

Fleksibilitet og overskridelse i grenseland

– en nærlesning av Ana Castillos *So Far from God*

Sigrun Skrøvset

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Veileder: Anne Birgitte Rønning

Universitetet i Oslo

Våren 2008

Sammendrag

Jeg har utført en nærlesning av Ana Castillos roman *So Far from God* (1993) der jeg undersøkte hvordan livet i grenseland tematiseres – *los chicanos* føler seg verken hjemme i Mexico eller i USA og de snakker verken grammatikalsk korrekt spansk eller engelsk. I stedet for at romanen gjenspeiler denne tematikken som et *verken–eller*, mener jeg at den heller gir seg utslag i et *både–og*. For å vise dette har jeg for det første analysert hvordan personene takler dette motsetningsfylte livet; ofte blir deres strategier og fokus for snevre slik at de ikke finner seg til rette i samfunnet. Fortellerinstansen iscenesetter derimot en fleksibilitet og en evne til å overskride tradisjonelle grenser. Fortelleren fremstår som en moderne landsbyforteller som trekker på den muntlige fortellingens tradisjon, men i samtidens politiske kontekst.

Romanens overordnede tematikk speiler dette ved at perspektivet er grunnleggende feministisk og politisk, og at den tar opp emner som religion, globalisering og kapitalisme. For å nærme meg disse momentene i denne flyktige teksten, benyttet jeg meg av en metode inspirert av Erich Auerbach. Jeg tok utgangspunkt i flere nedslag (lengre tekstpassasjer) for ved hjelp av disse å finne romanens mer generelle strukturer. Boken makter å kombinere alvorlig tematikk med en humoristisk stil: Humoren blir en måte å takle samtidens problemer på. Dette fremkommer også av Castillos henspillinger på populærkulturelle og høykulturelle former, der hun henviser til både den latinamerikanske magisk realistiske tradisjonen og på den europeiske kanon. Men denne relasjonen er aldri entydig – hun henspiller på visse tradisjoner for deretter å utføre dem med sin egen vri.

Dette spillet med lesernes forventninger og den usikkerheten det medfører, mener jeg henger sammen med grenselandets både–og. Åpenhet, fleksibilitet og omfattelse blir strategier for å takle det motsetningsfylte livet i grenseland.

Takk til veileder Anne Birgitte Rønning, mine venner og kritiske lesere Kristine Isaksen og Thale Elisabeth Sørli, samt min bror Runar Skrøvset for språkvask og korrekturlesning.

1. Innledning	5
1.1. Livet i grenseland.....	5
1.2. Resepsjon og mitt prosjekt	6
1.3. Oppgavens struktur	9
2. Sofia og hennes døtre	11
2.1. Innledning	11
2.2. Sofia	11
2.3. Fe.....	15
2.4. Esperanza.....	17
2.5. Caridad	19
2.6. La Loca.....	21
3. Fortellerteknikk	25
3.1. Innledning	25
3.2. Fortellerens forhold til det fortalte.....	26
3.3. Perspektiv og den muntlige fortellingen	32
3.4. Den moderne landsbyfortelleren.....	35
4. Tematiske mønstre	38
4.1. Innledning	38
4.2. Åndelig og lesbisk begjær	39
4.2.1. Nedslaget – opprinnelsesmyten.....	39
4.2.2. Mannens rolle.....	41
4.2.3. Forherligelse av kreasjonsmyten eller fortregning av det lesbiske?.....	47
4.2.4. Lesningen som en prikk-til-prikk-lek.....	48
4.2.5. Figuren som fremkommer	51
4.3. Religion og politikk	55
4.3.1. Nedslaget – langfredagsprosesjonen	55
4.3.2. En prosesjon utenom det vanlige	58
4.3.3. La Loca Santa – outsideren.....	62
4.3.4. Religion og politikk i en herlig symbiose?.....	69
4.4. Mothers of Martyrs and Saints	71
4.4.1. Nedslaget – M.O.M.A.S.	71
4.4.2. Popularitet, kommersialisering og det religiøse.....	73
4.4.3. Inn i fremtiden.....	77

5. Sjanger og den litterære kanon	84
5.1. Innledning	84
5.2. Oppskrifter og den fantastiske hverdagen	84
5.3. Kapitteltitle: hunting high and low	91
6. Avsluttende kommentarer	98
Litteratur	101

1. Innledning

1.1. Livet i grenseland

I denne masteroppgaven skal jeg analysere Ana Castillos roman *So Far from God* (1993).

Romanens handling foregår hovedsakelig på 1980-tallet sørvest i USA, i den lille, fiktive byen Tome. Dette er et sted preget av patriarkalske samfunnsstrukturer, og det er her leseren får følge de fantastiske hendelsene i livet til chicanakvinnen¹ Sofia og hennes fire døtre.

Døtrene forsøker å finne seg en plass i dette samfunnet, men deres fremgangsmåter og ønsker varierer: Flittige Fe streber etter å virkeliggjøre den amerikanske drømmen, collegeutdannede Esperanza reiser ut i verden som journalist, Caridad søker de åndelige sidene ved livet, mens Loca aldri forlater hjemmet. Fellesnevneren er at de ender med å dø, en død som ikke alltid er endelig, men som på magisk realistisk vis kan overskrides. Moren Sofia overlever dem alle, og fremstår som en sterk og handlekraftig kvinne. Romanens kronologi brytes til stadighet opp av frempek og tilbakeblikk, digresjoner og omveier. Mot slutten av romanen overskrides alle konvensjoner angående tid ved at nåtidshandlingen projiseres inn i fremtiden. Allerede i denne flokete strukturen kan en viss tematikk skimtes, nemlig overskridelsen. En tilsvarende overskridelse av tradisjonelle grenser gjenspeiles i romanens språkføring. Stort sett er den skrevet på engelsk med innslag av spanske ord og uttrykk, men romanen sprenger også språkens grammatikalske rammer. Skillelinjen mellom språkene viskes ut ved at spanske sammensatte ord oversettes direkte til engelsk og spansk syntaks benyttes på det engelske språket.

Denne språkblandingen er karakteristisk for *los chicanos*², en befolkningsgruppe Ana Castillo selv tilhører. Hun ble født i Chicago i 1953 og har familie fra Mexico. *Los chicanos'* kulturelle tilknytning til Mexico kan skape en følelse av distanse fra det dominerende amerikanske samfunnet. Deres historie har sitt utspring i den meksikansk-amerikanske krigen, som førte til at Mexico i 1848, mot en dollarkompensasjon, ga fra seg store landområder til USA. Selv om noen av chicanofamiliene har bodd i USA siden den gang, har de fleste flyttet dit på 1900-tallet, særlig etter 1950. Fra midten av 1960-tallet vokste det frem en politisk chicanobevegelse som oppstod i protest mot at *los chicanos* stilte svakere enn andre amerikanere (også afroamerikanere) med hensyn til utdanning og jobb. Mennenes motto om – og deres første politiske parti – “*La Raza Unida*” (Den forente rasen), krevde at *los chicanos*

¹ En chicana er en kvinne bosatt i USA med familie fra Mexico.

² En liten bemerkning om grammatikalsk kjønn: *los chicanos* er tredjepersons flertall og inkluderer både kvinner og menn, avhengig av kontekst. *Las chicanas* inkluderer derimot kun kvinner. Tilsvarende gjelder for entallsformene *chicano/a*.

skulle holde sammen, noe som ofte skjedde på kvinnenes bekostning. Som en reaksjon på dette vokste det frem en feministisk fraksjon på 1970-tallet. De så seg lei på den tredoble undertrykkelsen av chicanakvinnene: innen den mannsdominerte familien, innen den katolske kirken og i det angloamerikanske samfunnet. Parallelt med den politiske og den feministiske bevegelsens fremvekst, har også *las chicanas'* litterære produksjon økt. Castillo er en aktiv feminist, og hun kan også illustrere en produktivitet og en bredde som er betegnende for mange av chicanaforfatterne. Hun begynte å publisere dikt mens hun gikk på *Northeastern Illinois University* på 1970-tallet. Siden den gang har hun skrevet skuespill, flere diktsamlinger, novellesamlinger, romaner og en samling politiske essay.

I romanen tematiseres chicanakvinnenes forhold til det samfunnet de lever i; de har sine røtter i både den meksikanske og den amerikanske kulturen. Denne kulturelle brytningen tematiseres også på et mer overordnet plan, der romanens struktur og språkføring overskrider tradisjonelle konvensjoner. Det er ut fra dette jeg vil analysere det brokete og det motsetningsfylte som fremvises i *So Far from God*. Hvilken relasjon har det til *los chicanos'* sosiale og politiske posisjon som verken her eller der, eller som *både her og der*? Chicanafeministen og skribenten Gloria Anzaldúa har skrevet et politisk og essayistisk verk om chicanafeminisme der begrepet grenseland er sentralt, *Borderlands / La Frontera. The New Mestiza*³ (1987). I grenseland er grensene utflytende, i stadig endring, og det skapes en følelse av hjemløshet. *Los chicanos* føler seg verken hjemme i Mexico eller i USA, de snakker verken "korrekt" spansk eller engelsk, de føler seg generelt dratt mellom det tradisjonelle og det moderne. Jeg vil undersøke hvordan denne brytningen mellom ofte motstridende krefter og innflytelser tematiseres og eventuelt overskrides i romanen.

1.2. Resepsjon og mitt prosjekt

So Far from God utgjør Castillos gjennombrudd blant lesere, forskere og i media. Romanen har solgt godt i USA og er dessuten utgitt i både Storbritannia og Tyskland. Den preges av en enkelhet og en likefrem tone som tydeligvis appellerer til leserne, dette til tross for at den henspiller på mye implisitt kunnskap om chicanokulturen. Litteraturvitere og andre forskere som har interessert seg for romanen, har hittil kun publisert artikler om den. De har derfor fokusert på enkelte perspektiver på bekostning av helheten. Personenes kamp for identitet og frihet fra undertrykkelse har for eksempel blitt analysert av de amerikanske litteraturprofessorene Silvio Sirias og Richard McGarry, mens hjemmets funksjon som en

³ *Mestiza* er en person fra Latin-Amerika, og forstås tradisjonelt som et avkom av en spanjol og en fra urfolket.

fysisk og generell idé har blitt undersøkt av den italiensk-amerikanske læreren Carmela Delia Lanza. Den amerikanske førsteamanuensen i engelsk Colette Morrow fokuserer på Caridads lesbiske kjærighet og hvordan denne kan fungere som en frigjørende kraft fra den meksikanske kulturen. Romanen og performativitet er den amerikanske litteraturviteren Karen Christian sin innfallsvinkel. Hun hevder at tekstens litterære grep kan forstås som kostymer. En mer historisk tilnærming, med senkapitalismen og postmodernismen som kontekst, står den amerikanske førsteamanuensen Ralph Rodriguez for. Han undersøker Castillos problematisering av politiske, sosiale, seksuelle og religiøse standarder i romanen. Selv om disse forskerne har hatt forskjellige innfallsvinkler til romanen, har de alle sett på dens politiske og feministiske sider.

I media har mottakelsen vært blandet. De negative innvendingene dreier seg blant annet om det påstått uoriginale og overfladiske ved bruken av de magisk realistiske elementene. Romanen kritiseres av den amerikanske *Belles letters*-korrespondenten Irene Campos Carr for å bli for sprikende: “the author’s tendency to try to include *everything* in this book seems forced, and at times becomes intrusive [...]” (Carr 2002: 24). Den kritiseres for å være vinglete og ujevn av den amerikanske professoren i latinamerikansk og *latino*⁴-kultur Ilan Stavans: “[...] Castillo is never quite sure whether to ridicule her characters or idealize them in spite of their superficiality. As a result, the novel is uneven, conventional, and often annoying” (Stavans 2002: 37). Men kritikerne har også hyllet romanen for dens underholdende og lettleste tone, dens blanding av det magiske med det tragikomiske, der ironien allikevel aldri blir besk satire, men har rom for humor. Den amerikanske litteraturprofessoren James Polk er negativ til Castillos bruk av magisk realistiske elementer, men synes allikevel det er en viktig bok: “[...] *So Far from God* is a hymn to the endurance of women, both physical and spiritual” (Polk 2002: 23). Det de fleste kritikerne enes om er romanens underholdende trekk, noe som trolig også kan forklare dens popularitet.

Den amerikanske forfatteren Barbara Kingsolver er blant de positive kritikerne av romanen, og kommenterer dens leservennlighet: “[I]t’s as readable as a teen-aged sister’s secret diary—and as impossible to resist” (Kingsolver 2002: 23). Dessuten kommer hun med følgende oppfordring: “Give it [the novel] to people who always wanted to read *One Hundred Years of Solitude* but couldn’t quite get through it” (Kingsolver 2002: 23). Med dette plasseres *So Far from God* i en latinamerikansk og magisk realistisk kontekst, samtidig som Kingsolver

⁴ *Latino* er et engelsk begrep der ordet *latin* (som i *Latin America*) er tilføyd den spanskklingende endingen -o, og betegner det latinamerikanske i USA. På norsk har vi ingen tilsvarende begrep, så jeg velger å benytte meg av det engelske begrepet *latina/-o*.

får frem at den skiller seg ut. Kingsolver fremhever dens medrivende og lettlesle stil, noe som etter mitt syn kun er et tilsynelatende trekk ved romanen. Selv om den riktignok har visse magisk realistiske trekk, så er romanen annerledes ved dens forrykende tempo, dens humor og idet den representerer et kvinnelig og ikke et mannlig univers. *So Far from God* er altså en roman som er vanskelig å kategorisere innen tradisjonelle sjangerbestemmelser, noe jeg mener henger sammen med livet i grenseland og den brytningen og de overskridelsene som finner sted der. Ikke bare gir grenselandtematikken seg utslag i hybride kulturelle former, men jeg vil undersøke om den også påvirker selve skrivemåten. Er det denne tematikken som fører til en skrivemåte som gjør det vanskelig å plassere romanen innen tradisjonelle kategorier, som gjør leseren usikker og som dermed får en blandet mottakelse?

Grunnen til at jeg har valgt å analysere nettopp *So Far from God* er denne ambivalensen som gjør seg gjeldende ikke bare blant kritikerne, men også i mitt møte med romanen. Etter en første gjennomlesning satt jeg igjen med blandete følelser og mange spørsmål: Hva er hensikten med romanen? Hvordan skal en forstå slutten? Mens resepsjonen har omhandlet kvinnenes frigjøring, chicanokulturen, det magisk realistiske og det politiske ved romanen, savner jeg en mer helhetlig forståelse av den. Men er dette mulig å oppnå ved en roman som tematiserer livet i grenseland? I tillegg til romanens humor, ironi og letthet, dukker dystre sosiale og politiske aspekter opp, noe som kan forvirre, men også utfordre leseren. For hvilke kriterier skal benyttes for å kunne analysere romanen i sin helhet? Skal en undersøke det tematiske, eller er det de litterære grepene som skal ligge til grunn?

I min nærlesning av romanen vil jeg undersøke hvordan personene takler livet i grenseland og hvordan en tilsvarende grenselandtematikk også kan gjenfinnes på romanens strukturelle og tematiske plan. Min søken etter en mer helhetlig forståelse vanskeliggjøres dessuten ved at det i teksten også inkorporeres politiske aspekter ved *los chicanos'* liv, slik at den historiske konteksten aktualiseres og dras med i lesningen. Den henspiller også på andre litterære verk, både fra den latinamerikanske og europeiske tradisjonen. Slik forsøker Castillo å omfatte flest mulig aspekter; brytningen og hybriditeten fører ikke til utelatelse og ekskludering, men til integrering og åpenhet. Dette fører til at teksten peker i mange retninger som det er opp til leseren selv å følge videre, noe kanskje ikke alle lesere ønsker eller har energi til. Det at romanen er så vanskelig å forholde seg til, at den skaper en ambivalens hos leseren og mottar blandete kritikker, gjør at jeg anvender en lese måte som særlig fokuserer på tekstens retoriske aspekter og oppbygning. Siden romanen både henviser til en ytre sosial og historisk virkelighet og til andre tekster og sjangere, må nærlesningen av teksten også følges opp med kontekstualisering og analyse av intertekstualitet. Jeg vil hele tiden ta utgangspunkt i

teksten, men vil trekke inn teori og sekundærlitteratur fortløpende der jeg mener det er relevant for, og nyttig i min analyse.

1.3. Oppgavens struktur

I denne oppgaven skal jeg undersøke den brytningen, overskridelsen, hybriditeten og de feministiske holdningene jeg mener *So Far from God* tematiserer, aspekter som er tett forbundet med livet i grenseland. Hva skjuler seg bak romanens handlingsmettede, intrigefylte, lettlesle og underholdende overflate? Hvordan takler personene å leve livet i grenseland? Hvilke strategier benytter fortelleren⁵ seg av for å formidle dette til leseren? Og hvordan stiller romanen seg i relasjon til litterære tradisjoner og sin politiske samtid?

I oppgavens andre kapittel, “Sofia og hennes døtre”, vil jeg analysere Sofia og døtrene med vekt på hvordan de forholder seg til det moderne og det amerikanske samfunnet. Med dette ønsker jeg å forstå hvordan deres liv fortøner seg i grenseland: Hvilke utfordringer støter de på og hvilke strategier benytter de seg av for å imøtekomme disse? Ønsker de å assimileres eller integreres i USA, eller søker de heller tilbake til sine meksikanske røtter? I kapittel tre, “Fortellerteknikk”, vil jeg analysere fortellerens rolle i romanen. Hvordan forholder fortelleren seg til det individuelle og det kollektive, til det rasjonelle og det overnaturlige og til det tradisjonelle og det moderne? En av mine hypoteser er at fortellerens balansegang mellom de forskjellige tradisjonene og kreftene kan leses som et miniatyrbilde på hvordan romanen på et mer generelt nivå forholder seg til andre sjangere og litterære tradisjoner.

Og hvordan fremstilles tematiske betraktninger angående religion, politikk og feminisme? Dette vil jeg undersøke i kapittel fire, “Tematiske mønstre”, der jeg vil analysere tematiske strukturer med utgangspunkt i tre tekstlige nedslag. Et slikt nedslag er en viktig og kompleks tekstpassasje, et lengre sitat som jeg nærleser med tanke på både oppbygning, plassering i handlingsrekken og henvisninger til kontekst og intertekstualitet. Denne lese måten er inspirert av den tyske filologen Erich Auerbachs metode i *Mimesis*.

Virkelighetsfremstillinger i Vestens litteratur (1946), en metode han gjør rede for i sin artikkel “Verdenslitteraturens filologi” (1952). Auerbach kaller sitt nedslag for en ansats, og hevder at den “må skille ut en klart avgrenset, enkelt overskuelig krets av fenomener, og fortolkningen av disse fenomenene må være i besittelse av en strålekraft som kan ordne og bidra til å fortolke et langt større gjenstandsområde enn ansatsen selv” (Auerbach 2006: 8). *So Far from*

⁵ En forteller er “det narrative instrument eller retoriske verktøy som forfatteren bruker til å presentere en tekst” (Lothe m.fl. 1999: 82). Fortelleren er en instans i teksten, og når jeg personifiserer fortelleren, gjøres dette som et bilde på de retoriske virkemidlene Ana Castillo benytter seg av.

God preges av brytningens logikk, noe som gjør det vanskelig å gripe dens helhet. Det er nettopp for å gripe det uhåndterlige og flyktige ved romanen at Auerbachs metode er fruktbar. Det må være teksten som danner utgangspunktet for analysen og ikke allmenne kategorier og teorier.

I kapittel 5 vil jeg undersøke hvorvidt det motsetningsfylte og det overskridende også gjør seg gjeldende i *So Far from God* sin relasjon til sjanger og andre romaner. Henspiller romanen kun på høyverdige, kanoniserte verk, eller henspiller den også på mer folkelige og populærkulturelle former? Og hvordan fremstilles og inkorporeres det kvinnelige i denne romanen? Deretter vil jeg runde av med noen avsluttende kommentarer. Nå skal jeg aller først gå inn på handlingsplanet for å undersøke personenes relasjoner til det motsetningsfylte grenselandet de lever i. Hvordan håndterer Sofia og døtrene hennes de mangeartede innflytelsene, og klarer de å finne seg en plass i dette samfunnet?

2. Sofia og hennes døtre

2.1. Innledning

I dette kapittelet vil jeg analysere romanens hovedpersoner, Sofia og hennes døtre. Huset til Sofia er et sentrum som døtrene i varierende grad forlater til fordel for det amerikanske samfunnet. De tre eldste døtrenes navn sammenfaller med de kristne dydene, og døtrene representerer dessuten forskjellige tider. Fe (tro) fokuserer kun på nåtiden og streber etter å nå den amerikanske drømmen. Eldstedatteren Esperanza (håp) er derimot politisk bevisst, hun kjemper for fremtiden og håper på politiske endringer. Caridad (kjærlighet) representerer fortiden ved at hun søker tilbake til urfolkets åndelighet. Yngstedatteren Loca (den gale) står utenfor denne strukturen; hos henne flettes de forskjellige tidene sammen. Hun blir en slags hybrid, og lar seg ikke lett klassifisere. Hun er også den eneste av døtrene som blir boende hjemme hos Sofia hele livet. Kapittelet starter med Sofia, og gjennom analysen av personene vil jeg undersøke hvordan de forholder seg til nåtid, fortid og fremtid. Hvordan takler Sofia og døtrene hennes brytningen mellom det tradisjonelle, meksikanske samfunnet og det moderne, angloamerikanske samfunnet? Klarer de å forholde seg til religiøse og politiske aspekter ved samfunnet, eller blir deres måte å forholde seg til samfunnet på for ensidig?

2.2. Sofia

Sofia, som på gresk betyr visdom, er den personen leseren blir best kjent med og kan dermed betegnes som hovedpersonen. Perspektivet ligger tett inntil hennes; hun er romanens strukturerende og samlende element. Romanen begynner med et tilbakeblikk på hennes datters død, og ender med betraktninger projisert inn i fremtiden angående den organisasjonen hun er grunnlegger av, nemlig Mothers of Martyrs and Saints (M.O.M.A.S.). Romanens start og slutt omhandler altså personer og organisasjoner som Sofia er opphavet til. Når Sofia kjefter på sin mann Domingo fordi han forlot henne og overlot barnepasset og slakteriet til henne, forteller hun at hun har måttet streve med alle de underlige tingene som har hendt med hennes døtre, “starting from when Loca died!” (Castillo 2005: 111)⁶. Sofia føler at hennes personlige strev med å oppdra døtrene har krevd svært mye fra og med Locas død. Hennes død og oppstandelse markerer overgangen til et hardere liv, men også romanens begynnelse. Slik blir Sofias kommentar en indikasjon på hvor sammenflettet romanens handling er med Sofia og hennes perspektiv på livet, den er en metakommentar som på samme tid henviser til startpunktet for Sofias harde liv og romanens begynnelse.

⁶ Heretter vil det refereres til *So Far from God* kun med sidetall i parentes. Førsteutgaven ble utgitt i 1993, min versjon er et opptrykk fra 2005. Jeg har sjekket begge utgaver og funnet at de stemmer overens.

Det har lenge eksistert en myte blant mange katolikker som, i følge *The Woman's Encyclopedia of myths and secrets*, handler om: “the three sisters Saints Faith, Hope, and Charity, daughters of the [...] virgin-mother martyr St. Sophia” (Walker 1983: 301). Myten forteller at alle de tre døtrene dør, og sankta Sophia blir sittende ved graven å sørge etter deres bortgang. Hun fremstår som en passiv figur som blir satt ut av døden og ikke kommer videre etter sine døtres død. “Some excessively naive hagiographers even canonized these three virtues as three fictitious virgin martyrs, all daughters of the equally fictitious St. Sophia” (Walker 1983: 409). Myten har trolig sitt opphav i hagiografier⁷ fra middelalderen, men i stedet for å basere seg på faktiske helgener, antar de fleste historikere i dag at myten har utviklet seg fra de kristne dydene. I romanen har Sofia fire, og ikke tre døtre, som dør. Hun overlever dem alle, men i stedet for passivt å sørge ved deres grav, maner hun til handling. Hun setter i gang politiske kampanjer, oppretter en kooperativfabrikk, blir den første, men uoffisielle, borgermesteren av Tome og til slutt presidenten av M.O.M.A.S. Romanen følger denne organisasjonen inn i fremtiden; den overlever Sofia, og blir en verdenshendelse av olympiske dimensjoner. M.O.M.A.S. representerer en positiv fremtidsvisjon (se underkapittel 4.4.), og viser hvordan Castillo har tatt i bruk Sophia-myten for deretter å overskride denne. Den andre overskridelsen gjelder Sofias fjerde datter, La Loca, som ikke har et navn fra de kristne dydene. Hun er den gale, og jeg vil diskutere henne nærmere i underkapittel 2.6.

Sofias handlekraft kommer til syne i familielivets daglige rutiner. Når Fe blir syk er det Sofia, og ikke Fes ektemann Casey, som sørger for at hun drar til legen: “‘Tomorrow morning you are taking Fe to the hospital for a full checkup and then we are going to see a lawyer!’ Sofia told Casey. And that’s what they did” (186). Det patriarkalske samfunnet har sitt utspring i familien, der det er mannen som har makten. Han innehar familiens økonomiske og juridiske rettigheter (men også plikter), og representerer familien i det offentlige samfunnet. Ifølge slike patriarkalske konvensjoner forventes det at det er Casey som skal ta initiativ til Fes sykehus- og advokatbesøk, men det er Sofia som tar styringen, og det er hennes ord som fører til viktige handlinger. Dermed kan hun tidvis fremstå som en matriark, noe som også gjenspeiles i hennes daglige drift av slakteriet kombinert med eneomsorgen for fire døtre som gjennomgår de utroligste hendelser. Men samtidig oppfatter hun (i likhet med alle andre i Tome) seg selv som: “‘la ‘Pobre Sofi’ y la ‘Abandonada’”⁸ (215). Hun ble forlatt av mannen sin, noe som er en parallell til sankta Sophias situasjon da hennes døtre døde. Det å bli forlatt skaper automatisk assosiasjoner til passivitet og nederlag. Men Sofia tar som

⁷ Hagiografier er “fortellinger om helgeners liv og virke [...]” (Lothe m.fl. 1999: 94).

⁸ “den ‘Stakkars Sofi’ og den ‘Forlatte’” (215, min oversettelse).

nevnt styringen og driver familien videre økonomisk. Det foreligger altså en diskrepans mellom oppfatninger og praksis.

Faktisk viser det seg at ikke engang virkelighetsoppfatningen stemmer. En dag kommer Sofia og fortelleren på at det var *hun* som kastet ut Domingo på grunn av hans spilleavhengighet. “But for twenty years, everyone (starting with Sofia herself) had forgotten that one little detail [...]” (215). Gjennom hele romanen har Sofia blitt fremstilt som den som ble forlatt av sin ektemann, og Sofia husker ikke hva som egentlig hendte før hun (for andre gang) kaster ut Domingo. Fortelleren er nærmest allvitende og har mest sannsynlig visst dette hele tiden, men har unngått å avsløre det tidligere. Ved å la leseren nå denne innsikten parallelt med Sofia, legges romanen nærmere Sofias perspektiv, men det får også Sofia til å fremstå som mer imponerende. Hun når nemlig denne innsikten først *etter* at hun har igangsatt sin politiske kampanje for å bli borgermester. Dette virker enda modigere og dristigere på grunn av den passiviserende oppfatningen av henne som forlatt. Hun har fortrent en positiv og sterk side ved seg selv, trolig fordi det på 1960-tallet var nokså uvanlig og uhørt at en kvinne kastet ut sin mann. Fortelleren har, av retoriske hensyn, nedtonet informasjon om hvor selvstendig og arbeidsom Sofia har vært hele tiden, både innen familien (ved at hun sendte Fe til sykehuset og Domingo på dør) og utenfor den ved at hun har drevet slakteriet i alle år.

Den mest eksplisitte måten Sofia deltar aktivt i samfunnet på, er da hun starter en politisk kampanje for å bli borgermester i Tome, til tross for at vervet i utgangspunktet ikke eksisterer. Hun allierer seg med en av de mest løsmunnete nabokonene, noe som viser seg å være strategisk siden Tome er et sted der ryktene spres fort og sladder spiller en viktig rolle. Sofia og hennes kampanjeleder er avhengige av at flere naboer støtter opp om dem, men de stiller i utgangspunktet temmelig dårlig på grunn av manglende ressurser:

So the two earnest women started their campaign by going around for months talking to neighbors, to fellow parishioners, people at the schools, at the local Y, and other such places to get ideas and help; and little by little, people began to respond to Sofi's 'campaign,' which they did not see as a mayoral one so much as one to rescue Tome (146).

Sofia og naboen starter den politiske kampanjen ved hjelp av folkesnakk. De illustrerer hvordan tålmodighet, sterk vilje og gode kommunikasjonsvner kan gi resultater. Det som appellerer til landsbyboerne er like mye det å redde sitt lokalsamfunn som å støtte Sofias embete, da de lenge har vært vitne til Tomes nedadgående økonomiske utvikling. Den amerikanske litteraturprofessoren Rosaura Sánchez skriver om menneskets forhold til samfunnet de lever i: “[H]uman beings are both products and *producers* of the society they

inhabit” (Sánchez 1997: 1014, min utheving). Den muligheten man har til å endre det samfunnet en lever i kan være lett å glemme, og det er dette Sofia minner sine medborgere på. Lenge har Tomes innbyggere latt seg pasifisere, de har akseptert det samfunnet de lever i som et slags maskineri som ruller i en bestemt retning uten at de har kunnet gjøre noe med det. De har gitt seg til å klage på: “[the] outsiders moving in, buying up land that had belonged to original families, who were being forced to give it up because they just couldn’t live off of it no more, and the taxes were too high [...]” (139). Når man lever under dårlige økonomiske betingelser, er det lett å føle seg som et produkt av samfunnet og skylde på ytre årsaker som innflyttere og høye skatter. Det er lett å glemme at man også selv er en produsent av det og dets videre utvikling, enten man aktivt søker å endre det eller passivt unngår å gjøre noe. Etter å ha strevet i 20 år med å holde familien gående økonomisk ved hjelp av slakteriet og privat med oppdragelsen av døtrene, innser Sofia at hun selv må være en aktiv drivkraft i kampen for å endre det samfunnet hun lever i, og starter dermed sin politiske kampanje.

Som nevnt kan Sofia forstås som kjernen i romanen; hun er det bærende og strukturerende elementet. Hun tilhører den eldre generasjonen (sett i forhold til hennes døtre) og er vokst opp under farens konservative, (over)beskyttende regime. Et innblikk i dette får leseren i kapittel 6: *“The Renewed Courtship of Loca’s Mom and Dad and How in ’49 Sofia Got Swept Off Her Feet by Domingo’s Clark Gable Mustache, Despite Her Familia’s Opinion of the Charlatan Actor”* (103). Men til tross for hennes rot i den eldre, meksikanske kulturen, klarer hun å tilpasse seg det moderne, amerikanske samfunnet. Ikke bare overlever hun der, men hun makter også å endre det til noe bedre. I tillegg til sine røtter i fortiden og vilje og kraft i samtiden, ser hun også fremover. Gjennom fortellerens fremstilling av M.O.M.A.S.-organisasjonens videre utvikling etter Sofia, får leseren inntrykk av at Sofia vil leve videre gjennom de endringer hun har tatt initiativ til. Sofia klarer å forholde seg til fortid, nåtid og fremtid, og det er kanskje denne evnen som skal til for å finne sin plass i dagens samfunn? Det viktigste med Sofia er at hun, i kraft av å representere den eldre generasjonen, ikke lar seg fange i fortiden. Hun godtar ikke foreldrenes negative syn om Domingo, og nekter å adlyde tradisjonelle autoriteter, som landsbypresten Jerome, blindt. Hennes erfaringer i hverdagen fører til at hun revurderer sine holdninger, noe som vitner om fleksibilitet. Denne tilpasningsdyktigheten er viktig for å finne sin plass i grenseland, som verken er her eller der, men også for å takle brytningene mellom det tradisjonelle og det moderne.

2.3. Fe

Fe står for den kristne dyden tro, og hun er den av søstrene som har størst tro på det moderne forbrukersamfunnet og den amerikanske drømmen. Hun jobber i en bank med sine angloamerikanske kollegaer, og søker full assimilering i det amerikanske samfunnet, men fortelleren kommenterer tørt at Fe: “was not nearly as white as she thought she was” (157-158). Fortelleren beretter om Fes streben med en til tider markert distanse, og betegner hennes liv som “pathetic” (172). Det patetiske ligger i det overfladiske ved Fes liv. Hun tar avstand fra Sofias hjem til fordel for et idyllisert liv man ser på TV. Alt Fe ønsker seg er: “to make some points with the company and earn bonuses to buy her house, make car payments, have a baby, in other words, have a life like people do on T.V.” (189). Fe streber etter å oppnå den amerikanske drømmen som hun tror er realiserbar, om hun bare jobber enda hardere og er enda flinkere. Hun karakteriseres som arbeidsom, flittig og pertentlig, egenskaper hun benytter i sin jakt på materiell velstand og forstadsidyllen.

Hennes store tragedie er når hun blir dumpet av forloveden Tom, et forvarsel om at veien til den amerikanske drømmens innfrielse er lang, og noen ganger umulig å tilbakelegge. Etter bruddet går hun inn i et ett års langt traume hvor hun skriker konstant, og det gir seg ikke før både hun og Caridad (som også er blitt syk) på mirakuløst vis blir friske igjen. “There was nothing, nothing that anyone could see wrong with her [Fe] [...]” (38). Etter ett år med konstant skriking, stopper Fe like plutselig som hun startet. Og som fortelleren kommenterer var det ikke noe galt man kunne se på henne, men all skrikingen skadet stemmebåndet hennes. Setningene hennes blir som en følge av dette stykket opp av tomme hull, vakuum. Det bemerkelsesverdige er at hennes selvinnsett er så begrenset at hun selv ikke merker dette, noe som til tider får henne til å fremstå som en tragikomisk skikkelse. Det er talefeilen hennes som gjør at hun ikke blir forfremmet i banken: “What she was finally told was that although the company did not want to discriminate against her new ‘handicap,’ her irregular speech really did not lend itself to working with the public. ‘What do _ mean, hand_?’ she asked [...]” (177). Her trer det tragikomiske frem, det virker ubegripelig at en talefeil som er så åpenlys for alle, inkludert leseren, er skjult for eller fortrent av Fe. Innad i familien forstår alle hva Fe sier, noe som kan ha medvirket til hennes begrensede innsikt angående sine ødelagte stemmebånd. Dessuten er det ingen i familien som nevner traumet for henne, så Fe finner selv opp en betegnelse for å forklare for omverdenen hva som er årsaken til hennes talefeil. Hun gjør alt hun kan for å opprettholde fasaden blant sine kollegaer, i den offentlige sfæren. Dette kan oppfattes som en illustrasjon på hvor viktig kommunikasjon i hjemmet er

for ens selvbylde. En manglende kommunikasjon der kan føre til en diskrepans mellom oppfattet selvbylde og ens faktiske oppførsel.

