caída mortal, sino que puede ser interpretado como espacio simbólico de ausencia total de control sobre su vida por parte del individuo, y, por tanto, puede ser identificado con una sensación de inseguridad absoluta que degenera en pánico.

El siguiente espacio en el que el/la narrador/a coloca al/la lector/a contrasta con el anterior al tratarse del espacio *abier-*

to y público de las cadenas de restauración *MacDonald's* y *Burger King*:

*“faced with Burger King and MacDonald's on either side of the alleyway, which one do you choose to boycott?”* (1).

En este caso, sobre un espacio referencial que el/la lector/a es capaz de asociar a su experiencia personal, se construye una metonimia que simboliza el espacio agresivo de las estructuras de poder -*“Both are monsters of capitalist exploitation”* (2)-. A continuación, el individuo protagonista vuelve a refugiarse en un espacio *privado* que lo aísla de las amenazas del espacio metafórico, *abierto* y *público*, del discurso dominante: *“you gather up your aura with determination. Step on out, your soul”* (2). Una vez más, el espacio *privado* y *cerrado* en el que busca seguridad el individuo coincide con el espacio *íntimo* del ‘yo’, el alma como refugio frente a la explotación del cuerpo por parte del sistema y las palabras del Mahatma Gandhi se hacen eco de una estrategia de resistencia desesperada: *“your body may be overcome by force but your soul is invincible”* (2). Pero de nuevo irrumpe el agresor en el espacio *cerrado* y *privado* que protege la libertad de expresión de la identidad del individuo:

*“He's lurking, shifting down as close to the bottom of the page as he can manage”* (2).

El espacio íntimo de la ‘habitación’ como lugar de protección adquiere en este caso las delimitaciones físicas de la página escrita, que representa precisamente el diálogo interior del sujeto consigo mismo, y que, al igual que la primera ‘habitación’ en la que se escondía el/la protagonista, acaba siendo invadido por la presencia inquietante del perseguidor. El espacio se transforma, pues, nuevamente en *abierto* y *público*:

*“you think, shopping. Down at the mall there is a special offer in instruments of vengeance. Two submachine guns, one chain-saw free”* (2).

El centro comercial, el espacio referencial de las tiendas, siguen simbolizando el espacio metafórico del discurso dominante en el que se materializa la agresividad de la que huía el individuo. Éste, casi a punto de dejarse seducir por una venganza que traicionaría “*the necessary dignity of your intentions*” (2), deja atrás el centro comercial y se adentra de nuevo en un espacio *cerrado y privado* de protección donde purificarse de la rabia y el odio que la persecución engendra en él.

“*And remembering the persistence of your torturer, you are driven to seek a more comprehensive strategy. Swooping into the garden, you hover over mimulus, petunias, lupins*” (2)

el jardín constituye un espacio de protección en el que el individuo reencuentra la inocencia de un Jardín del Edén libre de enemigos y de pecado. Tras esta nueva pausa en un espacio *cerrado y privado* para recuperar fuerzas y volver a conectar con la dimensión íntima, el/la protagonista se adentra otra vez en un espacio *abierto y público*:

“*Clouds are gathering above the motorway. Heavy traffic on the M1. As the rain breaks, your ship steers south through the static cars*” (3).

La calle vuelve a estar asociada a un clima desfavorable como sucedía en *Rain y Atonement*; nubes negras acechan sobre el individuo que procede con dificultad entre la marea de coches que invade el espacio. Seguidamente, el individuo se sumerge de nuevo en un espacio de protección, *The Centre for Revolutionary Planning* mencionado en el capítulo segundo, donde los vínculos de solidaridad de centenares de personas construyen un nuevo paréntesis de paz durante la persecución, la cual vuelve a reanudarse con una nueva aparición de la figura del torturador: “*someone is whistling. You recognise your torturer’s tune*” (3). De nuevo, aparece el respaldo del ‘Centro de Planificación Revolucionaria’ -“*the Institution*

*surrounds you*” (4)-, y, de nuevo, el/la protagonista ve invadido el espacio *cerrado y privado* de la página escrita en la que establecer un diálogo con el ‘yo’ más íntimo: “*he is writing down the story of your panic*” (4); el perseguidor se ha adueñado del espacio metafórico de la escritura, silenciando los pensamientos del/la protagonista e imponiéndole los suyos. Es entonces cuando la escena se traslada por última vez a un espacio *abierto y público*, el de la televisión:

*“the next programme starts at 10.45. It’s an episode in a nature series. You missed the beginning. Out on the marshes herons wheel above your head”* (4).

El espacio televisivo, que más adelante será identificado con la amenaza del perseguidor -“*the torturer is coming with a video monitor. It flickers with the images of your violation*” (5)-, empieza a contar con elementos de apoyo a el/la protagonista simbolizados por las garzas que finalmente contribuirán a la destrucción del torturador. De hecho, es significativo que la ayuda moral y física definitiva provenga del espacio paludoso de las *marshes*, un espacio natural como ya lo fuera el jardín en el que ella protagonista se había refugiado anteriormente (2). Las flores con las que el/la protagonista oculta sus armas -“*you drop the flowers from your axe*” (4) o el árbol que germina en el interior de su espacio corporal -“*there is a tree growing through your gut*” (2)- contribuyen igualmente a señalar la identificación entre el individuo perseguido y la naturaleza, en oposición a la civilización construida sobre un sistema opresivo. No es casualidad, pues, que, una vez destruido el agresor, el/la protagonista atraviese en tren –espacio de transición- la extensión de tierras pantanosas para sumergirse en otro espacio natural, el de la playa:

*“you wave at them [the herons] from the open window of the train as it pulls off across the marshes. You are heading for the coast”* (5).

Después de haber atravesado todo tipo de espacios *abier-*

tos y *públicos* y de espacios *cerrados* y *privados*, la meta última del viaje es la línea de la costa, delgada frontera que separa los espacios pasados de la extensión ilimitada del océano.

*“On the shingle beach at Shoreham you can hear a little boy tell his mother in Cantonese, ‘I found a bee and I put it in a crab shell.’ You smile at her and she smiles back, patting the patch of pebbles beside her. ‘Come and have an orange,’ she says”* (6).

La playa es, sin duda, un espacio *privado* donde es posible comunicarse en una lengua que no sea la impuesta por el sistema dominante; es un espacio enmarcado por los lazos de solidaridad, por la comunicación que establece no sólo verbalmente, sino emocionalmente, a través de una sonrisa. La presencia de una madre que acoge al/la protagonista y le ofrece un alimento natural impregna el ambiente de ternura, convirtiendo el espacio en un lugar tan íntimo como el seno materno. Se trata esencialmente de un espacio de unión e identificación, en el que el individuo reconoce la existencia de seres semejantes a él y en ellos contempla el reflejo de su identidad *“Did you think you were the only one, poor love?”* preguntan las garzas y la soledad del individuo se desvanece.

El viaje en pos de la libertad llega a su meta una vez que el individuo logra desembarazarse de la presencia amenazadora que transforma cualquier espacio en *público*, pues, si bien es cierto que durante todo el recorrido simbólico de búsqueda el individuo protagonista ha encontrado varios oasis *privados* y reconfortantes, no obstante, la sombra entrometida de quien representa al vértice de la estructura de poder siempre conseguía invadir y destruir cuantos espacios de intimidad y protección encontraba a su paso. Sólo con la eliminación definitiva de la figura que acecha, persigue y viola la identidad del individuo, éste es capaz de asomarse a un espacio que no se caracteriza simplemente por su *privacidad*, sino por la ausencia de cualquier tipo de barrera que impida el desarrollo y progreso del sujeto.

“They [the herons] circle and dip above the waters, then sing off, Ta Ta. Ah, what wonderful music. You stand and look out at the sea a while.

*The air is salt and fresh”* (6).

El mar simboliza precisamente un espacio de posibilidades ilimitadas y sobre el que no se eleva ningún muro, ninguna barrera. Es, por tanto, un espacio *ilimitado* tanto en sentido físico como en sentido metafórico, pues la falta total de lindes y estructuras *cerradas* impide la existencia de las dicotomías dentro/fuera, inclusión/exclusión, centro/periferia. Al mismo tiempo, la ausencia definitiva de la mirada petrificadora de las figuras de autoridad hace que el mar sea un espacio *privado*, en cuanto en él no existen jerarquías sociales que atrapen al individuo en un rol, ni éste se ve sometido a un sistema de normas rígidas cuyo incumplimiento conlleve una condena pública y el ostracismo permanente. El mar representa, pues, un espacio de libertad absoluta que se encuentra más allá –*look out*– de cualquiera de los espacios analizados hasta ahora y simboliza el ideal a perseguir.