Det at Fes ytringer markeres med _ i romanen, åpner opp for at leseren selv må engasjere seg i teksten. Den tyske fenomenologisk inspirerte litteraturforskeren Wolfgang Iser mener at den fulle realiseringen av en tekst først kan skje gjennom lesningen og ved dens aktivering av leserens fantasi. Iser sammenligner leseprosessen med det å se på stjernehimmelen: “[...] två personer som blickar upp på natthimlen [kan] båda titta på samma uppsättning stjärnor, men den ene kommer att se bilden av en plog och den andre får det till ett öskar” (Iser 1992: 327). Figurene som fremtrer avhenger i stor grad av betrakteren/leseren. I *So Far from God* er denne fenomenologiske prosessen gjort konkret. Leseren blir nødt til å fylle ut de konkrete tomrommene i teksten, noe som gir to mulige leser-reaksjoner. Hvis leseren klarer å fylle inn tomrommene, sammenstilles leseren med Fes familie (som ikke stiller spørsmål ved hennes utsagn), noe som vil gi leseren en illusjon om enhet og samhörighet med familien. Hvis leseren derimot ikke klarer dette og ikke forstår hva _ skal representere innen den gitte ytringen, vil det skapes en distanse. Dette vil igjen føre til at leseren enten vil identifisere seg med hovedpersonene i mindre grad enn tidligere, eller at leseren vil identifisere seg mer med de angloamerikanske kollegaene i banken enn med Sofias familie. Det er sannsynlig at de fleste leserne klarer å fylle inn tomrommene, slik at deres funksjon hovedsakelig blir å få leseren til å føle seg nærmere Sofia og hennes familie.

Bruddet med Tom og den påfølgende talefeilen forhindrer Fes mulige forfremmelse i banken, så hun begynner å rense våpendeler med kjemikalier hos Acme International i stedet: “And it was that job that killed her” (171). Hun nekter å innse muligheten for at hun ikke kan leve den amerikanske drømmen. Desto mer uopnåelig den virker, desto mer innbitt jobber hun og desto mindre reflekterer hun over seg selv og sin situasjon. Fe gifter seg med sin fetter Casey og rekker å oppleve et: “once-a-fairy-tale life with Casey” (185), før hun får kreft og dør. I Acme er det ikke bare Fe som får stadig flere kroppslige plager, det gjelder også hennes kvinnelige kollegaer. Sykepleieren på fabrikken gir dem smertestillende tabletter og forklarer at alle plagene deres: “was just about being a woman and had nothing to do with working with chemicals” (178). I stedet for å se etter feil i sine omgivelser, indoktrineres kvinnene til å se etter feil hos seg selv, i sine kropp, i sin eksistens som kvinner. Sykepleierne støtter opp om den rasjonaliserende og selvfornektende tankegangen som allerede var veldig sterk hos Fe.

Acme International blir et bilde på transnasjonale bedrifters utbytting av billig arbeidskraft i dagens kapitalistiske og stadig mer globaliserte verden. Etter hvert som kreften spiser opp innvollene til Fe, når hun en stadig større grad av innsikt både når det gjelder seg

selv og samfunnet. “Unlike their abuelos⁹ and vis-abuelos¹⁰ who thought that although life was hard in the ‘Land of Enchantment’ it had its rewards, the reality was that everyone was now caught in what had become: The Land of Entrapment” (172). Fe innser at samtiden ikke er så idyllisk lenger, miljøproblemer og utnyttelse av arbeidere er utbredt. “[...] Fe found herself wanting to go nowhere else but back to her mom and La Loca and even to the animals to die [...]” (171). Fes økende selvinnstilt markeres i den private sfæren med hennes ønske om å dra hjem til familien, og i den offentlige sfæren med hennes økende politiske bevisstgjøring og motstand mot Acme. Hun begynner å jobbe mot systemet, hun prøver å klage på fabrikken som i mellomtiden har omorganisert seg i enda mindre enheter: “Nobody and nothing able to know what was going on around them no more. And everybody, meanwhile, was working in silence as usual” (189). Faren ved å jobbe i små enheter der ingen har oversikt og ingen kommuniserer med hverandre, er at ingen reflekterer over hva de egentlig gjør, at de renser deler som senere brukes til våpen. Fe utvikler seg fra å hige etter den amerikanske drømmen og distansere seg fra sitt hjem, sin etnisitet og sin kultur, til å bli mer negativ til det amerikanske samfunnet og mer positiv til sin familie og sine røtter. Hennes utvikling eksemplifiserer en økende grad av bevissthet om seg selv som en chicana og en feministisk aktivist. Slik kan hun settes i sammenheng med Castillos begrep om *xicanisma*. En *xicanista* er en person som: “[is] integrating a feminist perspective to their political conscientización¹¹ as Chicanas, feminist activists, and intellectuals [...]” (Castillo 1995: 40). I begrepet ligger det impliserte aspekter angående etnisitet, sosiokulturell kontekst, politisk aktivisme og klasse. Fe dør derimot før hun rekker å reflektere over alle disse aspektene ved seg selv. Og når hun dør, dør hun for godt. Hun transenderer ikke til en annen bevissthet slik søstrene hennes gjør, noe som understreker hennes begrensede perspektiver.

2.4. Esperanza

Esperanza er Sofias eldste datter. Hun er orientert mot fremtiden, eller håpet om en bedre fremtid, og representerer slik den kristne dyden håp. Esperanza er den eneste av søstrene som tar høyere utdanning, en valgmulighet Anzaldúa mener kun er reell for de av dagens chicanakvinner som makter å få endene til å møtes økonomisk. Hun hevder at chicanakvinnene tradisjonelt hadde: “only three directions she could turn: to the Church as a nun, to the streets as a prostitute, or to the home as a mother” (Anzaldúa 1999: 39). Esperanza

⁹ *Abuelos* betyr besteforeldre.

¹⁰ *Vis-abuelos* er en omskriving av *bisabuelos* og betyr oldeforeldre.

¹¹ *Conscientización* er et substantiv dannet av *concienciar* (bevisstgjøre) og *conciencia* (bevissthet), og betyr bevisstgjøring.

velger altså utdanning som et middel for å øke sin selvstendighet, og det er på college hun blir politisk aktiv innen chicanostudentmiljøet. Der blir hun også sammen med Rubén, som etter college dumper henne til fordel for en blondine, men etter en stund gjenoppretter han kontakten med Esperanza. De blir elskere og drar sammen til møter i urfolkets kirke, og det er der Esperanza konfronteres med machokulturen¹² i chicanobevegelsen: “his Native and Chicano male friends always joking among themselves, always siding with each other, and always agreeing about the order and reason of the universe [...]” (36). Det er mennene som setter dagsorden og konstruerer virkeligheten, de tar hverandres parti, og det er vanskelig for Esperanza å danne seg et alternativt verdenssyn. Hun kjenner ingen andre kvinner i miljøet, noe som gjør dette ekstra problematisk. For Esperanza og Rubén henger det seksuelle og det religiøse sammen, deres religiøse møter etterfølges av deres seksuelle. Men dette er allikevel adskilt fra resten av livet, fra jobbhverdagen, familieliv og så videre: “She needed to bring it all together, to consolidate the spiritual with the practical side of things” (37). Esperanza føler at alle livets aspekter burde henge sammen, det ene burde i hvert fall ikke ekskludere det andre. Hendelsen som får henne til å ta den endelige avgjørelsen om å slutte å treffe Rubén og reise vekk, er når Caridad og Fe går fra hvert sitt traume til å bli vanlige igjen. Esperanza hadde lenge prøvd å forstå familien sin, men innså at dette var umulig: “[i]t was time to get away, Esperanza decided, far away” (39). Hun ser at både søstrene og moren klarer seg selv uavhengig av henne, og bestemmer seg for å ta en jobb som journalist i Washington.

Esperanza flytter langt vekk fra familie og hjemsted og blir den selvstendige karrierekvinnen. Chicanakvinnenes fjerde handlingsalternativ, selvstendighet via utdanning, hjelper henne med å bryte ut av chicanobevegelsens snevre kjønnsroller. Hun bestemmer seg for å takke ja til et tilbud om å dra til Saudi-Arabia som krigsreporter. Domingo, som selv lurte seg unna krigstjenesten og som har vært glad for å ha døtre fremfor sønner som blir sendt ut i krig, spør seg selv: “[W]hat kind of trick of fate was this now to send his only college-educated civilian daughter off to war?” (48). Esperanza drar til krigsområdet for å formidle hva som skjer, hun ønsker å bevisstgjøre tv-seerne om alt det ille som foregår ute i verden, og som USA er delaktig i (både ved direkte krigføring og ved våpenproduksjon som Fe var innblandet i). Man kan si at hun benytter seg av nåtidens midler for å kunne forbedre fremtiden. Sofia får vite om Esperanzas død i et brev der det står: “Esperanza died an American hero [...]” (159). Esperanza kommer igjen etter døden, til og med Domingo ser henne nede ved diket ved en anledning, og Caridad får stadige besøk av sin søster som

¹² I Mexico har kjønnsrolleidealet for menn vært machopersonligheten, der styrke og ære prioriteres fremfor trekk som passivitet og underdanighet, som assosieres med det feminine.

snakker politikk. Esperanza er mer til stede etter at hun døde enn da hun var i live. Dette kan tolkes som en påståelighet, som at hun ikke gir seg til tross for at hun ble drept idet hun forsøkte å formidle krigens grusomheter til den amerikanske befolkningen. Dessuten fremstår ikke døden som en skranke, døden markerer bare en overgang fra én tilstand til en annen. Døden blir dermed av mindre betydning enn det mange vestlige vanligvis tillegger den. I stedet for å være livets endemål og alt det livet beveger seg mot, så blir den en del av livet, som nok en sesong, en forandring. Liv, død, åndelighet og politikk er alle forbundet med hverandre. Esperanzas død fører henne til en høyere bevissthet, hun transenderer, men tar med seg den politiske kampen videre, noe som illustrerer hvor viktig denne kampen var for henne.

2.5. Caridad

Caridad står for den kristne dyden kjærlighet, og kjærlighet kan tolkes på mange forskjellige måter. Etter at hennes mann Memo (hukommelse) er utro mot henne med sin ekskjæreste mindre enn to uker etter deres bryllup, flytter Caridad hjem igjen, og hennes “kjærlighetsliv” blir hardt og brutalt. Hun jobber som sykepleier om dagen, og drar til forskjellige barer etter vakt der hun blir med tilfeldige menn hjem: “[...] Caridad no longer discriminated between giving her love to Memo and only to Memo whenever he wanted it and loving anyone she met at the bars who vaguely resembled Memo” (27). Fortellerens formulering om at de hadde sex “whenever he wanted it” (27) tyder på at deres forhold (i hvert fall det seksuelle) ikke var likestilt og at det var Memo som satte betingelsene for relasjonen. Caridads utsvevende seksualliv ender derimot brått når hun utsettes for en alvorlig mishandling. Politiet fremstår som lite hjelpsomme, uvitende og arrogante *machos*. Det er først mye senere i romanen at det avsløres at Caridad var blitt angrepet av *una malogra*¹³. “It had no shape and was darker than the dark night, and mostly [...] it was pure force” (77). Caridad ble lemlestet av en mørk kraft, en kraft politiet står maktesløse overfor. Legene på sykehuset klarer ikke å helbrede Caridad, som blir liggende halvdød i koma i ett år, før hun på mirakuløst vis helbreder seg selv. Hun flytter ut med hesten sin Corazón (hjerte) til en campingvogn på gårdsplassen til doña Felicia, *una curandera*¹⁴. Caridad begynner i lære hos doña Felicia, og etter å ha helbredet seg selv, lærer hun også å helbrede andre. Corazón blir nedkjørt av sheriffen og drept, noe som ryster Caridad siden det tross alt dreier seg om: “the death of her heart” (58). Her spilles det på vekslingen mellom spansk og engelsk, og oversettelsen av hestens egennavn til engelsk illustrerer hvor mye Corazón betydde for Caridad.

¹³ *Un malogro* betyr en “fiasko, uheldig, [et] mislykket resultat” (Aarli m.fl. 2006: 358), mens det beslektede adjektivet *malogrado* betyr “død (for tidlig, forulykket)” (Aarli m.fl. 2006: 358).

¹⁴ *Una curandera* er en helbreder, som tar i bruk urter, tro og “kjerringråd” i sin praksis.

Noe senere foretar Caridad en pilegrimsvandring med doña Felicia, og den langfredagen forelsker Caridad seg for første gang siden bruddet med Memo. Fortelleren unnlater å beskrive langfredagsprosesjonen med følgende begrunnelse: “it was surpassed by the one of Caridad falling in love” (74). Fortelleren markerer tydelig hva som er det mest spektakulære og iøynefallende; Caridads forelskelse overgår påskeprosesjonen. Caridad blir hodestups forelsket i en kvinne, som på grunn av sin opprinnelige plassering langs en av tilfluktsstedets vegger får tilnavnet “the woman on the wall” (76). Tilnavnet vekker assosiasjoner til det patriarkalske synet på kvinnen som et objekt, som en vakker gjenstand i stedet for som et handlende subjekt. Siden teksten her følger fortellerens perspektiv, kan tilnavnet tilskrives fortelleren som benytter det som en komisk henspilling på og parodisk kommentar til det patriarkalske kvinnesynet. Caridad vet ikke hvordan hun skal takle denne forelskelsen i en annen kvinne, og sier ingenting til doña Felicia. Vel tilbake i Tome anbefaler doña Felicia Caridad å dra til Ojo Caliente (det varme øyet) for å ta et mineralbad.

Caridad setter seg i bilen med kursen mot Ojo Caliente, men stopper et sted på veien og blir værende i ett år. Det er Francisco, doña Felicias gudsønn, som først finner henne. Han og kameratene forsøker å tvinge Caridad ned fra hulen der hun har søkt tilflukt hele året, først ved hjelp av ord. Da de kommanderende og lite vennlige ordene ikke får Caridad til å rikke på seg, prøver de å løfte henne for så å bære henne med seg med makt og muskelstyrke: “The other man joined him and finally Francisco el Penitente and yet the young woman could not be budged” (87). Dette kan leses som en kritikk av at menns overlegenhet i muskelstyrke (og eventuelt i antall) automatisk gir dem mer autoritet og makt; Caridad nekter å føye seg etter deres vilje. Hennes motstand vekker oppsikt, og folk kommer til hulen for å bli helbredet og velsignet. All oppstandelsen tyder på at lignende kvinnelige maktdemonstrasjoner ikke var vanlige.

Caridad misliker oppstyret og fortsetter videre til Ojo Caliente, der hun blir behandlet av nettopp: “la Woman-on-the-wall-later-woman-on-a-hill” (92). Caridad blir helt oppslukt av denne kvinnen, som heter Esmeralda (smaragd). Samtidig utvikler Francisco en lignende, men mer ekstrem forelskelse i Caridad. Det dannes en begjærstruktur¹⁵ som tydeliggjøres ved at Francisco om kvelden kjører etter og iakttar Caridad som på sin side ser på huset til Esmeralda. En ettermiddag bortfører Francisco Esmeralda (se underkapittel 3.2.), et tydelig tegn på det usunne ved hans besettelse. Trekantdramaet kulminerer i at Caridad og Esmeralda drar til en tradisjonsrik landsby, der Esmeralda oppdager at de forfølges av Francisco, noe

¹⁵ Begjær defineres som “sterk trang, lengsel, attrå” (Wangenstein 2005: 78). Begjæret trenger ikke å være seksuelt, men kan også være drevet av for eksempel nysgjerrighet eller åndelig søken.

som fører til at hun, med Caridad ved sin side, hopper utfor et stup. Slik ender deres liv, selv om de ikke etterlater seg noen levninger. Francisco kan forstås som en representant for det katolske, patriarkalske og heteroseksuelle hegemoniet der avvik ikke godtas, men dette er noe jeg vil diskutere nærmere i underkapittel 4.2.

Caridad kommuniserer ofte på ikke-verbale, kroppslige måter, noe som også gjelder i hennes relasjon til Esmeralda: “[T]hey were communicating on a level less pedestrian than mere words” (206). Denne kommunikasjonen uten ord fremstilles som et tveegget sverd; den har potensial til å være noe vakkert, men kan også være farlig. Mye tyder på at trekantdramaet mellom Caridad, Esmeralda og Francisco kunne fått en lykkeligere slutt hvis Caridad og Esmeralda hadde snakket åpent med hverandre. Fortelleren kommenterer på en humoristisk måte hvordan ingen snakker med noen, og hvordan dette fører til at alle føler seg forfulgt: “[N]obody was talking to nobody about nothing and everybody meanwhile was in a constant state of the willies, feeling like they were being followed all the time, because of course, they all were” (206). Fortelleren har den oversikten og innsikten som personene mangler, og det er trolig den nesten utelukkende ikke-verbale kommunikasjonen mellom Esmeralda og Caridad som fører til at Esmeralda blir bortført av Francisco (som igjen fører til hennes flukt fra ham). Hadde Caridad fortalt henne om Franciscos ekstreme forelskelse, kunne denne episoden vært unngått, noe som illustrerer den ikke-verbale kommunikasjonens doble potensiale. Caridad strever med å tilpasse seg samfunnets kjønnsroller, og hennes brudd med forventningene fører ofte til ekstreme alternativer. Det er først med Esmeralda at det virker som om hun finner en avbalansert kjærlighet som bygger på likverdighet og fellesskap fremfor seksualitet. Fortrengning og unngåelse fører til alvorlige konsekvenser for Caridad, samtidig som hun representerer en åpenhet for det åndelige. Til tross for hennes åpenhet og forbindelse med fortiden gjennom helbredelse og livssyn, klarer hun ikke å integrere og forstå alle aspekter ved seg selv og sin samtid.

2.6. La Loca

Den siste av de fire døtrene står i en særstilling. For det første er hun ikke en del av Sophiamyten, hun blir i relasjon til den en ekstra datter, en joker. Navnet hun får etter sin oppstandelse, La Loca Santa (som kan bety både den hellige gale og den gale helgenen), forkortes raskt til La Loca (den gale). Hun er heller ikke en av de kristne dydene tro, håp og kjærlighet, men kanskje kan galskapen via henne representere en fjerde dyd? La Loca oppfattes som gal fordi hun etter oppstandelsen skyr andre mennesker og holder seg hjemme eller nede ved diket; hun er utenfor det etablerte samfunnet. For de andre innbyggerne i Tome

blir hun gjennom sin utenforstående posisjon også taus. Den israelske litteraturprofessoren Shoshana Felman har i sin lesning av Balzacs novelle “Adjø” argumentert for at kvinner her forbindes med både taushet og galskap. Hun finner det “påfallende at dikotomien Fornuft/Galskap, så vel som Tale/Taushet, i denne teksten faller nøyaktig sammen med dikotomien Menn/Kvinner” (Felman 2002: 112). Kvinnen assosieres med taushet og galskap, i motsetning til mannen med hans tale og fornuft. I tråd med Felmans tankegang kan også motsetningene samfunn/hjem og kultur/natur settes opp som lignende kjønnskjeve dikotomier. Betyr det at vi dermed kan betrakte Loca og hennes galskap som en slags forbilledlig dydighet i motsetningen til det fordervede samfunnet og dets kultur og rasjonalitet? La Loca er særlig knyttet til Sofia, men også til husdyrene som får bevege seg fritt inne og ute. Loca har en intuitiv forbindelse med dyr, og deler deres manglende evne til å lyve: “[...] Loca did not know how to lie and what might be attributed to ‘imagination’ in others, in Loca’s case was nothing short of what had happened, like it or not” (159). De fantasiene det henvises til er besøkene av mytiske skapninger som *La Llorona* (se underkapittel 3.3.). Siden Loca ikke er i stand til å lyve, impliseres det at disse besøkene faktisk fant sted. Loca forbindes dermed med en slags barnlig naivitet og naturlighet, og hennes avsondrethet fra samfunnet fører til at de fleste antar at hun i tillegg til å være gal, er en tomsing. “Most people around mistook the fact that she showed no apparent social skills to mean she was a simpleton. None of them realized just how aware Loca was of her surroundings and of all the things that went on outside and away from Sofi’s house” (151). Hun lærer samfunnet å kjenne indirekte gjennom sine søstres erfaringer “ute i verden”. De er også hennes primære grunn for å leve, og når de trenger det, ber hun for dem.

Denne selvoppofrende aktiviteten begynner Loca med like etter hennes oppstandelse. Da fader Jerome sier at vi skal alle be for deg, svarer hun som følger: “‘No, Padre,’ she corrected him. ‘Remember, it is *I* who am here to pray for *you*.’” (24). Allerede som treåring stiller hun seg utenfor samfunnet, og benekter den katolske kirkens hierarki. Det er troen som er det viktigste, og hennes reise gjennom himmel, helvete og skjærsilden mener hun forplikter henne til å be for andre. I sin forklaring av hvor hun dro, sier hun i tillegg til himmel og helvete; “*pulgatorio*” (s. 24), der det korrekte, spanske ordet for skjærsilden er *purgatorio*. Dette kan tolkes som en aldersmarkør, hun er tross alt bare tre år og kan kanskje ikke uttale r-en rent ennå. Men like trolig er det at dette er en lek med ord. Ordet *purgatorio*, skjærsilden, forveksles med *pulgatorio*. *Pulgas* er lopper, så i stedet for å gå igjennom ilden kan leseren se for seg en gang full av lopper. Hennes reise kan gi assosiasjoner til Dantes *Den*

guddommelige komedie, men til forskjell fra Dante har hun, så vidt leseren vet, ingen ledsager, og hun gjennomfører reisen i svært ung alder.

Locas uavhengighet og selvstendighet vises også ved at hun lærer veldig mye av seg selv; hun er en autodidakt. Hun er en dyktig rytter, kan spille fiolin (en tradisjon hun viderefører fra sin avdøde bestefar) og er ekspert på kvinnekroppen. Loca lærer også en del ting gjennom andre, for eksempel har hun lært kokekunstens finesse av Sofia, som Sofia igjen: “had learned [...] from her own mother and so on” (165). Matlaging er en av disse kunnskapene man lærer fra sine foreldre, her sine mødre, i generasjon etter generasjon. Loca overgår sin mor, og lærer også bort noen triks til Fe (se underkapittel 4.4.1.). Loca følger en tv-reporters oppfordring om å klippe av merkelappen til jeansen hun bruker (som hun arvet av Caridad), dette i protest mot jeansfabrikantens dårlige behandling av arbeiderne. Sofia spør datteren: “But *who* ever sees your jeans?” (223). Loca svarer: “You, Mom. You asked. You’ll tell somebody, ¿qué no?” (223). Denne dialogen viser at Loca har forstått mer enn til og med det Sofia har fått med seg. Loca følger en anmodning fra TV, som Sofia stolt videreformidler til de andre deltakerne på et lokalpolitisk møte. Locas markering av politiske standpunkt er begrenset til den private sfæren, men allikevel blir hennes politiske budskap spredt i Tome. Dette viser at hun og hennes galskap ikke innlemmes i den dikotomiske tankegangen Felman og andre feminister kritiserer. Tvert imot overskrides den ved at det presumptivt naive, tause, passive og gale ikke begrenses til hjemmet og dets private sfære, men også påvirkes av, og påvirker det omkringliggende samfunnet.

Som nevnt tidligere, lærer Loca om samfunnet via søstrenes erfaringer: “She had grown up in a world of women who went out into the bigger world and came back disappointed, disillusioned, devastated, and eventually not at all” (151-152). Hun føler empati med sine søstre, og blir vitne til at Fe får kreft, Esperanza forsvinner og tortureres og Caridad lemlestes. Deres ulykker og død kan hevdes å ikke være fåfengte, siden de inspirerer andre til politisk kamp eller til refleksjon over åndelige sider ved livet. Men til forskjell fra sine søstre, lever altså Loca avsondret fra samfunnet, og man skulle anta at hun dermed også levde temmelig uberørt av det, bortsett fra sin medfølelse og støtte til sine søstre. La Locas politiske engasjement, eksemplifisert gjennom hennes avklipping av jeansmerket, gjør seg først gjeldende *etter* at søstrene har forlatt henne, og dette er det viktig å merke seg. Som nevnt er hun den mest uskyldsrene, barnlige og naturlige personen i romanen, men til tross for dette innhenter samfunnet også henne. Loca får AIDS, sykdommen som er seksuelt overførbart, “syndig”, og umulig å få uten kroppskontakt, noe Loca bare har hatt med sin mor og dyrene. Loca blir med dette et bilde på opphevingen av de dikotomiske motsetningene samfunn/natur,

kultur/natur, offentlig/privat, og i forlengelse av dette også tale/taushet, fornuft/galskap. Det å befinne seg på den ene siden av todelingen, gir ingen beskyttelse mot elementer fra den andre siden. Utallige *curanderas* forsøker å helbrede Loca, selv om alle vet at det ikke finnes noen kur for AIDS. “[...] La Loca knew that there was no cure forthcoming—not just for her AIDS but for the utter loneliness she felt, for her sisters who had been, along with Sofia and the animals, the meaning of her life” (230). Søstrene var Locas bindeledd til omverdenen, så idet de forsvinner, forsvinner også hennes kontakt med samfunnet. Dermed kan det virke som om hun er avhengig av noe kontakt med det samfunnet hun tilsynelatende hadde isolert seg fra.

I relasjon til Sophia-myten kan dette tolkes som om Loca, den ekstra datteren, ikke kan eksistere uten de andre døtrene. Det er de tre andre myten handler om, Loca er selv bare et tillegg, så når de dør, utviskes også hennes eksistens. Locas posisjon kan også forstås som en parallell til sankta Sophias sørgende oppgivelse av eget liv da hennes døtre døde. Men La Locas rolle er særlig interessant i relasjon til teksten generelt. Som nevnt i underkapittel 2.2., følger romanen i stor grad Sofias perspektiv og liv. Men parallelt med dette, og som et viktig strukturerende element, er Loca. Romanen starter med *hennes* oppstandelse, og det er *hennes* helgenstatus som først og fremst danner grunnlaget for Sofias presidentskap i M.O.M.A.S. Men siden det stort sett er Sofias perspektiv vi følger, kan de oppfattes som gjensidig avhengige av hverandre. Både Sofia og Loca projiseres inn i fremtiden gjennom M.O.M.A.S., og det er også de to som har taklet livet i grenseland på en mest åpen og fleksibel måte. Fes fokus på den amerikanske drømmen, Esperanzas kamp for politiske endringer og Caridads åndelige søken viser at de *prøver* å finne seg en plass i samfunnet. Deres bortgang illustrerer derimot at deres tilnæringsmåter blir for snevre og ensrettede, slik at andre aspekter ved samfunnet forsømmes. I neste kapittel vil jeg gå inn i fortellerteknikken og undersøke hvordan fortellerinstansen forholder seg til de ofte motstridende innflytelsene i grenseland: Skjer det en opprettholdelse eller en overskridelse av tradisjonelle skillelinjer?

3. Fortellerteknikk

3.1. Innledning

Den tyske, marxistiske litteraturkritikeren og essayisten Walter Benjamin skrev i 1935 artikkelen “Fortælleren. Betragtninger over Nikolaj Leskovs forfatterskab”, som først ble funnet og utgitt 15 år etter hans død i 1940. Han befant seg mellom to verdenskriger, og så med skepsis på politikken utvikling, moderniseringen og teknologiseringen av samfunnet. For Benjamin betydde romanens fremvekst den muntlige fortellingens, og dermed også fortellerens, undergang. Mens romanforfatteren i den skrivende situasjonen er isolert og ensom, befinner den historiske fortelleren seg blant sine tilhørere, og han henter det han forteller “fra erfaringen – hans egen eller berettet erfaring” (Benjamin 1996: 42). Benjamin mente at landsbyfortelleren allerede på hans tid så å si var forsvunnet, en utvikling som siden trolig har blitt forsterket, særlig i vestlige, moderne og industrialiserte samfunn.

So Far from Gods handling er situert i en landsby i samtidens USA, og kulturelt henvises det til både det tradisjonelle meksikanske og det globaliserte, amerikanske konsumentssamfunnet. Allerede i dette ligger brytningen som for Benjamin bestod av romanen som en representasjon eller konsekvens av moderniseringen, og den tradisjonelle fortellingen som fantes i før-moderne samfunn. Teknologiseringen og industrialiseringen av samfunnet tolket han som et skritt på vei mot fortellerens uunngåelige død. Romanen handler om personer som lever i et slikt brytningspunkt, og Tome kan nettopp hevdes å befinne seg i overgangen fra et føydalt til et moderne samfunn. Kanskje kan fortelleren i romanen dermed fylle noen av de samme funksjonene som den tradisjonelle, muntlige fortelleren hadde? Kan det være at chicanofortelleren, i og med sin tilknytning til den meksikanske kulturen der muntlige fortellinger fortsatt spiller en viktig rolle, klarer å overvinne eller unngå denne døden? Jeg vil argumentere for at fortelleren i romanen narrativt imiterer fortelleren i benjamiansk, historisk forstand. Kan fortelleren forstås som en videreutvikling av Benjamins begrep, det vil si som en moderne landsbyforteller? Et annet aspekt gjelder romanleseren, som lik forfatteren er isolert og alene i sin leseropplevelse. Tilhørerne til den historiske fortelleren tar derimot del i en kollektiv, felles erfaring. Er det mulig å fremkalle en følelse av en felles erfaring hos den historiske leseren gjennom en roman?

Videre i dette kapittelet søker jeg å plassere og kategorisere fortelleren i romanen, særlig ved bruk av den franske litteraturteoretikeren Gérard Genettes begreper. I 3.2. vil jeg fokusere på fortellerstemmen, der jeg etter begrepsavklaringene vil se nærmere på forholdet mellom fortelleren og det fortalte. Neste underkapittel vil handle om perspektiv og diskurs.

Benjamins forteller vil bli henvisst til fortløpende, og i 3.3. er det særlig hans vektlegging av felles erfaring og av døden som er relevant. I 3.4. vil jeg introdusere begrepet om den moderne landsbyfortelleren og dennes funksjon i grenseland.

3.2. Fortellerens forhold til det fortalte

Fortelleren er en nærmest allvitende og aural tredjepersonsforteller, som jeg dessuten mener er en kvinne, selv om dette ikke uttrykkes eksplisitt i teksten. Fortelleren fremstiller nemlig et nesten rent kvinnelig univers, der det er kvinnene – deres problemer, men også deres kultur – som er i fokus. Det er derfor ekstra interessant at den kvinnelige fortelleren befinner seg i en såpass aural posisjon. Denne posisjonen gir henne en selvstendighet og makt som ellers forbindes med mannsrollen. Så selv om det hovedsakelig presenteres et kvinnelig univers, indikerer måten det gjøres på i seg selv en overskridende handling. Disse påstandene vil utarbeides videre i kapittelet, nå vil jeg først benytte meg av Gérard Genette sin terminologi for å klassifisere fortelleren i *So Far from God*. Hun kan betegnes som en heterodiegetisk forteller på det ektradiegetiske nivået. Den ektradiegetiske fortelleren defineres som: “[t]he narrating instance of a first narrative [...]” (Genette 1983: 229). Gjennom sin beretning om Sofia og hennes døtre blir fortelleren automatisk plassert i nivået ovenfor personene, altså på det ektradiegetiske nivået i motsetning til personene som befinner seg på det diegetiske nivået (der hovedhandlingen foregår).

Videre skiller Genette den heterodiegetiske fortelleren fra den homodiegetiske ved at den førstnevnte er: “absent from the story he tells [...], [while the homodiegetical narrator is] present as a character in the story he tells” (Genette 1983: 244-245). Fortelleren i romanen er ikke en aktivt handlende person i historien, men derimot en tredjepersonsforteller som er adskilt fra handlingen det fortelles om, og kan slik defineres som heterodiegetisk. Dessuten er fortelleren i prinsippet allvitende, noe som kommer frem i følgende utdrag: “Caridad had never talked about that night to anyone, but there were two people besides herself who knew what had happened [...] and that was La Loca and doña Felicia. And they three knew that [...]” (77). Først stadfester fortelleren at det kun var tre personer som visste hva som hadde skjedd med Caridad, for deretter å utlegge hva som hadde skjedd. Fortelleren markerer med dette tydelig sin allvitenskap og at hun selv ikke regnes blant de handlende personene. Det finnes derimot én episode i romanen som fortelleren ikke får innsyn i, og det er kvelden da Francisco bortførte Esmeralda ved hjelp av ord: “But what those words were, nobody will ever know” (207). Dette følges ikke opp med en forklaring slik vi så med Caridad, men disse ordene forblir skjult, både for forteller og leser. En av grunnene til dette kan være at det her

dreier seg om to personer som ikke er del av Sofias nærmeste familie. Kan det være at fortellerens allvitenskap begrenser seg til Sofia og hennes døtre? Det er dem som er fortellingens hovedfokus, og vil det ikke da være naturlig at det er dem fortelleren vet mest om? Det at leseren blir forlatt i denne eksplisitte uvitenheten for alltid, er også med på å skape en eventyraktig stemning. “[N]obody will ever know” (207) minner om et eventyrformular idet det utsier noe om evigheten, som motsatsen til frasen “and they lived happily ever after” (eller som Fe uttrykker det med sin talefeil; “we liv_ happily __ter!” (169)).

For Walter Benjamin var eventyrfortelleren forløperen for andre fortellere, “[d]en første sande fortæller er og bliver eventyrfortælleren” (1996: 59). I eventyret er fortelleren den som besitter en ubestridt autoritet og allvitenskap. Ved å vri om på den klassiske eventyrslutten, skaper fortelleren i *So Far from God* assosiasjoner til eventyret for i samme bevegelse å negere dem. Fortelleren kan med dette hevdes å leke med sin egen autoritet og allvitenskap. Hun skaper et evighetsperspektiv som får leseren i første omgang til å anta at det henvises til resten av livet til Esmeralda og Francisco, det vil si veldig mange år. Men begge dør (eller opphører å eksistere i denne verden) like etter denne episoden slik at “evigheten” brytes og avsluttes, noe som også står i motsetning til eventyret. Deres hemmelige samtale besegles altså ved deres bortgang, noe som fører til at frasen “nobody will ever know” (207) kan tolkes som et dystert frempek i motsetning til eventyrets positive og evighetsomfattende avslutning.

Den heterodiegetiske fortelleren er manifest, det vil si at hun ved flere anledninger refererer til seg selv som et ‘jeg’. Dette er imidlertid en henvisning til seg selv som forteller og ikke som en handlende person i romanen: “[b]ut then I shouldn’t have said that [...]” (81). Dette er første gang fortellerens ‘I’ opptrer i teksten, og fortelleren modifierer noe av det hun tidligere har fortalt. Leserens gjøres derved oppmerksom på fortellerens tilsynelatende feilbarlighet, men også på hvordan det å fortelle er en dynamisk prosess. Det spilles på fortellerens organiserende rolle, hvordan hun bevisst kan legge frem noe på én måte for senere å endre det. Fortellerteknikken kan forstås som et retorisk verktøy der leseren loses gjennom fortellingen i en rekkefølge som vektlegger det fortelleren anser som viktig, og gjør at leseren trekker visse slutninger fremfor andre.