En *Suhaag Raat*, se repite una estructura textual muy parecida a la de *In Your Own Words*: la protagonista tiene que atravesar el espacio *cerrado* y *privado* del jardín (191-2, 193-4), el espacio *cerrado* y *público* de la comunidad religiosa hindú (192) y el espacio *abierto* y *público* del hotel de la costa británica (195), antes de poder alcanzar el espacio *ilimitado*, *cerrado* y *privado* del océano:

“let love spill out and over the balcony, on to the promenade and into the pockets of those who cannot dream, into the sea” (196).

El párrafo con el que se cierra el relato vuelve a sugerir la imagen del acceso del individuo a un espacio de libertad sin límites simbolizado por el mar. Ya la escena inmediatamente anterior puede definirse como análoga a la que tiene lugar en la playa de *In Your Own Words*: en la habitación del hotel al que han ido a pasar su luna de miel (196), la protagonista y su

amada funden sus cuerpos en un abrazo que culmina su liberación de la imposición social de la heterosexualidad. En el espacio *privado* de la ‘habitación’, ambas encuentran la plenitud de su identidad como lesbianas y como personas, al encontrarse con un ser semejante, reflejo de su propia identidad. Solidaridad, intimidad y ausencia de imposiciones son los elementos que constituyen la antesala del espacio de libertad absoluta, tanto en *Suhaag Raat* como en *In Your Own Words*. El individuo se encuentra entonces en condición de poder adentrarse en la extensión ilimitada del mar, donde disfrutar, sin constricciones socioculturales ni físicas, de la totalidad de su identidad. A pesar de que la escena final del relato no se inscriba en un espacio onírico, como en el caso de *In Your Own Words*, es evidente, sin embargo, el significado simbólico que se desprende del párrafo arriba citado: las amantes no se sumergen físicamente en el espacio *ilimitado* y *privado* del mar, sino que es su amor –*let love spill out*- el que logra superar las últimas barreras físicas –*the balcony*- y culturales –la incomprensión de *those who cannot dream*- y penetrar en el espacio de libertad absoluta –*into the sea*-. El amor que une en una comunión física y espiritual a la pareja representa la fuerza capaz de construir la libertad: por tanto, el amor equivale a la libertad. En este sentido, y como señalábamos anteriormente, el mar no representa meramente un espacio referencial más allá de la realidad de la ficción narrativa, sino que constituye un espacio simbólico sobre el que proyectar la condición ideal a la que aspiran los individuos protagonistas de *In Your Own Words* y *Suhaag Raat*.

El tercer y último espacio libre de límites espaciales y *privado* –en cuanto libre de la intromisión de estructuras sociales-, aparece en el relato titulado *The Woman and The Chair*. Al igual que en *In Your Own Words* y *Suhaag Raat*, el espacio simbólico de la libertad, en este caso representado por el cielo, es alcanzado por la protagonista sólo al final de un difícil viaje a través de diferentes dimensiones espaciales. Si en *In Your Own Words* todo el recorrido narrativo se traslada a una dimensión onírica que simplifica la percepción de significados simbólicos en los espacios representados, y si en *Suhaag*



*Raat* la representación realista del espacio se convierte en una imagen simbólica en el último párrafo, en *The Woman and the Chair* la situación en la que se contextualiza el relato se caracteriza desde el principio por su marcado simbolismo. “*She was walking on the back of a gold, red velvet chair*” (173): así comienza el relato, situando inmediatamente a la protagonista en un contexto surrealista que roza lo absurdo y que, sin embargo, esconde una interpretación simbólica claramente relacionada con la realidad del sujeto no blanco marginalizado por un entorno occidental y dominante. Una mujer, cuyo nombre, Lehla, y cuyos dedos -“*Indian fingers*” (173)- definen como perteneciente a una etnia surasiática, se encuentra recorriendo los recovecos de una enorme silla que, más adelante, será claramente definida como “*an antique English chair*” (173). El tamaño reducido de Lehla frente a las proporciones gigantescas de la silla inglesa proporciona una clara indicación acerca de la insignificancia del individuo marginal frente a la inhibidora magnitud de la estructura postimperialista. El hecho de que la silla se encuentre en el interior de una habitación denota el carácter *cerrado*, limitado, del espacio en cuyo centro se ubica un símbolo de la cultura occidental; no obstante, la habitación carece de techo, siendo así posible vislumbrar en todo momento la amplitud ilimitada del cielo:

“*she looked up at the room’s brightening sky. It was as though she was trying to make contact with her world, hoping for some communication*” (173).

A pesar del tamaño monstruoso de la silla, el cielo queda por encima de ella, relativizando sus dimensiones frente a la inmensidad celeste. A pesar de la presencia de paredes que encierran el espacio en el que se encuentra Lehla, el techo abierto al cielo recuerda que existe un espacio que se encuentra más allá de cualquier barrera y que existe una apertura por la que huir del aprisionamiento. Pero el cielo no representa solamente el espacio de la libertad, el espacio sin barreras: también se alude a él como espacio de pertenencia, el espacio propio de la protagonista, su mundo -*her world*-. Por consi-

guiente, cuando en el párrafo conclusivo la luz de la luna, inundando la habitación, eleva a Lehla por los aires, puede decirse que ésta ha conseguido por fin encontrar el camino hacia su mundo, hacia un espacio *privado*, en cuanto libre de las estructuras sociales materializadas en el trono dorado.

*“As Lehla read the last word she lost all recollection of what she had learnt. The full moon overflowing poured into the room, lifted her from where she lay. Words wrapped around her and caught in her long, long hair, spinning threads of wisdom a butterfly cocoon”* (178).

El espacio ilimitado del cielo desintegra los límites de la habitación y traslada a la protagonista a una dimensión etérea, libre, pues, de la tiranía de las barreras espaciales, e impregnada del carácter protector que le comunica la imagen final del *butterfly cocoon*, un delicado abrazo que recuerda la figura materna de la playa de *In Your Own Words*. Al tratarse de un espacio que protege al individuo, favorece su desarrollo al igual que un seno materno, rescatándolo de la estructura social en la que se encontraba perdido, solo y amenazado; el cielo representa, pues, un espacio *privado* de libertad.

La presencia de palabras, *words*, en el espacio etéreo que rescata a Lehla del encierro indica, además, que la comunicación que intentaba establecer con su mundo al principio del relato, por fin, tiene lugar; las palabras que arropan a la protagonista de *The Woman and the Chair* cumplirían, pues una función parecida a la del idioma cantonés en *In Your Own World*, es decir, desintegrar el silencio que pesa sobre el individuo en aquellos contextos socioculturales que le imponen una lengua que no es la suya. En el espacio de seguridad y libertad que representan el mar y cielo, las protagonistas de ambos relatos pueden finalmente comunicar a través de palabras que les pertenecen, que reflejan su identidad. En efecto, la relación entre la palabra y la identidad individual de Lehla se hace patente a lo largo de todo el texto, ya que, al mismo tiempo que el hilo narrativo se despliega a través de un recorrido por el espacio de la silla, por sus superficies y recovecos,

también aparece definido como un viaje en busca de las palabras que formen la respuesta a las preguntas esenciales de Lehla.

*“Beneath her, in the corner, laced between the gaps in the back of the chair, a web-woven hung. She settled one leg among the feathery threads and, easing herself down, she turned and climbed on to the net. There just below she was sure she saw the first word. She climbed down to reach it, leant and tore away. ‘STARS’ she read” (174).*

Todo el relato se desarrolla en torno a la exploración del espacio simbólico de la silla por parte de la protagonista. Su proceder se ve a menudo obstaculizado por las barreras verticales del respaldo y de las patas de la silla, por las distancias inmensas del asiento aterciopelado –*feathery threads*-, por las profundidades tenebrosas del interior del relleno. Lehla tiene que trepar, deslizarse, saltar, caminar, arrastrarse y correr, todo ello con el fin de recoger una a una las palabras que darán vida al poema final, tras cuya lectura la protagonista asciende al cielo por el sendero plateado de los rayos lunares. El viaje por el espacio es, pues, un viaje a través del significado: palabras y espacios son símbolos de la búsqueda incesante del sentido de su existencia que concluye con la revelación del secreto anhelado:

*“In search of your meaning  
You will ask again  
  And will be answered  
  once more  
with  
the  
  turning  
  of  
  a page” (178).*

Lehla busca *su* significado –*your meaning*-, el propósito del viaje es el reencuentro con una identidad con la que había

perdido contacto, como indican sus intentos de comunicación con la dimensión superior del cielo. La respuesta a sus interrogantes existenciales la estaba esperando al final del trayecto para conducirla al lugar de pertenencia, a su mundo -"her world" (173), al espacio trascendental del cielo situado por encima de los espacios laberínticos del mundo occidental.

### **3.4.2. El abismo como espacio de anulación de la identidad.**

Otro aspecto interesante de la relación entre el espacio y la palabra en *The Woman and the Chair* consiste en el hecho de que el significado denotativo de cada palabras recogida por Lehla sintetiza el carácter del espacio en el que se encontraba. En otras palabras, los adjetivos y sustantivos presentes en cada espacio contenido en la mole desmesurada de la silla explica el significado simbólico del contexto espacial y la percepción que de el mismo tiene la protagonista. Por ejemplo, las palabras "'EXHAUSTED', 'FRIGHTENED' and 'DEFEAT'" (175) se encuentran al fondo de un abismo al que Lehla ha de enfrentarse para poder seguir con su búsqueda y definen claramente el estado de ánimo de ésta y el carácter aterrador del espacio que la rodea. El abismo es caracterizado, por tanto, como el espacio que pone a prueba la capacidad de superación del individuo, es un agujero negro que amenaza con engullir y destruir en una oscuridad terminal la identidad de quien caiga en sus profundidades.

*"The soft fields gave way to rough canvas terrain and then, just by her feet, a great abyss. She peered cautiously to look in. Great metal coils. Underground serpents lying in wait; guarding some great treasure among the straw they nested in. A musty warmth, overpowering, swept up from the depths. Danger on all sides; which way should she turn? She would have to take the risk and plunge" (175).*

La profundidad del abismo representa la antítesis a las alturas del cielo. Ambos espacios se relacionan simétricamen-

te ya que, si el cielo representa el espacio de la libertad y seguridad que ofrece respuestas a los interrogantes sobre el ser y la vida, el abismo se articula sobre una configuración espacial invertida y constituye un contexto de amenaza constante –*danger on all sides*–, posee tesoros valiosos al igual que el cielo, pero opone al individuo la presencia aterradora de guardianes que niegan cruelmente el acceso a las maravillas que el individuo haya podido vislumbrar. Si el cielo es luz, el abismo es tiniebla. El calor enmohecido emana de las profundidades del abismo como si de la boca del infierno se tratara y despoja al individuo de su energía, es *overpowering* en cuanto absorbe el poder y la capacidad de acción de sus víctimas. Aún así, Lehla está dispuesta a enfrentarse a este monstruo de oscuridad que podría causar su derrota final –*defeat* es una de las palabras que es recogida en su interior–, pues sólo enfrentándose a las barreras del miedo a la agresión y adentrándose en los espacios más recónditos e impenetrables podrá completar su viaje y alcanzar la plenitud.

Por lo contrario, el espacio del abismo representado en *Cassandra and the Viaduct* cumple con su amenaza de aniquilación del individuo ya que la protagonista precipita finalmente en él. No hay un cielo a donde huir para Qaiser, sólo el horror sin fin del báratro. El abismo pertenece, en este caso, al espacio onírico de la protagonista, quien a lo largo del texto se mueve alternativamente entre el espacio de una pesadilla recurrente y los espacios ‘reales’ de su casa, del colegio y de la ‘habitación’ *privada* de su amiga. Sin embargo, la escena final funde ambas esferas, la onírica y la de la vigilia, en la imagen ominosa del abismo. En el espacio onírico, cargado de implicaciones simbólicas, Qaiser se ve a sí misma correr aterrada por la delgada línea de un acueducto; un hombre la persigue. La adolescente intenta con todas sus fuerzas alcanzar el lado opuesto del puente suspendido, cuando, de repente, advierte que el acueducto se interrumpe bruscamente antes de tocar la ladera: ante Qaiser se abre el abismo.

*“Finally, breathless, heart pumping madly, just as I reach the far end, I see to my horror that the bridge does not quite*

*meet the bank. It hangs, open mouthed and ugly over a dark, awesome chasm. The valley below has disappeared; I see reddish-brown crags and sharp granite ridges instead”* (43).

La protagonista se desplaza por un espacio de transición, se encuentra en tierra de nadie, un espacio caracterizado por el concepto de *in-betweenness*. La amenaza constituida por su perseguidor la obliga a abandonar uno de los dos espacios sobre los que se construye la imagen de la eterna dicotomía de la vida de Qaiser –Pakistán/Inglaterra, espacio de origen frente al espacio presente- y la empuja a intentar alcanzar el otro lado del puente, el polo opuesto. El deseo subyacente a la imagen onírica es el de lograr salir de un espacio de transición en el que el individuo se encuentra en constante movimiento, siempre desplazándose, siempre desplazado, y acceder finalmente a un espacio definido, sólido de pertenencia. El deseo se ve frustrado en cada pesadilla por la súbita aparición del espacio de aniquilación representado por el precipicio. Qaiser nunca logra encontrar su espacio porque ante ella se extiende el vacío abismal, la nada que anula la identidad. El espacio del abismo aparece descrito en los mismos términos que el *abyss* percibido por Lehla en *The Woman and the Chair*: ambos se encuentran sumidos en la oscuridad –*dark*- que vuelve invisibles, que transforma a los individuos en sombras inconsistentes, y ambos producen un pánico inmovilizador –*awesome*-. Se trata de un espacio cuyos elementos constitutivos han perdido su aspecto original –*the valley below has disappeared*- y ya sólo representan una función, la de destruir a quien se precipite al vacío –*I see reddish brown crags and sharp granite ridges instead*-. Como las fauces abiertas de un monstruo dispuesto a devorar al individuo el abismo, *open-mouthed*, sólo contiene riscos afilados como dientes. Al igual que los espacios del mar y el cielo, el abismo no tiene fin, no se puede ver su límite último, y en él, como en el mar y el cielo, el individuo se adentra solo, mas no por haberse al fin liberado de la presencia opresiva de las figuras de autoridad, sino por haber perdido todo cuanto poseía, todo vínculo interpersonal, toda esperanza. El abismo es, pues, el espacio de anulación de la

identidad individual, en oposición perfecta al mar y al cielo como espacio en los que el individuo se encuentra consigo mismo y con sus semejantes.

Mas la caída final a la nada no llega nunca a producirse en el espacio onírico, pues cada pesadilla acaba siempre con la mano del agresor que se cierra sobre el brazo de la joven quien, por fin contempla el rostro de su agresor:

*“He grabs my arm, brutishly pulling it behind me, dragging the blouse off my left shoulder, snapping the top two buttons. I turn around horribly certain that he means to rape me, and when I look at his face in that gasping moment of terror, I am even more horrified –the shock wakes me up each time. It’s my Dad” (43).*

El horror, emoción que emerge ante la contemplación de un tabú roto, impide que la pesadilla llegue a su fin. A diferencia de la figura del perseguidor anónimo de *In Your Own Words*, la amenaza que empuja a Qaiser hacia el vacío tiene rostro: su propio padre es quien pretende destruirla físicamente a través de la violación y espiritualmente al empujarla hacia el vacío de la anulación de la identidad. La revelación proporciona a Qaiser un espejo en el que ve reflejados sus temores, pero éstos no llegan a cumplirse hasta que, en la escena final del relato, la pesadilla se materializa ante los ojos abiertos de la joven: paralizada en el umbral de la trastienda, Qaiser sorprende a su padre besando a Marilyn, su única amiga y coetánea. La alusión a la profetisa griega Cassandra, transforma el espacio onírico en una anticipación de los acontecimientos que acabarán por arrojarla al abismo.