Den terminologiske klassifikasjonen en ‘heterodiegetisk forteller på det ekstradiegetiske nivået’ gir inntrykk av at fortellerens distanse til det fortalte er stor. Hvis vi beveger oss bortenfor disse termene og til teksten, blir inntrykket et annet. Da fortelleren skal berette om Fe sin ugjenkallelige død, skriver hun: “The rest of this story is hard to relate” (186). For det første er dette en metakommentar som henviser på det å fortelle. Med dette

vektlegges det å berette en historie, hvor mediet og måten å gjøre det på kommer i annen rekke. Det viktigste blir at historien videreformidles, og hvorvidt dette skjer skriftlig eller muntlig, blir av sekundær betydning. For det andre fører denne empatien med hovedpersonene til at avstanden mellom fortelleren og det fortalte minskes. På et vis kan det virke som om fortelleren med dette plasserer seg på det samme diegetiske nivået som personene i romanen, noe som skaper inntrykk av at fortelleren selv er en av Tomes innbyggere. Fortelleren kunne ha vært en av kvinnene fra landsbyen, der ryktene spres fort og der det finnes visse ting som alle vet. Et eksempel på slik kunnskap er at Esperanza etter sin død; “[...] everyone knew [..] was still around” (204). Fortelleren er også godt kjent med chicanakulturen og dets myter, blant annet om *La Llorona*¹⁶: “And everyone knows, if you want to find La Llorona, go hang out down by the río [...]” (163) (for mer om Llorona-myten, se underkapittel 3.3.). Fortellerens innforståthet med kulturen og ryktene skaper en illusjon om at fortelleren og personene befinner seg på det samme narrative nivået. Dette gir igjen inntrykk av å være en iscenesettelse av Benjamins historiske forteller-tilhører-situasjon, der fortelleren er sammen med tilhørerne (her: romanpersonene) under fortellingen.

Fortellerens inngående kjennskap til chicanakulturen henspiller på, men er også med på å skape, en felles erfaringsbakgrunn. Castillo hevder at: “One of the strangest characteristics of the Chicano Movement has been our collective memory [...]” (1995: 151). En forteller som tar utgangspunkt i en slik kollektiv hukommelse, vil kunne fortelle “fra erfaringen – hans egen eller berettet erfaring” (Benjamin 1996: 42, sitert i 3.1.). Det finnes dog en grense som er vanskelig å overskride, nemlig den historiske romanleserens isolasjon. Romanleserens situasjon står i motsetning til den historiske tilhøreren til den muntlige fortellingen, som alltid er en del av en kollektiv erfaring og der det ofte henspilles på en felles erfaringsbakgrunn. I *So Far from God* virker det som om fortelleren henviser til en implisert leser¹⁷ som allerede har et visst kjennskap til chicanakulturen, eller som nettopp er en del av denne kulturen.

Men la oss vende tilbake til Benjamin: Han hevder at romanleseren er isolert i motsetning til tilhøreren som befinner seg i et fellesskap av lyttere og med det tar del i en felles erfaring. Jeg mener derimot at den historiske romanleseren kan, hvis fortelleren er overbevisende og forførende nok, oppleve øyeblikk der vedkommendes isolasjon glemmes.

¹⁶ *La Llorona* betyr den gråtende kvinnen.

¹⁷ Mens den historiske leser forstås som den faktiske, reelle personen som leser en bok, defineres den impliserte leser i *Litteraturvitenskapelig leksikon* som “en rolle eller standpunkt som gjør det mulig for den faktiske eller historiske leseren å skape mening ut fra den litterære teksten hun eller han leser” (Lothe m.fl. 1999: 139). Den impliserte leseren kan forstås som den instansen i teksten som fortelleren eksplisitt eller implisitt henvender seg til.

Dette forutsetter at den historiske leseren er en del av – eller i det minste innehar mye kunnskap om – chicanakulturen, slik at både forteller og leser har en felles erfaringsbakgrunn eller en kollektiv hukommelse å forholde seg til. Hvis fortelleren lykkes med å skape en samhørighet mellom seg og den impliserte leseren, kan den historiske leserens innlevelse, det vil si vedkommendes grad av identifisering med denne felles erfaringen og med fortelleren, bli så stor at grensene mellom fiksjon og virkelighet utviskes. Leseren kan få følelsen av å ta den impliserte leserens plass, av å tre inn i romanuniverset og der ta del i en felles erfaring, men dette skjer kun i skjøre øyeblikk, korte glimt. Disse glimtene får derimot ikke anledning til å stabilisere seg, noe som skyldes romanens flyktighet. Fortelleren (og romanen som helhet) bygger opp under visse forestillinger for i neste utsagn å destabilisere eller negere dem. Usikkerheten som skapes hos leseren som en følge av dette spillet, kan altså glemmes eller overskrides, men kun for en begrenset tid.

Når det gjelder fortellerens forhold til erfaringen, hevder Benjamin at fortelleren må kunne relatere seg til både den felles erfaringen og til døden, som er enkeltmenneskets største rystelse. I tillegg til å håndtere kollektiv hukommelse og erfaring, må fortelleren altså takle den individuelle, fryktinngytende døden:

Fælles for alle store fortellere er det, at de bevæger sig ubesværet mellom deres erfarings forskjellige niveauer som op og ned ad trinene på en stige. En stige, der går helt ned til jordens indre og som fortaber sig i skyerne, er billedet på en kollektiv erfaring, for hvilken selv hver enkelts dybeste chok, døden, intet anstød og ingen skranke er (Benjamin 1996: 59).

Benjamin hevder videre at det er fra døden fortelleren henter sin autoritet, noe som fører til at en person som ligger for døden innehar en nærmest ubestridelig autoritet. Idet vedkommendes død er nært forstående blir personen tvunget til å forholde seg til, men også forsone seg med den. Benjamin mener dessuten at død og sykdom skjules og holdes mest mulig adskilt fra friske mennesker. Viktig er det derfor å merke seg at døden i den meksikanske kulturen spiller en annen rolle enn i den vestlige. Døden er en mer naturlig del av livet, noe *el día de los muertos* (de dødes dag) illustrerer. En dag i året er grensen mellom de levendes og de dødes verden åpen, og meksikanerne bruker dagen til å vaske og pynte sine kjæres gravsteder. I stedet for å frykte døden og de døde, brukes denne dagen til å feire de døde; meksikanerne søker heller å kommunisere med (og om) døden enn å ta avstand fra den. I tråd med den meksikanske kulturen, men også som en slags fullbyrdelse av Benjamins stigemetafor, ser vi at fortelleren, uten å blunke, beretter om det ene overnaturlige mirakelet etter det andre. Det første kapittelets tittel understreker fortellerens letthendte håndtering av og synspunkter på det

overnaturlige: “*An Account of the First Astonishing Occurrence in the Lives of a Woman Named Sofia and Her Four Fated Daughters; and the Equally Astonishing Return of Her Wayward Husband*” (19). Den forbløffende hendelsen det henvises til her, er La Locas oppstandelse fra de døde (eventuelt fra et slags epilepsikoma). Fortelleren mener at det er minst like forbløffende at Sofias mann, etter å ha vært sporeløst borte i cirka 20 år, vender tilbake. Etter hvert som døtrene dør, viser de en evne til og vane for å komme tilbake på andre vis (som gjenferd). Unntaket her er Fes død. Hun har alltid vært skeptisk til det overnaturlige, og når hun dør, blir hun borte for godt. Når fortelleren markerer at Fes død er vanskelig å berette, er det trolig nettopp på grunn av dens endelighet. Fortelleren makter å forholde seg til både den individuelle døden og til det kollektive i chicanokulturen.

I forlengelsen av dette kan fortellerens funksjon hevdes å være den som opphever grenser, og den som fritt beveger seg langs trinnene på den kollektive erfaringens stige. Vi har sett hvordan fortelleren i *So Far from God* opphever grensen mellom liv og død, mellom det rasjonelle og det overnaturlige. Videre vil jeg påstå at fortelleren også bryter ned grensene mellom det tradisjonelle og det moderne, og mellom det meksikanske og det amerikanske. Skillet mellom det moderne og det tradisjonelle henger til en viss grad sammen med skillet mellom det meksikanske og det amerikanske. Et gammelt meksikansk ordtak lyder: “*En boca cerrada no entra mosca*”¹⁸ (144), et ordtak benyttet av menn og myntet på kvinner. Dets mening er klar – vær stille, så unngår du å havne i uheldige situasjoner. Tradisjonelt har kvinnene i den meksikanske kulturen (og som dens forlengelse, også i chicanokulturen) blitt tildelt den tause rollen. Gloria Anzaldúa hevder at bare det å bryte tausheten i seg selv er en overskridende handling. “When she transforms silence into language, a woman transgresses” (Anzaldúa 1990: xxii). Det å åpne munnen og ta igjen, å krangle med mannen eller sine foreldre, har vært en stor utfordring for kvinnene, og er det fortsatt for mange. Det gjelder å markere sin plass i familien og i samfunnet. Det er nettopp det en kan hevde at fortelleren gjør for det første ved å innta en allvitende og auctoral posisjon, og for det andre ved å berette en historie om personer som bryter med tradisjonelle roller og holdninger (se kapittel 2).

I tillegg til overskridelsen som ligger i selve fortellerhandlingen og i fortellingens innhold, finnes det en overskridelse i fortellerens konkrete språkbruk. *So Far from Gods* forteller benytter seg, i likhet med de fleste *chicanos*, av en blanding av engelsk og spansk, hvilket er karakteristisk for mye av den nyere chicanalitteraturen. Den tyske litteraturviteren Karin Ikaas har blant annet forsket på *los chicanos*' språkbruk: “Spansk brukes [...]

¹⁸ “Fluer kommer ikke inn i en lukket munn” (144, min oversettelse).

hovedsakelig i private sammenhenger, i familien og blant slektninger, for å fremheve den sterke samhørighetsfølelsen blant *los chicanos* og for å ha fortrolige samtaler”¹⁹ (Ikas 2000: 211, min oversettelse). Engelsken er det formelle (om enn ikke offisielle) språket som *los chicanos* lærer på skolen. Spansken er ofte selvlært, noe som gir seg utslag i en grammatikalsk ukorrekt spansk.

Dette vises da fortelleren beretter om den filippinske doktoren og hans angloamerikanske kone: “Both Doctor Tolentino and his gringa wife spoke very good Spanish, better than anybody around there, for that matter (but then, they had studied theirs in college back East [...]), so all the local familias had always accepted them and saw them as belonging there” (224). Spansken deres er mer korrekt enn de andre Tome-innbyggernes siden de i motsetning til lokalbefolkningen har lært den på college. Dessuten blir deres gode spanskunnskaper en viktig kilde til mottakelse og integrering i lokalsamfunnet. Sitatet gir også en god illustrasjon på hvordan fortelleren til tider nesten umerkelig integrerer det spanske i det engelske, her markert ved ordene *gringa* og *familias*. *Gringo* var opprinnelig et nedsettende ord om en engelsktalende utlending, men har etter hvert utviklet seg til kun å bety “yankee” (Aarli m.fl. 2006: 195). Det at ordet *familias* er på spansk, understreker Ikas’ poeng om at spansk tilhører den private sfæren. Språkblanding markerer også et humoristisk aspekt. Ikke bare blander fortelleren spansk og engelsk, men hun benytter seg også av spansk syntaks på engelske setninger. For eksempel har hun en utstrakt bruk av det spanske språkets karakteristiske doble negasjoner: “[...] Pedro never expected no one [...]” (97). I stedet for å skrive “anyone”, foretar fortelleren her en direkte oversettelse slik at også det engelske språket brytes opp og tonen blir desto mer muntlig.

Det er imidlertid viktig å huske på at fortelleren er et redskap for Ana Castillo, slik at den blandingen av engelsk og spansk vi finner i romanen, kan tilskrives Castillo fremfor fortelleren. I den forbindelse er det interessant å se på et av poengene til den franske feministen og litteraturviteren Hélène Cixous, hentet fra hennes artikkel “Medusas latter”, først publisert i 1975. Artikkelen er et manifest for en egen kvinneskrift; hun mener at kvinner må kjempe seg til en plass i det mannsdominerte språket ved selv å ta ordet. Cixous hevder at de må oppfinne et nytt, grensesprengende språk: “kvinnen [har] alltid [...] fungert ‘i’ mennenes diskurs [...] [hun skal] oppfinne seg et språk for å gå løs på det innenfra. [...] *Stjele-fly*[voler]: Det er kvinnens gest, stjele i språket, få det til å fly” (Cixous 1996: 69). For

¹⁹ “Spanisch [...] wird vor allem im privaten Bereich, im Familien- und Verwandtschaftskreis gepflegt, um das starke Gemeinschaftsgefühl der Chicanos untereinander zu betonen sowie Intimitäten auszutauschen” (Ikas 2000: 211).

chicanakvinner blir kampen enda hardere. De må bryte tausheten, for dermed å finne sin plass i et seg selv hybrid språk, spanskengelsken. Anzaldúa oppfatter også språket som mannsdominert, og argumenterer for at spanskengelsken er det på en svært eksplisitt måte: “Chicanas use *nosotros* whether we’re male or female. We are robbed of our female being by the masculine plural. Language is a male discourse²⁰” (Anzaldúa 1999: 76). At spanskengelsken rett og slett har eliminert bort den kvinnelige flertallsbetegnelsen, som er vanlig i spansk, viser hvem som har vært de dominerende i språkets utviklingshistorie.

Castillo gjør ikke et poeng av å benytte denne kvinnelige flertallsformen, noe som trolig kommer av at hun hovedsakelig skriver på engelsk. Allikevel tar hun i bruk både engelsk og spansk, endrer dem og setter dem sammen til en ny enhet, slik at resultatet blir et hybrid blandingspråk. Hun (og andre chicanaer) har brutt tausheten, tatt i bruk engelsk og spansk, gått inn i språkene og sprengt dem. Interessant er det derfor å merke seg at det franske verbet *voler* kun betyr å sveve og fly, mens det spanske verbet *volar* har en tilleggsbetydning, nemlig det å sprengte i luften. Skriveteknisk har Castillo unngått å markere spanske ord og uttrykk ved å sette dem i kursiv, noe som skaper en distanse og gjør språkblandingene mindre naturlig, mer påtatt. Mange forlag nektet å trykke de spanske ordene uten kursiv, noe som har vært en prinsipiell kampsak for flere chicanoforfattere. Andre forfattere velger derimot å markere det spanske med kursiv, for slik å tematisere bruddsonen, det motsetningsfylte. Castillo (og *los chicanos* generelt) kan dermed sies å kombinere det meksikanske med det amerikanske også på det rent språklige nivået. Mens Cixous fokuserer på det skriftlige, er det det muntlige som er viktig for Benjamin. Til tross for denne forskjellen, mener jeg at begge kan belyse romanfortelleren. Denne er en instans i en tekst skrevet av en historisk forfatter, men som kan hevdes å iscenesette en muntlig fortellersituasjon gjennom og ved hjelp av skriften. I tråd med Benjamins stigemetafor mener jeg at fortelleren i *So Far from God* beveger seg med den største naturlighet i Benjamins vertikale stige (mellom døden og livet, det overnaturlige og det rasjonelle), og, i tillegg, langs en tenkt horisontal stige eller bro (mellom USA og Mexico). Dette vil jeg komme tilbake til i underkapittel 3.4.

3.3. Perspektiv og den muntlige fortellingen

I motsetning til fortelleren eller fortellerstemmen som kan lokaliseres ved å besvare spørsmålet: “[W]ho is the narrator?” (Genette 1983: 186), bestemmes fokaliseringsen ved hjelp av følgende spørsmål: “[W]ho is the character whose point of view orients the narrative

²⁰ *Nosotros* er andre person flertall, det er den maskuline bøyningen, men inkluderer både kvinner og menn. *Nosotras* er også andre person flertall, og omfatter kun kvinner.

perspective?” (Genette 1983: 186). I *So Far from God* er fokaliseringen intern og variabel, det vil si at perspektivet til flere forskjellige personer presenteres. Det er den i prinsippet allvitende fortelleren som beretter, men hun lar også personenes perspektiver slippe til. Dette gjøres blant annet ved fri indirekte diskurs der både fokalisering og stemme sammenfaller, som da La Loca skulle lære Fe å lage mat: “here’s the trick, there’s always a trick, you know, Fe [...]” (167). Her følger romanen Loca sitt perspektiv samtidig som det også er hennes stemme, og ikke fortellerens. Men for å avslutte dette sitatet: “Next, you roll it out on the board to about a third of an inch thick. (Loca would not say a third of an inch, of course, but for our purposes here, I am adding specific measurements myself.)” (167). Det var bare et kort innslag av fri indirekte diskurs, videre er det riktignok fortsatt Loca sitt perspektiv vi følger, men, som fortelleren selv påpeker, har fortelleren tilrettelagt og endret på Locas diskurs. Leseren gjøres dermed oppmerksom på at selv om de andre personenes perspektiver slippes til, filtreres de stort sett gjennom fortellerstemmen.

En beslektet tematikk gjelder fortellerens oversettelse av direkte dialoger og perspektiver fra spansk til engelsk. ““Ay, m’jita!”²¹ she [doña Felicia] said, and spoke to her [Caridad] in Spanish as she almost always did. ‘What a night I had taking care of that animal of yours!’” (52). Fortelleren skriver at doña Felicia snakker på spansk, men siterer henne på engelsk. Igjen henvises det til fortellerens aktive rolle, til og med i den tilsynelatende ordrette gjengivelsen av en direkte samtale. Med dette tematiseres romanen som en fortelling, som en historie berettet av noen som, med intensjon om å formidle, også endrer og tar seg visse friheter. Oversettelsen indikerer at fortelleren henvender seg til lesere som ikke nødvendigvis behersker spansk, hun ønsker å nå ut til et bredt publikum og inkludere flest mulig i illusjonen om en felles erfaring (det vil si de korte øyeblikkene da den historiske leseren føler tilhørighet med fortelleren og romanpersonene).

Fortelleren blir også mer nærværende gjennom sine metakommentarer og sin fremstilling av plottet. I kombinasjon med den muntlige, hverdagslige tonen, skapes en samhørighetsfølelse, en følelse av å være del av et kollektiv. Det finnes også eksempler der det er fortellerstemmen som lar seg påvirke av personene: ““[...] [W]e li_ happily _ _ter!’ Fe said. And if _ that _ been true²²” (169). Fortelleren er allvitende og vet mer enn Fe, men sympatiserer med henne, noe som understrekes ved å tilegne seg Fes stemme. I motsetning til Locas koketriks der hennes perspektiv ble filtrert gjennom fortellerstemmen, er det her fortelleren sitt perspektiv som kommer til syne, men med en henvisning til og et spill med Fes

²¹ *m’jita* = *mi hijita* = *mi hija* i diminitiv = min lille datter.

²² ““we lived happily ever after!’ Fe said. And if only that had been true” (169, min utfylling av tomrommene).

talemåte. Her kan det virke som om fortellerens innlevelse i Fes problemer er så sterk, hennes empati så dyp, at hun tar til seg Fes stemme. Dette kan være nok en faktor som er med på å skape den narrative situasjonen jeg nevnte i underkapittel 3.2., der fortelleren og romanpersonene opptrer tilsvarende Benjamins forteller og tilhørere. Blanding av spansk og engelsk (som jeg diskuterte i 3.2.) kan ytterligere fremheve fortellerens tilknytning til det fortalte: “which Francisco discovered when having a conversation with Little Chico about his *tío Pedro* [...]” (95, hans onkel Pedro). *Tío* fungerer her som en markør for det private, familiære og kjærlige, og viser fortellerens nærhet til personene. I tillegg gir *tío* indikasjon på at det er nettopp Pedros nevø Francisco sitt perspektiv romanen følger i enkelte passasjer. Fokaliseringen antydes her ved ordet *tío*, og viser igjen hvordan fortelleren tar opp i seg en av personenes diskurs.

Rosaura Sánchez påpeker at: “[N]o individual occupies only one position within the social formation and within various collectivities, the situation is always contradictory, with the various spheres reinforcing or contradicting each other” (1997: 1013-1014). I forlengelse av dette kan *So Far from God* forstås som en roman preget av mange forskjellige sfærer (religion, familie, politikk, kjønn), som igjen inneholder mange diskurser, der de forskjellige diskursene støtter opp om eller motsier hverandre. Dessuten går de ulike sfærene selv over i hverandre, de er ikke klart adskilt, men er i stadig interaksjon med hverandre. På lignende måte som subjekter til enhver tid representerer en samling forskjellige diskurser der ofte én er den dominerende, kan fortelleren oppfattes som den dominerende part i en roman som rommer flere diskurser. Fortelleren henspiller dessuten på en felles erfaringsbakgrunn, nemlig de tradisjonelle mytene og historiene som verserer i Tome. Det er viktig å være oppmerksom på at det å fortelle historier er vanlig i Mexico, både for kvinner og for menn. Som Anzaldúa uttrykker det: Dult borti en meksikaner, og vedkommende vil bryte ut med en fortelling: “[n]udge a Mexican and she or he will break out with a story” (Anzaldúa 1999: 87). Dessuten er dette en gammel tradisjon, noe som fremkommer av følgende sitat fra romanen: “The land was old and the stories were older” (161).

Selv om det å berette historier ikke er en spesifikt kvinnelig tradisjon, er det allikevel forskjeller mellom mennenes og kvinnenenes historier. Et eksempel er myten om *La Llorona*, som er blant fortellingene som har versert siden “tidenes morgen”:

[...] [M]ostly she [Sofia] just knew what her father had told her, that *La Llorona* was a bad woman who had left her husband and home, drowned her babies to run off and have a sinful life, and God punished her for eternity, and she refused to repeat this nightmare to her daughters (161).

La Llorona har blitt fremstilt som den svikefulle, egoistiske og hevngjerrige kvinnen. I *Dictionary of Chicano Folklore* står det: “[p]arents use her name to scare little children into obedience” (Castro 2000: 152). I de siste 20 årene har flere feminister gått inn for å omskrive denne myten. De vil omgjøre den fra å handle om kvinnen som dreper til å handle om den elskende, men sørgende morsfiguren. Sofia får høre historien gjennom farens mannsdominerte perspektiv, hvilket fører til hennes negative vurdering av myten. I stedet for å bringe en slik myte videre, nekter hun å fortelle sine døtre om *La Llorona* i det hele tatt.

Esperanza er derimot positiv til *La Llorona*, som hun hevder opprinnelig “(before men got in the way of it all) may have been nothing short of a loving mother goddess” (163). Her ser vi hvordan romanen rommer ulike perspektiver på ting, og hvordan dette skillet ikke nødvendigvis kun går mellom menn og kvinner, men også kan gå mellom den eldre og den yngre generasjonen. Her går skillet mellom begge, og idet fortelleren også beretter om at Loca treffer *La Llorona* regelmessig ved diket (selv om hun ikke vet hvem det er), kan leseren trekke den konklusjon at Sofia “tar feil”, noe Sofia selv etter hvert må innse. Poenget her er hvordan fortelleren lar de forskjellige personenes perspektiver slippe til, før hun fortsetter sin beretning der det fremkommer hvilken versjon av historien som er den “sanne”. Det er klart at begrepene ‘sannhet’ og ‘falskhet’ kan være noe vanskelig å anvende på en magisk realistisk tekst, der det overnaturlige og det realistiske går over i hverandre. Det er i hvert fall slik at leseren får fortellerens versjon av historien, da det er fortellerens diskurs som er den dominerende i romanen, selv om også andre perspektiver slipper til.

3.4. Den moderne landsbyfortelleren

Selv om mange ulike perspektiver kommer til uttrykk i *So Far from God*, er det tydelig at det er den allvitende tredjepersonsfortelleren som er den som styrer diskursen. Fortelleren bygger på en felles erfaring av hvordan det er for kvinner å bo i en småby sørvest i USA, hvordan både samtiden og deres felles fortid (myter, tradisjoner) oppfattes. Dette minner, som nevnt ovenfor, om Benjamins forteller, men i tillegg til å krysse grensen mellom liv og død, krysser romanen grensen mellom det tradisjonsbundne Mexico og det moderne Amerika. Det er dessuten ingen dikotomi det er snakk om her, USA kan være like preget av machokultur som Mexico, og fortellerens oppvurdering av blant annet Llorona-myten, viser hvordan hun velger å gå tilbake til tiden før disse landegrensene eksisterte. Det er her åpenheten viser seg, det virkelig grenseoverskridende vil jo si ikke bare å velge side, men å overse disse grensene.

Mens Benjamin så for seg fortellerens død med teknologiseringen og industrialiseringen av samfunnet, mener jeg at denne romanfortellerens bru mellom USA og Mexico, og den fleksible holdningen den symboliserer, kan være en måte å redde fortellingen på, til tross for at dette skjer skriftlig og ikke muntlig. Fortellerfunksjonen kombineres med både politikk og det magiske, og det er fristende å tenke seg en modernisert utgave av Benjamins landsbyforteller: En moderne landsbyforteller som makter å inkorporere den tradisjonelle fortellingen midt i sin politisk-sosiale samtid. I stedet for å fortelle fra en fjern fortid eller et fjernt sted, plasserer hun sine personer i nåtiden, samtidig som både fortiden og fremtiden ligger implisitt i fortellingen. En moderne landsbyforteller som også formidler den politiske døden, der store samfunnsmessige endringer fører til fatale konsekvenser for enkeltindivider. Dette fremstilles imidlertid i en underholdende og hverdagslig tone, noe som fremhever den muntlige tradisjonens avhengighet av å vekke og holde på tilskuernes oppmerksomhet.

En viktig egenskap ved den gode fortelleren hevdet Benjamin er at vedkommende “ved råd – ikke som ordsproget: om mangt og meget, men som den vise: for mange” (Benjamin 1996: 67). Man kan si at fortelleren blir et politisk redskap for Castillo, en vis person som fremviser de forskjellige personenes handlingsstrategier eller overlevelsesstrategier, og gjennom disse gir hun leserne råd. Kvinnene i romanen er alle på forskjellig nivå hva gjelder feministisk, åndelig og politisk bevissthet, og leseren kan lære ved hjelp av deres eksempler. Det er derimot ikke bare chicanakvinner som kan identifisere seg med romanpersonene. Andre personer som lever i samfunnets periferi kan også gjenkjenne den urettferdigheten og det møtet mellom forskjellige kulturer og tradisjoner som Sofia og hennes døtre opplever. I den forbindelse er det relevant å se nærmere på Gloria Anzaldúas definisjon av begrepet grenseland:

The actual physical borderlands [...] is the Texas-U.S Southwest/Mexican border. The psychological borderlands, the sexual borderlands and the spiritual borderlands are not particular to the Southwest. In fact, the Borderlands are physically present wherever two or more cultures edge each other, where people of different races occupy the same territory, where under, lower, middle and upper classes touch, where the space between two individuals shrinks with intimacy (Anzaldúa 1999: 19).

Anzaldúa forstår grenseland som noe mer generelt enn den spesifikke chicanakvinnens tilværelse. Grenseland er et ubestemmelig sted, der flere forskjellige kulturer og sosiale klasser møtes. Det dreier seg ikke bare om en fysisk grense, det er også snakk om psykologiske, kjønnede og åndelige grenseland uavhengig av geografisk beliggenhet. I min

vektlegging av fortellerens fleksibilitet, dens evne til å bevege seg mellom tilsynelatende dikotomier, kombinere disse og muligens også oppheve eller i det minste overse dem, ligger det underforstått en lignende holdning som Anzaldúa fremhever i sitt begrep om grenseland. Fortelleren kan sees på som en iscenesetter, men også som en iscenesettelse av hvordan livet er i grenseland, av hvordan man blir nødt til å forholde seg til motstridende normer og innflytelser, og skape seg en plass i samfunnet ut ifra dette. Det er viktig å presisere at fortelleren i stedet for å syntetisere og snevre inn, heller inkorporerer de forskjellige aspektene og aksepterer at livet i grenseland innebærer visse motsetninger og noe ambivalens. Målet er ikke å utradere disse, men å være fleksibel nok til å håndtere dem. Denne tematikken kommer tydeligere frem i neste kapittel, der jeg vil undersøke hvordan romanen fremstiller samfunnet med dets religion og politikk.

4. Tematiske mønstre

4.1. Innledning

Til nå har jeg analysert personene i romanen. Mens Sofia og Loca representerer åpenhet og tilpasningsdyktighet, eksemplifiserer de andre døtrene måter å forholde seg til samfunnet på som hver for seg er for ensidig. Deres forhold til omverdenen var ikke vidtfavnende nok, noe som førte til at deres liv endte i det ekstreme, i en slags død. Som deres motsetning står fortelleren, som med sin oversikt synes å kunne håndtere samfunnets varierende og ofte paradoksale krav på en positiv og fleksibel måte. Fortelleren overskrider grensen mellom liv og død, det rasjonelle og det overnaturlige, det tradisjonelle og det moderne, og mellom det meksikanske og det amerikanske samfunnet.

I dette kapittelet vil jeg undersøke hvorvidt fleksibiliteten fortelleren fremviser og som personene i varierende grad mislykkes med, gjør seg gjeldende i romanen på et mer generelt og tematisk plan. Siden romanens struktur er komplisert og ikke enkel å gripe umiddelbart, velger jeg en litt uvanlig fremgangsmåte i min videre analyse. Hvert underkapittel vil starte med et nedslag, det vil si et lengre sitat fra *So Far from God*, som jeg vil ha som utgangspunkt for analyse av tekstlige og tematiske mønstre. Nedslagsfeltene er valgt ut på grunnlag av en intuitiv fornemmelse av at disse passasjene er sentrale; jeg oppfatter dem som tekstlige fortetninger. Ved bruk av Auerbachs terminologi kan de betegnes som ansatspunkter med sterk strålekraft; deres stråleglans peker utover seg selv. Jeg vil gå inn i nedslagene og følge tekstens henvisninger, for slik å trekke inn kontekst og intertekstualitet. Det viktigste er at mitt utgangspunkt er de enkelte tekstplasseringene, og at det er ved å gå inn i disse at deres kraft til å si noe utover seg selv og om romanen mer generelt, synliggjøres. Selv om jeg allerede har analysert fortellerteknikken, vil jeg underveis utdype fortellerens rolle. I tekstnedslagene kommer fortellerens bruk av humor, ironi og parodi til syne.

Jeg vil undersøke hvordan fortellerens stil og tone henger sammen med romanens tematikk, og hvordan sosiale og politiske aspekter inkorporeres i romanen. I 4.2. vil jeg undersøke Caridads søken etter urfolkets åndelighet parallelt med at hun føler seg utilpass med den kjønnsrollen hun forventes å følge. Klarer personer som bryter med slike forventninger å finne seg til rette i et patriarkalsk samfunn der det heteroseksuelle ekteskapet er normen? I 4.3. vil jeg ta for meg det religiøse og det politiske på et mer generelt plan. Hvordan forholder disse seg til hverandre, og truer denne alvorlige tematikken med å tyngne ned en ellers lettlest og underholdende roman? Avslutningsvis i fjerde kapittel vil jeg i 4.4. analysere romanens slutt; skal den forstås som en svulstig og optimistisk fremtidsvisjon, eller

vipper den over og blir sin egen karikatur? Men først vil jeg altså vende tilbake til Caridad og hennes plassering i samfunnet.

4.2. Åndelig og lesbisk begjær

4.2.1. Nedslaget – opprinnelsesmyten

Then, as if bad dreams once having been entered are the inevitable long road to hell itself, Esmeralda looked up and uttered ‘Oh my God,’ because she recognized among the small group with the guide a tall, lean, lonely coyote [Francisco] trying to camouflage himself as a tourist. And while we know that Esmeralda was not afraid because she just was not, we don’t know why she did what she did next. She started to run.

And behind her came running Caridad, screaming, ‘Stop!’ and the boy too, saying, ‘Auntie, where’re you goin’, Auntie?’ Until his little voice faded, and Esmeralda was flying, flying off the mesa²³ like a broken-winged moth and holding tight to her hands was Caridad, more kite than woman billowing through midair.

Tsichtinako was calling! Esmeralda’s grandmother holding tight to her little grandson’s hand heard and nodded. The pueblo tour guide heard, cocking her ear as if trying to make out the words. The priest at the church, who happened to be performing baptisms that morning, ran out and put his hands to his temples. Two or three dogs began to bark. The Acoma people heard it and knew it was the voice of the Invisible One who had nourished the first two humans, who were also both female, although no one had heard it in a long time and some had never heard it before. But all still knew who It was.

Meanwhile, Francisco had seen Esmeralda and Caridad as they ran and watched paralyzed as together they leapt into the air. After getting his bearings, he went to the edge of the mesa along with the other tourists in Sky City, some in disbelief, others shouting and crying in panic, and one or two just walking over slowly to take a peek at the results down below out of curiosity. But much to all their surprise, there were no morbid remains of splintered bodies tossed to the ground, down, down, like bad pottery or glass or old bread. There weren’t even whole bodies lying peaceful. There was nothing.

Just the spirit deity Tsichtinako calling loudly with a voice like wind, guiding the two women back, not out toward the sun’s rays or up to the clouds but down, deep within the soft, moist dark earth where Esmeralda and Caridad would be safe and live forever (210-211).

Rytmen i tekstutdraget er rask, samtidig som flere perspektiver på én hendelse presenteres. For eksempel beskrives reaksjonene til turistguiden, presten og turistene. Denne filmatiske komposisjonen opprettholder spenningen og utsetter avsløringen av hoppets utfall. I tillegg til denne hurtigheten og perspektivvekslingen henspiller teksten på implisitt kunnskap, noe som er med på å bygge opp under utdragets komplekse struktur. Acoma Pueblo, eller *Sky City* som den også kalles, er en fredet bebyggelse der publikum kun gis adgang som del av en

²³ Acoma Pueblo betegnes som *una mesa*, et bord, fordi landsbyen ligger: “on a steep-sided sand-stone mesa [...] 108 meters [...] high [...]” (Cayne 1989: 110).

turistgruppe eller fordi man har slektninger der. Francisco lurer seg med blant en turistgruppe, og hans tilstedeværelse blir katalysatoren for Esmeraldas og Caridads hopp fra klippekanten. Ved en tidligere anledning bortførte han Esmeralda ved hjelp av ord, og det er denne rystende opplevelsen Esmeralda forteller om til sin bestemor og som Caridad overhører rett før den siterte passasjen. Esmeraldas oppdagelse av Francisco blant turistene fremstår dermed som en del av en vond drøm som uunngåelig fører en til helvete. Og om dette marerittet ikke fører Esmeralda og Caridad til helvete, fører det dem til jordas indre, som i den katolske kirken sammenstilles med helvete. Det er guddommen Tsichtinako som kaller dem tilbake til jordas indre, og ikke opp mot sola eller skyene.

I følge historikeren Ramón A. Gutiérrez spiller Tsichtinako en viktig rolle i Acoma-innbyggernes opprinnelsesmyte. Tsichtinako oppfostrer sine to døtre i underverdenen: “Shipapu, the place of emergence” (Gutiérrez 1991: 5). Hun lærer dem også hvordan de skal så et furutre for deretter å bruke det for å klatre opp til jordas overflate. Der veileder hun dem videre, og døtrene lærer å gi liv til planter og dyr. Tsichtinako kaller den ene datteren: “Iatiku and made her Mother of the Corn clan; the other she named Nautsiti, Mother of the Sun clan” (Gutiérrez 1991: 3). Nautsiti lar seg forlede av slangen Pishuni, og går mot sin fars ønske ved å oppfostre en kopi av seg selv. Som straff for sin datters lovbrudd, forvises Tsichtinako tilbake til underverdenen Shipapu. Iatiku skaper en hel landsby, og lærer opp dens medisinnmenn, jegerhøvdinge, krigshøvdinge og så videre etter som behovet for dem melder seg. “Eventually it came to pass that the young people no longer respected Iatiku. So she returned to Shipapu” (Gutiérrez 1991: 6). Myten viser hvordan Tsichtinako oppfostrer døtrene sine, men også hvordan hun blir nødt til å returnere til jordas indre som følge av Nautsitis brudd på farens lov.

Iatiku fremstår som den mest samvittighetsfulle datteren, men etter hvert som den nye generasjonen vokser frem i landsbyen hun skapte, mister hun deres respekt og ser seg nødt til å returnere til Shipapu. Det er først og fremst denne tilbakevendingen som minner om Esmeraldas og Caridads transendens. Iatiku blir mindre verdsatt i sitt lokalsamfunn, noe som fører til hennes tilbakevending. I dette ligger den tradisjonelle brytningen mellom generasjoner, der den eldre generasjonen trekker seg tilbake og ut av diskusjonen. Mer generelt kan det tolkes som den eldre generasjonens død, som gir rom for nye tanker og ny energi. For Esmeralda og Caridad er prosessen satt på spissen, deres “tilbakevending” dreier seg mer om en flukt enn et frivillig oppbrudd, og i stedet for å mislikes av den yngre generasjonen, er det en (så å si) jevnaldrende, dypt religiøs mann som driver dem utfor kanten. Først vil jeg analysere Franciscos rolle, både i samfunnet generelt og spesifikt i

relasjon til dette hoppet. Han representerer det patriarkalske samfunnet, men medfører dette nødvendigvis at han finner seg til rette i sin kjønnsrolle? Deretter vil jeg analysere selve hoppet; skal det oppfattes som en tilbakevenden og en hyllest til opprinnelsesmyten og det åndelige, eller er det snarere en kritikk av samfunnets ekskludering av lesbiske?

4.2.2. Mannens rolle

Francisco kan hevdes å være bærer av tradisjoner, normer og tro som viderefører og støtter opp om det patriarkalske samfunnet. Det patriarkalske samfunnet forstår jeg som et samfunn som preges av mannens maktdominans, manifestert som en undertrykking av kvinner på den økonomiske, sosiale og kulturelle arenaen. Menn forbindes gjerne med rasjonalitet, eiendom og fysisk styrke. Deres makt er ofte inkorporert i samfunnsstrukturen, men det ligger også indirekte i deres (antatte) fysiske styrke en potensiell voldsbruk. Som deres motsetning forbindes kvinner med følelser, natur, hjem og passivitet. Det finnes altså visse normer og stereotypier for hvordan kvinner og menn skal leve sine liv, hvilke roller de kan eller bør inneha, og i forlengelsen av dette er den amerikanske filosofen og feministen Judith Butlers begrep om den heteroseksuelle matrisen interessant. I *Gender trouble. Feminism and the Subversion of Identity* utgitt 1990 forklarer hun hvordan denne matrisen påvirker vår forståelse av kropp, kjønn og begjær på. Den heteroseksuelle matrisen definerer hun som:

[...] en hegemonisk diskursiv/epistemologisk genusmodell som utgår från att kroppars koherens och begriplighet med nödvändighet förutsätter ett stabilt kön som uttrycks genom ett stabilt genus (med maskulinitet som uttryck för man och femininitet som uttryck för kvinna) som definieras oppositionellt och hierarkiskt genom heterosexualitetens tvingande praxis (Butler 2007: 236).

Ikke bare kategoriseres menn og kvinner ut fra forskjellige roller, men deres relasjoner og begjær bestemmes også som grunnleggende heteroseksuelle. Butler kaller dette for heteronormativitet. Den norske kjønnsforskeren Heidi Eng hevder i sin artikkel "Homo- og queerforskning" at:

Heteronormativitet er derfor *ikke lik* heteroseksualitet, men et begrep som påkaller de til enhver tid rådende normative diskurser om heteroseksualiteten, det være seg slik forestillingen om heteroseksualitet skaper kjønn, eller slik det skaper forestillinger om det gode/riktige liv (kjernefamilien, den romantiske kjærligheten, monogamiet osv.) (Eng 2006: 146-147).

Selv om hun her ikke direkte diskuterer Butlers bruk av begrepet heteronormativitet, mener jeg deres forståelser er sammenfallende. Butler kaller det for en heteroseksuell *matrise*, det vil si et "systematisk ordnet symbolskjema" (Wangensteen 2005: 642), et symbolskjema som er

under stadig endring og som dermed både påvirker og påvirkes av de rådende diskursene i samfunnet. I det heteronormative samfunnet der den “normaliserte” heteroseksualiteten er standarden, defineres alt annet som avvik og unntak. Avviket består vel å merke seg ikke bare av homoseksuelle atferdsformer, men også av ikke-normative heteroseksuelle former. Eng nevner som eksempel par som velger ikke å få barn. Et paradoks ved forholdet mellom det normative sentrum og periferien, er at avviket ofte er det som gir det normale (normerte) sin hegemoniske status. Avviket kan forstås som en måte å definere det normales grenser på, og gjennom degraderingen av det andre, økes vurderingen av det normale. Dermed kan en ensidig forherligelse av avviket/det perifere på en paradoksal måte ende opp med å forsterke de skillene man i utgangspunktet ønsker å bekjempe. Nå vil jeg vende tilbake til mannens rolle i romanen, med særlig vekt på Franciscos rolle i det siterte utdraget i underkapittel 4.2.1.

Francisco vokser opp hos sin gudmor doña Felicia, og får dermed en noe annerledes oppvekst på grunn av hennes helbredelsesseanser. Senere utfører han pliktskyldigst sin militærtjeneste i Vietnam, der han møter sine medsoldaters nedlatende og stigmatiserende holdninger til personer med latinamerikansk bakgrunn. Dette tydeliggjøres ved at de kaller Francisco for “Chico” (94), noe fortelleren gir følgende forklaring på: “to the white and black soldiers all ‘Spanish boys’ were ‘Chico’” (94). Francisco mistrivdes blant sine medsoldater i Vietnam, og da han kommer tilbake til USA, røyker han hasj og driver dank. Han forelsker seg i en hvit jente som får ham til å begynne på college, men da det blir slutt, mister han all interesse for college og studier. “He also lost interest in being a lover [...]” (100). Francisco forsøker å finne sin plass innen den rollen han forventes å spille som mann, men verken soldatlivet eller studietilværelsen er noe for ham, faktisk ønsker han ikke engang lenger å elske (med) kvinner. Dermed har Francisco prøvd ut og utelukket mange av de forskjellige atferdsformene som forventes av menn i et heteronormativt samfunn, så en dag bestemmer han seg for å følge i sin onkel Pedros fotspor som en “santero” (96).

“The santero, in and of himself, had no divine powers except during the time he was preparing a bulto, a wooden sculpture of a saint” (96). En *santero* er en som lager treskulpturer av helgener, men defineres også som en “person som dyrker helgenbilder i overdreven grad” (Aarli 2006: 515). Allerede i betegnelsen *santero* ligger et potensial til å bikke over i det ekstreme, det impliseres en balansegang mellom en sunn religionsutøvelse og en religionsfanatisme. Francisco var “both santero and penitente” (95), og *penitente* er en person som utfører *penitencia*, som betyr: “dyd som innbefatter angeren over å ha syndet og

en hensikt om ikke å synde igjen”²⁴ (Domingo 1996: 1312, min oversettelse). Denne angeren kan leses som anger over Franciscos krigshandlinger i Vietnam, men det gis ingen eksplisitte opplysninger om dette. Noe av det første han gjør som penitentebror er å lage en statue av “[...] Saint Francis of Assisi, for whom of course, he was named” (100). Frans av Assisi var grunnleggeren av fransiskanerordenen, og av sine disipler forlangte han “absolutt fattigdom, selvfornektelse og et liv i nestekjærlighetens tjeneste” (Wikstrøm 2001: 337). Dette stemmer overens med *los santeros’* og *los penitentes’* idealer. Pedro og Francisco jobber i pakt med naturen, slik menn i deres familie har gjort i lange tider. “[T]hey labored with the natural elements, sun, air, and earth and prayed all the while as they worked together in silence [...]” (101-102). Denne prosessen med å lage en helgenstatue fremstilles som noe positivt, dens tilknytning til de naturlige elementer fremheves, noe som minner om Acoma-innbyggernes opprinnelsesmyte og deres samhörighet med naturen. Det kan virke som om Francisco endelig har funnet sin plass i samfunnet, en plass preget av en lignende idyll og naturlighet som han vokste opp med hos doña Felicia.

Til tross for dette tilsynelatende idylliske bildet, er det noe som ikke stemmer. Ikke bare impliseres det ekstreme ved helgendyrkingen, men i tillegg var tegnene på at han skulle bli munk; “never so blatant that anyone like doña Felicia, his father, or his tío Pedro would have readily detected them” (95). Å ta del i den mannlige familietradisjonen av *los santeros* var noe han ønsket så sterkt at han faktisk ble en selv, til tross for mangelen på guddommelige tegn og evner. Dette understrekes ved Pedros synspunkt: “[H]e showed no early indications of being special in any way” (97). Kallet for å bli en *santero* og *penitente* fremstår først og fremst som hans personlige, nærmest egoistiske ønske, nesten som en idé han har fått etter å ha røyket for mye hasj. Fortelleren indikerer dessuten at han fikk ideen allerede mens han var i Vietnam, da han i samtale med puertoriceneren Little Chico fant ut at de begge hadde en onkel som var *santero*. Denne innsikten fikk Francisco: “[W]hen having a conversation with Little Chico about his tío Pedro one night while they shared a joint and waited to be killed if they didn’t kill first” (95). Faktisk henger dette sammen, de røyker hasj mens de snakker om sine onkler som var *santeros*, og i bakgrunnen lurer krigens logikk: drep eller bli drept.

Ideen om å bli *santero* er ikke bare påvirket av dop og samhörighet menn imellom, men også av et ønske om å overleve i et brutalt samfunn. I Vietnam måtte det krigshandlinger til, da han kommer tilbake til USA må han skifte strategi, og han forsøker en mer religiøs vei. Dermed kan det virke som om Francisco, samtidig som han videreformidler det patriarkalske

²⁴ “Virtud que implica el arrepentimiento por haber pecado y el propósito de no volver a pecar” (Domingo 1996: 1312).

samfunnet, også føler et ubehag ved det. Hans intense ønske om å høre hjemme i den rollen som var ment for ham og for menn generelt (soldat, *santero*), står i konflikt med det at han aldri helt synes å passe inn i disse rollene, noe som kan være noe av forklaringen på hans ekstremitet og besatthet. I tekstdedslaget beskrives han som: “a tall, lean, lonely coyote trying to camouflagé himself as a tourist” (210). Dette understreker hans vanskeligheter med å passe inn, han er en ensom person som lever i utkanten av samfunnet. Dessuten viser dette at rollene han prøver ut kun er påtatte og overfladiske. Trolig er det grunnen til at han aldri finner seg helt til rette i samfunnet.

Et tredje moment er hans interesse for Caridad. Også her bikker han over fra en “tilpasset” eller “normal” atferd til det overdrevne. Francisco overbeviser seg selv om at det dreier seg om en abstrakt, guddommelig kjærlighet, og for all del ikke en jordisk, fysisk og seksuell tiltrekning. Dette gjenspeiler jomfru-hore-dikotomien som er utbredt blant annet i chicanokulturen. Castillo hevder at den moderne kvinnen må velge mellom to polariserte roller: “that of mother as portrayed by the Virgin Mary vs. that of whore/traitor as Eve” (Castillo 1995: 116). Dikotomien viser seg ved kvinnens tradisjonelle rolle i meksikansk og chicanokultur, der kvinner hedres som flittige mødre, mens deres seksualliv og lyster forblir i det skjulte. Dette illustrerer det paradoksale med den jomfruelige fødselen; kvinnene skal være mødre, samtidig som deres seksualliv skal være ikke-eksisterende.

Francisco, “with the exception of la sublime Armitaña²⁵ and his godmother, [...] only loved men, even if only in the platonic sense” (100). Francisco oppfatter sin relasjon til andre mennesker som rent platonsk, noe som fører til at han ikke bare plasserer Caridad i den hellige, jomfruelige delen av dikotomien, men også seg selv og sin tiltrekning. Og som fortelleren kommenterer noe nedlatende og satirisk: “It was not within Francisco’s scope of imagination to be a lover of men [...]” (100). Dette kan være et eksempel på hvordan den heteronormativiteten Butler kritiserer virker begrensende, særlig for folk med mangelfull fantasi. Det faller ikke engang Francisco inn at han kan like menn på andre måter enn rent platonsk. Dessuten har han igjen fått en idé han føler behov for å forfølge, nemlig at hans interesse for Caridad er rent guddommelig, altså at den faller innenfor jomfrudelen og ikke horedelen av dikotomien (og dette til tross for Caridads velkjente utsvevende fortid på diverse barer). Francisco kan dermed hevdes å ha satt strenge rammer for sin egen seksualitet. Å bli tiltrukket av menn faller ham ikke inn, og hva gjelder Caridad, tillater han seg selv kun en religiøs, sakral tilbedelse. Det er kanskje idet han blir klar over det han så lenge har prøvd å

²⁵ “den sublime huleboeren Caridad” (100, min oversettelse).

fortreng, nemlig at han begjærer Caridad seksuelt, at hans begjær går over til å bli en besettelse.

Dermed danner det seg en begjærstruktur, en struktur basert på forskjellige grader av begjær, tiltrekning og ren nysgjerrighet. Francisco forfølger Caridad, som igjen føler et behov for å være i nærheten av Esmeralda og derfor oppholder seg mye utenfor huset der Esmeralda bor med kjæresten Maria. Selv om fortelleren erklærer at Caridad er forelsket i Esmeralda, beskrives hennes tiltrekning mer som en ikke-seksuell nysgjerrighet og lengsel. Det fremstår som en forelskelse basert på andre ting enn seksuelt begjær. Francisco finner uansett ut av hennes forelskelse i en annen kvinne gjennom sin overvåkning av Caridad. Etter å ha innsett dette; “[He] knew he could not ever let himself set eyes on Caridad again. This is just the way that Francisco el Penitente’s mind was going, kind of haywire, all the while thinking he was making sagacious connections when he wasn’t even plugged in” (204). Dette illustrerer hvordan Francisco tror at han trekker skarpsindige slutninger, mens han egentlig bare vikler seg mer inn i eget tankesurr og ikke minst egne forestillinger om verden. Han er så fastlåst i den heteroseksuelle matrisen, av oppfatningen av at menn liker kvinner og kvinner menn, at Caridads avvik fra denne normen blir så avskrekkende for ham at han ikke orker tanken på å se henne igjen.

I tillegg kan Francisco oppfatte Caridads interesse for Esmeralda som en indirekte avvisning av seg. Idet han merker hvor vondt dette gjør, og at han kanskje til og med føler sjalusi, blir også sannheten om hans eget begjær klart for ham. Det at han har vært seksuelt tiltrukket av henne er i seg selv en forbudt handling for Francisco, i og med at han kun tillot seg selv å tilbe henne på en mer sakral måte. For Francisco førte hans konklusjoner angående begjæret til Caridad til at han ikke bare foraktet henne og seg selv for å ha tilbedt henne, men også til at han innser at hans begjær rettet mot henne var seksuelt ladet. Fra å betrakte Caridad som en hellig jomfru, medfører Franciscos innsikt om sitt seksuelle begjær rettet mot henne at han ikke lenger kan tilbe henne som jomfruelig, og han blir, som følge av sin dikotomiske tankegang, nødt til å se på henne som en hore. Det er altså den ekstremt religiøse penitentebroren Francisco som er den utløsende årsaken til Caridads og Esmeraldas tilbakevending, eller hopp. Dette viser hvordan en i utgangspunktet positiv interesse (for både Caridad og for religion), kan bli destruktiv i feil hender. Sneversynet og ensretting fremstilles som det farlige, for det er slik besettelsen kan utvikle seg.

Francisco henger seg etter Caridads og Esmeraldas hopp. Silvio Sirias og Richard McGarry trekker en parallell mellom Francisco og Judas: “Like Judas Iscariot, Francisco el Penitente is incapable of forgiving himself for the extreme act to which he drove Caridad and

he hangs himself from a tree” (2000: 91). Judas er forræderen som etterpå angrrer sitt svik og går og henger seg. Franciscos svik kan enten forstås som hans svik overfor Caridad, eller som hans svik overfor seg selv og sine grenser. Dessuten fører Franciscos selvmord til at han, ifølge sin tro, ikke kommer til himmelen, men blir dømt til å brenne i helvete for alltid. Dette blir et slags parodisk spill, der Francisco er den som ender i helvete mens Caridad og Esmeralda nærmest drar tilbake til Tsjichtinako eller Moder Jord. Mens Caridad og Esmeralda kobles til urfolkets tradisjon, forbindes Francisco med fransiskanerordenen som de spanske katolikkene introduserte på det amerikanske kontinentet.

Francisco og hans onkel Pedro arbeider med de naturlige elementer: “[...] like their Spanish ancestors had done for nearly three hundred years on that strange land they felt was so far from God” (102). Sett i lys av Franciscos tragiske endelikt, kan henvisningen til deres spanske stamfedre tolkes som nok en destabilisering og hint om Franciscos etter hvert så ekstreme handlinger og usle død (han hang som: “a crow-picked pear [...]” (212)). Henvisningen kan, lik selve ordet *santero*, peke på både spanjolenes positive arbeid med utdanning og religion i Latin-Amerika, og på de sykdommer de brakte med seg, deres undertrykkelse av urfolket og deres erobring av et fremmed land. Dette er også det eneste sted i brødteksten der det alluderes til romanens tittel. Innledningsvis starter romanen med følgende sitat: ““So far from God – So near the United States’ *PORFIRIO DÍAZ* [...]” (15). For den meksikanske diktatoren Díaz (1876-1910) ble USA ansett som en av Mexicos verste fiender, og sitatet begynner egentlig med utbruddet: “Poor Mexico” (Marnham 1985²⁶: 44). Budskapet var klart: Mexico befant seg i en håpløs situasjon – langt fra Gud, men nær USA. Under Díaz’ styre gjennomgikk Mexico en modernisering og industrialisering, men misnøyen bredde seg da det var investorene som dro nytte av dette, og ikke den allmenne befolkningen. Dermed kan oppfatningen om å befinne seg langt fra Gud, tilskrives de rike og inntrengerne (spanjolene) fremfor “folket”. I romanen befinner personene seg ikke bare nær USA, de *er* i USA, og Francisco gjør alt han kan for å komme nær Gud. Det ironiske er selvsagt at det blir Francisco, som eneste person i romanen, som havner på stedet lengst fra Gud, nemlig helvete. Francisco viser at også menn sliter med å finne seg til rette innen de kjønnsrollene de forventes å følge. Selv om han prøver ut ulike handlingsalternativer, fører hans sneverhet til at han ikke klarer å finne seg en plass i samfunnet.

²⁶ Den israelske forfatteren Patrick Marnham ga i 1985 ut reiseskildringen *So Far from God. A Journey to Central America*. Til tross for likhet i tittelen, er den ikke relevant for min lesning av Ana Castillos *So Far from God*.

4.2.3. Forherligelse av kreasjonsmyten eller fortregning av det lesbiske?

Caridads og Esmeraldas hopp har blitt tolket på flere forskjellige måter, men disse kan hovedsakelig deles inn i to grupper, enten i forbindelse med opprinnelsesmyter og natur, eller i tilknytning til lesbisk tematikk. Ralph Rodriguez kobler episoden opp mot Acomalandsbyens kreasjonsmyte, mens Deborah Delgadillo mener at Caridads og Esmeraldas død viser menneskenes tilknytning til naturen. Videre hevder hun at Castillo ved å unnlate å fremstille deres død som sensasjonell, poengterer at ødeleggelsen av jordkloden er viktigere enn enkeltindividers dødsfall. Det er flere som diskuterer hendelsen sett i sammenheng med seksualitet og lesbisk kjærlighet. Enid Álvarez tolker Caridads kjærlighet til Esmeralda som det overnaturlige, og ikke deres transendentale utgang. Sirias og McGarry mener at: “[Caridads] lesbianism is unacceptable, and she is sacrificed in order to purify patriarchal society” (2000: 86). Ellen McCracken kritiserer derimot Castillo for at det lesbiske temaet ikke kommer åpent nok frem. Det mest oppsiktsvekkende er allikevel Colette Morrow sin artikkel “Queering Chicano/a Narratives: Lesbian as a Healer, Saint and Warrior in Ana Castillo’s *So Far from God*” (2002). Den handler om Caridad, om hennes seksualitet og lesbisk begjær, men til tross for dette nevner hun ikke Caridads og Esmeraldas transendentale bortgang med ett ord. Dette understreker at det er vanskelig for lesere og kritikere å forstå episoden. Kritikerne har hatt en tendens til enten å hylle episoden som et ontologisk manifest som fremhever urfolkets åndelighet og åpenhet, eller som det patriarkalske samfunnets eksklusjon av lesbiske kvinner. Disse aspektene kan også sees i sammenheng, for er det ikke logisk at personer som føler seg ekskludert fra den dominerende virkelighetsoppfatningen søker alternative måter å oppfatte virkeligheten på?

Den amerikanske litteraturprofessoren Frederick Luis Aldama gir en kritisk oversikt over tolkningsbidragene av episoden i boken *Postethnic Narrative Criticism. Magicorealism in Oscar “Zeta” Acosta, Ana Castillo, Julie Dash, Hanif Kureishi, and Salman Rushdie* (2003). Han mener at bidragene er interessante nok, men at kritikerne overser det han anser som aller viktigst, nemlig: “[T]he selfreflexive magicorealist signposts present in the narrative” (2003: 85). Aldama hevder at fortellerens parodiske stil, hennes stiliserte stemme (“exaggeration, repetition, and a thickening of cliché”(Aldama 2003: 85)) er noe som viser fortellerens metafiksjonalitet, og at denne selvrefleksjonen er en måte å ta avstand fra de tradisjonelle, magisk realistiske romanene på (dette er tema jeg vil diskutere i kapittel 5).

Inspirert av den franske tenkeren Guy Debord benytter Aldama seg av begrepet om et “spectacularized society” (Aldama 2003: 79), der kapitalismen har ført til at menneskene føler at deres fremmedgjøring i det spektakulariserte samfunnet er en naturlig del av samfunnet.

Innbyggerne forventer ikke lenger å forstå alt, de trekker seg heller vekk fra samfunnet og registrerer kun dets spektakulære hendelser. Aldama mener at Castillo fremstiller Caridads tilbakevenden ikke som en ontologisk og vakker fremheving av Acoma-innbyggernes opprinnelsesmyte, men som: “a spectacle of primitivism [...]” (Aldama 2003: 85). I stedet for en ren forherligelse av det opprinnelige, hevder Aldama at fortelleren selv tar avstand fra dette som nok en spektakulær episode i et kapitalistisk samfunn, slik at episoden fremstår som en parodisk iscenesettelse av det primitive (gjennom bruk av magisk realistiske virkemidler). Han tolker det som en kritikk av den (mannlige) magisk realistiske kanon og dens fremstilling av Den andre som noe eksotisk, men som på grunn av dens formelpreg blir ensidig og virker primitiviserende.

Jeg kan være enig i Aldamas poeng om at *So Far from God* forholder seg aktivt til den magisk realistiske tradisjonen, og at Castillo går i dialog med den, og med sin parodiske vri også kritiserer aspekter ved den (se kapittel 5). Men i stedet for å tolke Caridads og Esmeraldas tilbakevenden som nok en spektakulær og primitiv hendelse, synes jeg det er mer fruktbart å lese episoden som en konsekvens av samfunnets manglende aksept av Caridads åndelighet og hennes forelskelse i en kvinne. Jeg mener ikke med dette at episoden kan tolkes som et ontologisk manifest som fremhever urfolkets åndelighet og åpenhet på bekostning av andre strategier og tenkemåter, men den blir heller et bilde på hvor vanskelig det er å leve i et heteronormativt samfunn når en selv er avviket. Hvordan skal man forholde seg til de ekskluderende tendensene i et slikt samfunn? Burde man ta opp kampen og kjempe, eller er det greit å tilpasse seg samfunnet til en viss grad? I forlengelsen av dette, skal Caridads og Esmeraldas hopp forstås som en seier over det ekskluderende samfunnet, eller blir hoppet et bilde på at det ikke er rom for dem der?

4.2.4. Lesningen som en prikk-til-prikk-lek

Som en hjelp til å tolke Caridads og Esmeraldas hopp som beskrives i tolvte kapittel, kan det være fruktbart å vende tilbake til kapittel åtte. Romanens åttende kapittel skiller seg ut ved ikke å omhandle verken Sofias nærmeste familie eller Francisco, dessuten er kapittelet utelatt fra all sekundærlitteratur jeg kjenner til. Det bærer følgende tittel: “*What Appears to Be a Deviation of Our Story but Wherein, with Some Patience, the Reader Will Discover That There Is Always More Than the Eye Can See to Any Account*” (120). Fortelleren påpeker at også dette kapittelet vil være av betydning, så lenge leseren viser tålmodighet. Kapittelet innledes som følger: “The sorrowful telling of Francisco’s demise takes as its point of departure an adventure (or what was seen by some people as a *warning*) that started in a small

town far away [...]” (120). Dermed ledes leseren inn i en fortelling i fortellingen, et eventyr i eventyret. Allerede her varsles leseren om Franciscos bortgang, noe som fører til at det ikke blir *at* han dør som er det interessante, men hvordan eller hvorfor han døde.

Videre sier fortelleren at ingen av kvinnene i historien er: “Caridad’s Woman-on-the-wall in Chimayo, but with some patience (a virtue no one could ever have too much of) a few people actually made the connection in the end, like in one of those connect-the-dots games” (120). Det at fortelleren sier at det ikke handler om *the Woman-on-the-wall* (Esmeralda), gjør at leseren påminnes nettopp denne kvinnen og har henne friskt i minne gjennom kapittelet. I stedet for å være en kort avklaring om hennes manglende relevans, fungerer avklaringen heller som en påminnelse, den får en omvendt effekt og hjelper leseren til å forstå sammenhengen til slutt. Det impliseres at ikke alle lesere klarer å gripe denne helheten, noe som minner om den argentinske forfatteren og forløperen for postmodernismen Jorge Luis Borges sine ofte esoteriske verk. Der kreves det mye av leseren, slik at kun en elite, de få utvalgte, intellektuelle leserne vil oppfatte helheten. Fortelleren snur derimot denne tradisjonen på hodet. Leseren når innsikten om hvordan enkeltdelene utgjør en større helhet, som en følge av en barnelek i stedet for som en konsekvens av vedkommendes årvåkenhet og klokskap. Prikk-til-prikk-lekene krever ikke altfor mye intelligens, noe som medfører at fortellerens påstand i kapiteltittelen kan tolkes bokstavelig; det kreves ikke stort mer enn tålmodighet for å finne ut av sammenhengen. Samtidig kreves det altså en viss grad av engasjement fra leserens side. Leseprosessen som en prikk-til-prikk-lek minner om en naivistisk konkretisering av Iser’s fenomenologiske stjernebilde (se underkapittel 2.3.). Forskjellen mellom disse bildene på lesningen, er at mens leserne for Iser kunne se forskjellige stjernebilder ut fra de samme stjernene, har de tradisjonelle prikk-til-prikk-lekene en fasit. I kapittel åtte vises dette ved at fortelleren ymter om hvilke linjer leseren burde trekke ved den avkrefteende påminnelsen om Esmeralda. I stedet for å henspille på det abstrakte og intellektuelle, trekker fortelleren det heller ned på et barnlig og konkret plan.

Kapittelet handler om kjæresteparet Helena og Maria, og om deres biltur til Truchas, der de skulle utforske landet Marias familie stammer fra. På veien blir de forfulgt av en mann i en stor pickup: “[T]he larger one had become the predator of the small one” (125). Marias “VW Bug” (125) har ikke mye å stille opp med, og da mannen i pickupen begynner å skyte etter dem, blir de virkelig skremt og stopper på nærmeste bensinstasjon. Mannen går bort til bilen deres med pistolen synlig i bukselinningen og spør: “What d’you want around here, bitch? Come to make some trouble?” (127). Helena kan ikke forstå hvorfor han følger etter dem. “And yet the guy was standing face-to-face with her with a gun in his belt and acting

like it was she who was a threat to him” (127). Her synliggjøres noen av samfunnets paradoksale mekanismer, for hvordan er det mulig at en mann med pistol, med den største bilen, og på eget territorium kan oppfatte to kvinnelige turister som en trussel?

Dette blir et bilde på mennenes irrasjonelle frykt; den står ikke i forhold til styrkeforhold eller reell makt. De frykter det ukjente og det som ikke passer inn i deres verden, eller i deres oppfatning av den. Uansett gjør frykten at de stiller seg i forsvarsposisjon og prøver å fordrive eller eliminere kilden til sin frykt. Det er nettopp på dette punktet kapittel åtte kan leses som en advarsel eller som en miniversjon av kapittel tolv, der likheten ligger i det patriarkalske samfunnets ekskludering av (lesbiske) kvinner. Mannen sørger for at de ikke engang får fylt bensin, og da de begynner å kjøre igjen foreslår Maria å fortsette til Truchas, men Helena, som kjører, svarer: ““What do you mean – ‘let’s just go on’?’ she yelled. ‘Didn’t you see the gun that guy had?’” (128). Helena velger å ta mannens trussel til etterretning, og de drar hjem igjen. Fortelleren lar oss imidlertid vite at Maria senere valgte: “to say an overdue goodbye to Helena and start a new life on her own, in what she felt to be through blood ties, her true native homeland” (123). Dette kan tolkes som om Maria nekter å innrette seg etter den advarselen hun hadde fått, og begynner et nytt liv i området der familien hennes er fra. Da leseren i kapittel tolv får vite, via Franciscos undersøkelser om Caridad, at to som heter Maria og Esmeralda bor sammen og at den ene kjører “the VW” (203), er det bare for leseren å trekke streken fra prikk til prikk og innse hvordan det hele henger sammen.

Så selv om verken Francisco, Caridad eller Esmeralda er direkte involvert i historien om Helena og Maria, fungerer Maria både som et konkret og tematisk bindeledd. Det konkrete går ut på at Maria i den første historien er en av de viktigste personene, mens hun i den andre er en biperson. Det tematiske dreier seg ikke bare om hvordan menn kan fordrive noen kvinner, men kan også fungere som et bilde på det patriarkalske og institusjonaliserte samfunnets ekskluderingsmekanismer. Det virker som om denne ekskluderingen skjer på grunnlag av den heteroseksuelle matrisen, slik at de kvinner (eller menn) som faller utenfor matrisens etablerte kjønnsroller og begjærstrukturen dem imellom, oppfattes som truende nettopp på grunn av deres avvikerstatus. I kraft av å være et avvik settes det spørsmålsteget ved det normales hegemoniske status, slik at den frykten mennene føler trolig er en kombinasjon av frykt for det ukjente og uhåndterlige, men også et resultat av forvirringen de føler ved destabiliseringen av sin egen rolle og sitt samfunnssyn.

Mer spesifikt får mennene i begge tilfeller viljen sin ved hjelp av trusler og ved å vise styrke. Igjen påminnes leseren den patriarkalske strukturen, der menn sidestilles med makt, vold og fysisk styrke, mens kvinnene forbindes med uselvstendighet, forvarsløshet og

passivitet. Kvinnenes reaksjoner varierer, Helena beskrives som: “brave and fast-acting warrior woman [...]” (129), men til tross for sin reaksjonsevne og modighet er det hun som velger å gi opp og dra hjem. Kanskje innebærer det krigerske ikke bare kjapp handling, men også strategi og taktikk, der det å komme hjem med styrken i behold kan være viktigere enn å vinne sin ære ved å kjempe et slag man på forhånd vet er tapt. Som hennes motsetning står Maria som i selve situasjonen er passiv og handlingslammet. Men det er Maria som på lang sikt velger å trosse mannen; hun krysser grensen og inntar hans territorium. Dermed tematiseres forskjellige handlingsstrategier. Maria og Helena fremviser ulike måter å finne sin plass i samfunnet på, der en mer langdryg motstand stilles opp mot en oppfarende og intuitiv reaksjon som ender i en passivitet som ikke bidrar til å endre samfunnets normer.

4.2.5. Figuren som fremkommer

Sett i lys av Marias og Helenas fortelling, vil jeg nå gå tilbake til nedslaget og kapittel tolv for å analysere det åndeliges plass i romanen og det patriarkalske samfunnet som romanen fremviser. Likhetsstrekket mellom de to fortellingene er hvordan menn ved hjelp av trusler nærmest jager kvinnene på flukt. Her er det ekstra spennende å se på Esmeraldas handlingsstrategi, som jeg vil hevde kan sammenlignes med Helenas. Esmeralda treffer Francisco to ganger. Første møte skjer utenfor krisehjelpsentret for voldtektsofre hvor hun jobber, og hun stiller med en blanding av sinne og nysgjerrighet. Dette ender ille, faktisk hevder Carmela Delia Lanza at hun ble voldtatt. Leseren får aldri vite hva han sa til henne for å lure henne med, det kan godt ha vært overbevisende ting om at han er gudsønnen til doña Felicia og derfor til å stole på, men det kan også hende at han truet henne til å bli med. Trusler kan enten ta form av ord og verbale uttrykk, eller være kroppsbevegelser og holdninger, som det å vise frem en pistol i bukselinningen.

Når Esmeralda får øye på Francisco i Acoma Pueblo, har hun lært sin lekse og unngår å konfrontere ham: “And while we know that Esmeralda was not afraid because she just was not, we don’t know why she did what she did next. She started to run” (210). Esmeralda frykter ikke Francisco, hun virker like modig og handlekraftig som Helena, men til tross for dette løper hun vekk, noe heller ikke fortelleren makter å forklare. Dette ender i Caridads og Esmeraldas hopp, og i stedet for å la dem knuses mot bakken, integrerer fortelleren dem i det lokale urfolkets kreasjonsmyte. Det viktigste i deres hopp blir ikke en naivistisk forherligelse av det åndelige, en primitisering av det eksotiske eller nok en fremvisning av det spektakulære i samfunnet (slik Aldama hevder, se underkapittel 4.2.3.). Jeg mener heller, som en forlengelse av min lesning av kapittel åtte, at det er kritikk av sneversynthet og et

ekskluderende samfunn søkelyset rettes mot. Akkurat her dreier det seg om det mannsdominerte samfunnets ensretting og ekskludering av kvinner som ikke passer inn i deres verden eller deres bilde av disse kvinnene. For å angripe denne tematikken fra en annen vinkel, vil jeg nå kort se på hvordan andre menn fremstilles i romanen, og hvordan disse forholder seg til religion og åndelighet.