De hecho, en cada uno de los tres párrafos que componen la escena final (57) tiene lugar la ruptura de uno de los tabúes fundamentales para el mantenimiento de la duplicidad antagónica que sustenta la narración: la incógnita de lo que se encuentra más allá del puente de transición y al otro lado del espejo; el incesto; la segregación racial y cultural; y la separación entre el mundo onírico y el mundo de la vigilia. En el primer párrafo, Qaiser atraviesa por primera vez el espacio meta-

fórico de transición, simbolizado por la puerta entre la parte anterior y la parte posterior de la tienda, y se asoma a la visión encerrada en el espacio prohibido más allá del acueducto. “*The door to the little office was ajar. I pushed it but there was no one in there. Surprise, I pushed the second door at the back*”: Qaiser tiene que cruzar dos umbrales y dos espacios concéntricos, *públicos* y *abiertos* -la calle y la tienda-, antes de poder contemplar lo que contiene el tercer y último espacio al centro de los otros dos. Y es ahí, en el lugar más privado, que descubre la misma escena que observaba “*as if through a telescope*” (43) en su sueño agorero, ahora también la observa desde la distancia, sin atreverse a irrumpir en ella, pero, al revés de lo que ocurre en el sueño, Qaiser no pasa a desempeñar ningún papel en la escena, ya que su *alter ego* se encuentra ahí en su lugar. La ha precedido y sustituido, penetrando en el corazón mismo de su dimensión personal. Espectadora impotente como siempre, Qaiser cae en ese momento en un estado de invisibilidad completa - “[*I stood watching aghast, for neither Dad nor Marilyn had heard me open the door*” (57)-, mientras “*plain Jane*” Marilyn, a través de la unión con el padre, consigue una visibilidad máxima.

En el segundo párrafo (57), se producen simultáneamente las rupturas del tabú del incesto y el de la segregación racial y cultural. La sustitución de Qaiser por Marilyn se hace aún más patente por la utilización de elementos presentes en el sueño - “*her blouse had slipped off her left shoulder, the top two buttons had pulled open*”, sometidos a una inversión que convierte la violación del sueño en una superación del incesto simbolizada por el beso - “*his mouth was clasped over hers*”- que Marilyn no rechaza y cuya descripción denota la fuerza de lo indisoluble: la identidad de Marilyn se ha fundido con la del padre. En la última oración, a través de la imagen de la mano oscura del padre en contacto con la blanca piel de la adolescente, tiene lugar una fusión contaminante del mundo blanco con el mundo no blanco: “*I noticed how dark his hairy fingers looked against her fair skin*”. Una vez más, un elemento anticipado por la visión onírica es trasladado a la realidad cons-



ciente:

*“sometimes other things reminded me [of the nightmare], strange little details, like a missing shirt button, or the hair on his fingers” (44)*

En el tercer párrafo, la superación de la barrera entre el mundo onírico y el de la conciencia, que ya ha sido mencionada, se materializa completamente en cuanto Qaiser no sólo repite exactamente el papel que desempeñaba en el sueño -*“I ran faster and faster”*-, sino que la imagen del tren que en las pesadillas recientes había sustituido la figura del padre, se hace más real que nunca por medio de una descripción más rica y sugestiva que todas las anteriores:

*“as if I were being chased by a train chugging furiously behind me, roaring, thunderous, as it threatened to catch up with me and flatten me out”.*

Qaiser no sólo puede oír el ruido del tren como le ocurría en sueños, sino que ahora puede verlo claramente: *“I could see it quite clearly, running across that graceful viaduct”*. Ante la fusión total de la dimensión del inconsciente y la de la conciencia, la profecía de Cassandra se hace realidad, su corazón se para y, simbólicamente Qaiser muere, pues se precipita al vacío de la pérdida de la identidad al igual que el tren: *“For a second, my heart stopped. I could almost hear it scream in anguish as it reached that awful naked chasm”*.

En conclusión, la superación del tabú y el contacto entre los extremos de las dicotomías sobre las que se regía la existencia de Qaiser no implica la unificación de su identidad. No hay catarsis en la contemplación de la escena, el enfrentamiento a la causa del trauma y al origen del miedo más profundo de la psique de Qaiser no la libera del mismo, puesto que no se da una solución de las dicotomías padre/amante, hija/mujer, Qaiser/Marilyn, blanco/no blanco, sueño/realidad, sino que se produce una contaminación entre sus partes. Además, se llega a la superación del tabú por medio de una sustitución en la que Qaiser, parte consciente, es desplazada

por Marilyn, parte inconsciente y *alter ego* lleno de connotaciones negativas puesto que hace posible la materialización de la pesadilla de Qaiser, y convierte en un hecho aquello de lo que ésta pretendía huir.

Por tanto, Qaiser queda fuera de la fusión entre los opuestos, ya que no está presente en ella, sino que la observa desde el umbral. De este modo, no se celebra una unión de las esferas antitéticas, sino que se mantiene la separación entre el sujeto y su reflejo simétrico en el espejo, con la diferencia de que éste –Marilyn– domina ahora sobre el otro –Qaiser–, al haberse materializado, encarnado, mientras que la invisibilidad y la exclusión han vuelto insustancial a Qaiser. Ésta, por consiguiente, pierde su identidad, precipita al vacío, y el silencio que sigue al relato deja un espacio en blanco tan ominoso como el abism

## Notas

<sup>1</sup> Con el término ‘recinto’ pretendemos traducir el concepto anglosajón *enclosure* propuesto por Ang-Lygate para definir el espacio en el que estructuras socioculturales se solapan para circunscribir al individuo en función de su ubicación con respecto a las categorías de raza, etnia, género, etc. En palabras de Ang-Lygate (1997: 175-6), “*the native-woman-other identity enclosure that surrounds, in this case, the non-white excolonial immigrant woman, does not require her to acknowledge the imaginary space and meanings that have being assigned for her occupation. The seeming coherence of this enclosure –a racialized and sexualized space where a woman from Southeast Asia is homogenized mainly as an exotic/erotic sexual being, through popular stereotypes of say ‘lotus blossom’ or ‘dragon lady’- hides the diverse structure which operate beneath these notions*”. En este sentido, el término ‘recinto’ tendría un valor análogo al de ‘círculo’ social, familiar, cultural, basado en un sistema normativo y un conjunto de representaciones estereotípicas impuestos al individuo.

<sup>2</sup> Véase el análisis de las ‘habitaciones’ de *In Your Own Words*, *Cultures of Silence*, *The Maharani’s House* y *The Bamboo Blind* en el capítulo primero.

<sup>3</sup> *Das Unheimliche*, en alemán el original. *Imago*, 5 (5-6), 297-324, 1919.

<sup>4</sup> El término *awara* (trotamundos, errante) es empleado como un fuerte insulto tanto por el tío Mamoon (32) como por la hermana mayor de Nina (34). Concretamente, el tío Mamoon acusa a Nina –a quien ha sorprendido corriendo y brincando por el patio- de ser una *awara jummadarni*, es decir, una intocable errante, el estrato más bajo y despreciado del sistema de castas hindú. Sólo una intocable, que no posee ni dignidad ni prestigio social alguno, puede salir del espacio doméstico y no sufrir las consecuencias.

<sup>5</sup> Aunque explícitamente masculina, debido al uso del pronombre “*he*” para referirse a este personaje.



## **IV Conclusiones**



Del análisis textual de los relatos incluidos en *Flaming Spirit* emergen tres dicotomías fundamentales sobre las que aparece construida la representación del espacio: la oposición entre el *dentro* y el *fuera*, que supone la determinación de los límites espaciales; la antítesis entre los conceptos *abierto* y *cerrado*, que definen la presencia o ausencia de límites sociales en el área geográfica representada; y, por último, la dicotomía *público/privado*, que describe el tipo de interacción social o interpersonal en la que toma parte el individuo.