So Far from God er en kvinnesentrert roman, og de få mennene som beskrives nærmere, fremstilles ofte i et ikke altfor positivt lys. Deres religiøsitet virker til tider latterlig, som for eksempel når Francisco i sin inderlige gudstro strør aske i maten for å unngå å merke kroppens lyster og for å leve et mest mulig pietistisk liv. Francisco har prøvd ut mange forskjellige måter å leve på, men i stedet for å bli mer åpen og tolerant i sitt forhold til religion og kjønnsroller, ender han opp i en sneverhet og ensretting som er farlig både for ham selv og andre. Domingo er den rasjonelle mannen som tror på det han ser og opplever, men ikke på noe utover det. Dette gjør at han til en viss grad er i stand til å endre sin oppfatning av det overnaturlige, men på sine premisser. Da Caridad går inn i sin første transe og forutser Esperanzas hjemkomst og snarlige avskjed, tar Sofia henne alvorlig mens Domingo oppfatter det mer som en spøk. Da Caridads forutsigelse viser seg å stemme, blir Domingo mer observant. Caridads neste transe handler om at hennes Corazón leder 113 hester, og denne gangen nøler ikke Domingo, og drar til veddeløpsbanen. Han vinner en stor sum som han vil bruke til å bygge et hus til Caridad. Poenget er at han i utgangspunktet ikke trodde på Caridads overnaturlige evner, men da de viser seg å være reelle, endrer han sitt synspunkt og prøver å tjene penger ved hjelp av hennes evner. I stedet for å reflektere over alternative livssyn, innretter Domingo seg etter de merkelige hendelsene og prøver å utnytte dem til egen profitt.

Den mannen som klarest bryter med disse kjønnsstereotypene der menn representerer den rasjonelle fornuften og kvinner det åndelige og overnaturlige, er den psykiske kirurgen²⁷ doktor Tolentino. Det kan argumenteres for at doktor Tolentino er av en annen verden. Rent fysisk er han opprinnelig fra Filippinene, men han synes også å være uendelig gammel. Da han skulle prøve å helbrede Locas AIDS, virker han: “as able as back when he had come to tell Sofi’s strong father three decades ago [...]” (224-225). Han holder seg merkelig godt, og husker dessuten godt da han praktiserte i Tome under: “the Spanish flue epidemic in 1918” (235). Han er også en person som makter å inkorporere tilsynelatende motsetninger. Han praktiserer en blanding av den tradisjonelle, rasjonelle legevitenskapen og en mer

²⁷ En psykisk kirurg fjerner vev, svulster og annet fra pasientens indre med bare nevene, men uten å etterlate seg arr. Dette er en form for åndelig helbredelse som har blitt kritisert for å være sansebedrag.

naturorientert, åndelig tilnæringsmåte: “like his father [he had] attended Northwestern University Medical School in the coldest city in the world, [but] it was from his mother that he learned the tratamiento he gave Loca that night” (227). Doktor Tolentino er den mannen som er mest åpen og tror på overnaturlige og alternative behandlingsformer. Men i stedet for å oppfatte ham som en banebrytende og grensesprengende mann, mener jeg det er mer naturlig å tolke ham som en som lever uten grenser.

Gloria Anzaldúa skriver at: “[t]o survive the Borderlands/ you must live *sin fronteras/* be a crossroads” (Anzaldúa 1999: 217). I stedet for kun å forholde seg til to motsatser, til en dikotomi, må man hele tiden kunne forflytte seg og forholde seg til flere av livets aspekter. Dette klarer Tolentino, han er av den gamle skolen, men praktiserer fortsatt, uansett ytre omstendigheter, det være seg å behandle spanskesyken eller AIDS. Han representerer syntesen, den som klarer å leve på begge sider av en grense eller en dikotomi på én gang. På mange måter kan han slik symbolisere løsningen på hvordan forholde seg til samfunnets normer og krav, men samtidig fremstilles han som en utenomjordisk skikkelse som sprenger tid og rom. Dermed blir han snarere en utopisk figur, en illusjon, en drøm, enn en realistisk person. Doktor Tolentino blir et forbilledlig eksempel som kan knyttes an til et fremtidshåp og en optimisme.

I sin ensidige fremstilling av disse ekstreme, ensrettede og dominerende mennene (med unntak av Domingo, som føyer seg etter Sofias krav, men gambler bort huset hennes), kan det hevdes at fortelleren imiterer det hun kritiserer. Det blir en slags parodi, der hun ikke lar mennene få en stemme. De fremstilles og belyses heller fra kvinnenens synspunkt, slik at de mekanismene som ligger skjult i det patriarkalske samfunnet, her benyttes på mennene selv.

Innebærer tolkningen om at Caridads og Esmeraldas forsvinning er en kritikk mot det patriarkalske samfunnets ekskluderingsmekanismer, også at deres tilbakevending kan tolkes som en seier over dette samfunnet? Det at Francisco havner i helvete mens Caridad og Esmeralda settes i forbindelse med kreasjonsmyten, tyder på dette. Tekstnedslaget mitt ender med følgende bemerkning: “[...] Esmeralda and Caridad would be safe and live forever” (211). Deres sammenfletting med urfolkets opprinnelsesmyte kan dermed forstås som fortellerens måte å rettferdiggjøre deres valg på, og som en anerkjennelse av deres kjærlighet som for så vidt fikk en positiv slutt. Som i eventyret får Caridad og Esmeralda leve lykkelig alle sine dager, selv om de ikke klarer å finne seg en plass i det patriarkalske samfunnet som de levde i. De blir et symbol på lesbisk kjærlighet, men på grunn av fremstillingen av Caridads begjær som ikke utelukkende seksuelt, kan de også representere et søsterlig eller kvinnelig fellesskap. Kreasjonsmyten benyttes uansett for å gi Caridad og Esmeralda en bedre

slutt, som et alternativ til å la dem ende i et Thelma og Louise-lignende selvmord for slik, i henhold til den katolske troen, også havne i helvete lik Francisco.

Selv om hoppet kan tolkes som en anerkjennelse av lesbisk kjærlighet og/eller et kvinnefelleskap, mislykkes Caridad og Esmeralda i å skape seg en plass i Tome. Som vi så ovenfor velger både Esmeralda og Helena, til tross for deres intuitive sinne og pågangsmot, å vike for mennene. Mennenes truende holdning oppnår sin ønskede effekt, og jeg mener at Caridads og Esmeraldas hopp blir stående som et symbol på deres valg om å vike for mennene, og ikke som en seier over dem. Mens Iatiku i kreasjonsmyten ble fortrent av den yngre generasjonen og måtte vende tilbake til Shipapu på grunn av deres manglende respekt for henne, var det både det patriarkalske og det katolske samfunnet som fortrent Caridad og Esmeralda. Deres motstand mislykkes fordi de blir for snevre og fanges inn av en lignende ensretting som også Francisco var preget av. Caridad har gått gjennom mange faser med forskjellige handlingsstrategier som i ulik grad har vært i overensstemmelse med eller stått i motsetning til de rådende normene i samfunnet. Hun prøver stadig noe nytt og virker åpen, både åndelig og hva gjelder utforskning av egen rolle i samfunnet. Men allikevel blir hun for fokusert på fortiden. Hun orker ikke å forholde seg til sin samtid, for eksempel prøver hun å ignorere Francisco, men samtiden innhenter henne altså til slutt. Dessuten kan det hevdes at hennes fokus på det åndelige fører til at hun overser det politiske. Det åndelige opptar hennes fokus slik at hun overser at hun er del av et samfunn der hennes handlinger får konsekvenser i samfunnet, men også der samfunnet påvirker henne. Deres tilbakevenden kan derfor tolkes som en konsekvens av kun å forholde seg til deler av livets realiteter, og selv om det ligger underforstått også noe positivt ved tilbakevendingen, så overdøves dette av det negative.

Den eneste av kvinnene som faktisk tør å leve som hun vil, er Maria, som i åttende kapittel er en av hovedpersonene, men som i tolvte er en passiv biperson. Det at hun er bindeleddet mellom disse to kapitlene, mellom omveien og "målet", indikerer hvor viktig hun er. Selv om hun kun eksisterer i romanens ytterkanter, eksemplifiserer hun en kvinne som makter å finne sin plass i samfunnet. Selv om hun virket passiv da hun og Helena ble truet av mannen, er det hun som tross dette vil fortsette. Det er hun som vender tilbake til sine forfedres hjemland og klarer å opparbeide seg et liv der, i samboerskap med Esmeralda. Det merkverdige er at hun både i relasjonen med Helena og med Esmeralda fremstilles som den passive part, den som godtar den andres beslutning og nærmest godtar livet som det er. At det allikevel er hun som skaper seg en plass i samfunnet, kan tolkes som en satirisk kommentar til synet om at kvinnen er passiv, og at dette gjelder både i det private og i det offentlige. Det ene

fører ikke til det andre, det å være passiv i hjemmet betyr ikke at man også er det i offentligheten.

Men det kan også forstås som et forsøk på å endre vårt innarbeidede syn om at passivitet er noe negativt. Maria viser hvordan passivitet også kan bety en innbitt motstand, en skjult, men gjennomgående vilje til endring. Det å bryte normer kan gjøres i det stille, slik Maria eksemplifiserer. Det er kanskje dette som er kjernen i forholdet mellom åndelighet og lesbiske kvinners plass i et mannsdominert samfunn, nettopp det å tørre å bryte samfunnets normer. Uten normbrudd vil heller ikke normene endres, så noen er nødt til å gå foran som foregangskvinner og -menn. Kanskje er et stille, gjennomgående og langvarig brudd av samfunnets heteronormativitet det som skal til, siden ekstreme, spektakulære episoder ofte bygger opp om de skillene de søker å overskride og forlate. Marias langvarige og mer passive, ikke-konfronterende motstand kan hevdes å være en mer vellykket handlingsstrategi overfor samfunnet enn Helenas, Esmeraldas og Caridads, som alle, til tross for deres vilje til å kjempe, ender opp med å vike for mannen. De tilpasser seg ikke det patriarkalske samfunnet, men velger på sett og vis å forlate det, å ignorere det. Heller ikke Francisco makter å møte samfunnet, men også hans egne heteronormative oppfatninger, med den motstandskraft og viljestyrke som trengs, hans sneversyn og ensretting leder ham til selvmord.

I dette underkapittelet har jeg sett på hvordan noen personer har forholdt seg til det patriarkalske samfunnet, og hvordan de har blitt ekskludert som en følge av deres ikke-normative kjønnsroller og/eller deres alternative åndelighet. I neste underkapittel vil jeg se mer generelt på hvordan det religiøse forholder seg til det politiske. Utelukker det ene det andre, eller kan de heller hevdes å utfylle og støtte opp under hverandre? Først vil jeg analysere langfredagsprosesjonen med hensyn til dette, før jeg vil analysere Locas fremtoning i prosesjonen for å gå enda dypere inn i denne tematikken. Religion og politikk kan gi mange dystre, kritiske assosiasjoner, og jeg vil se hvorvidt fortellerens fremstilling tynges ned av alvoret og hvordan hun eventuelt håndterer det.

4.3. Religion og politikk

4.3.1. Nedslaget – langfredagsprosesjonen

No, there had never been no procession like that one before.

When Jesus was condemned to death [1²⁸], the spokesperson for the committee working to protest dumping radioactive waste in the sewer addressed the crowd.

²⁸ Med litt tålmodighet vil leseren forstå meningen med mine tall i hakeparentes og trekke strekene fra prikk til prikk og forstå sammenhengen.

Jesus bore His cross [2] and a man declared that most of the Native and hispano families throughout the land were living below poverty level, one out of six families collected food stamps. Worst of all, there was an ever-growing number of familias who couldn't even get no food stamps 'cause they had no address and were barely staying alive with their children on the streets.

Jesus fell [3],

and people all over the land were dying from toxic exposure in factories.

Jesus met his mother [4], and three Navajo women talked about uranium contamination on the reservation, and the babies they gave birth to with brain damage and cancer. One of the women with such a baby in her arms told the crowd this: 'We hear about what environmentalists care about out there. We live on dry land but we care about saving the whales and the rain forests, too. Of course we do. Our people have always known about the interconnectedness of things; and the responsibility we have to 'Our Mother,' and to seven generations after our own. But we, as a people, are being eliminated from the ecosystem, too . . . like the dolphins, like the eagle; and we are trying very hard now to save ourselves before it's too late. Don't anybody care about that?'

Jesus was helped by Simon [5] and the number of those without jobs increased each day.

Veronica wiped the blood and sweat from Jesus' face [6]. Livestock drank and swam in contaminated canals.

Jesus fell for the second time [7].

The women of Jerusalem consoled Jesus [8]. Children also played in those open disease-ridden canals where the livestock swam and drank and died from it.

Jesus fell a third time [9]. The air was contaminated by the pollutants coming from the factories.

AIDS was a merciless plague indeed, the crowd was told by a dark, somber man with sunglasses and an Eastern accent. It started in Africa, he said, among the poor, black people, and continued sweeping across continents, taking anyone in its path. It was the Murder of the Innocents all over again, he said, and again, there was lamentation, and weeping and great mourning, not just in Rama as in the Gospels, but this time all over the world. Jesus was stripped of his garments [10].

Nuclear power plants sat like gargantuan landmines among the people, near their ranchos and ancestral homes. Jesus was nailed to the cross [11].

Deadly pesticides were sprayed directly and from helicopters above on the vegetables and fruits and on the people who picked them for large ranchers at subsistence wages and their babies died in their bellies from the poisoning.

¡Ayyy! Jesus died on the cross [12].

No one had understood the meaning of the brief war in the Middle East, and Sofi went up to the portable podium, a bit reluctantly at first, to talk about her eldest daughter who never returned, although she had gone not to fight but as a civilian, a news reporter, as part of her job, that's all. It was true that la Esperanza had always been outspoken, a mitotera. Everyone knew that. And now the Army said that although they knew she was dead they never produced a body for her to bury.

Christ was taken down from the cross [13].

At the hour that Jesus was laid in His tomb [14] the sun set and the temperature dropped immediately as it does in the desert. The crowd began to disperse, slowly and quietly. Sofi and doña Felicia led Loca—who only weighed eighty-five pounds by then and was very, very tired (although it had been one of her stronger days)—on Gato Negro back home.

No, no one had never seen a procession like that one before (242-244).

Under påskehøytiden er det vanlig for katolikker å delta i en prosesjon eller gudstjeneste på langfredag, til minne om Jesu lidelse og korsfestelse. Markeringen av korsveien kan foregå innendørs ved å følge forbederens gjennomgang av fjorten tablåer som illustrerer veiens stasjoner, eller ved en utendørs seremoni der de fjorten stasjonene iscenesettes, ofte ledet av en forbeder eller forsanger. De fjorten stasjonene er som følger:

1. Stasjon: Jesus blir dømt til døden [...]
2. Stasjon: Jesus mottar korset.
3. Stasjon: Jesus faller første gang under korset.
4. Stasjon: Jesus møter sin mor.
5. Stasjon: Simon fra Kyrene hjelper Jesus å bære korset.
6. Stasjon: Veronika rekker Jesus svetteduken.
7. Stasjon: Jesus faller annen gang under korset.
8. Stasjon: Jesus trøster Jerusalems kvinner.
9. Stasjon: Jesus faller tredje gang under korset.
10. Stasjon: Jesus blir avkledt.
11. Stasjon: Jesus blir naglet til korset.
12. Stasjon: Jesus dør på korset.
13. Stasjon: Jesus blir tatt ned av korset og lagt i sin mors fang.
14. Stasjon: Jesus blir gravlagt (Den Romersk-katolske kirke 1990: 154-155).

Jeg har markert stasjonene i utdraget fra *So Far from God* med stasjonens tall i hakeparentes for å tydeliggjøre korsveien, også kalt *Via Dolorosa*, lidelsens vei. Noe av hensikten med prosesjonen er å oppnå en forbindelse med Jesus gjennom å identifisere seg med hans lidelser og død. Jesus blir dermed en støtte og hjelp for vanlige personer; når egne lidelser er vanskelige å takle, kan forbindelsen med Jesus virke som en lettelse. Som den norske diakonen Gunnar Wicklund-Hansen påpeker i sin artikkel “Fra Kirkens skattkammer: Korsveien”, så opptok katolske menigheter inspirert av frigjøringssteologien i siste del av 1900-tallet særlig denne tradisjonen med langfredagsprosesjoner. Der “kunne man knytte forbindelsen mellom den lidelse man selv var utsatt for, f.eks. i Latin-Amerika under diktaturregimer, og den lidelse Jesus selv måtte utholde” (Wicklund-Hansen 2002: 4). Jesu lidelse ble oppfattet som et bilde på egen lidelse, og denne identifiseringen ga også løfte om håp og frelse. Jesus “henger der som tegnet på at ut av døden kommer nytt liv, ut fra maktesløshet kommer den endelige seier, frelsen” (Wicklund-Hansen 2002: 5). I stedet for å være en dyster, tragisk marsj, er det en prosesjon som vekker håp om bedre tider (om ikke annet så i det hinsidige). Langfredagsprosesjonen er altså blitt en nærmest institusjonalisert tradisjon, som fra Jerusalem via Europa ble ført over Atlanterhavet med de spanske fransiskanermunkene.

I dette kapitlet vil jeg først analysere selve prosesjonen i forbindelse med de fjorten stasjonene og deretter den russiske språkfilosofen og litteraturteoretikeren Mikhail Bakhtins karnevalismebegrep. Hvilke likhetstrekk har prosesjonen med karnevalsopptoget? Deretter vil jeg analysere Locas fremtoning før, etter og under selve prosesjonen, og se på hvordan hennes eventuelle samfunnsengasjement kommer til uttrykk. I siste underkapittel vil jeg undersøke

hvordan fortellerens samfunnskritikk kommer til syne, og hvorvidt både det dystre og det komiske uttrykkes i romanen.

4.3.2. En prosesjon utenom det vanlige

I *So Far from God* utføres prosesjonen på en annerledes måte. Beskrivelsen av prosesjonen er intens, rytmisk og medrivende, og fortelleren understreker både før og etter skildringen at ingen tidligere har sett en lignende prosesjon. Med dette plasseres prosesjonen som en unik engangshendelse. Hva er det som er så uvanlig denne gangen? Rent konkret i forhold til de fjorten stasjonene foreligger det en tilsynelatende diskrepans. I *Bønnebok for Den Katolske kirke* står det at Jesus ved den trettende stasjonen tas ned fra korset og legges i sin mors fang, mens det i romanen ikke nevnes noe om en mors favn. Jeg regner derimot ikke dette som et avvik, siden det i mange andre forståelser av de fjorten stasjonene kun nevnes at Jesus ble tatt ned fra korset og utelater scenen med Maria.

Det eneste avviket skjer dermed i den åttende stasjonen, der det ifølge den katolske tro er Jesus som trøster kvinnene, mens det i romanen er kvinnene som trøster Jesus. I korsveisandakten sier Jesus til alle de jamrende og klagende kvinnene som følger etter ham: “Jerusalems døtre! Gråt ikke over meg, men gråt over dere selv og deres barn” (Den Romersk-katolske kirke 1990: 159). Umiddelbart høres dette nesten avvisende ut, mens det egentlig ligger en tanke om en trøstende Gud bak. Det er ikke menneskene som skal trøste Gud eller Guds sønn, det er han som skal trøste dem. Hvordan skal man tolke romanens reversering av disse rollene? Det at kvinnene trøster Jesus skaper assosiasjoner til mødre som trøster sine barn, og denne omsorgs- og forsørgerrollen fører igjen til at kvinnene sammenstilles med Jomfru Maria. Det at kvinnene gir Jesus trøst er uansett en handlingsstruktur som gir dem mer makt. Den som gir en annen person trøst, anses som overordnet den som mottar trøsten, en giver besitter et overskudd mottakeren mangler. Det er derfor lett at trøsten kan vippe over til nedlatenhet fra giverens side eller overdreven ydmykhet fra mottakerens side. Poenget mitt er at forholdet mellom trøstende og trøstet sjeldent er balansert og likevektig. Romanen snur om på det tradisjonelle forholdet Jesus-kvinner og reetablerer det som et forhold der også kvinnene bidrar med noe fruktbart, mens Jesus gjøres mer menneskelig i sin posisjon som den trøstede.

Prosesjonen er annerledes enn en tradisjonell utførelse også på et mer generelt plan. Korsfestelsen er det strukturerende elementet og prosesjonens tilsynelatende hovedansvarlige (naturlig nok, i og med at dette er en katolsk tradisjon på langfredag). Men samtidig trenger samtidens begivenheter seg på. Dermed er det ikke bare det religiøse som vies

oppmerksomhet, men også politiske aspekter ved samtiden. Dette viser seg blant annet i selve iscenesettelsen av Jesu siste timer. Tradisjonelt ledes prosesjonen av en forbeder, ved hver stasjon finnes det personer (eller eventuelt tablåer) som iscenesetter stasjonens innhold. For eksempel er det vanlig at en person utkledd som Jomfru Maria møter den som utfører Jesu rolle (ofte en penitentebror) ved fjerde stasjon. Før beskrivelsen av prosesjonen forklarer fortelleren visse spesielle omstendigheter: “No brother was elected to carry a life-size cross on his naked back. There was no ‘Mary’ to meet her son. Instead, some, like Sofi, who held a picture of la Fe as a bride, carried photographs of their loved ones who died due to toxic exposure hung around the necks like scapulars [...]” (241). Et skapular er et tøyestykke som henges over nakken, og mange mener at den som bærer et skapular er sikret Jomfru Marias beskyttelse og vil bli frelst. I stedet for å benytte seg av slike skapularer, henger romanpersonene fotografier av sine kjære rundt halsen. Dette kan enten forstås som at de føler seg beskyttet av sine kjære som har gått bort, eller som en protest mot samfunnets destruktive krefter og som en påminnelse om at det ikke holder å tro, menneskelig handling må til. Fotografiene benyttet som skapularer kan være en metafor på den beskyttelsen troen representerer, men også på faren ved at en ekstrem tro kan medføre en ignorering av verden, noe som kan få fatale følger. Med dette mener jeg ikke at for eksempel Fe klamret seg for hardt fast i den katolske tro, snarere tvert imot; hun trodde på det amerikanske samfunnets muligheter. Hun ble så fokusert på den amerikanske drømmen at hun overså andre faresignaler som samfunnet ga henne. Fotografiens plass i stedet for skapularer tolker jeg dermed som en påpekning av at et for snevert fokus kan få alvorlige konsekvenser. I tillegg til å tro må man engasjere seg i samfunnet. Selv om noen religiøse symboler byttes ut med konkrete eksempler fra personenes liv, er det aldri snakk om at det religiøse ekskluderes på bekostning av det politiske. Det foregår heller en sidestilling eller en balansering av de forskjellige diskursene.

Et annet eksempel på hvordan det politiske iscenesettes parallelt med det religiøse, er ved de stasjonene der en person holder en tale, eller en appell: “Jesus bore his cross and a man declared that most of the Native and the hispano families throughout the land were living below poverty level [...]” (242). Her går fortelleren så å si direkte over fra en gjengivelse av *Bibelen* til gjengivelsen av en manns appell angående fattigdom, det eneste som skiller dem er konjunksjonen ‘og’ (‘and’). Denne sammenkoblingen føles til tider som en sammensmeltning, noe som skyldes den rytmiske, musikalske ordlyden kombinert med den utstrakte bruken av konjunksjoner og kommategn som bindeledd mellom mange av setningene. Stilen i romanen er tidvis veldig rytmisk, noe som særlig karakteriserer beskrivelsen av langfredagsprosesjonen. Dette skaper en nærmest suggererende effekt. Leseren dras inn i

beskrivelsen, og skillet mellom det religiøse og det politiske viskes ut. Samtidig minner det suggerende om en preken, en messe, der en velartikulert og engasjerende prest kan få menigheten til å glemme seg selv for kun å leve seg inn i hans ord og hans budskap. Leseren og menigheten dras inn i ordstrømmen, lytter og godtar fortellerens og prestens fremstilling av verden. Dette tilsvarer den situasjonen jeg beskrev i underkapittel 2.2., der leseren i korte glimt glemmer seg selv og føler seg som en del av fortellingen. Avstanden mellom leser og fortelling minskes, og den drivende rytmen gjør at skillet mellom beskrivelsene av det politiske og det religiøse blir så uskarpt at leseren til slutt glemmer å reflektere over det. Slik sammenblandes og sammenlignes iscenesettelsen av Jesu siste timer med medmenneskenes samfunnspåførte lidelser.

Denne parallelle strukturen blir enda klarere ved å undersøke hvordan fortelleren fremstiller langfredagsprosjonen. Allerede i kapiteltittelen forberedes leseren på at også politikken spiller inn: *“La Loca Santa Returns to the World via Albuquerque Before Her Transcendental Departure; and a Few Random Political Remarks from the Highly Opinionated Narrator”* (238). La Loca har fått tilbake helgentilnavnet som etter hennes oppstandelse fort ble glemt, og det er tydelig at dette kapittelet vil fokusere på henne og hennes transendentale bortgang eller død. Men den påståelige og selvsikre fortelleren akter også å komme med egne politiske innspill. Jeg tolker de kommentarene som ikke forbindes med noen personer, som fortellerens egne. Dette fremkommer for eksempel av den tredje stasjonen: *“Jesus fell, and people all over the land were dying from toxic exposure in factories”* (242). Først beskrives stasjonen eller iscenesettelsen av stasjonen, før gifteksponering i fabrikker påpekes som årsaken til mange menneskers død. Til tross for denne selvironiske, karikaturlignende betegnelsen av seg selv i kapitteoverskriften, viser denne kritikken, som etter min vurdering kan tilskrives fortelleren, alvorret som ligger i bakgrunnen. I tillegg til å være en generell kritikk av fabrikkenes utnyttelse av arbeiderne, er den en henvisning til Fe og hennes død. Nok en gang etterfølges en beskrivelse av det religiøse med en samfunnskritisk kommentar, noe jeg mener sidestiller disse to elementene. Den religiøse lidelse (Jesu lidelse) og menneskenes lidelse i verden blir gjennom dette like viktige og fremstilles som like intense. Denne strukturen fører til at det guddommelige rykkes ned til jorda, men også at vanlige personers bekymringer øker i status slik at de sidestilles med Jesu lidelser. I den katolske tro impliseres det at ingen bekymringer er for små for Gud, han skal passe på oss alle. Samtidig mener jeg at fortelleren med sine politiske kommentarer påpeker noen av verdens problemer i stedet for å bagatellisere dem. Den religiøse prosjonen

benyttes for å intensivere og fremheve fortellerens og dermed også romanens samfunnskritiske kommentarer.

Noen av elementene og grepene ved beskrivelsen av langfredagsprosesjonen kan få en til å tenke på Mikhail Bakhtins karnevalismebegrep. Han så på karnevalet som en del av folkets latterkultur, en motkultur, og mens karnevalet pågikk, ble samfunnets hierarkiske strukturer snudd på hodet: “*det opphøyede bytter plass med det lave, det opphøyede og det gamle, det avsluttede og ferdige kastes ned i det fysisk kroppslige helvete for å dø og bli født på ny (fornyelse)*” (Bakhtin 2003: 57). Selv om Bakhtin skriver om døden er det allikevel latteren som er i forgrunnen. Døden fungerer mer som et bilde på omsnuingen av hierarkier. Karnevalet var folkets fest, der de kunne gjøre narr av presten og byfogden uten at det ville få negative konsekvenser senere. Den prosesjonen som beskrives i romanen, minner lite om en slik lystig feiring, men det finnes allikevel visse fellesnevner. For eksempel kan reverseringen av den åttende stasjonen diskuteres nærmere i forbindelse med karnevalismebegrepet. Det at kvinnene trøster Jesus og ikke omvendt, er nettopp en omvelting av hierarkiet, her det religiøse hierarkiet. Det er temmelig ironisk at kvinnene får maktrollen som den som trøster, mens den trøstede er Jesus. Jesus kan stå som et symbol på den katolske kirkens patriarkalske hierarki, slik at det i reverseringen av forholdet mellom kvinnene og Jesus samtidig skjer en parodisk reversering av forholdet mellom kvinner og menn i samfunnet. Den kan tolkes som en indikasjon på hvor umerkelig og lett kjønnsrollene kan byttes, slik at leseren kan bli sittende og undre over hvordan det nåværende samfunnet ville sett ut hvis vurderingen av kjønnsrollene var annerledes. I en prosesjon utenom det vanlige tillates uansett en midlertidig destabilisering av de etablerte hierarkier og konvensjoner.

Et annet kjennetegn ved karnevalsopptøget er at skillet mellom deltakere og tilskuere er utflytende. Dette skjer også i langfredagsprosesjonen, der alle som er med på prosesjonen både er deltakere og betraktere, skuespillere og publikum. Rollene varierer, fra å gå lengst bak i rekken av prosesjonen, kan en person ved neste stasjon være den som holder en tale. Tilsynelatende kan hvem som helst holde tale, flere forskjellige mennesker slipper til, og med dette skapes et mangfold av stemmer. Prosesjonen preges av en polyfoni, der hvem du *er* blir uvesentlig og det du har å *si* blir det viktige. Det sosiale hierarkiet settes ut av spill til fordel for personenes budskap. Utviskelsen som skjer av skillet mellom publikum og deltaker, gjenspeiles også i romanens struktur, der skillet mellom romanens hovedpersoner og bipersoner forblir uklar. Under beskrivelsen av langfredagsprosesjonen er det ikke Sofia og hennes nærmeste familie som er det bærende elementet, men religiøse og politiske temaer. Det at mange av personene har byttet ut skapular med fotografier av avdøde slektninger som

ble offer for det moderne samfunnet, er en handling som for det første markerer at de er deltakere og ikke publikum. For det andre kan det tolkes som en kritikk av Jomfru Marias påståtte beskyttelse. Hennes beskyttelse gjaldt tydeligvis ikke deres kjære, noe de demonstrerer ved å bytte ut symbolet på beskyttelsen med bilder av de avdøde. Bak dette ligger den håpløsheten og fortvilelsen mange mennesker føler i forbindelse med katastrofer: Hva hjelper tro og symboler i møte med virkelighetens og hverdagens tragedier?

Ved første øyekast kan det virke som om jeg her argumenterer for at prosesjonens parodiering av religiøse symboler og dens karnevalistiske tilløp til kritikk av religiøse figurer vil munne ut i en konklusjon om prosesjonens avfeining av religion og tro. Men jeg mener heller at prosesjonen blir et annerledes karnevalsopptog. I stedet for at latteren er i fokus og at samfunnets hierarkier omveltes, så er det døden og de destruktive kreftene som er i forgrunnen for langfredagsprosesjonen. Tradisjonelle avgrensninger og skillelinjer mellom religion og politikk oppløses, alvoret som ligger i Jesu siste timer overføres til samtidens personer og deres lidelser. I dette ligger tanken om at man ikke kan forholde seg til religion uten også å komme inn på det politiske, og omvendt. Wicklund-Hansen vektlegger at det i den katolske tros beretning om Jesu siste timer impliseres håpet og troen om frelse, mens romanens prosesjon synes å fremvise personer som opplever så mye forferdelig at de er like ved å miste troen og håpet. For ikke å dukke under, ser de seg nødt til å inkorporere det politiske i det religiøse, og i denne sammenstillingen finnes håpet. Absurditeten i dette opptoget, dette omvendte karnevalet, eksemplifiseres særlig godt gjennom La Locas skikkelse, og det er hun som er i fokus i mitt neste underkapittel. Gjennom min analyse av Loca vil jeg forsøke å klargjøre forholdet mellom latter og alvor, mellom tro og håp, mellom det religiøse og det politiske som hennes person fremviser. I forlengelsen av dette kan hennes posisjon tolkes som et bilde ikke bare på langfredagsprosesjonen, men også på hvordan romanen forholder seg til denne tematikken mer generelt.

4.3.3. La Loca Santa – outsideren

Kapitteloverskriften i kapittelet som inneholder langfredagsprosesjonen indikerer at det er Loca som er hovedfokuset, i kombinasjon med fortellerens politiske kommentarer. Fortelleren regner, med unntak av Locas sykehusbesøk, prosesjonen som: “the only occasion in Loca’s life [...] that Loca went out into the world” (238). Dette er enten en selvmotsigelse eller en overdrivelse av fortelleren, for da Fe giftet seg var også Loca til stede; “peering in through the open [church] door” (176). Det fremkommer ikke av teksten hvorvidt kirken er i Tome, Albuerqueque eller andre steder, så denne motsetningen kan kun elimineres hvis en antar at

bryllupet var i Tome, i en kirke nær Sofias hjem, mens prosesjonen faktisk befant seg i Albuerqueque, en større by. Uansett om det var fortellerens intensjon å skjerpe lesernes sanser eller å destabilisere sin egen autoritet, er effekten av påstanden om at det var Locas debut ute i verden, at den dramatiske effekten høynes. Locas deltakelse blir en verdenspremiere, og bidrar til å gjøre selve prosesjonen enda mer sensasjonell og unik. Så hva er egentlig La Locas rolle i langfredagsprosesjonen? Den eneste gangen hun beskrives i forbindelse med prosesjonen, er helt på slutten der det fortelles at doña Felicia og Sofia fulgte Loca hjem; “who only weighed eighty-five pounds by then and was very, very tired (although it had been one of her stronger days) [...]” (244). Med beskrivelsen av Locas syltynne figur virker det som om fortelleren prøver å plassere henne i periferien; skildringen av Loca blir nærmest en slags utviskning og nedtoning av henne. Under prosesjonen er det Jesu siste timer og fortellerens politiske kommentarer som er det sentrale.

Men beskrivelsen av Loca *før* selve opptoget tyder på at hun må ha vakt veldig stor oppmerksomhet der hun red på hesten sin, Gato Negro (svart katt):

[...] Loca wore the boycott jeans (upon Sofi’s insistence, washed) that were now being held up by a pair of her father’s suspenders left behind on a hanger in his ropero. Loca always rode barefoot with her soles thicker than moccasins and she had never owned a pair of boots, but for the occasion (and so that she wouldn’t look like a motherless lamb, un penco, her mom called her), Sofi insisted that she put on a pair of her own Ropers.

That same day, Rubén, Esperanza’s ex, perhaps not too discreetly but well intentioned, brought over a chenille blue bathrobe that Esperanza had left at his place back during their sweat lodge days, and Loca immediately made that item her own and put it on, too (238-239).

La Locas fremtoning må ha vært på grensen til latterlig, som en tragikomisk skikkelse. En syltynn, pjuskete skapning på den eneste hesten i opptoget, iført jeans som holdes oppe av bukseseler, tøfler og en blå badekåpe utenpå det hele. Hennes skikkelse skaper dermed assosiasjoner til det karnevalistiske, der samfunnets hierarkier kritiseres indirekte gjennom en omveltning, mens feiringen og latteren er i forgrunnen. Ved beskrivelsen av Loca ligger det derimot noe gravalvorlig i bakgrunnen, nemlig hennes nært forestående død. Til tross for dette truer den ytre skildringen av henne med å vippe over i det komiske, i galgenhumoren. Ana Castillo beskriver humorens funksjon i et intervju med den amerikanske kjønnsforskeren Elsa Saeta: “it’s a humor that is pointing out the contradictions—always” (Saeta 1997: 146). Gjennom å fremvise livets paradoksale sider på en humoristisk måte, hevder Castillo videre at motsetningene ufarliggjøres og dermed blir lettere å håndtere. Slik påpekes også samfunnskritiske aspekter gjennom den underholdende beskrivelsen av Locas merkelige

fremtoning (se neste avsnitt). Dysterheten som lurer i bakgrunnen blir aldri dominerende, men løses altså opp ved hjelp av det tragikomiske. Fortelleren klarer ved hjelp av denne balansegangen å gi beskrivelsen av både La Loca og langfredagsprosjekten en letthet. Den tynges ikke ned av tragediene de fremviser, men lar i beskrivelsen av Locas klær det komiske og hverdagslige dominere, mens det i prosjekjonen fortelles med en så hverdagslig og rytmisk tone at det tragiske ikke tynger teksten.