La dicotomía *dentro/fuera* establece las coordenadas físicas por las que el espacio delimitado se distingue del ilimitado y, por tanto, desempeña una función de demarcación espacial que tiene lugar primeramente a nivel geográfico<sup>1</sup>. La existencia de barreras físicas, de sólidos límites físicos como paredes y vallas, constituye un primer nivel de configuración espacial por el que el interior queda claramente separado del exterior. Todos los espacios representados en *Flaming Spirit* —a excepción de los espacios ilimitados del mar, el cielo y el abismo— presentan algún tipo de linde que los define por oposición a los demás espacios representados en el texto: el espacio de refugio y diálogo con la dimensión subjetiva del ‘yo’, al que hemos llamado ‘habitación’, cuenta con delimitaciones físicas que garantizan la privacidad, al suponer una barrera sensorial frente a la exposición a la mirada y los oídos presentes en el espacio *público*. Bien se identifique con una auténtica habitación, bien con un jardín, como en el caso de *Suhaag Raat*, *Cultures of Silence*, *Still Waters* o *Shaitan and the Chappal*, el espacio de la ‘habitación’ está circunscrito por un perímetro creado por elementos divisorios, arquitectónicos o naturales, que protegen de la intrusión de todo aquello que se encuentra al otro lado de los mismos. Igualmente, los espacios del colegio, la universidad, la casa, el centro comunitario o religioso, a los que hemos denominado ‘recintos’, se articulan sobre extensiones de terreno delimitado por barreras que marcan

una frontera física entre el *dentro* y el *fuera*. Incluso el propio espacio de la calle, que, por oposición al espacio interior de los ‘recintos’ debería pertenecer a la dimensión del *fuera*, es representado como un laberinto claramente delimitado por la presencia de muros y edificios, vehículos y transeúntes, que encauzan, interrumpen e impiden el proceder del individuo. Las tiendas y locales públicos, extensiones del espacio de la calle, subrayan aún más la idea de circunscripción espacial al ser presentados como lugares subdelimitados por estanterías, mesas y sillas que restringen ulteriormente la libertad de movimiento. Por consiguiente, los espacios de la ‘habitación’, el ‘recinto’ y la ‘calle’<sup>2</sup> se identifican todos con la dimensión del *dentro*, pues se caracterizan por su inclusión en unos límites físicos que los definen como espacios interiores. Al otro lado de dichos límites físicos se situarían, pues, los espacios del *fuera*, es decir, aquellos espacios que se caracterizan por la ausencia total de barreras físicas y que son identificados únicamente con el mar, el cielo y el abismo. En unos textos en los que el marco espacial coincide, prácticamente en su totalidad, con unos contextos creados por el ser humano –ciudades, pueblos, parques y jardines-, es significativo que los únicos espacios exteriores se identifiquen con los que también son los únicos espacios naturales presentes en toda la antología.

En este sentido, todos los espacios construidos por y para el ser humano parecen estar marcados por la presencia de barreras físicas, de modo que la única forma de escapar de la inclusión en un espacio interior consiste en alejarse de cualquier espacio estructurado por manos humanas. De hecho, la representación del espacio como interior o exterior conlleva *ipso facto* su caracterización como medio de inclusión o exclusión física del individuo, pues la existencia de límites de demarcación espacial suponen necesariamente la ubicación del individuo a uno u otro lado de la barrera. Lo cual nos lleva a la segunda oposición conceptual empleada en los relatos de *Flaming Spirit* para definir el espacio: la presencia de barreras sociales que implican la inclusión o exclusión del individuo en relación a un contexto espacial constituye el equivalente social a la existencia de muros y vallas materiales. En conse-



cuencia, dependiendo de la existencia de tales barreras, algunos de los espacios representados se encuentran *cerrados* para la mayoría de los miembros del macrocosmos social, mientras que otros están *abiertos* a todos ellos. La ‘calle’ se incluye en esta última categoría, ya que cualquiera puede acceder a ella, independientemente de los marcadores sociales que le caractericen, hasta el punto que aparece representado como espacio simbólico del contexto macrosocial: la ‘calle’ representa a toda la sociedad. De hecho, las protagonistas de los relatos en los que aparece representado este espacio se enfrentan primero a una masa anónima y confusa en la que se sienten perdidas y amenazadas, como perdido y aislado se siente el sujeto *desplazado* -según la definición de los teóricos de la diáspora- ante un contexto social en el que no se identifica. Sin embargo, precisamente al constituir un espejo de la sociedad en conjunto, el individuo protagonista logra siempre encontrar a alguien con quien establecer unos lazos de identificación y solidaridad, puesto que, si realmente se trata de un espacio *abierto*, en él debe ser posible encontrar a los miembros de todos los grupos sociales, incluidos los grupos minoritarios.

Por el contrario, el espacio del ‘recinto’ se define como *cerrado* por limitar su acceso a un grupo social determinado por su pertenencia a una comunidad étnica, religiosa, académica o familiar. En estos espacios, los marcadores que definen la identidad social de un individuo son determinantes a la hora de ver aceptado o negado su ingreso en el contexto microsocioal; los ‘recintos’ domésticos, religiosos, el barrio o los centros culturales son espacios exclusivos, cuyo acceso implica un acto consciente de definición de la identidad por parte del individuo; en el instante en el que atraviesa la frontera física que enmarca el espacio interior del ‘recinto’, el individuo tiene que llevar a cabo un proceso de reflexión sobre la propia identidad para determinar la legitimidad de su presencia en el ‘recinto’. En otras palabras, el acceso al ‘recinto’ presupone la identificación del individuo con la identidad colectiva del espacio *cerrado*: para entrar en el centro bengalí de *Sisters* hay que ser bengalí; para entrar en el Gudwara de *Suhaag Raat* hay que ser miembro de la comunidad sikh; para entrar

en el centro de planificación revolucionaria de *In Your Own Words* hay que ser un individuo oprimido y marginado por el sistema patriarcal; para penetrar en el espacio universitario de *Still Waters, Rebecca* y *Cultures of Silence* hay que aceptar e identificarse con los principios que rigen la institución; y para pertenecer al espacio familiar hay que aceptar la identidad cultural que lo caracteriza. Es tan fuerte la coincidencia entre los espacios físicos del ‘recinto’ y el espacio social de la identidad colectiva que las protagonistas de los relatos de *Flaming Spirit* que no sienten como propia la identidad colectiva, tienen que salir físicamente del ‘recinto’ –es el caso de *Still Waters, Rebecca, Shaitan and the Chappal, The Beggar King, Cassandra and the Viaduct* y *Rain-* para buscar una identidad individual que no esté sometida a las normas del contexto social en el que se sienten oprimidas. Viceversa, las protagonistas que desean encontrar o reencontrar una identidad colectiva, entran o vuelven a entrar en el ‘recinto’ –es el caso de *Suhaag Raat, The Maharani’s House, Mano Shanti, The Guest* e *In Your Own Words-*.

El espacio de la ‘habitación’, así como los espacios ilimitados del mar, el cielo y el abismo, establecen un filtro aún más selectivo, pues en ellos sólo penetra el individuo y aquellas personas con las que éste se encuentra en un plano de igualdad. En este caso, el espacio físico interior no coincide con un espacio social, sino con un espacio personal en el que los criterios según los cuales se permite el acceso al espacio *cerrado* no dependen de ninguna identidad colectiva, sino de los vínculos interpersonales que unen al individuo con su interlocutor y que suponen una identificación recíproca sobre la base de criterios opuestos a los que determinan la identidad colectiva del ‘recinto’. Cuando las protagonistas de *Still Waters* y *Suhaag Raat* se encuentran con un interlocutor en el espacio íntimo de la ‘habitación’, establecen un vínculo de interrelación mutuo basado en su identidad de lesbianas, condición que es ignorada e incluso rechazada por la identidad colectiva del ‘recinto’ universitario y de la comunidad hindú. En *Shaitan and the Chappal* y *Cassandra and the Viaduct*, las protagonistas aceptan compartir la *privacidad* de la ‘habita-

ción' con un interlocutor en el que identifican el mismo rechazo por las estructuras normativas socioculturales existentes en el espacio del 'recinto' doméstico. En *Sisters*, *Rebecca*, *Mano Shanti* y *Cultures of Silence*, el diálogo *privado* entre las protagonistas y sus interlocutoras aparece representado dentro del espacio interior de la 'habitación', ya que los vínculos interpersonales que cimientan su relación se fundamentan sobre una base étnica y/o de género que se opone a la identidad colectiva de los 'recintos', en los que la 'habitación' constituye un espacio de refugio. Por ejemplo, el encuentro de la protagonista de *Sisters* con una compañera del mismo origen étnico constituye un espacio interpersonal en el que la identidad de ambos individuos se opone a la identidad colectiva de la institución occidental del colegio. Lo mismo ocurre en los espacios ilimitados del mar y el cielo, aunque con una diferencia significativa: mientras que la 'habitación' se encuentra inscrita en el interior del 'recinto' del que pretende aislarse, el mar y el cielo son representados como espacios exteriores situados más allá de cualquier sistema delimitado; para adentrarse en ellos, el individuo debe haber superado todas las barreras físicas y sociales que le imponían una identidad colectiva con la que no se identificaba. Por tanto, los espacios ilimitados también cuentan con un filtro esencial que los hace *cerrados*, pero *cerrados* a todo tipo de imposición y agresión a la identidad del individuo, ya que las protagonistas de los tres relatos que constan de espacios ilimitados llegan a alcanzarlos una vez que han logrado reconstruir una identidad que englobe todos los aspectos del ente individual. Si los 'recintos' son *cerrados* al aceptar sólo a quienes sean exponentes de una identidad colectiva, y si la 'habitación' es *cerrada*, al incluir sólo a quienes sitúan su identidad individual en oposición a la colectiva, los espacios ilimitados son representados como *cerrados* en cuanto a ellos acceden únicamente aquellos que han conseguido construir una identidad propia que reconcilie a la identidad colectiva con la individual, logrando de esta forma una identidad total que tenga en cuenta tanto los puntos de contacto entre el grupo y el individuo, como los aspectos por los que ambos difieren. En *In Your Own Words*,

el individuo protagonista, que huía del sistema patriarcal, accede al espacio ilimitado del mar una vez que adquiere un identidad que le una al sistema cultural colectivo cantonés de origen y que, al mismo tiempo, le permita mantener su identidad de género. Asimismo, la protagonista de *Suhaag Raat* contempla el mar tras haber reconciliado su identidad homosexual con la identidad colectiva hindú. Por consiguiente, de los tres espacios *cerrados* representados en *Flaming Spirit*, el ‘recinto’ se construye sobre las delimitaciones sociales de la identidad colectiva, la ‘habitación’ sobre las delimitaciones de un espacio personal que se opone a una identidad colectiva impuesta, mientras que los espacios ilimitados representan la superación de las barreras que enfrentaban al individuo con la identidad colectiva o, en el caso del abismo, la aniquilación completa de la identidad del individuo incapaz de reconciliar su dimensión personal con la colectiva.

En los espacios *abiertos*, en cambio, coexisten simultáneamente todas las identidades colectivas asociadas a las distintas categorías sociales de etnia, género, clase social, orientación sexual y edad, hasta el punto en que dejan de percibirse los límites entre unas y otras y las protagonistas se enfrentan a lo que es representado como un *mare magnum* anónimo y socialmente indefinido. En el interior del espacio físicamente delimitado de la ‘calle’, no existen delimitaciones sociales que proporcionen espacios propios para cada identidad colectiva, de manera que el espacio *abierto* pertenece a todos los grupos sociales y, paradójicamente, a ninguno. En consecuencia, las protagonistas de los relatos de *Flaming Spirit*, que construyen su identidad personal por oposición o apropiación de un identidad colectiva determinada, en el espacio de la ‘calle’ se enfrentan a una amalgama de todas las categorías sociales a la vez, que no les permite oponerse o identificarse con ninguna en concreto; de ahí la sensación de claustrofobia que manifiestan las protagonistas de *Cultures of Silence*, *Atonement*, *Rain* e *In Your Own Words* y que ve al individuo aislado de cualquier grupo social de referencia y atrapado en un espacio físico masificado. No es, pues, de extrañar que las protagonistas de los cuatro relatos arriba mencionados intenten trabar con-

tacto con individuos portadores de unos marcadores sociales que los relacionen con una identidad colectiva común y que reestablezcan un espacio *cerrado* de pertenencia dentro del espacio *abierto* de la ‘calle’. Al establecer unos vínculos de identificación recíproca con unos transeúntes, las protagonistas están recreando las demarcaciones sociales que definen el espacio *cerrado* de la identidad colectiva, recortando, de este modo, un ‘recinto’ simbólico<sup>3</sup> de identificación dentro del *mare magnum* social de la ‘calle’.

La existencia de unos espacios que se oponen o superan las estructuras normativas socioculturales impuestas por una identidad colectiva da lugar a la tercera de las dicotomías que son empleadas para definir la construcción espacial en los relatos, pues los protagonistas de los veinte relatos en cuestión se mueven todos entre unos espacios de resistencia o liberación de una determinada identidad colectiva social y cultural –la ‘habitación’ y los espacios ilimitados-, y unos espacios caracterizados por la presencia de estructuras socioculturales que conforman o desdibujan dichas identidades colectivas –los ‘recintos’ y la ‘calle’-. Los dos primeros son, pues, espacios *privados*, ya que en ellos el individuo no se encuentra sometido a las estructuras normativas propias de la identidad colectiva, o bien ha logrado reconocerse en una identidad colectiva sin renunciar a aquellos aspectos que le pertenecen pero que no son contemplados por la norma social. Los espacios del ‘recinto’ y la ‘calle’ son, en cambio, espacios *públicos* puesto que en ellos el individuo se sitúa en el marco de una estructura social –microsocial, en el caso de los ‘recintos’; macrosocial, en el caso de la ‘calle’-. En los espacios *privados*, el individuo puede actuar al margen de las normas de conducta establecidas por el contexto social y expresar su identidad; en los espacios *públicos*, su comportamiento debe conformarse a los dictámenes del sistema comunitario e inhibir todos los aspectos de su dimensión personal que no coincidan con la identidad colectiva. Asimismo, mientras los espacios *privados* son construidos en torno a las relaciones interpersonales, que reconocen a los individuos como iguales al margen de las categorías sociales, los espacios *públicos* iden-

tifican al individuo siempre en función del rol social que desempeña dentro de una jerarquía rígida y se articulan, por tanto, en torno a la interacción social definida por las normas comunitarias. La identidad del individuo depende, pues, de la superación de los límites impuestos por la supra-identidad socio-cultural y, al mismo tiempo, de su encuentro con seres portadores de una misma identidad y dispuestos a estrechar lazos de solidaridad.

Dos son las consecuencias fundamentales de la aplicación de la dicotomía *público/privado* a la representación espacial en *Flaming Spirit*. En primer lugar, la existencia de visibilidad social constituye el elemento esencial para que un espacio sea representado como *público*. La ‘mirada’ inquisidora que sigue los movimientos del individuo en los espacios *públicos* transforma cualquier espacio en un contexto de exposición a las estructuras y normas sociales, pues la presencia de un solo espectador, que represente una figura de autoridad social desde el punto de vista del personaje, basta para que éste inhiba las expresiones espontáneas y conforme todos sus actos a la norma social. La presencia de unos ojos que observan y juzgan al individuo de acuerdo con los criterios establecidos por la identidad colectiva dan lugar a una visibilidad social que no supone en absoluto un aumento del prestigio social del sujeto minorizado, como auspician las teóricas del *Black Feminism*, sino que es percibido por los protagonistas de *Flaming Spirit* como un medio de control del individuo por parte del sistema social. Los exponentes de la autoridad de un grupo micro o macrosocial actúan como el *Big Brother* de la novela de George Orwell, sometiendo al individuo a la norma social, bajo pena de ser castigado o incluso exiliado de la comunidad.

En segundo lugar, el hecho de que sea suficiente que una figura de autoridad irrumpa en un espacio *privado* para que éste se convierta en *público* implica que la representación del espacio no depende de sus características físicas, sino de la percepción que el individuo tiene del mismo. Ya veíamos que el concepto de ‘habitación’ es independientemente del contexto espacial, que puede incluso coincidir con un jardín o el rincón de un parque; el único requisito necesario para que un

espacio sea representado como lugar de refugio es que sea percibido como *privado* y, por tanto, libre de la presencia de estructuras y sistemas normativos sociales. Viceversa, basta con que dos individuos establezcan unos lazos de solidaridad o de identificación para que un contexto que hasta ese momento era percibido como un 'recinto' *público* pase súbitamente a ser considerado tan acogedor e íntimo como el espacio de la 'habitación'. Lo que delimita, pues, el espacio no son sólo las barreras materiales que circunscriben un lugar, sino también las barreras sociales y las individuales: estas últimas son las que el individuo levanta para defenderse de la imposición de una identidad en la que no se reconoce completamente y de una estructura social que le margina o victimiza. Las barreras sociales, en cambio, determinan la función del contexto físico y la apropiación de éste por parte de una comunidad concreta o de la sociedad en general. La superposición de los tres tipos de delimitaciones conlleva una representación del espacio articulada sobre tres niveles diferenciados —el físico, el social y el individual— que, sin embargo, se intersecan para dar lugar a espacios que pueden ser *ilimitados* desde un punto de vista material, pero *cerrados* desde un punto de vista social y *privados* desde el punto de vista del individuo; o bien *delimitados* desde un punto de vista geográfico, pero *abiertos* socialmente y percibidos como *públicos* por el individuo, y así sucesivamente. Pero, mientras que las barreras geográficas permanecen rígidas, las sociales y las personales pueden aparecer y desaparecer, moverse y cambiar de una escena a la otra, de tal forma que el mismo espacio geográfico puede ser representado como *abierto* en una escena y como *cerrado* en la sucesiva —es el caso de la calle en *Sisters*- o primero como *público* y a continuación como *privado* —por ejemplo, en el caso de *Still Waters*-. Estas fluctuaciones de las barreras sociales y personales, que determinan la representación del espacio, dependen del punto de vista del individuo protagonista que percibe el espacio según cómo se interrelacionen la dimensión social y la individual y según perciba la presencia de los demás individuos como solidaria o amenazadora. Por consiguiente, la representación del espacio es fundamental-

mente subjetiva y se asienta sobre tres dimensiones, la física, la social y la personal, que forman juntas una visión simbólica del espacio, pues la configuración espacial guarda una relación metafórica con la situación en la que se encuentra el 'yo' focalizador del entramado narrativo.