Et annet karakteristisk trekk ved Locas klær, er at de har tilhørt andre familiemedlemmer og at hun har gjort dem til sine. Boikottjeansen (som opprinnelig tilhørte Caridad) henviser til Locas avklipping av merket i protest mot jeansfabrikantens utnyttelse av sine arbeidere, slik Fe ble utsatt for (se underkapittel 2.6.). Dette lærte Loca ved å se på tv, en vane arvet av faren, dessuten minnet tv-reporteren henne om Esperanza som forsvant i Saudi-Arabia. Idet Sofia har fått vasket jeansen før prosjekjonen, blir den virkelig et symbol på de forskjellige familiemedlemmenes innflytelse på La Loca, men også på hennes årvåkenhet og samfunnsengasjement. Rent konkret har hun på seg farens bukseseler, Sofias tøfler, Esperanzas badekåpe og sin egen, røde trøye. Hvert av plaggene som til sammen utgjør en fargerik og festlig stil, peker altså både på de forskjellige familiemedlemmene og forskjellige politiske og samfunnskritiske aspekter ved dem alle. Til tross for at hun var den som levde i hjemmet med egne, snevre fysiske grenser, var hun den som overskred de psykiske grensene og maktet å integrere og forholde seg til sin samtid.

Den eneste hun ikke bærer et klesplagg til, er Fe. Fe er derimot en veldig viktig del av prosjekjonen, både gjennom Sofias bilde av henne og tematisk gjennom appellene om arbeidere som lider og dør. Men hun er altså ikke representert gjennom et konkret klesplagg på Locas kropp. Det kan argumenteres for at hennes død er så viktig for prosjekjonen som helhet at Loca ikke trenger å fremheve Fe ytterligere. Men det kan også tolkes som en parallell til familiemedlemmenes grad av tilstedeværelse. Både Sofia og Domingo lever fortsatt og er slik konkret til stede i Locas liv, mens Caridad og Esperanza i stedet for å dø, gikk over til en annen bevissthetsform og kan dermed hevdes å være til stede også etter deres bortgang. Fe forsvant derimot for godt med sin grusomme død, noe som øker dens tragedie og gir en større effekt på leseren (og fortelleren). Disse argumentene støtter opp om hverandre, for mens de andre søstrene er "konkret" nærværende også etter deres bortgang, forsvinner Fe for godt fra Locas hverdagsliv, og hennes eneste tilstedeværelse blir på et mer tematisk plan. Hennes konkrete bortgang forsterker hennes tematiske tilstedeværelse, det vil si hennes symbolske funksjon som en av de mange arbeiderne som har blitt utnyttet av systemet, og som har dødd på grunn av dårlige arbeidsforhold og fordreining av informasjon. Så i stedet

for at Loca bærer et klesplagg Fe har eid, deltar hun i en prosesjon som i stedet for ensidig å fokusere på Jesus, også tar opp samtidens miljøpolitiske spørsmål.

Ikke bare er Loca den eneste som rir på hest (noe hun selvsagt gjør uten sal), men Sofia kaller henne vanligvis for “un penco” (238) siden hun aldri bruker sko. Under prosesjonen overtales hun til å bruke Sofias tøfler for at hun ikke skal fremstå som *un penco*, som betyr et “øk, [en] gamp” (Aarli m.fl. 2006: 427). Det er et hverdagslig tilnavn som gjør at Loca sammenlignes med dyr. Hele sitt liv har Loca levd utenfor samfunnet, eller i dets periferi, og har nektet å innrette seg etter dets normer og regler. Når hun først drar ut i verden, det vil si til Albuquerque, markeres det også ved at hun ved å bruke fottøy til en viss grad tilpasser seg samfunnet. Mer korrekt er det å si at hun er påvirket av sin familie, det var *Sofia* som fikk henne til å vaske jeansen og bruke tøfler slik at andre ikke skulle synes Loca var altfor merkelig. “[B]ut no slave of fashion herself, she [Sofia] didn’t say nothing else” (240). Sofia tar seg i å skulle kommentere Locas eklektiske klesstil når datteren tar på seg Esperanzas badekåpe, og leseren kan vel si seg enig i at Sofia ikke er noen moteslave, hennes leopardmønstrede spandeksbukser tatt i betraktning. Sofia kommenterer allikevel klærne når Loca tar på seg en blå morgenkåpe etter Esperanza, men møter ingen forståelse. “‘What’s wrong?’ Loca said, looking down at her eclectic outfit and then, referring only to the chenille bathrobe, said, ‘It’s blue. Blue is good.’[...][she knew] that in her land, blue was a sacred color and, therefore, very appropriate for the occasion” (241). Blå er en hellig farge og både Jomfru Maria og *la Virgen de Guadalupe*²⁹ avbildes med blå kapper, noe fortelleren mest sannsynlig henviser til når hun forklarer hva Loca visste. Her ser vi at fortelleren ønsker å gjøre leseren oppmerksom på at Loca egentlig er ganske smart. I stedet for å la Locas tilsynelatende naive og enkle kommentar om at “blå er bra” stå for seg, velger fortelleren å forklare hva Loca mest sannsynlig legger i disse uttalelsene. Det som på overflaten virker enkelt og nesten platt, viser seg å skjule andre komplekse strukturer og betydninger.

Det finnes dessuten en tredje hellig og mytisk figur som har på seg en blå kåpe, nemlig: “the Lady in Blue” (244). Loca får besøk av denne damen når hun ligger på dødsleiet i slutten av kapittelet. Damen i Blått er historien om den spanske fransiskanernonnen María de Jesús de Agreda, som ifølge de amerikanske historikerene Donald E. Chipman og Harriett D. Joseph ble født i 1602 i Spania. I perioden 1620 til 1631 skal hun ha gått inn i mange transer der hun skal ha foretatt en transendental reise til blant annet New Mexico og Texas for å

²⁹ *La Virgen de Guadalupe* “[...] is the Virgin Mary who appeared to Juan Diego, a Mexican Christian Indian, on December 9, 1531” (Castro 2000: 260). Hun er Mexicos skytshelgen og er symbolet på urfolkets katolisisme. Dessuten er hun et politisk symbol for undertrykte samfunnsgrupper.

misjonere blant urfolket: “The assembled Indians described the Lady in Blue as young and beautiful, wearing a brown dress with a rough blue mantle colored like the sky [...] she taught them to venerate the cross” (Chipman & Joseph 1999: 252). Urfolket beskrev henne som en ung, vakker dame kledd i en blå kappe. Det var hun som lærte dem å tilbe korset, og fortellingen sier at det var synet av henne som fikk 2000 av jumanofolket til å oppsøke de kristne misjonærene for å bli døpt og lære mer om kristendommen.

Loca kjenner ikke til forhistorien til den blåkleddede damen hun får besøk av, men er sikker på at hun er en nonne: “But she didn’t smell like nothing so Loca was not sure if she was a present nun or a past nun or maybe hasta una future subjunctive nun” (244). Denne tankerekken gir en morsom indikasjon på Locas åpenhet for personer og fenomener som ikke kan plasseres i tradisjonelle kategorier. Personer fra fremtiden vekker umiddelbart assosiasjoner til science-fiction, men bruken av konjunktiv forhindrer at disse får feste seg. Konjunktiv (*subjunctive*) er en konstruksjon som brukes mye på spansk, i motsetning til på engelsk og norsk. Locas tankerekke får dermed et metaelement, hennes funderinger tilsvarer det en historisk forfatter kan tenke (og bestemme) over sine fiktive personer, men som vedkommende vil anse som utenkelig i forhold til sine historiske medmennesker. Loca prøver å finne ut av nonnens tidstilhørighet ved å stille henne lurespørsmål angående sine søstre, men Damen i Blått retter all oppmerksomhet mot Loca, og ingen andre. Hun holder Loca med selskap til Loca dør.

Dermed er det klart at funksjonen til den mytiske skikkelsen Damen i Blått er å øke fokuset på La Loca, slik at det religiøse igjen forsterker og intensiverer et annet element. Men hvilken betydning har besøket til Damen i Blått? Og hvilke aspekter ved Loca er det hun skal fremheve? Jeg mener at Loca og Damen i Blått fungerer som en påpekning av forskjellen mellom fysiske og psykiske grenser. Francisco er et eksempel på en som reiser rundt i verden, ut i samfunnet og det offentlige rom, men som allikevel er begrenset av psykiske sperrer. Hans ensidighet og lukkethet fører til at nye opplevelser i stedet for å skape rom for nye og alternative tolkninger og syn på verden, kategoriseres og innlemmes i allerede eksisterende forestillinger. Som en motsetning til denne sneverheten, eksemplifiserer La Loca og Damen i Blått en evne til å oppfatte verden med en psykisk åpenhet. Med denne innstillingen går nye inntrykk aktivt i dialog med tidligere forestillinger, og viktigst av alt: Et begrenset fysisk oppholdssted fører ikke til en tilsvarende begrensning innad. En slik holdning sammenfaller med Anzaldúas forståelse av livet i grenseland, der en fleksibilitet og åpenhet er nødvendige egenskaper for å kunne klare seg. Selv om Damen i Blått misjonerte og for så vidt ikke var i direkte dialog med urfolket hun møtte, viser hun hvordan det å oppholde seg i et lite

nonnekloster i Spania ikke setter begrensninger på psykiske inntrykk. Jeg synes denne myten gir en god illustrasjon på at det å være avgrenset fysisk ikke nødvendigvis medfører sneverhet. Hun symboliserer dessuten godhet og en alternativ misjoneringsmåte til den som mange spanske erobrere benyttet seg av, slik at bare det religiøse budskap nådde frem, og ikke sykdommer og undertrykkelse. Loca viser hvordan en person kan fange inn impulser fra omverdenen via andre personer og samtidig (uten å trekke et årsaksforhold her) velge å være utenfor det.

Denne tematikken kan leses i sammenheng med 70-tallsfeministenes kritikk av kvinnens plass i hjemmet og mannens plass ute i samfunnet. Loca og Damen i Blått viser hvordan den såkalt private sfæren, hjemmet, egentlig er sterkt sammenfiltret med det offentlige rom, samfunnet, og hvordan det å være i hjemmet ikke utelukker samfunnet. Det er ikke lenger nødvendig å kjempe for at kvinnen må forlate den private sfæren og gå ut i det offentlige rom (eller å gjøre det private offentlig), siden skillet mellom det private og det offentlig i stor grad er utvisket. Det private *er* offentlig og det offentlige *er* privat. Hjemmet og det private må ikke nedvurderes som noe snevert og innestengt, det er klart det *kan* virke begrensende på noen individer, men det er ikke nødvendigvis slik. Dette henger sammen med oppvurderingen av passivitet som jeg hevdet Maria symboliserer, se underkapittel 4.2.4. En annen likhet mellom Loca og Damen i Blått er misjonsaspektet. Da Loca stod opp fra de døde, sa hun til fader Jerome at det var *hun* som skulle be for *ham*, og ikke omvendt (se underkapittel 2.6.). Dette skjer i romanens begynnelse, og markerer hennes outsiderposisjon i det institusjonaliserte samfunnet. Hun nekter å ta del i den katolske kirkens ritualer, og presten godtar dette, men tenker i sitt stille sinn at hun er et unntakstilfelle, og ikke kan tilskrives ansvar for egne handlinger.

La Loca har altså alltid vært outsideren i samfunnet, men hvilken betydning har hennes tilstedeværelse i langfredagsprosesjonen? Som tidligere nevnt spiller hun ingen fremtredende rolle, hun er i bakgrunnen, til tross for sin merkelige fremtoning. I hvert fall fremstiller fortelleren det slik for leseren. Loca dør av HIV seks måneder etter prosesjonen, til tross for hennes fysiske avstand fra andre mennesker. En av talerne i prosesjonen betegner AIDS som: “the Murder of the Innocents [...]” (243). I tillegg til å representere noe uskyldig, forbindes Loca i likhet med Damen i Blått med det jomfruelige. Det fremstår dermed som et paradoks at hun dør av en sykdom som forbindes med sex og derfor også med synd. Loca blir et symbol på hvordan det private og det offentlige er flettet sammen; samfunnet innhenter også henne til tross for hennes valg om å delta i minst mulig grad. Hennes “stille” nærvær i langfredagsprosesjonen fungerer dermed som en konstant påminnelse om de uskyldige som

rammes, til tross for at de har prøvd å unngå det. Fes tilstedeværelse er mer direkte fremtredende ved fotografier og appeller, noe som avspeiler hennes ønske om å delta i det amerikanske samfunnet for å bli en integrert part av det. Hun led en like uskyldig død som La Loca, men Loca levde mer tilbaketrukket, noe hennes rolle i opptoget understreker.

Loca kan også hevdes å representere alle de som ikke har en stemme, de som ikke blir hørt i samfunnet og som ikke er ressurssterke nok til å kjempe for å bli hørt. I sin artikkel om korsveien påpeker Wicklund-Hansen følgende: “[v]ed siden av Kristusforholdet, må vi på korsveien ikke glemme alle de anonyme korsbærere rundt om i verden – de tause og lidende som vi skal ha et fellesskap med” (2002: 5). I forlengelsen av Wicklund-Hansens fremheving av de anonyme korsbærerne, kan Locas nærvær forstås som en påminnelse om verdens uskyldige ofre. Når fortelleren lar Loca lure i bakgrunnen, skapes det dermed et inntrykk av at det er døden selv som lusker i buskene. En død som samtidig vekker håp om frelse siden Loca har stått opp fra de døde tidligere, noe som også forsterker referansen til Jesus. Så implisitt i hennes forestående død ligger håpet om en ny oppstandelse, en oppstandelse lik den Jesus opplever og som i noen av de katolske bønnebøkene i det siste har blitt lagt til som en siste stasjon; “15. Stasjon: Oppstandelsen” (Den Romersk-katolske kirke 1990: 155). Prosesjonen blir en slags miniversjon av det som venter henne, hennes lidelse sammenstilles med Kristu lidelse. Selv om Loca dør, kommer også hun igjen etter sin død. Dermed kan det hevdes at den femtende stasjonen som ofte er utelatt fra bønnebøkene, illustrerer Locas tilbakevending etter de døde. Langfredagsprosesjonen, inkludert stasjonen som ikke er med, illustrerer Locas smertefulle, transendentale avgang. Samtidig representerer den femtende stasjonen og hennes tilbakevenden fra de døde et håp. Wicklund-Hansen fremhever, som jeg beskrev i 4.3.1., at Jesu død også innebærer håp om frelse.

I Locas andre begravelse er det derimot hun som er i fokus, noe som er i tråd med Damen i Blåtts siste samtale med henne. Det er så mange personer som kommer for å vise henne den siste ære eller med håp om å bli vitne til mirakler, at begravelsesfølget fremstår som enda en langfredagsprosesjon, det vil si som nok en iscenesettelse av Jesu død. Det viktige med hennes begravelse er å se på hva slags personer som deltar: “young and old, poor and not-so-very-poor, Catholic or whatever, believers and non-believers alike, ‘Indian’ and ‘Spanish’, a few gringos and some others, even non-human [...] came to that second funeral” (231-232). Deltakerne reflekterer hvor åpen og grenseløs Loca var, til tross for hennes fysiske avgrensede oppholdssted ved diket og i hjemmet. Klasse, etnisitet, kjønn, nasjonalitet og så videre er kategorier som settes til side, alle er velkomne til begravelsen, ingen utelukkes.

I langfredagsprosjeksjonen fremstod Loca som en tragikomisk skikkelse; de rare klærne på en syltynn figur virker latterfremkallende, samtidig som hennes skrale fremtoning vitner om hennes nært forestående død. Det alvorlige og dystre temaet blir gjennom hennes kostyme omgjort til galgenhumor, som er en måte å takle livets vanskelige sider på. Deltakerne ved begravelsen understreker det idylliske og hellige ved hennes liv, men inkluderingen og integreringen av de forskjellige personene virker i overkant perfekt. Leseren dras med i romanen og godtar det meste, blant annet at troverdigheten nedprioriteres til fordel for en underholdende effekt. Men i passasjer som denne, skaper dens overflod av positivitet en viss distanse hos leseren. Faktisk kan denne motstanden leseren opplever også tolkes som en ironisk kommentar til den katolske kirken og for så vidt til USA. Begge skal være åpne, alle er velkomne, men til tross for dette skjuler begge hierarkier og ekskluderingsmekanismer med hensyn til kjønn, seksuell tiltrekning og etnisitet. Deltakerne i begravelsen kan selvsagt også tolkes som en svulstig, men grunnleggende positiv visjon.

4.3.4. Religion og politikk i en herlig symbiose?

Beskrivelsen av personene som møtte opp i Locas begravelse gir et idyllisk, altomfattende bilde på integrering, mangfold og fellesskap. Men når fortelleren beretter om Francisco og hans gringakjærestes forhold til penger, kommer samfunnskritikken til syne. Francisco likte henne ekstra godt siden hun ikke brydde seg om: “[M]aterial things like money, that ‘just didn’t matter’ as so many youth felt in 1969—at least those who did not go to Vietnam, or who did not live in barrios and housing projects” (99). Det er enkelt for hvite ungdommer fra middelklassen å innta idealistiske standpunkt, siden de ikke lever i en hard hverdag der pengemangel, dårlige boforhold og krig er realiteter. Dette viser hvor enkelt det er å tale *for* andre, og hvor ignorant og arrogant det kan oppfattes. Francisco beundret på det tidspunktet hans kjærestes idealistiske standpunkter, mens fortelleren kommer med den småsatiriske kommentaren om hvor enkelt idealisme er når man ikke bor i slitne nabolag eller er utstasjonert som soldat i Vietnam. Det merkelige er at Francisco selv ikke stiller seg mer kritisk til gringaens syn, i og med at han selv hadde vært i Vietnam, men dette understøtter bare fortellerens fremstilling av ham som en ikke altfor smart mann.

Fortellerens kommentar er dessuten karakteristisk for henne; tonen er muntlig, hverdagslig og slentrende, utsagnet preges av en letthet. Strukturelt sett er bisetningen kommentaren kommer i tildelt en mindre viktig plass i forhold til helsetningen. Det er beretningen om personene i romanen som er det viktigste, mens fortellerens politiske kommentarer er av sekundær betydning. Dens lette stil understreker denne strukturen, mens

utsagnets budskap og meningsinnhold står i skarp kontrast til dette. Egentlig peker kommentaren på dystre aspekter ved samtiden, hvordan fargede personer er overrepresentert i fattigere sjikt av befolkningen, hvordan de ble sendt i fronten i Vietnam, mens rike, hvite menn slapp unna militærtjenesten. Kommentaren åpner opp for et vell av dystre aspekter ved samtiden, men det er opp til leseren å stoppe opp og la tankene følge fortellerens letthendte hentydninger. Både langfredagsprosesjonen og Franciscos synspunkt er eksempler på hvordan romanen kan oppfattes som lettlest, morsom og henrivende, samtidig som det dystre, politiske hele tiden ligger underforstått i beskrivelsene og i tilsynelatende uviktige bisetninger, noe som kommer til syne allerede i romanens tittel (Díaz-sitatet, se 4.2.2.).

Samfunnskritikken lurer i bakgrunnen som Locas tilstedeværelse i prosesjonen, det er et dødelig nærvær som minner leseren og deltakerne på livets skyggesider, på hvordan noen har det forferdelig. Det som beveger seg i periferien og som fungerer som et konstant nærvær, er en påminnelse om fraværet, om det som impliseres, men ikke uttales. Det er fraværets nærvær, det fraværende rommer mye mer enn det nærværende noensinne kan uttrykke. Det er en umulig prosess, alt kan ikke skrives ned og fanges inn, eller gjøres nærværende. Dette henger også sammen med at den kritikken fortelleren ønsker å uttrykke, er for omfattende til å kunne beskrives i detalj og utmanes. Mye ville ha blitt utelatt gjennom en vanskelig utvelgelsesprosess. Da er det bedre å komme med små replikker innimellom, og ved hjelp av antydningens kunst, den stilistiske letthetens slør, henvise leseren til det univers av forestillinger om samfunnet som finnes der.

Fortellerens impliserende stil åpner opp for mange aspekter, noe som minner om doña Felicias holdning til livet og særlig til religion. Hun kan være et bilde på den hybriditeten som fremvises i romanen, som er en situasjon mange chicanaer kjenner seg igjen i. Når det gjelder religion, er doña Felicia som ung en ikke-troende, men etter at hennes første mann dør i Zapatas hær og etterlater henne med to barn, endrer dette seg. Kanskje fører mannens politisk motiverte død til at hennes politiske håp blir knust, og at hun derfor søker å finne håp på andre arenaer: “[S]he did develop faith, based not on an institution but on the bits and pieces of the souls and knowledge of the wise teachers that she met along the way” (60). I stedet for å være opplært av en katolsk prest i en kirke, utvikler hun sin tro på pikaresk vis; langs landeveien. Hun snakker med de forskjellige personene hun møter underveis, lærer litt av dem alle og setter det sammen etter eget behov, noe som minner om Locas klessammensetning. Det er først etter enda noen tiår at doña Felicia tar del i den insitusjonaliserte katolske tro; “reaching a compromise with the religion of her people [...]” (60). Fortelleren oppsummerer hennes harde liv, om hennes fire menn som enten døde eller forlot henne, for eksempel døde hennes

andre mann etter at de ble deportert fra USA til Mexico av: “tuberculosis, the only thing that the United States had allowed him to bring back to his country” (61). Det hadde vært rimelig å anta at doña Felicia hadde utviklet seg til å bli en bitter, gammel dame, eller at hun hadde mistet sin tro, men det omvendte er tilfelle. Ikke virker hun bitter: “doña Felicia, who as a child was said to have no faith, had nothing but faith left [...]” (62). Sett i forhold til doña Felicia, dannes det et bilde av det religiøse og det politiske som motstridende størrelser. Slår det ene feil, blir det andre ekstra viktig. Det virker som om doña Felicia fokuserte sterkere på religion etter som hennes liv stadig var preget av politisk urettferdighet. Hvis hun skulle ha latt seg engasjere politisk og tatt det personlig, hadde hun blitt frustrert og kanskje endt opp i en tafatt og håpløs situasjon.

Men romanen som helhet stiller ikke opp politikk og religion som to uforenelige motpoler – snarere tvert imot. I stedet for at fremstillingen av de dystre aspektene ved samtiden ender i en dystopisk motløshet, benyttes humoren og det tragikomiske kombinert med en stilistisk letthet, for å mane frem et håp. Dette illustreres ved Locas fremtoning i langfredagsprosesjonen: Det er ikke hennes sykelige fysikk (og nært forestående død) som er i fokus, men hennes eklektiske, karnevalistiske klesstil. Slik sammenstilles lek og alvor, og underforstått i Locas tilstedeværelse ligger også håpet om en ny gjenoppstandelse. Mens Doña Felicia kun hadde troen og indirekte i den også håpet (om frelse) igjen, fortrenses ikke det politiske fra romanen generelt, noe jeg viste i analysen av prosesjonen. Der ble den religiøse marsjen supplert av det politiske, noe som ikke førte til en utvanning av prosesjonen, men heller en forsterkning av den. I prosesjonen ble samtidens hendelser og urettferdighet parallellisert med Jesu lidelser og død, noe som økte dens følelsesmessige og symbolske appell. Politikk og religion kan dermed støtte opp om hverandre, og er dessuten begreper som vanskelig kan skilles fra hverandre, kanskje særlig i den katolske troen. Dette vil jeg komme tilbake til i neste kapittel, der jeg vil analysere kvinneorganisasjonen M.O.M.A.S.’ utbredelse. Blir M.O.M.A.S. et bilde på den perfekte symbiosen av katolisisme, åndelighet, kommersialisering og globalisering? Eller tynges også M.O.M.A.S. av ondsinnede rykter og motarbeiding, både av fortelleren og av det samfunnet som romanen fremviser?

4.4. Mothers of Martyrs and Saints

4.4.1. Nedslaget – M.O.M.A.S.

In the years to come, la pobre Sofia—encouraged not only by vecinos and comadres³⁰, but by the hundreds of petitions she received in the mail everyday, asking

³⁰*Vecino* betyr nabo, mens *comadre* kan oversettes med “naboerske, sladdersøster” (Aarli m.fl. 2006: 136).

for prayers from the mother of the little crazy saint who died twice and her similarly ethereal sisters—became the founder and the first presidenta of what would later be known worldwide as the very prestigious (if not a little elitist) organization M.O.M.A.S., Mothers of Martyrs and Saints (246-247).

The annual conference of M.O.M.A.S. eventually became, as anyone could easily imagine, a world event each year, taking the cake over the World Series and even the Olympics, when they were held, winter and summer. Not only were Las Blessed Mothers present but droves of spectators attended with high hopes and often heavy hearts to catch a glimpse of their favorite martyrs and saints. In addition to the fact that few ever went away disappointed (since there was always a certain number among the faithful reported by the press to have been physically cured, spiritually redeemed, or otherwise saved from some human failing), you would, unfortunately, also get your share of charlatans.

Every year the number of vendors of basically more useless products and souvenirs than what a tourist could find on a given day at Disney World grew (249).

Sofia blir grunnleggeren av, og den første presidenten til, organisasjonen M.O.M.A.S., som er en forening for mødre av martyrer og helgener. Dette blir hun etter oppfordring fra mange personer, siden Sofia og hennes døtre har blitt vidne kjent. Fortelleren kommenterer noe satirisk at denne prestisjefylte organisasjonen også bærer et elitistisk preg. Til grunn for denne kommentaren ligger trolig de strenge opptakskravene i kombinasjon med et trolig nokså lavt antall mulige kandidater, for hvor mange martyrer og helgener finnes det?

I utgangspunktet måtte medlemmene være mødre av *døtre*, de med martyr- eller helgensønner fikk ikke innpass i organisasjonen: “[I]t would be pretty evident that contrary to what people said during Sofi’s thirty-eight-year presidency (appointments, like to the board of M.O.M.A.S., were for life, like judges), that you had to be the mother of a *daughter* to even be considered, it would eventually be about fifty-fifty” (247). M.O.M.A.S. startet som en organisasjon der Sofia ikke bare var grunnleggeren av, men også prototypen på et medlem. Følgelig måtte man ha en datter for i det hele tatt bli vurdert i alle de “thirty-eight”-årene Sofia regjerte. “Thirty-eight” kan bety 38 skrevet med trykkfeil enten med hensikt eller som en feil, eller det kan bety et ubestemmelig antall med år. Jeg mener at sistnevnte er tilfelle, og at fortelleren slik kommenterer at Sofia var president i så mange år at det er vanskelig å holde styr på dem. Her kan vi ane en elitistisk utvelgelsesprosess som tar form som en omvendt kjønnsdiskriminering der menn nedvurderes i forhold til kvinner. Dessuten blir presidentene valgt for livstid, noe fortelleren sammenligner med dommere. Dommerstanden er i seg selv en elite, og har tradisjonelt sett vært et av de fornemme embetene forbeholdt menn. Ved at M.O.M.A.S. i begynnelsen ekskluderte mødre av sønner til fordel for de med døtre, dannes en institusjon som tilhører kvinnene. Den er basert på kvinnelige slektsbånd og er kvinnenes

sfære. Det at en institusjon i det offentlige rom drives av kvinner, er et paradoks i et tradisjonelt, borgerlig samfunn. Den offentlige sfæren har vært mennenes sfære, noe dommerstanden har vært et klart eksempel på. M.O.M.A.S. blir dermed en invertering av disse mønstrene.

I begynnelsen benyttes tilsvarende ekskluderingsmekanismer som har blitt brukt overfor kvinner, på mennene, men dette endres etter hvert. Etter Sofias epoke blir M.O.M.A.S. sine medlemmer bestående av mødre til både kvinner og menn, og kjønnsdiskrimineringen virker som et tilbaketrukket stadium innad i organisasjonen. Nå må det imidlertid bemerkes at *fedrenes* rolle ikke engang nevnes. De er utelukket fra diskusjonen, det virker ikke som om noen har ofret dem en tanke. Dette kan tolkes som en anerkjennelse av kvinnenes rolle i barneoppdragelsen, og som en hyllest til moderskapet og kvinnekroppen. Mennene sår sine frø, men kan deretter forsvinne for godt, mens kvinnene bærer barnet frem, ammer det og er vanligvis en sentral figur i barnets oppvekst. Kontakten mellom mor og barn vil derfor ofte være tettere enn mellom far og barn, noe som trolig er årsaken til at det bare er mødrene til martyrer og helgener som får være medlemmer av organisasjonen.

Mens mødrenes deltakelse i det offentlige rom er et brudd med tidligere kjønnsroller, kan derimot prioriteringen av mødrene på bekostning av fedrene oppfattes som en måte å opprettholde tradisjonelle kjønnsstereotyper på. Fremhevingen av mor-datterbånd og morskap minner om en essensialistisk måte å forstå mennesket på. M.O.M.A.S.-medlemsskapet er betinget blant annet av kvinnens biologi, og slik kan organisasjonen forsterke oppfatningen om at kvinnens verdi har sitt utspring i hennes evne til reproduksjon. Jeg velger allikevel å tolke M.O.M.A.S. som en positiv organisasjon der kvinner faktisk får gjort noe og der de har noe å si. Den overdrevne hyllesten til kvinnelige slektsbånd kan forstås som en reaksjon mot den ekskluderingen av kvinner som har gjentatt seg gjennom historien. I stedet for å fremvise et kompromiss eller en mellomløsning, velger Castillo å gå til det andre ytterpunktet, der mannen er kvinnens annen og ikke omvendt. Videre i 4.4.2. vil jeg undersøke M.O.M.A.S. sin berømmelse; hvordan kobles det religiøse og det kommersielle sammen? I 4.4.3. vil jeg analysere M.O.M.A.S. sin fremtid; dens omdømme og dens videre utvikling. Siden fortellerens betraktninger rundt M.O.M.A.S. markerer romanens slutt, vil jeg også undersøke hvorvidt Castillo med dette skaper en positiv eller negativ fremtidsvisjon.

4.4.2. Popularitet, kommersialisering og det religiøse

I det andre sitatet berettes det om M.O.M.A.S.' utvikling, som etter stiftelsen fikk en enorm utbredelse. Men før jeg går nærmere inn i sitatets innhold, vil jeg kommentere fortellerens stil.

Den er preget av en muntlighet gjennom hele romanen, men også av en metaspråklig dimensjon. Det dreier seg om en språkbevisst forteller, som liker å leke med ord, bokstaver og de små endringenes store konsekvenser for betydningen. Det muntlige gir seg utslag i en lett og ledig tone, som tidvis blir rytmisk. I sitatet om kongressens berømmelse understrekes dette ved bruk av poetiske virkemidler som alliterasjon: “with high hopes and often heavy hearts” (249). Tilskuernes høye håp og tunge hjerter kobles sammen gjennom bokstavrimene, noe som understreker at deres håp er veldig viktig for dem. De bærer både på store forventninger og på sorg, gjennom alliterasjon og rytme fremstår dette som noe positivt mens alvoret kommer i bakgrunnen. Denne ambivalensen mellom det lette og det tunge, det positive og det negative blir slik fremstilt som noe naturlig. Livet er ikke enten-eller, og særlig i grenseland er det viktig å kunne leve med ambivalens og dens motstridende følelser. Til tross for sorgfylte hjerter, strømmer altså tilskuerne til kongressen med håp om forbedringer og mirakler. Martyrene og helgenene kan formidles ved hjelp av en muntlig tone, og deres ikon kan selges som suvenirer, men dette fjerner ikke sorgen og alvoret som ligger til grunn, og det forringer heller ikke det religiøse ved disse figurene. Dette er også et generelt kjennetegn ved romanen; den er preget av en så likefrem og ledig tone at de sosiale og politiske implikasjonene tidvis er lett å overse (se for eksempel underkapittel 4.3.).

Den årlige konferansen til M.O.M.A.S. sin popularitet overgår både baseballserien og de olympiske leker, og nok en gang sammenlignes M.O.M.A.S. med noe jeg mener er klassiske mannsdomener. Selv om idrettsmesterskapene arrangeres for både kvinner og menn, er det mennene som vies mest oppmerksomhet i pressen. Det er de som fremstår som de viktigste og mest interessante fordi de løper fortest og hopper høyest. I den amerikanske baseballserien er dessuten kvinnelig deltagelse et relativt nytt fenomen³¹. M.O.M.A.S.’ popularitet blir derfor ekstra imponerende, det dreier seg om en kvinnestyrte organisasjon som danker ut gamle, tradisjonelle hendelser som lenge har blitt drevet av, for og med menn. Sammenligningen med baseball og OL viser også en fremtidsoptimisme. Disse idrettsgrenene har gått fra å være totalt mannsdominerte til i økende grad å inkludere kvinner. I tillegg bygger M.O.M.A.S. på en annen mannsdominert tradisjon, nemlig den katolske religion. Dermed kan M.O.M.A.S. hevdes å iscenesette en omvendt (en kvinnelig) versjon av den katolske kirkens mannsdominans, noe jeg mener åpner opp for en optimisme også vedrørende den katolske kirkens fremtid. Castillos iscenesettelse av en mannsekskluderende katolsk organisasjon og at dens popularitet overgår de stadig bedre integrerte arenaene baseball og

³¹ Baseballseriens skjeve kjønnsfordeling illustreres ved *Den store danske encyklopædis* påstand: “Baseball [...] dyrkes næsten udelukkende af mænd” (Lund 1995: 374).

OL, åpner opp for mulighetene for en mer kvinneinkluderende katolsk tradisjon. Hun gir en positiv visjon for den videre utviklingen av den katolske kirke, noe jeg vil komme tilbake til i underkapittel 4.4.2.

Mange tilskuere samler seg rundt M.O.M.A.S. sin konferanse i håp om å få øye på sine yndlingsmartyrer og -helgener, men også med et ønske om å bli kureret for en eller annen lidelse. Konferansen preges etter hvert av både globalisering og kapitalisme. Den arrangeres i USA og Europa og får verdensomspennende mediedekning. Det er også pressen som rapporterer om alle de mirakuløse episodene som bidrar til dens popularitet, selv om mange av episodene trolig er innbilte. Slik bidrar pressen til å gjøre M.O.M.A.S.-konferansen til en spektakulær hendelse, de bygger opp om både det som faktisk skjer og de ryktene og mytene som omgir det hele. De formidler hendelser og overdriver noen detaljer slik at det hele fremstår som mer oppsiktsvekkende, noe som ikke bare gir høyere salgs- og seertall for mediene, men også tiltrekker flere mennesker til konferansen. Slik er media og presse med på å gjøre konferansen til en enda større hendelse enn den var i utgangspunktet.

Det er ikke bare tilskuere som stimuler til konferansen, men også mange selgere med sine produkter og varer. Også på dette kapitalistiske området overgår M.O.M.A.S. det meste annet vi kjenner til fra før, her kan publikum få kjøpt flere ubrukelige produkter og suvenirer enn på Disney World. For eksempel selges en t-skjorte med påskriften: "My Mother Is a Member of Mothers of Martyrs and Saints—Genuflect, Please!" (249). I tillegg til å være en suvenir fra konferansen, henspiller denne trøyen på en humoristisk måte på at personen som bærer denne selv må være en helgen eller en martyr, eventuelt vedkommendes søster eller bror. Påbudet om at andre skal falle på sine knær og tilbe en kan leses som en satirisk kommentar til selvgode autoriteter som er høyt oppe i hierarkiet. T-skjorten markerer at konferansen er en attraksjon, en destinasjon og en hendelse som bringer med seg markedskrefter som overgår Disney Worlds, samtidig som påskriften viser en underliggende satirisk humor som konstant søker å destabilisere autoriteters posisjon i samfunnet.