La subjetividad de la representación del espacio afecta, por tanto, a la hermenéutica textual de tal forma que cada una de las cuatro categorías espaciales descritas en los relatos puede ser interpretada de dos maneras distintas, dependiendo de la percepción del protagonista. El espacio *delimitado, cerrado y privado* de la 'habitación' es percibido como un lugar de refugio en algunos textos y como lugar de encierro en otros; el espacio *delimitado, cerrado y público* del 'recinto' puede constituir un *locus* de diferenciación y marginación o un espacio de identificación con la identidad colectiva. La 'calle', como espacio *delimitado, abierto y público*, es percibido bien como contexto caótico que expone a la estructura macrosocial y aniquila la identidad colectiva de pertenencia, bien como un espacio de liberación de una identidad de origen y de descubrimiento de nuevos contextos sociales y nuevas perspectivas individuales. Por último, el espacio *ilimitado, cerrado y privado*, situado más allá de las barreras físicas, sociales y personales, puede representar la superación de los conflictos existentes entre la identidad colectiva y la dimensión individual, o, por el contrario, simbolizar la negación de la identidad para el individuo que percibe como imposible la superación del abismo que separa la supra-identidad colectiva de la subjetividad individual. A veces, a lo largo del mismo relato, el punto de vista del personaje protagonista puede colocarse en una posición diamétricamente opuesta a la inicial convirtiendo lo que era una percepción positiva del espacio en una concepción claustrofóbica o agresiva del entorno. Dependiendo del deseo de pertenencia a una comunidad sociocultural o del rechazo que ésta suscita en el individuo, el espacio representará una realidad diferente para el protagonista y, por tanto, será representado de forma distinta.

Por tanto, cada espacio resultante de la interacción de los binomios *dentro/fuera, abierto/cerrado y público/privado* es



susceptible de ser percibido de dos formas distintas por el individuo, dando así lugar a una perspectiva dualista del espacio. Esta visión dualista de las distintas categorías espaciales tiene su origen precisamente en una de las características que acomuna a todos los protagonistas de los veinte relatos: su condición de *in-betweenness*, es decir, un estado intermedio entre dos contextos sociales, territoriales o dos identidades sexuales. El espacio, en su tríplice acepción física, social y personal, encierra siempre una ambivalencia interpretativa que cambia según cambien las percepciones y emociones generadas en el individuo por el entorno y, asimismo, todo espacio expresa el conflicto entre una identidad étnica, de género o de orientación sexual impuesta por la colectividad social y aquella que el individuo siente como propia. En unos relatos, el individuo intenta resolver el choque aniquilador entre ambas dimensiones alejándose física y espiritualmente de la identidad étnica de origen y explorando las posibilidades ofrecidas por la cultura mayoritaria del país en el que residen –*Rebecca, The Guest, The Maharani's House, Sisters, Naukar, Suhaag Raat*-, para después redescubrir la identidad colectiva de origen y regresar al ‘recinto’ comunitario. En otros, el individuo percibe el contexto microsocioal como un refugio seguro frente al poder invasor del espacio macrosocioal dominante e intenta reforzar, a lo largo de todo el texto, los lazos de identificación con el grupo de pertenencia –*Cultures of Silence, Atonement, Mano Shanti* -. Un tercer grupo de relatos sigue los pasos de unos protagonistas que acaban por renunciar a cualquier espacios socioal de referencia, el de origen y/o el mayoritario, para acabar encontrando un espacio personal libre de imposiciones sociales destructivas –*Rain, The Beggar King, Still Waters, Shaitan and the Chappal, The Woman and the Chair, The Visit, An Answer for Rita*-. Por último, los protagonistas de tres relatos, *Cassandra and the Viaduct, Death Rites* y *The Bamboo Blind*, terminan por ver destruida su dimensión de la identidad personal, al precipitar en el vacío intercultural los primeros, y al ser atrapada por un sistema socioal aniquilador la tercera.

Bien elijan superar la fragmentación de la identidad perso-

nal asimilando una o más identidades colectivas o bien escapando de las delimitaciones sociales de cualquier tipo, los protagonistas de los veinte relatos interpretan su recorrido por el espacio como reflejo de su recorrido en busca de su identidad como individuos y como miembros de un contexto social. El viaje en pos de la identidad toma la forma de un viaje por los diferentes espacios que las barreras sociales e individuales construyen sobre el terreno físico. En unos casos, el individuo se mueve apenas entre dos espacios, el de la 'habitación' y el del 'recinto', en otros se abre paso por dimensiones *públicas* y *privadas*, *abiertas* y *cerradas*, plasmando sobre el espacio las diferentes situaciones sociales y personales que construyen la experiencia vital del individuo; pero todos los relatos, a excepción de *Cassandra and the Viaduct*, *Death Rites* y *The Bamboo Blind*, concluyen con la liberación del personaje protagonista del espacio social o personal que le encerraba o de la dicotomía espacial y social que le dividía internamente. La escena final de todos los relatos en los que el protagonista supera el conflicto de su identidad contiene un elemento de transición a un nuevo espacio, una ventana, una puerta, un camino a recorrer que subrayan la analogía entre la salida de un espacio físico y la superación de las barreras sociales y personal contra las que había luchado el individuo a lo largo del texto. Pues sólo los individuos derrotados por los muros erigidos por la sociedad y por ellos mismos acaban para siempre atrapados en la cárcel de las páginas de *Cassandra and Viaduct*, *Death Rites*, y *The Bamboo Blind*.

## Notas

<sup>1</sup> Aunque no por tratarse de una dimensión física, material, deja de ser signo empírico, indicador de otra realidad meta-empírica y cultural, como veremos más adelante.

<sup>2</sup> Término que empleamos para aludir tanto a las calles de una ciudad propiamente dichas, como a todos los locales abiertos al *público*.

<sup>3</sup> El nivel simbólico de la construcción espacial constituye por sí solo el tema de una investigación a parte. Por razones metodológicas y formales, la presente investigación se ciñe al uso de los conceptos *abierto/cerrado*, *público/privado* y *dentro/fuera* y, si bien es necesario aludir a los procesos de simbolización del espacio, se ha considerado oportuno no profundizar en una cuestión que se alejaría del tema original del proyecto investigativo.



## **V**

# **Bibliografía**



- AHMAD, R. y GUPTA, S. (eds.) (1994). *Flaming Spirit*. Londres: Virago.
- AHMED, S. (1997). "It's a sun tan, isn't it?": Autobiography as an identificatory practice". En H. S. Mirza (ed.). *Black British Feminism. A Reader*. London: Routledge, pp. 153-167.
- ANDERSON, B. (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- ANG-LYGATE, M. (1997). "Charting the spaces of (un)location: On theorizing diaspora". En H. S. Mirza (ed.). *Black British Feminism. A Reader*, London: Routledge, pp. 168-186.
- APPIAH, K. A. (1992). In *My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*. New York, Oxford University Press.
- ASIAN WOMEN WRITER'S COLLECTIVE (1988), "Membership Information", South Asian Literature In the Diaspora Archive. Documento de Internet: [www.salidaa.org/AWWC/membership](http://www.salidaa.org/AWWC/membership)
- ASIAN WOMEN WRITER'S COLLECTIVE (1989), "Information for Workshop Members". South Asian Literature In the Diaspora Archive. Documento de Internet: [www.salidaa.org/AWWC/workshop](http://www.salidaa.org/AWWC/workshop)
- ASIAN WOMEN WRITER'S COLLECTIVE (1989), "Satanic Verses Statement". South Asian Literature In the Diaspora Archive. Documento de Internet: [www.salidaa.org/AWWC/statement](http://www.salidaa.org/AWWC/statement)
- ASIAN WOMEN WRITER'S COLLECTIVE (1994), "Introduction to Read On II". South Asian Literature In the Diaspora Archive. Documento de Internet: [www.salidaa.org/AWWC/readon2](http://www.salidaa.org/AWWC/readon2)
- ASIAN WOMEN WRITERS' COLLECTIVE (1984). *Right of Way*, London: The Women's Press.
- AZIZ, R. (1997). "Feminism and the Challenge of Racism: Deviance or Difference?". En Mirza, Heidi Safia (ed.). *Black British Feminism. A Reader*. London: Routledge, pp. 70-77.
- BARTHES, R. (1982). *A Barthes Reader*. New York: Hill and Wang.