Blant suvenirene som kan kjøpes, er også: "the all-time favorite—La Loca Santa and her Sisters Tarot Deck drawn by a lovely and talented artist in Sardinia, Italy" (250). Her vises for det første noe av det verdensomspennende med berømmelsen til organisasjonen og La Locas familie, siden en kunstner i Italia har utformet tarotkortene deres. Dessuten blir de forskjellige familiemedlemmene representert via hver sine tarotkort, noe som kan være hjelpelig i forståelsen av disse personene. Tarotkortene kan både forstås som måten Sofia og hennes døtre blir oppfattet på av de andre personene i romanuniverset, og som et uttrykk for hvordan fortelleren eller eventuelt forfatteren ønsker å fremstille dem. Mest relevant her er

Locas tarotkort, siden det er hun som er den sentrale helgenen i familien: “[...] La Loca was represented by the key 0 of the Major Arcana, the Fool” (250). På norsk heter dette kortet Narren, mens det på spansk heter *El Loco*, altså den gale i hannkjønn. “The Fool card represented one who walked without fear, aware of the choices she made in the journey of life, life itself being defined as a state of courage and wisdom and not an uncontrollable participation in society, as many people experienced their lives” (250). Fortellerens beskrivelse av kortet stemmer godt overens med La Locas liv, siden hun har tatt et valg om ikke å delta i samfunnet, og heller holder seg nær hjemmet og familien sin.

I en britisk introduksjonsbok for tarotlegging står det også at Narren ofte er: “a young, androgynous figure [...]” (Mendoza m.fl. 2000: 13). Narren er som et uskyldig barn, uten onde baktanker, og vedkommendes kjønn er uvesentlig og heller ikke sterkt utpreget. Denne beskrivelsen passer bra til La Loca. Hennes eklektiske og ikke utpregede feminine antrekk, hennes barnaktige fremtoning og ikke-deltakelse i samfunnet, var noen av faktorene som førte til at folk oppfattet henne som gal. Egentlig var hennes valg bevisste, og ofte politiske, noe landsbyboerne ikke var klar over. Tarotkortene gir altså et godt innblikk i La Loca og hennes kvinnelige familiemedlemmers personligheter. Don Domingo (“Father of the Saint” (248)) er, tilsvarende sin relasjon til M.O.M.A.S., ikke representert i kortstokken, siden han verken er mor eller søster til helgenen La Loca. Far og farskap anses nok en gang for ikke å være like viktig som de kvinnelige slektsbåndene.

Videre forbindes tarot med intuisjonen, et trekk ofte assosiert med det kvinnelige. Kortene skal også gi personer veiledning til sine liv, og minner med dette om Doña Felicias og Caridads healing og kontakt med det åndelige. M.O.M.A.S.-organisasjonen stiller seg derimot nærmere den katolske kirke med sine helgener. Tarotkortene av Loca og hennes kvinnelige slektninger kombinerer dermed den katolske helgentroen og de mer uoffisielle, åndelige trosretningene. I tillegg til dette blir de et bilde på hvordan også det åndelige infiltreres av det kommersielle. Det at tarotkortene blir en slags bestselger viser hvordan også religion og tro eksisterer i et samspill med kommersielle krefter. Det kommersielle har en dobbel funksjon. På den ene siden truer det med å utvanne og forenkle religionen og det åndelige. På den annen side bidrar kommersialiseringen og den medfølgende markedsføringen til å “spre det glade budskap”, slik at det positive ved troen kan nå ut til flere personer.

Tarotkortene av La Loca og hennes familie illustrerer i likhet med selve M.O.M.A.S.-organisasjonen en positiv sammenblanding av katolisisme, åndelighet, kommersialisering og globalisering. Samtidig fremstilles dette så utelukkende positivt at det vipper over. M.O.M.A.S. blir en visjon som er for god til å være sann. Det overdådige ved denne idylliske

sybiosen understreker romanens egen fiksjonalitet, og påminner leseren denne fiksjonsstatusen som impliserer romanens frie tøyler og leserens aksept av dette. Det overdådige blir et spill med leserforventningene, og ved å overdrive og overskride disse, destabiliseres leserens forventninger. Det etableres ikke en stabil, perfekt symbiose her i romanens avslutning, det er stadig noe som skurrer, som bryter ned stabiliteten og som unnslipper enhver form for faste rammer og trygge kategorier. Den stadige forflytningen mellom alvorlig tematikk og svulstig overflod fører til at leseren konfronteres med en ambivalens som minner om den kombinasjonen av forventninger og sorg som M.O.M.A.S.-tilskuerne var nødt til å leve med (se ovenfor).

Parallelt med den svulstige visjonen kan leseren altså skimte noe alvorlig. M.O.M.A.S. sin glorifisering av kvinnen og moren tilsvarener nemlig meksikanernes lovprisning av sin skytshelgen, *la Virgen de Guadalupe* (se 4.3.3.). Den amerikanske skribenten Rafaela Castro skriver at hun er: “revered religiously [...]” (Castro 2000: 263). “[C]andles are lit for her, flowers are left at the church for her, and yet she is very much a part of popular culture. Her image is found on T-shirts, key rings, low-rider car hoods, and tattooed across adult male chests” (Castro 2000: 263). Castro fremhever to tendenser som mange oppfatter som uforenlige, nemlig *la Virgen de Guadalupe* som en del av både den høytidelige, høystemte religiøse tilbedelsen, og av populærkulturen der hun fungerer som et markedsføringsikon på linje med Ernesto “Che” Guevara. Dette henger nok sammen med den katolske kirken, slik Castillo påpeker i et intervju med den amerikanske skribenten Bryce Milligan: “With the Catholic Church, culture and tradition are mixed with religion” (Milligan 1999: 20). Fortellerens understreking av at tilskuerne stimlet om M.O.M.A.S.-kongressen med høye håp og tunge hjerter, peker på det seriøse som ligger i bunnen av dette fenomenet som har utviklet seg til å bli en populærkulturell, kapitalistisk hendelse. Den populærkulturelle tilegnelsen av *la Virgen de Guadalupe* og M.O.M.A.S. gjør ikke disse skikkelsene mindre viktige i religiøs forstand. I stedet for å si at det kommersielle infiltrerer det religiøse, vil jeg heller si at det er det religiøse som brer seg ut på nye arenaer, deriblant den populærkulturelle.

4.4.3. Inn i fremtiden

But for a long time, a rumor followed las M.O.M.A.S. that the appointed board member Mothers were made to sit on chairs much like the ones that popes back in the beginning of their days were made to sit on after a woman who passed herself off as a man had been elected pope. In other words, a chair that was structured to *prove* that you were in fact a ‘mom’ or, at least, could have been. What happened to that woman pope way back when, by the way, was that she was not only thrown off the throne for not being a man, but dragged through the streets and stoned to death. Nothing like that never happened among the

the M.O.M.A.S.! ¡Hijo! Imagine las M.O.M.A.S. taking things that far to make sure that they all had wombs!

After all, just because there had been a time way back when, when some fregados all full of themselves went out of their way to prove that none among them had the potential of being a mother, did it mean that there *had* to come a time when someone would be made to *prove* that she did? (252).

Ifølge *The Oxford Dictionary of Popes* var det fra det 13. til det 17. århundret en allment akseptert forestilling at det rundt år 1000 fantes en kvinne som, utkledd som mann, ble valgt til pave: “She [Pope Joan] was betrayed when, mounting her horse, she gave birth to a child, and was ignominiously tied to the horse’s tail, dragged round the city, and then stoned to death” (Kelly 1987: 329). Fortelleren i *So Far from God* formulerer det ut fra sitt perspektiv, og sier at den kvinnelige paven ble kastet fra tronen og drept ikke fordi hun var en kvinne, men fordi hun ikke var en mann (“for not being a man” (252)). Dermed fremstilles årsaken som en mangel på å være noe, en ikke-væren, en ikke-mann, i stedet for å være Den andre. På et vis åpner dette perspektivet for en destabilisering av det binære synet på mennesker som enten kvinne eller mann. Med sin formulering åpner fortelleren for det androgyne, for utallige muligheter å oppfatte mennesker på. Pave Joan var ikke mann og det var dette hun ifølge fortelleren ble straffet for, og ikke nødvendigvis fordi hun var en kvinne. Muligheten av å la henne fortsette som pave (hun gikk for å være svært klok) kom selvsagt ikke på tale.

Det finnes en annen finurlig forbindelse mellom denne myten og romanen: “The Papess [High Priestess] of the Tarot cards was often called Pope Joan” (Walker 1983: 478). I forrige underkapittel viste jeg hvordan personene også var representert gjennom tarotkort, og det er Caridad som kobles sammen med Yppersteprestinne-kortet fordi: “she had been guided by her spirituality” (250). Caridad er veldig intuitiv og opptatt av livets åndelige sider. Hun er også den som sliter mest med å finne seg til rette i et tradisjonelt kjønnsrollemønster. Caridad forelsker seg i en annen kvinne, noe som i et patriarkalsk samfunn kan tolkes som en måte å entre en rolle forbeholdt menn, og som en destabilisering av heteronormativiteten. Caridad prøver aldri å innta mannens plass slik Pave Joan gjorde, men hun nekter i hvert fall å føye seg etter den klassiske kvinnerollen.

Som en konsekvens av Pave Joans bedrageri forteller en relatert myte at det ble brukt noen spesielle stoler for å bestemme kjønnnet til de nye pavene i Laterankirken (som er den katolske kirkes fremste katedral): “Candidates for the papacy had to seat themselves naked on an open stool, to be viewed through a hole in the floor by cardinals in the room below. The committee had to make its official announcement: [...] ‘he has testicles, and they hang all right.’” (Walker 1983: 478). Det er disse manndomsbekreftende stolene fortelleren i *So Far*

from God henviser til. Det ondsinnede ryktet angående M.O.M.A.S. impliserer en slags reversert ordning av dette. Fortelleren avfeier ryktet i en muntlig og nærmest indignert tone: “¡Hijo! Imagine las M.O.M.A.S. taking things that far to make sure that they all had wombs!” (252). Fortellerens tone og argumentasjonsmåte får mennenes (påståtte) forholdsregler til å fremstå som latterlige. Dermed virker denne mannstradisjonen absurd og latterlig, mens M.O.M.A.S. stilles i et overdrevent godt lys. Dette viser at det ved enhver organisasjon og tradisjon vil feste seg rykter og påstander som ikke stemmer. Ved noen tilfeller vil disse leve videre og manifestere seg som legender, historier og sagn, mens andre tilbakevises på et tidligere stadium. Gjennom M.O.M.A.S. projiseres romanen inn i fremtiden, slik at romanens og fortellerens ståsted forflyttes fremover i tid. Dermed kan fortelleren følge organisasjonens videre utvikling og bevare dens omdømme underveis. I stedet for å forlate M.O.M.A.S. i samtiden og la leseren spekulere omkring dens fremtid, hopper hun fremover i tid og er (påatt) behjelpelig med å avkrefte falske rykter.

Fortellerens henvisning til myten om den kvinnelige paven er også en henspilling på den katolske kirkes tradisjonelle utelatelse av kvinner. Mennene har innehatt de viktige posisjonene, og deres lære har i visse tilfeller hatt stor betydning for hvordan den katolske tro har blitt praktisert og utformet. Blant disse kirkefedrene er sankt Augustin, hvis lære var av en mer kroppsfjendtlig art enn sin tids offisielle, katolske kirkes tro. Franskprofessoren Françoise Lionnet hevder i boken *Autobiographical Voices. Race, Gender, Self-Portraiture* (1989) at det i *Augustins bekjennelser* fremstilles et bilde av en positiv og av en negativ annen. Menneskets indre, positive andre er den transendentale andre: Gud. Augustins vei til Gud skjer følgelig gjennom introspeksjon og selvrefleksjon. Bildet på menneskets negative andre er derimot kvinnen, hun viser i den ytre verden en skummel virkelighet. Augustins tanker om kvinnen påvirket altså den offisielle, katolske kirken og bidro dermed til kirkens negative og ekskluderende holdning overfor kvinnen. Det er dette kvinnesynet fortelleren i *So Far from God* kritiserer: “To be a member of M.O.M.A.S. of course you had to have issued the *declared* santo or martyr from your own womb, coming out of that very place that some malcriado, like Saint Augustine, had so disgracefully referred to back in the fourth century as ‘being between feces and urine’” (251-252). *Malcriado* betyr “uoppdragen, uskikkelig; uhøflig” (Aarli m.fl. 2006: 357), og er nettopp en uhøflig karakteristikk av en helgen. Poenget er at blant annet sankt Augustin i sin tid uttalte seg nokså negativt om livmoren spesielt og kvinner generelt. Livmoren er blant de avgjørende utvalgskriteriene for M.O.M.A.S., og kan slik uttrykke et av de viktigste symbolene for kvinner. Ved å omtale sankt Augustin i negative vendinger, kan det virke som om fortelleren ønsker å omskrive og modernisere den katolske

kirkens syn på kvinner. Etter Sofias tid åpner M.O.M.A.S. for kvinnelige prester: “[...] Masses were held by women clergy, not just men, including some who were married” (250-251). Kvinner er og har vært utelukket fra prestevervet i den katolske kirken. Med M.O.M.A.S. brytes ikke bare denne konvensjonen, men også gifte kvinner tillates å innta dette vervet. Slik skapes en visjon der kvinnenes plass i kirken er likestilt, men også overgår mennenes posisjon.

Beretningen om M.O.M.A.S. går utover den tradisjonelle, etterstilte romanens rammer, der en aural, allvitende forteller fører ordet. Narrasjonen er her fortsatt etterstilt, men fra å ligge tett opptil Sofia og hennes døtre, foretar fortelleren et kvantesprang og er plutselig plassert langt inn i fremtiden (trolig rundt år 2050). I denne bevegelsen dras også leseren med, siden fortellerens og dermed også romanens og romanleserens ståsted forflyttes fra Sofias samtid til en ubestemmelig fremtid. Med dette sprenges romanens egen tidsramme, og leseren får følge M.O.M.A.S. fra dens opphavspersoner, dens konstituering og spede begynnelse til dens fulle eksistens og utbredelse. M.O.M.A.S. blir et bilde på hvordan en organisasjon eller tradisjon som er kanonisert og høystemt, har utviklet seg fra det folkelige og populære (se mer om dette i underkapittel 5.3.). Romanen fremstiller den religiøse institusjonens makt i kombinasjon med mediens rolle. Institusjonene har makt til å kanonisere det som opprinnelig ble ansett som folkelig, men de kan også ekskludere og holde noe utenfor. Som en del av den katolske institusjonen bidro Sankt Augustin, gjennom sine tolkninger av *Bibelen*, til å skape et negativt syn på kvinnen og i forlengelse av dette også til kvinnens utelukkelse fra kirkelige verv og embeter. Ved å følge M.O.M.A.S. videre inn i fremtiden, sikrer romanen denne kvinnelige organisasjonens eksistens, om enn kun i et fiktivt univers. Fortelleren beskytter organisasjonen og avfeier ondsinnede rykter, noe som er med på å bygge opp og kanonisere M.O.M.A.S. som en institusjon.

Navnet M.O.M.A.S. danner dessuten et lydbilde lignende *no más*, altså det spanske uttrykket *no más* (ikke mer, aldri mer). *No más* er et vanlig slagord brukt ved politiske demonstrasjoner av ymse slag, der budskapet er at nok er nok og at fortidens hendelser aldri må gjentas. M.O.M.A.S. kan altså forstås som en protest mot mannsveldet innen den katolske kirken, og ved muligens å overdrive kvinnens rolle i sin organisasjon, fremstår de som et tydelig ‘aldri mer’ til mennenes makt. Gjennom M.O.M.A.S. får romanen en positiv slutt; også i fremtiden vil det finnes noen som er villige til å kjempe for et bedre samfunn. Ana Castillo forteller i et intervju med Elsa Saeta at: “I projected it into the future where there will always be problems, but people are always trying to work them out” (Saeta 1997: 147). Det positive ligger ikke nødvendigvis i troen på faktiske endringer av samfunnet, men i

organisasjonen som et bilde på personers vilje til og ønske om forandring. Opprinnelig hadde ikke romanen denne positive undertonen i slutten, det var forleggeren som ønsket en mer positiv slutt enn bare å følge alle personene til graven. Det er som en følge av dette at Castillo valgte å skape M.O.M.A.S., en organisasjon grunnlagt av Sofia og som overlever alle hovedpersonene. Gjennom M.O.M.A.S. valgte Castillo også å omskrive den greske myten om Sofia. Hun sier at Sofia i stedet for å legge seg ved sine døtres grav og sørge, heller går til handling: “She takes over. She doesn’t submit to that point in history when patriarchy took over her authority” (Saeta 1997: 147). Castillo endrer myten om Sofia fra å ende i en tragisk passivitet og tafatthet, til å skape en organisasjon som overlever henne selv. Sofia overskrider den passive rollen patriarkatet har gitt henne, hun danner en organisasjon for mennesker som fortsatt tror og håper på forbedringer.

Dette mener jeg åpner opp for en mer aktiv kvinnerolle, der tradisjonelle oppdelinger i offentlige og private sfærer med tilhørende konnotasjoner til menn og kvinners plass i samfunnet, ikke lenger er av betydning. Grensene er til for å brytes og overskrides, og kanskje kan Tome som et overgangssamfunn, som et samfunn i bruddsonen, i grenseland, være med på å destabilisere tradisjonelle skillelinjer. Sofia er den personen, foruten La Loca, som overskrider de forskjellige sfærene uten tilsynelatende å reflektere mer over sine banebrytende handlinger. Hun gjør det hun føler må til for at familien skal overleve, og dernest for å unngå hennes lokalsamfunns undergang i kapitalismens og globaliseringens tidsalder. I denne væremåten mener jeg å se en parallell til Gloria Anzaldúas poeng om mulighetene som åpner seg; “once we decide to act and not react” (Anzaldúa 1999: 101). I stedet for konstant å handle som en reaksjon på hendelser i det dominerende samfunnet, mener Anzaldúa at chicanaer må være flinkere til å handle, agere ut fra seg selv og sine perspektiv. Slik blir handlingsrommet større og til en viss grad også friere.

Den andre friheten Castillo har tatt seg i forbindelse med Sophia-myten, er La Loca som en fjerde datter, som et tillegg. Også tillegget kan forstås som en grenseproblematiserende, grenseoverskridende og tvetydig figur, slik den franske filosofen Jacques Derrida gjør rede for med sitt begrep om tillegget (*le supplement*) i *De la Grammatologie* (1967). Derrida undersøker, med utgangspunkt i Jean-Jacques Rousseaus tekster, den vestlige tradisjonens oppfatning av talens forhold til skriften. Talen er det nærværende, mens skriften representerer fraværet og er en verdi, en sannhet. Tillegget muliggjør denne dikotomien, og er verken nærvær eller fravær, verken rasjonalitet eller irrasjonalitet: “The supplement is what neither Nature nor Reason can tolerate” (Derrida 1976: 148). Siden nærværet i seg selv burde være: “[...] self-sufficient” (Derrida 1976: 145),

fungerer tillegget som en påminnelse om nærværets mangel og mislykkethet, selv om det også kan forstås som en berikelse av (den naturlige) helheten den supplerer. I forhold til den opprinnelige Sophia-myten er Loca altså et tillegg. Mens de andre døtrene mislykkes med å skape seg en plass i det offentlige, amerikanske samfunnet, stiller Loca seg i en merkelig relasjon til det. Hun velger å stå utenfor samfunnet, noe hun demonstrerer allerede da hun som treåring preker for presten og ikke omvendt. Hennes ikke-deltakelse i samfunnet er en politisk bevisst handling, et radikalt og uvanlig valg som skaper mye forvirring (er hun dum? Er hun gal?). Samtidig er det også hun som har størst effekt på samfunnet: Loca blir den mest berømte av familien, og M.O.M.A.S.' eksistens er til en viss grad betinget av henne og hennes helgenstatus. Loca er altså verken utenfor samfunnet eller i det, hun er verken rasjonell eller irrasjonell. Hennes hybride posisjonering viser at hun valgte å *handle* i stedet for å *reagere*.

Enda mer interessant er det å se Loca som et tillegg i relasjon til de tre kristne dydene som Sophia-myten antas å ha utviklet seg fra og som søstrene representerer (se kapittel 2). Ved at Castillo har tilført galskap til triaden av tro, håp og kjærlighet, destabiliserer hun til samme tid deres enhet og helhet, deres selvtilstrekkelighet. Dermed impliseres det at tro, håp og kjærlighet ikke er nok, i tillegg kreves det en galskap, en galskap hvis flyktighet og ubegripelighet smitter over på det normale, det opprinnelige. Galskap kompletterer dermed på et tvetydig vis de kristne dydene. Loca fungerer som en påminnelse om nærværets og i forlengelsen av dette også det bestående samfunnets og de kristne dydenes manglende selvtilstrekkelighet. Det at hun var den utløsende årsaken til opprettelsen av M.O.M.A.S. fører til at M.O.M.A.S. kan forstås som en hyllest til eller anerkjennelse av tillegget, av de personer og aspekter ved samfunnet som ikke passer inn, av det tvetydige som tilhører verken den ene eller andre kategorien.

M.O.M.A.S. er en kvinnelig, katolsk organisasjon som, ved hjelp av media i en globalisert og kapitalistisk verden, når en enorm utbredelse. Romanen følger organisasjonen fra dens folkelige begynnelse til dens populære og institusjonaliserte posisjon inn i fremtiden, og slik representerer den et håp for denne usikre fremtiden. M.O.M.A.S. omskriver og redefinerer nemlig kvinnens rolle i samfunnet, innen den katolske troen og dens relaterte mytologi. M.O.M.A.S. gir rom for en mer aktiv kvinnerolle og anerkjenner de fattige arbeiderklassekvinnene som sliter økonomisk, men som allikevel har overskudd til å gi barna sine moderlig omsorg. Fortelleren beskriver et samfunn der menneskene, til tross for økonomisk dårlige kår, har humoren i behold. Fremfor alt gjelder dette fortelleren selv, hennes svarte, satiriske humor lar leseren holde motet oppe til tross for alle de tragiske hendelser Sofia og hennes døtre utsettes for. Allikevel vipper det over i visse passasjer, der

beskrivelsene blir for svulstige og idylliske slik at leseren distanseres fra teksten. Slik skapes en ambivalens hos leseren som minner om den ambivalensen både personene i romanuniverset og *los chicanos* som lever livet i grenseland er nødt til å forholde seg til.

Mens verken Caridad, Esmeralda eller Francisco finner seg til rette i det patriarkalske og heteronormative samfunnet, fremviser Loca og Sofia en åpenhet og fleksibilitet som reflekteres i deres brudd med tradisjonelle kjønnsroller. En underliggende tematikk i romanen er altså den feministiske kritikken av et ekskluderende samfunn, noe som også vises når det gjelder religion og politikk. Langfredagsprosesjonen viser hvordan religiøse tradisjoner blandes sammen med, men også intensiveres av politiske kommentarer, mens M.O.M.A.S. hovedsakelig blir en kritikk av hvordan hierarkiske strukturer og institusjoner har hatt en tendens til å utelukke og/eller underordne kvinner. Den tematiske strukturen preges av å skulle inkludere både religion og politikk, det dystre og det komiske, dessuten kombineres kritiske bemerkninger med en underholdende tone. Slik inkluderes og overskrides dikotomier fremfor å opprettholde dem. I neste kapittel vil jeg undersøke hvordan romanen forholder seg til andre romaner og litterære tradisjoner. Gjenfinnes en underliggende feministisk kritikk også her? Kan den fleksibiliteten og de grenseoverskridelsene som personene, fortelleren og det tematiske mønsteret i varierende grad fremviser, også komme til syne i romanens sjangertrekk og intertekstualitet?

5. Sjanger og den litterære kanon

5.1. Innledning

Mens jeg i forrige kapittel blant annet undersøkte hvordan romanen kombinerer det alvorstunge med det humoristiske og det religiøse med det politiske, vil jeg i dette kapittelet se hvordan romanen forholder seg til tradisjonelle sjangere og til andre romaner. Hvordan relaterer den seg til det populærkulturelle kontra det høykulturelle? Henspiller den på både den latinamerikanske og den europeiske litterære tradisjonen? I 5.2. vil jeg undersøke romanen i et sjangerhistorisk perspektiv og se hvorvidt feministiske standpunkt gjør seg gjeldende også her. I 5.3. vil jeg fokusere på det folkelige i møte med den litterære kanon. Hvilke verk, sjangere og autoriteter respekteres, og hvilke infiltreres og inverteres?

5.2. Oppskrifter og den fantastiske hverdagen

I *Verdens litteraturhistorie* (Hertel 1987) hevdes det at den borgerlige romanen oppstod i England på 1700-tallet, parallelt med fremveksten av et borgerlig samfunn som i større grad enn tidligere var preget av demokratiske og kapitalistiske strømninger. De fleste av romanene ble skrevet av menn som for eksempel Henry Fielding og Samuel Richardson, men til tross for dette handlet de gjerne om kvinner og deres følelser og opplevelser av både kjærlighet og hverdagsliv. Brev- og dagboksromaner var populære sjangere som egnet seg godt til å formidle slike følelser og intime betroelser. Det er først på 1800-tallet at den autorale og allvitende tredjepersonsfortelleren festet seg som den dominerende innen romansjangeren. I stedet for å la brev eller dagboksnotater være åpningen til en kvinnelig sfære, lar den autorale fortelleren i *So Far from God* oppskrifter representere denne sfæren. Oppskriftene kan gjenspeile en kvinnekultur som eksisterer til tross for det omliggende patriarkalske samfunnet. Et eksempel på dette er doña Felicias oppskrifter:

A Brief Sampling of Doña Felicia's Remedies

Empacho (gastrointestinal obstruction): 'Now, there are many kinds of causes of empacho—eating too much of one item, too many oranges, let's say, or food that's too 'cold' for your system, food that's gone rancid and so on—or perhaps you have been given something to eat by someone who wants to do harm to you and it gets 'stuck' somewhere in your intestines . . . (65).

Doña Felicias *remedios*, det vil si hennes kurer og råd for helbredelse av sykdommer, består av en blanding av rasjonell kunnskap om kroppens fysikk og overtro og såkalte kjerringråd. Forstoppelse kan ifølge henne være forårsaket av at en spiser altfor mye av én ting, at maten er for "kald" for kroppen, eller at maten er tilberedt av noen som vil deg vondt. Mens de to

første årsakene kan utredes innen den rasjonelle, fysiologiske legevitenenskapen, assosieres sistnevnte lettere med overtro og “heksekunst”. Kurene hennes avhenger uansett av tro, så pasienten må stole på hennes kurer og tro på at de vil ha ønsket effekt.

Et annet eksempel på oppskrifter i romanen er matoppskriftene som La Loca lærer bort til Fe:

Three of La Loca’s Favorite Recipes Just to Whet Your Appetite

‘If you want to be a good cook,’ Loca started out in a solemn tone with her sister [Fe] (who Loca was sure must have found it pretty hard not only to admit that she didn’t know how to do *everything* perfectly but that furthermore, Loca could do at least one thing even better than her), ‘you have to first learn to be patient.’ Loca believed in doing things from scratch (165).

Sett i forhold til doña Felicias *remedios* er Locas råd tydeligere formidlet gjennom fortelleren og derfor mer integrert i romanen. De preges av en stor grad av muntlighet, og ville vært vanskelig å skille fra brødteksten hadde det ikke vært for overskriften som tydelig markerer et slikt skille. Begge oppskriftene er blitt fortalt til fortelleren, som deretter har skrevet dem ned i en blanding av direkte sitering (transkribering) og parafrasering. Fortelleren viser med dette sin inngående kjennskap til chicanakulturen og dens implisitte viten, samtidig som hun også knytter bånd til den muntlige tradisjonen. Dermed plasserer hun seg blant landsbyens skravlete nabokoner i deres kvinnelige sfære. Men på samme tid er hun også tildelt en (nærmest) allvitende rolle, både når det gjelder chicanakulturen og personene i romanen. Med sin allvitenskap i den private sfæren til Sofia og hennes familie, overskrider hun en vanlig landsbykvinnes innsikter, og iscenesetter seg selv som en litterær instans. Hun viser sin sympati og tilhørighet til chicanakulturen, men som en forteller i et fiktivt romanunivers. Oppskriftene blir stående som åpninger inn i de kvinnelige domenene. Selv om fortelleren er bortimot allvitende og derfor i prinsippet ikke trenger å benytte seg av slike litterære grep, skaper oppskriftene inntrykk av å representere en slags autensitet og er dessuten en måte å la personene komme mer direkte til orde på. Ved å inkorporere disse oppskriftene oppvurderer fortelleren henholdsvis kjerringråd og kokekunst. Og siden det å helbrede og kjøkken forbindes med hjemmet og med kvinner, oppvurderes i forlengelsen av dette også kvinnene og deres plass i samfunnet.

Carmela Delia Lanza argumenterer i artikkelen “Hearing the Voices: Women and Home and Ana Castillo’s *So Far from God*” (1998) for at hjem fremstilles som noe positivt i romanen. Hennes argumentasjon kan leses i forbindelse med min analyse av oppskriftenes plass i romanen, siden begge analyser bygger på samme grunnprinsipp, nemlig at det i

romanen skjer en positiv vurdering av kvinner og deres plass i samfunnet: hjemmet. Det er kun Sofia og Loca som blir hjemme under hele romanen. Sofia drar riktignok på turer til Washington og driver slakteriet, men hun ønsker aldri å flytte eller forlate hjemmet sitt for lengre perioder. Lanza hevder at de ser på hjemmet som: “a source for spiritual growth and as a reconnection between their own culture and the outside dominating culture [...] They are rooted in their own culture and at the same time, they accept their world in its playful state of constant change, and contradictions” (Lanza 1998: 75). Hjemmet blir en trygg plattform og en kilde til åndelig vekst. Det er i hjemmet bånd knyttes til deres egen kultur (les: chicanakultur), samtidig som hendelser i samfunnet også får konsekvenser i hjemmet, men disse blir lettere å forholde seg til i hjemmets sfære. Lanza hevder videre at deres liv preges av vekslingen mellom: “rootedness and flexibility” (1998: 75). Sofia og Loca viser en evne til både å videreføre og videreutvikle egen kultur og til en viss grad å tilpasse seg amerikansk kultur og samfunn.

Jeg mener at det viktige her er hvordan Sofia i løpet av romanen, til tross for sin hjemmetilhørighet som Lanza fremhever, i stadig større grad agerer som en politisk, selvstendig kvinne i det offentlige rom. Hun er derfor et godt eksempel på “aktivisme fra kjøkkenbordet”, der kvinner som har sin plass i hjemmet og på kjøkkenet ikke automatisk er ekskludert fra den offentlige sfæren. Hun kan derimot bruke hjemmet og sine kunnskaper derfra som et springbrett for handling i samfunnet. Sofia og de andre i Tome lever i et samfunn som ideologisk og juridisk sett er patriarkalsk. Det juridiske vises ved at Domingo etter lang tids fravær fortsatt kan handle på familiens vegne, mens det ideologiske blant annet vises gjennom Sofia sin oppfatning av seg selv som “den forlatte kvinnen” (se underkapittel 2.2.). Til tross for dette patriarkalske samfunnet der det offentlige er forbeholdt menn, tar Sofia *i praksis* styringen over familiens økonomi ved å drive slakteriet når Domingo er borte.

For at det skal gi mening å snakke om et skille mellom det offentlige og det private både i teori og praksis, må det i utgangspunktet dreie seg om et borgerlig samfunn. Den tyske sosiologen Jürgen Habermas sin tese er nettopp at “den borgerlige offentligheten” (mennenes sfære for diskusjon om kultur og litteratur, etter hvert også om politikk) vokste frem med det borgerlige samfunnet. I Tome lever mange fortsatt av jordbruk, og det å gjøre hverandre tjenester er viktigere enn å konsumere, så jeg vil påstå at Tome befinner seg i en bruddsone, i en overgangsfase fra et bondesamfunn til et borgerlig samfunn. Dette gjør at skillet mellom det private og det offentlige ikke fullt ut er implementert, og kanskje er det det som muliggjør Sofias politisk aktive rolle. Kvinnens plass på kjøkkenet og i hjemmet indikerer derfor ikke nødvendigvis at hennes domene er innsnevret til kun det private. I romanen vises det utallige

eksempler på hvordan det private og det offentlige er sterkt sammenflettet, noe min analyse av Locas AIDS-infeksjon viste (se 4.3.3.). Inkorporeringen av oppskriftene kan tolkes som en positiv revurdering av kvinnenens tradisjonelle plass i samfunnet, samtidig som Sofias overskridelse av denne rollen kan forstås som en poengtering av at kvinner ikke må begrenses av snevre roller, men at det bør være plass til dem også i samfunnets offentlige sfære.

En annen viktig funksjon til doña Felicias og Locas oppskrifter, er at de plasserer romanen i en latinamerikansk eller meksikansk litterær kontekst. La Locas oppskrifter gjør det direkte, mens doña Felicias *remedios* gjør det mer indirekte, for de kan begge leses i sammenheng med den meksikanske forfatteren Laura Esquivels *Hjerter i chili*.

*Føljetongroman med oppskrifter, kjærlighetshistorier og husråd*³² (1989). *Hjerter i Chili* er en roman satt sammen av (hypotetiske) månedlige innleveringer, og i tillegg til å servere leseren oppskrifter og hjemlige råd, er den lettlest, underholdende og full av følelsesmessige intriger. Dens struktur er bemerkelsesverdig, hvert kapittel (hvert føljetongavsnitt) er dedikert hver sin måned, og det innledes av en oppskrift som i løpet av kapittelet utbroderes og innlemmes i fortellingen. Som en logisk konsekvens av dette, spiller kjøkkenet en viktig rolle, og kvinnene som hører hjemme på kjøkkenet, er hovedpersonene og dem leseren blir best kjent med. Kjøkkenet er stedet for trygghet, kreativitet og behagelige opplevelser, samtidig som viktige beslutninger fattes her og øker rommets viktighet i et større perspektiv. Kjøkkenet og kvinner hylles i denne romanen som kan sies å være et godt eksempel på trivillitteratur³³.

Likhetsfeminister ønsker å endre kvinnenens plass i samfunnet, de fokuserer på individets selvstendighet og ønsker full likestilling mellom kjønnene. Esquivel revurderer heller oppfatningen av den plassen kvinnene allerede assosieres med, så hun kan betegnes som en forskjellsfeminist. Forskjellsfeministene mener at menn og kvinner er av ulik natur og forvalter forskjellige verdier, men at begge kjønn og deres egenskaper er like verdifulle og viktige. Ana Castillos standpunkt slik det fremkommer i romanen, virker som en sammenblanding av disse tenkemåtene. På den ene siden gir hun en til tider overveldende positiv fremstilling av hjemmet, kvinner og kvinnekultur mer generelt, noe som gjør at hun fremstår som en forskjellsfeminist. Men på den annen side gir hun individene rom til å overskride en slik ensidig plassering av kvinner i samfunnet, de lukkes ikke inn i snevre kjønnsroller. Sofias aktive inntreden som borgermester av Tome (om enn uoffisiell) er et eksempel på mange likhetsfeministers mål, nemlig at kvinner kan innta samme roller som

³² Originaltittel: *Como agua para chocolate. Novela de entregas mensuales, con recetas, amores y remedios caseros*.