- BARTON, R. (1987). *The Scarlet Thread: An Indian Woman Speaks. Her Story As Told to Rachel Barton*. Londo: Virago.
- BERGER, J. (1977). *Ways of Seeing*, New York: Penguin, pp. 45-59.
- BHACHU, P. (1993). "Identities Constructed and Reconstructed. Representations of Asian Women in Britain". En G. Buijs (ed.). *Migrant Women: Crossing Boundaries and Changing Identities*. Oxford: Berg.
- BOHEMER, E. (1991). "Stories of women and mothers: gender and nationalism in the early fiction of Flora Nwapa". En S. Nasta (ed.). *Motherlands: Black Women's Writing from Africa, the Caribbean and South Asia*, London: The Women's Press,.
- BRAH, A. (1996). *Cartographies of Diaspora, Contesting Identities*. London: Routledge.
- BRAH, A. (1993). "Difference, Diversity, Differentiation: Processes of Racialisation and Gender". En J. Wrench & J. Solomos (eds.) *Racism and Migration in Western Europe*, Providence: Berg, pp. 195-214.
- BRAH, A. "The Scent of Memory: Strangers, Our Own, and Others". En *Feminist Review*, nº 61, Primavera 1999, pp. 4-26.
- CASTLES, S. (1993) "Migrations and Minority in Europe. Perspectives for the 1990s: Eleven Hypothesis". En J. Wrench y J. Solomos (eds.). *Racism and Migration in Western Europe*, Providence: Berg, pp. 17-34.
- DERRIDÀ, J. et al. (1990). *Teoría Literaria y Desconstrucción*. Madrid: Arco Libros.
- FREUD, S. (1981) "Lo siniestro", en J. Numhauser Tognola (ed.). *Sigmund Freud: Obras Completas*, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 2483-2505.
- GILROY, P. (2000). *Against Race: Imagining Political Culture Beyond the Color Line*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- GREWAL, I. y KAPLAN, C. (2000). 'Postcolonial Studies and Transnational Feminist Practices'. En *Jouvert. A Journal of Poscolonial Studies*, Vol. 5, 1.
- HAZAREESINGH, S. (1986). "Racism and Cultural Identity:



- An Indian Perspective”. *Dragons Teeth*, Issue 24.
- HILL COLLINS, P. (2000). *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. New York: Routledge.
- HIRSCHBERGER, J. (1952). *Historia de la Filosofía*. Madrid: Herder; vol. II, pp. 139-79, 355-59.
- IFEKWUNIGWE, J. O. (1997). “Diaspora’s daughters, Africa’s orphans?: On lineage, authenticity and ‘mixed race’ identity”. En H. S. Mirza (ed.). *Black British Feminism. A Reader*, London: Routledge, pp.127-152.
- INNES, L. (1994). “Virgin Territories and Motherlands: Colonial and Nationalist representations of Africa and Ireland” en *Feminist Review*, nº 47, pp. 1-14.
- KANNEH, Kadiatu. (1998). “Black Feminisms”. En J. Jones y S. Jackson (eds.). *Contemporary Feminist Theories*, Edimburgh: Edimburgh University Press, pp. 87-97.
- MILLS, Sara. (1998). “Post-Colonial Feminist Theory”. En J. Jones y S. Jackson (eds.). *Contemporary Feminist Theories*, Edimburgh: Edimburgh University Press, pp. 99-112.
- MINSKY, R. (1996). *Psychoanalysis and Gender. An Introductory Reader*. London: Routledge, pp. 137-78.
- MIRZA, H. S. (ed.) (1997). *Black British Feminism. A Reader*. London: Routledge.
- MODOOD, T. (1988).”Black’ Racial Equality and Asian Identity”. *New Community*, 14, 3: 397-404.
- MOHANTY, C. T. (1996) “Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses”. En P. Mongia (ed.). *Contemporary Postcolonial Theory. A Reader*. London: Arnold, pp. 174-197.
- MYRES, Sandra L. (1982). *Westering Women and the Frontier Experience 1800-1915*. Albuquerque, NM: University of New Mexico Press, pp. 1-11.
- PERSRAM, N. (1997). “In my father’s house there are many mansions: The nation and the postcolonial desire”. En H. S. Mirza (ed.). *Black British Feminism. A Reader*, London: Routledge, pp. 205-215.
- PONZANESI, Sandra. (2002). ‘Diasporic Subjects and Migration’. En Braidotti, Rosi y Griffin, Gabriele (eds.).

- Thinking Differently. A Reader in European Women's Studies. London: Zed Books, pp. 205-220.
- RAJAN, R. S. (1993). Real and Imagined Women. Gender, Culture and Postcolonialism. London: Routledge.
- RASSOOL, N. (1997). "Fractured or flexible identities? Life histories of 'black' diasporic women in Britain". En H. S. Mirza (ed.). Black British Feminism. A Reader, London: Routledge, pp. 187-204.
- SPIVACK, G. Ch. (1996). "Poststructuralism, Marginality, Postcoloniality and Value". En P. Mongia (ed.). Contemporary Postcolonial Theory. London: Arnold, pp. 198-217.
- SULERI, S. (1992). The Rhetoric of English India. Chicago: University of Chicago Press.
- SULERI, S. (1996). "Woman Skin Deep: Feminism and Postcolonial Condition". En P. Mongia (ed.). Contemporary Postcolonial Theory. London: Arnold, pp. 335-246.
- TICKTIN, M. (1996). "Contemporary British Asian Women's Writing: Social Movement or Literary Tradition?". En Women: a cultural review, Vol. 7. n° 1, Oxford University Press.
- WAALDIJK, B. (1998). 'Colonial Constructions of a Dutch Women's Movement: 1898'. En K. Rottcher et al. (eds.). Differenzen in der Geschlechterdifferenz, Sonderdruck: Erich Schmidt Verlag.
- WEST, C. (1993). Keeping Faith. New York: Routledge.
- WOOLF, V. (1980). Una Habitación Propia. Barcelona: Seix Barcal.
- YOUNG, L. 'What is Black British Feminism?' en Women: A Cultural Review, Vol. 11 n°1/2, 2000.

# Índice



<b>1. Introducción</b>	9
<b>2. El Asian Women Writers' Collective y sus producciones literarias</b>	
2.1 Orígenes y desarrollo del Asian Women Writers' Collective	29
2.2 Contextualización de las publicaciones del Asian Women Writers' Collective	43
<b>3. Análisis Textual de la antología Flaming Spirit</b>	
<b>3.1 Capítulo I: Los espacios delimitados, cerrados y privados</b>	
3.1.1 La 'habitación' como lugar de refugio	67
3.1.2 La 'habitación' como lugar de encierro	82
3.1.3 El jardín como espacio equivalente a la 'habitación'	90
<b>3.2 Capítulo II: Los espacios delimitados, cerrados y públicos</b>	
3.2.1 El 'recinto' como espacio de diferenciación	95
3.2.2 El 'recinto' como espacio de identificación	115
<b>3.3 Capítulo III: Los espacios delimitados, abiertos y públicos</b>	
3.3.1 La calle como espacio de desubicación de la identidad	121
3.3.2 Los locales públicos como extensiones del espacio de la calle	129
3.3.3 La calle como espacio de descubrimiento	143
<b>3.4 Capítulo IV: Los espacios exteriores, cerrados y privados</b>	
3.4.1 El mar y el cielo como espacios de liberación	151
3.4.2 El abismo como espacio de anulación de la identidad	164
<b>4. Conclusiones</b>	175
<b>5. Bibliografía</b>	191