³³ Trivillitteratur er "underholdningslitteratur som er folkelig, lite pretensiøs og beregnet på et stort publikum" (Lothe m.fl. 1999: 257).

menn. Romanens posisjon lar seg altså ikke enkelt kategorisere. I romanen hylles kvinnene både i en tradisjonell, kvinnelig sfære, og som individer som kan innta enhver posisjon i samfunnet. Dette henger også sammen med Tome som et samfunn i brytningsfasen mellom et jordbrukssamfunn og et borgerlig samfunn, noe jeg diskuterte ovenfor. Dette gjør skillet mellom det private og det offentlige lettere å overskride, og en hyllest av kvinnen i hjemmet er nærmere forbundet med hennes rolle i samfunnet.

I begynnelsen stilte kritikerne seg skeptisk til *Hjerter i chili*, men publikum likte den, noe som ga høye salgstall og kulminerte i en filminnspilling av romanen som ble svært populær i USA da den kom i 1993. Bokens suksess førte til at det i Mexico gikk fra å være *vanskeligere* for kvinnelige enn for mannlige forfattere å publisere bøker, til at det ble *lettere* for kvinnene å få tekster på trykk. Ifølge den meksikanske forfatteren Aline Pettersson har situasjonen nå stabilisert seg i et mer eller mindre likeverdig forhold (Pettersson 2007). Dessuten inneholder *Hjerter i chili* elementer fra den magiske realismen, en tradisjon dominert av verdenskjente forfattere som colombianeren Gabriel García Márquez og meksikanerne Carlos Fuentes og Juan Rulfo.

Særlig García Márquez er kjent for sine episke familiesagaer med menn i hovedrollene, der gjenferd utgjør en naturlig del av romanuniversets hverdag. Romanene hans er dessuten ofte preget av detaljerte beskrivelser, et rolig tempo og en tidsstruktur preget av stadige frempek og tilbakeblikk (prolepser og analepser). I motsetning til dette stiller *Hjerter i chili* seg, med sitt muntlige språk, kronologiske hendelsesforløp og en fortettet intrige. *So Far from God* befinner seg i en mellomposisjon blant disse “ytterpunktene”. På den ene siden benytter Castillo seg av et hverdagslig språk, en intrige full av underholdende elementer og et raskt tempo. Dette er trekk fra blant annet populærlitteratur og føljetongromaner som *Hjerter i chili*. På den annen side er *So Far from Gods* tidsstruktur preget av frempek og tilbakeblikk, og kan leses som en del av en større familiesaga. Castillo benytter altså flere litterære grep fra den magisk realistiske tradisjonen enn det Esquivel gjør, men felles for dem begge er at de overnaturlige hendelsene ikke vekker større oppsikt enn de hverdagslige. Begge plasserer seg dermed i en mannsdominert tradisjon, men tar elementer fra den og endrer den etter eget behov. Et eksempel på en slik endring er når fortelleren i første kapiteltittel fremstiller Domingos tilbakekomst til Tome som minst like oppsiktsvekkende som Locas oppstandelse fra de døde (se underkapittel 3.2.). Castillo tar det grunnleggende og berømte kjennetegnet på magisk realistiske romaner og overdriver det. I stedet for å sidestille det overnaturlige med det hverdagslige, eller, som i den europeiske, mimetiske litterære tradisjonen, sensasjonalisere det overnaturlige, gjør Castillo det på sin egen måte og lar det hverdagslige fremstå som det

sensasjonelle og fantastiske. Slik stiller hun seg innen den mannsdominerte tradisjonen samtidig som hun også, gjennom å overdrive og overskride dens sjangertrekk, skaper en viss (humoristisk) avstand til den.

Både *Hjerter i chili* og *So Far from God* anerkjenner kvinner og henholdsvis kjøkkenet og hjemmet som kreative, utviklende og tradisjonsrike domener, men også som en kilde til makt der viktige avgjørelser fattes. *So Far from God* kan leses som en parodisk iscenesettelse av magisk realisme. Romanen stiller seg innen den mannsdominerte, magisk realistiske tradisjonen, samtidig som den, ved å endre noen av tradisjonens karakteristika, skaper et parodisk spill som undergraver og til en viss grad latterliggjør det høystemte og alvorlige ved den maskuline tradisjonen. Ved å alludere til den underholdende og lettleste *Hjerter i chili*, mener jeg at *So Far from God* også stiller seg kritisk til det vestlige lesere og akademikere har gitt betegnelsen ‘magisk realisme’ og måter dette begrepet har blitt brukt på.

På 1960-tallet fikk mange latinamerikanske forfattere sitt internasjonale gjennombrudd, de betegnes som Boom-forfatterne og inkluderer blant annet García Márquez, Fuentes, Borges og Julio Cortázar. Karen Christian stiller seg negativ til hvordan magisk realisme og andre litterære grep forbundet med Boom-forfatterne har blitt stående som den gylne standard som senere latinamerikansk og *us latino*-litteratur har blitt bedømt etter: “[...] *Hispanic magazine*’s assistant editor Martha Frase-Blunt alleges that both critics and publishers fall into the trap of stereotyping in their efforts to understand the writers’ popularity among mainstream readers” (Christian 1997: 122). Kritikere og personer i forlagsbransjen har brukt ‘magisk realisme’ som en merkelapp for å forstå disse bøkens popularitet, men også for å øke salgstallene til nye og ukjente bøker. Et eksempel på dette er Barbara Kingsolvers omtale av *So Far from God* i *Los Angeles Times Book Review* 1993. I innledningen siterte jeg hennes oppfordring om å gi romanen til: “people who always wanted to read *One Hundred Years of Solitude* but couldn’t quite get through it” (Kingsolver 2002: 23). Kingsolver beskriver romanen som en lettest versjon av García Márquez’ kjente verk *Hundre års ensomhet* (1967). Selv om hun er positiv til boken, får denne og lignende sammenligninger Castillos roman til å fremstå som en blek kopi av García Márquez’ roman. Det er denne typen henvisninger Christian kritiserer, den følelsen av forpliktelse forleggere og kritikere har til å henvise til de gylne standardene innen den latinamerikanske, litterære tradisjonen. Det kan argumenteres for at deres intensjon er god, at de ønsker å spre nyere *latinolitteratur* til bredere lag av befolkningen, og at en kontekstualisering innen den kjente latinamerikanske litteraturen er nødvendig for at nye lesegrupper skal fatte interesse. Men er ikke dette å undervurdere leserne? Uansett er de med på å skape og opprettholde forenklerde

kategorier som visker ut forskjellene og det mangfoldet som eksisterer blant de latinamerikanske forfatterne.

Det kan derfor virke urettferdig overfor Esquivel og Castillo å betegne romanene deres som magisk realistiske, for slik å plassere dem i tradisjon med – og vurdere dem opp mot – García Márquez, Fuentes og så videre. På grunn av det uheldige i denne sammenligningstendensen, har jeg ikke ønsket å vektlegge det magisk realistiske i romanen. Jeg mener nemlig at de magisk realistiske elementene kan være en konsekvens av et forsøk på å fremstille en verden som oppfattes som uvirkelig, og ikke av et ønske om å skrive seg inn i den latinamerikanske litterære kanon. Den amerikanske engelskprofessoren Elisabeth Mermann-Jozwiak mener at: “Castillo’s novel demonstrates that life is as outrageous for Mexican-American women as fiction” (2000: 107). Siden livet i seg selv kan fremstå som spektakulært og utrolig, skulle det bare mangle at fortelleren kan ta seg visse friheter i romanuniverset. Den subjektive opplevelsen av virkeligheten blir viktigere enn et forsøk på å beskrive verden på en mest mulig objektiv, mimetisk måte. Dette henger også sammen med den inspirasjonskilden både *So Far from God* og den magisk realistiske formen har blitt påvirket av, nemlig den muntlige fortellingen der noen detaljer glemmes mens andre overdrives. Detaljenes sannhetsverdi (eventuelt grad av mimesis) nedprioriteres til fordel for fortellingens didaktiske eller rent underholdende poeng. Fortellerens integrering av doña Felicias og Locas oppskrifter i romanen er også en faktor som understreker hennes tilhørighet i den muntlige chicanakulturen og hennes rolle som en til tider masete sladrekjerring.

Men det magisk realistiske som et begrep og som en litterær tradisjon kan også være interessant å trekke inn, ikke for å vurdere romanen opp mot Boom-forfatternes gyldne standarder, men for å undersøke dens spill med den mannsdominerte tradisjonen. Esquivel og særlig Castillo kan i den sammenheng, som jeg diskuterte ovenfor, hevdes å gå i dialog med de kanoniserte verkene, og ved å endre deres form indirekte også kritisere dem. I tillegg kan denne parodiske leken henspille minst like mye på den litterære institusjonen (deriblant kritikere og forleggere) som fortsetter å opphøye og forenkle de kanoniserte verkene. Romanene deres har flere magisk realistiske elementer jeg mener ikke bør overses, men bør tas til inntekt for en annen virkelighetsoppfatning og/eller som en parodisk invertering av disse sjangertrekkene. *So Far from Gods* inkorporering av oppskrifter, kjerringråd og magisk realistiske elementer kan fungere som en fremheving av en kvinnelig sfære og av fortellingen som preges av en muntlig, underholdende stil der sannhetsdimensjonen er mindre vesentlig. Dessuten kan disse litterære grepene fungere som et parodisk spill på den mannsdominerte latinamerikanske litterære kanon og de vestlige intellektuelles resepsjon av den. Men hvordan

forholder Castillo seg til den europeiske litterære tradisjonen? Går hun i dialog også med denne, og stiller hun seg i så fall innenfor eller i opposisjon til denne tradisjonen? Eller fremviser hun nok en gang hvordan romanen både kan oppfattes som en del av og som en motsetning til en litterær tradisjon?

5.3. Kapitteltitlene: hunting high and low

Et karakteristisk trekk ved romanen er de lange kapitteltitlene, der tonen er en blanding av gammeldags og hverdagslig:

“12. Of the Hideous Crime of Francisco el Penitente, and His Pathetic Calls Heard Throughout the Countryside as His Body Dangled from a Piñon like a Crow-Picked Pear; and the End of Caridad and Her Beloved Emerald, Which We Nevertheless Will Refrain from Calling Tragic” (190).

Det gammelmodige vises i omstendeligheten, ved utmalingen og utpenslingen av kapitteltitlene som i andre romaner bruker å være korte og konsise. Titlene får et arkaisert preg, og gjennom dette plasseres romanen i en europeisk litterær tradisjon der bruken av høystemte, synoptiske titler var utbredt. Synoptiske kapitteloverskrifter vil si titler som gir et kort sammendrag av kapittelets innhold. Dette gjenfinner vi i Miguel de Cervantes Saavedra sitt verk *Den skarpsindige lavadelsmann don Quijote av la Mancha* og senere blant annet i mange romaner på 1700-tallet. Det gammelmodige og høyverdige i titlene i *So Far from God* tyder på at det er en pastisj³⁴. Jeg mener at kun kapitteltitlene kan leses som en pastisj, og ikke hele romanen. Det er *Don Quijote* det hentydes til, som igjen er en humorostisk parodi på ridderromaner (som var svært utbredt i Europa på 1500-tallet). Ved å alludere til *Don Quijote* mener jeg at Castillo stiller seg innen den europeiske litterære kanon, samtidig som hun stiller seg innen den delen som parodierer, er satirisk og tør å ta oppgjør med gjeldende litterære konvensjoner.

Dessuten kan *Don Quijote* leses som en roman om umuligheten av å erkjenne verden, og hvor konstruert og subjektiv vår verdensoppfatning faktisk er. Den nigerianske forfatteren Ben Okri skriver i en innledning til *Don Quijote* at romanen viste vei til “ridderromanens død, realismens fødsel, en realisme som innbefattet det uvirkelige” (Okri 2002: 18). Er ikke magisk realisme nettopp en realisme som inkluderer det uvirkelige? En realisme der alt er lov og virkeligheten ikke setter grenser? I tillegg til *So Far from Gods* henvisninger til *Don Quijote* via kapitteltitlene, kan leseren ane en allianse, en aldri avsluttet tradisjon fra dette europeiske

³⁴ En pastisj er et litterært verk som “kopierer en tidligere stilretning, litterær periode eller sjanger, stilistisk og motivmessig, slik at skrivemåten får et arkaiserende preg” (Lothe m.fl. 1999: 191).

mesterverket. Den komplekse forbindelseslinjen er viktig for romanens lekne struktur, enhver allusjon og henvisning betyr aldri kun én ting. Det er altså ikke bare overskriftene som knytter disse romanene sammen, men også den uvirkelige realismen, satiren og humoren.

Castillos overskrifter er også preget av en muntlig, hverdagslig tone, noe lignelsen mellom Franciscos lik og en kråkespist pære eksemplifiserer. Dermed plasserer fortelleren seg innen en europeisk, mannsdominert tradisjon, samtidig som hun gjør det med en egen vri. Vi får en treleddet struktur der fortellerinstansen i *So Far from God* går i dialog med *Don Quijote* som igjen henspiller på ridderromaner. I hvert ledd foregår det både en tilegnelse av visse sjangertrekk, og en parodisk invertering av disse. I det muntlige og uformelle i Castillos kapitteltitler ligger det underforstått en ironi, en potensiell distanse til de høystemte, europeiske kapitteleverskriftene på 1700-tallet. Det arkaiske sammenblandes med det hverdagslige, slik at det høystemte dras ned på et "lavere" nivå, noe som viser fortellerens manglende respekt for verk og sjangere på grunn av deres autoritet, eller som en institusjonalisert og kanonisert form.

Det er en tilsvarende satire leseren kan ane i følgende henvisning til Hamlet: "But a lot can happen even in between the middle of things, not the least trying the patience of a good ear, and since 'brevity is the noble soul of wit,' like ese Hamlet said, I will do my best from here on to keep this story to the telling of the events of that day" (124). Epitetet 'ese' ('den') kan brukes for å skille ut én person eller ting blant flere, for å henvise til tidligere refererte personer og ting, eller det kan brukes som en nedverdiggende og degraderende kommentar. I og med at Hamlet verken er i nærheten eller tidligere har blitt referert til, tolker jeg dette 'ese' som en nedsettende kommentar. "[E]se Hamlet" (124) blir dermed negativt, i betydningen denne Hamlet som tror han er noe. Eller denne Hamlet som *de* (vestlige litteraturvitere) tror er noe. Slik kan hentydningen til Hamlet fungere som en kritikk av den vestlige kanon og de ekskluderingsmekanismene den medfører. Selv om fortelleren sier seg enig i Hamlets påstand om at korthet karakteriserer klokskap, forteller hun det på en omstendelig måte som verken kan kalles kort eller knapp. Eksplisitt sier hun seg enig med Hamlet og stiller seg stolt i rekken av den vestlige kanon, samtidig som utførelsen tyder på en motarbeiding og reversering av litterære konvensjoner.

Men var det "ese Hamlet" (124) som kom med påstanden om at korthet er visdommens noble sjel? Faktisk er det kongens rådgiver Polonius som er utsagnets opphavsmann. I en samtale med kong Claudius der Polonius skal avsløre Claudius' stesønn (Hamlet) sin galskap, sier han følgende: "Therefore, since brevity is the soul of wit/ And tediousness the limbs and outward flourishes,/ I will be brief. Your noble son is mad"

(Shakespeare 2000: 30). Ikke bare husker fortelleren galt om hvem som snakker, men “noble” (124) har i hennes versjon sneket seg inn i feil setning. Dette kan være en enkel sammenblanding av fakta, siden sitatet er fra *Hamlet. Prince of Denmark* og ordet *noble* er hentet fra samme utsagn. Men det kan også skjule en satire, der det noble tilføyes som en kritisk kommentar til den såkalt høyverdige, klassiske litteraturen. Og ved bevisst å forveksle personen som uttalte dette, degraderes Hamlet og Polonius til å være én blant mange. Deres personer er ikke så viktige at fortelleren trenger å skille dem fra hverandre. Dessuten er det opprinnelige utsagnet etterfulgt av sakens kjerne: “Your noble son is mad” (Shakespeare 2000: 30). Indirekte henviser altså fortelleren i *So Far from God* til Hamlets galskap, en av de mest debatterte galskaper i litteraturen. Hamlets sammensatte person har blitt hyllet, men også utforsket på psykoanalytisk vis. Grunnen til fascinasjonen overfor ham er trolig det at han ikke lar seg plassere, han er vanskelig å forstå, noe som kan sammenlignes med La Loca. De fleste landsbyboerne antar at hun er en tomsing, bare fordi hun velger å leve annerledes.

Enda mer interessant er det å se dette i forhold til romanen generelt. Det som er annerledes og vanskelig lar seg klassifisere, har tradisjonelt sett blitt stemplet som dårlig eller som en form for galskap, det vil si noe som hører til utenfor det etablerte systemet. Med postmodernismen har det perifere og vanskelig klassifiserbare blitt stadig mer verdsatt og hyllet, men i hvor stor grad gjelder dette også for latinamerikansk litteratur? Dette er et spørsmål jeg vil komme tilbake til gjennom resten av dette underkapittelet.

De synoptiske titlene og henvisningen til Hamlet setter romanen i dialog med den europeiske litterære tradisjon, men på en parodisk måte. Dette er aspekter som refererer til den europeiske kanon, mens oppskriftene og den magiske realismen jeg diskuterte i forrige underkapittel er momenter som henviser til den latinamerikanske litteraturen. Ved begge tilfellene nekter romanen å etterligne tidligere sjangertrekk på en enkel og entydig måte. Fortellerinstansen, som et redskap for Ana Castillo, henspiller heller på disse trekkene og verkene, hun låner tradisjonenes autoritet for i neste øyeblikk å forkaste den. Castillo plasserer med dette romanen i forhold til både europeisk og latinamerikansk kultur, samtidig som hun ikke utfører en blind forherligelse av dem. Kanskje søker hun å bryte ned de stereotypiske forestillingene om hva kanonisert og derfor også høyverdige litteratur er. Frederick Luis Aldama, som jeg har presentert og drøftet i underkapittel 4.2.3., mener at fortellerens parodiske stil plasserer romanen innen: “a global network of anti-realist narrative canons” (Aldama 2003: 86). Aldama ser for seg en alternativ kanon, en kanon bestående av anti-realistiske verk av forfattere som Rabelais, Fielding, Cervantes og García Márquez. Selv har jeg diskutert romanens forhold til de to sistnevnte. Aldama kan ha rett i at *So Far from God*

har en del likhetstrekk med denne typen bøker, men virker det ikke mot sin hensikt å danne en ny kanon i protest mot den eksisterende? Skaper han ikke med dette kun en ny forenkende og ekskluderende kanon, kun basert på andre opptakskriterier?

Jeg foretrekker å oppfatte *So Far from God* (og andre lignende bøker) som lekne verk, som går i dialog med andre bøker og tradisjoner, men som aldri helt faller til ro. Noe av det fascinerende er at romanen er vanskelig å gripe og fange inn i eksisterende kategorier, noe som gjør at leseren må jobbe hardere. Det er dens flyktige plassering utenfor det etablerte systemet som minner om Hamlets posisjon og gjør at leserens kategorier og forventninger blir utfordret. Tidligere forsøkte litteraturkritikken å forstå Hamlet, men “[i] dag er dette [...] ikke lenger noen primær målsetning i Hamlet-tolkningen, som heller verdsetter og dyrker hans sammensatte, paradoksale natur” (Haarberg m.fl. 2007: 236-237). Fra å prøve å forstå Hamlet som en enhetlig og dermed også kategoriserbar person, dyrker man i dag – i tråd med postmodernismen – heller de motsetningsfylte elementene ved hans person. Ved å kanonisere og samle de forskjellige verkene i en slags anti-kanon, mener jeg at Aldama skaper nye kategorier som igjen bidrar til å gjøre lesningen enklere og mindre spennende. Aldama forsøker å danne en ny, om enn fleksibel, helhet i stedet for å dyrke de ulike verkens unike egenskaper. I sin opplevelse av verden er mennesket avhengig av visse forenklinger, men hvis de stivner blir de lett til generaliserende stereotyper som virkeligheten innordnes etter og ikke omvendt. Det er nettopp Castillos spill på og brudd med lesernes forventninger som gjør hennes roman til befriende lesning, og som hindrer både tradisjonelle og nye kategoriseringer å slå rot.

Et annet aspekt ved kapiteltitlene er at de ikke bare kan leses som en allusjon til den litterære kanon og til det hverdagslige, men også til tv-serier. De synoptiske titlene minner om innledningen til hver episode av såpeseriene, en introduksjon som formidler viktige hendelser i episoden med det formålet å skulle vekke tv-seerens interesse. De kan sies å ha samme formål som kapitelloverskriftene. Elisabeth Mermann-Jozwiak forklarer hva som kjennetegner de meksikanske såpeseriene i sin artikkel “Gritos desde la Frontera: Ana Castillo, Sandra Cisneros, and Postmodernism”:

Telenovelas, Mexican soap operas, are a potpourri of dramatic events, spiced with exaggeration, complications, convoluted plots, subplots, intervoven stories, coincidence, intrigues, and melodrama, where disaster trips along into catastrophe. It is a sensationalist genre where credibility of plot and characters is sacrificed for effect (Mermann-Jozwiak 2000: 106-107).

Det er altså ikke bare kapitteltitlene som får leseren til å tenke på såpeserier. Ved hjelp av Mermann-Jozwiaks beskrivelse av fenomenet, kan leseren kjenne igjen de dramatiske hendelsene, overdrivelsene, kompliserte plot, intriger og ikke minst melodrama. Boken benytter seg av såpeseriens kjennetegn i så stor grad at det til tider virker som om hun parodierer også dem. Romanens personer er veldig stereotypisk fremstilt i hvert sitt ekstreme livsløp, deres liv utgjør forskjellige delhandlinger som igjen er vevd sammen med digresjoner og anekdoter. Navnene deres henspiller ikke bare på de kristne dydene, men også på de meksikanske såpeseriens overtydelige, karaktertegnende navn. Likheten er allikevel størst med tanke på det underholdende aspektet kombinert med en innviklet historie der de mest fantastiske hendelser skjer i hverdagslivet til den familien som er i fokus. Troverdigheten droppes til fordel for den dramatiske effekten.

Parodien i romanen kommer best til syne i leken med såpeseriens underliggende normer, der et heteroseksuelt giftermål og materiell velstand representerer den høyeste lykke. Mermann-Jozwiak hevder at: “*telenovelas* revolve around a family and typically portray a poor but worthy girl’s rise to marriage and wealth” (2000: 107). Som eksempel bruker hun kapittel seks, der tittelen henspiller på en slik norm: “[...] *How in ’49 Sofia Got Swept Off Her Feet by Domingo’s Clark Gable Mustache* [...]” (103). I kapittelet fortelles det om hvordan Sofia forelsker seg i Domingo, men også om hans gamblingproblemer og at han overlater oppdragelsen av barna til Sofia. En lignende diskrepans mellom lykkenormen og romanen vises gjennom Fe sin streben etter å oppnå den amerikanske drømmen. Hun gjør alt som hun skal, hun følger suksessformelen til punkt og prikke, men til tross for dette går det galt. Det er her spillet viser seg, ironien og samfunnskritikken kommer til syne. Lykke kan ikke oppnås kun ved å gifte seg og få en bra jobb, denne naiviteten som formidles gjennom meksikanske såpeserier kritiseres gjennom Fes bestrebelse. Hun ender med å dø nettopp på grunn av den globaliserte bedriftens utnyttelse av arbeiderne. Fes livsløp eksemplifiserer dermed det urealistiske og umulige med såpeseriens underliggende normer.

Castillo leker altså med såpeoperaenes sjangertrekk, noe som viser at hun ikke bare tar i bruk og parodierer “høyere”, mannsdominerte sjangere og kanoniserte verk, men også griper tak i og indirekte kritiserer de populære og “folkelige” formene. TV symboliserer både det moderne og det folkelige. Interessant er det derfor å se på beskrivelsen av såpeoperaene i den nye, norske verdenslitteraturhistorien: “[d]e strukturelle forbildene for disse [tv-]seriene uten ende var 1800-tallsromanens familiekrøniker og fortsettelsesfortellingene i tidsskriftene” (Haarberg m.fl. 2007: 524). Med denne fremstillingen kan vi i forbindelse med *So Far from God* la såpeoperaen skape et bindeledd mellom de episke, magisk realistiske romanene til

Gabriel García Márquez og føljetongromanen til Laura Esquivel. Mens Jon Haarberg med flere henviser til 1800-tallets europeiske familiekroniker som for eksempel Charles Dickens, startet García Márquez å skrive i 1961 og er fortsatt aktiv. Fellesnevneren er allikevel at de skriver episke familiesagaer. Det dreier seg i begge tilfeller om høyverdig, kanonisert litteratur, og gjennom såpeoperaer har de blitt sammenblandet med den ofte populærkulturelle føljetongfortellingen. Det dagens lesere av Dickens sjelden reflekterer over, er at hans romaner ble publisert som fortsettelsesfortellinger i aviser og tidsskrift før de ble utgitt som egne verk. Føljetongfortellingen som vi nå anser for å være populærkulturell og altså noe "dårlig", var faktisk en viktig markedsføringsstrategi på 1700- og 1800-tallet. For samtiden var Dickens både populær og folkelig. Kanoniseringen av hans verk har skjedd i etterkant.

Dette viser hvordan verk som nå anses som høyverdig og kanonisert litteratur, også kan ha sitt utspring i det folkelige. Det er den litterære institusjonen som kanoniserer noen verk, men ekskluderer andre. Castillo kan hevdes å ha iscenesatt nettopp en slik kanoniseringsprosess gjennom beskrivelsen av M.O.M.A.S. (se underkapittel 4.4.3.). M.O.M.A.S. fremstilles fra sin spede begynnelse til, gjennom å projiseres inn i fremtiden, sin fulle utbredelse. Dens årlige konferanse blir en hendelse som overgår de olympiske leker, baseball og Disney World hva gjelder omtale og popularitet. Castillo lar en kvinnelig organisasjon bli opphøyet og kanonisert, og kritiserer slik indirekte tendensen til at kun mennenes organisasjoner og verk har blitt stående som høykulturelle klassikere.

Noe av problemet eller utfordringen som oppstår i en analyse av romanen, er den usikkerheten leseren opplever i møtet med teksten. Er hele romanen en eneste stor parodi? Søker den en karnevalistisk omveltning av den litterære institusjonens hierarkier? I det postmoderne er det mangfoldet som er i fokus, og sentrifugale krefter lovprises, sentrum oppheves mens det perifere utforskes. Til tross for dette er resepsjonen av litteratur med røtter i Latin-Amerika fortsatt preget av en vurdering ut fra den gyldne standard, det vil si enkelte kjennetegn ved enkelte kanoniserte verk. Dette står i motsetning til det overskridende, grensesprengende og sjangerbrytende som ellers hylles som "god litteratur". Hvorfor henger resepsjonen av latinamerikansk litteratur etter? Noe av grunnen er at litteraturen til Boom-forfatterne på 1960-tallet i stor grad sprengte europeiske leseres forventninger, og noe av merkelappen de har fått, går nettopp på det grensesprengende og det som er annerledes. Det man derimot glemmer er at den effekten de oppnådde på sin samtids lesere, vil være en annen enn den de oppnår nå, slik også resepsjonen av Dickens' verk har endret seg. Det overraskende og "eksotiske" ved magisk realisme er i stor grad forsvunnet som en følge av at sjangertrekkene har blitt såpass utbredt. Den latinamerikanske litteraturen blir dermed

stemplet ut fra gamle standarder, noe som fører til forenklede stereotypier og kategorier.

So Far from God er energisk og preget av en overflod og et ønske om å omfatte alt. Leseren kan la seg henføre og rive med, men samtidig har romanen en dystre klangbunn. Jo nøyere leseren ser etter, desto tydeligere trer de negative perspektivene frem. Kvinnens tradisjonelle plass i hjemmet berømmes, samtidig som denne rollen også overskrides til tross for den patriarkalske samfunnsstrukturen. Dessuten er det som sagt vanskelig å kategorisere den i forhold til sjanger og litterær tradisjon, leseren blir usikker nettopp fordi overfloden og den tilsynelatende lettheten eksisterer parallelt med kritikken. Men det at romanen ikke enkelt lar seg plassere og kategorisere, leser jeg som et spill med leserens forventninger og som en kritikk av de begrepene (og de forventninger begrepsbruken skaper) som den litterære institusjon benytter seg av. Gjennom dette spillet gjøres også leseren oppmerksom på hvilke forventninger vedkommende har, og gjennom stadig å bygge opp under disse for deretter å rive dem ned, nekter fortelleren å la leseren slappe av og få sine forventninger innfridd.

Som en følge av Castillos henvisninger til og brudd med både latinamerikanske og europeiske tradisjoner, med populære og kanoniserte verk, skapes det en ambivalens og usikkerhet hos leseren. Denne motsetningsfylte følelsen minner om *los chicanos'* liv i grenseland, de er verken her eller der og lever mellom forskjellige kulturer og tradisjoner. Dermed kan Castillos parodiske spill og hennes integrering av mest mulig leses som en konsekvens av eller en iscenesettelse av livet i grenseland. Hennes skrivemåte gjenspeiler den brytningen mellom ofte motstridende innflytelser som *los chicanos* lever med til daglig. Ambivalens er noe man må leve med, både i hverdagen og som leser av en roman. Stereotypier gjør lesningen enklere, men samtidig ikke like inspirerende og givende. Når leseren utfordres og forventningene brytes, tvinges vedkommende til å stoppe opp og reflektere over egne holdninger, romanen og dens sosiale og politiske samtid.

6. Avsluttende kommentarer

I mitt møte med Ana Castillos *So Far from God*, følte jeg en usikkerhet og ambivalens både i min forståelse av teksten og av dens dybde. Dette utfordret meg som leser, men pirret også nysgjerrigheten, for kunne denne usikkerheten og ambivalensen sees i sammenheng med *los chicanos'* liv i grenseland? Jeg hadde en fornemmelse av at den brytningen *los chicanos* opplever mellom ofte motstridende krefter og innflytelser gjenspeiles i romanen ved at den er flyktig og vanskelig å gripe, noe som nettopp skaper en usikkerhet hos meg som leser. Men hvordan skulle jeg gå frem for å analysere det motsetningsfylte og det som vanskelig lar seg kategorisere?

Min første måte å nærme meg grenselandtematikken på var å undersøke personene som representanter for mulige handlingsstrategier, noe jeg gjorde i mitt andre kapittel. Hvordan forholder personene seg til det omliggende patriarkalske samfunnet, og hvordan takler de livet i grenseland? De har forskjellige ønsker om både grad av integrasjon i det amerikanske samfunnet og strategier for å oppnå dette, felles for dem alle er at deres strategiers suksess avhenger av hvor åpne de er for livets forskjellige aspekter. Mens Fe hengir seg til en blind streben etter den amerikanske drømmen for slik å ignorere sine meksikanske aner, fremviser Sofia en pragmatisk holdning til livet. For å overleve og forsørge familien, overskrider hun tradisjonelle dikotomiske kjønnsroller der kvinnen blir en passiv figur i den private sfæren.

Kan fortelleren forstås som et bilde på den fleksibiliteten og åpenheten som kreves i et skiftende og ustabil samfunn? På et mer overordnet plan ønsket jeg deretter å undersøke fortellerinstansens funksjon ved å gå inn i det fortellertekniske, hvilket var mitt fokus i kapittel tre. Fortelleren henspiller på *los chicanos'* kollektive erfaring og lar dessuten det overnaturlige og det rasjonelle, det meksikanske og det amerikanske gå over i hverandre. Den stadige vekslingen mellom å fremstå som autoritær tredjepersonsforteller og skravlete nabokone hevder jeg kan eksemplifisere en moderne landsbyforteller. Den moderne landsbyfortelleren er en litterær instans som henger sammen med overgangen fra et bondesamfunn til et moderne, kapitalistisk samfunn og som iscenesetter den muntlige fortellingen. Fortelleren kan slik representere en strategi for å forene det tradisjonelle med det moderne.

Etter å ha utført en analyse av personene og av det fortellertekniske, stod jeg overfor nok et problem: Hvordan få tak i romanens generelle trekk og dens underliggende tematiske strukturer? På grunn av romanens flyktighet så jeg meg nødt til å holde meg så tekstnær som

mulig. Inspirert av Erich Auerbachs metode valgte jeg i mitt fjerde kapittel ut visse tekstpassasjer som intuitivt fortonte seg som tekstlige fortetninger og som derfor virket som fruktbare ansatspunkter. Til forskjell fra Auerbach (eller slik han fremstilte sin situasjon som isolert fra vesten og dens litteratur) har jeg tilgang til gode biblioteker. Min metode har derfor vært, med utgangspunkt i nedslagene, å følge tekstens henvisninger og benytte meg av referanselitteratur for slik å få en bedre forståelse av det teksten uttrykker. Den bygger på mye implisitt kunnskap både om chicanokulturen og om historiske, politiske og sosiale aspekter. Ved å ta tak i disse nedslagene fant jeg ut at til tross for den underholdende tonen, ligger det en alvorlig tematikk underforstått i teksten. Humoren anvendes for å påpeke kritiske aspekter ved samtiden. Slik inkorporeres og balanseres de tilsynelatende uforenlige motsetningene som det tragiske og det komiske utgjør. Feministiske synspunkt danner et underliggende tema i romanen, dessuten flettes de religiøse betraktningene sammen med de politiske. Forskjellige momenter blandes slik i teksten, og romanen fremviser et både–og fremfor et verken–eller også på det tematiske planet. Castillo søker å omfatte fremfor å ekskludere. Til tider vipper beskrivelsene over og blir svulstige passasjer, slik at det fremstår som en slags karikatur på seg selv. De overdådige passasjene kan dermed tolkes som metapassasjer der Castillo imøtegår en tenkt kritikk av det populære og underholdende i sin egen roman, hun tar kritikken og iscenesetter den, og på denne måten overskrider hun den.

Kunne den fleksibiliteten, åpenheten og evnen til å kombinere alvor og humor som romanen fremviser både gjennom fortellerteknikken og på det tematiske planet også gjenfinnes i romanens relasjon til sjanger og intertekstualitet? I mitt femte kapittel undersøkte jeg hvordan romanen både henspiller på folkelige, populærkulturelle former som føljetongromanen og såpeoperaer, samt på mer klassiske, høykulturelle verk som *Hamlet* og *Don Quijote*. Castillo forholder seg til den europeiske litterære tradisjonen, men også til den latinamerikanske magiske realismen. Hun henspiller på disse sjangrene og litterære tradisjonene, aktiverer leserens forventninger knyttet an til disse, for deretter å bryte med sjangertrekk og konvensjoner. Dette skaper usikkerhet hos leseren, og gjør romanen vanskelig å kategorisere og fange inn i etablerte båser. Dermed blir leserens relasjon til romanen preget av en ambivalens, en ambivalens som krever at leseren hele tiden er beredt på å endre sine forventninger og tidligere oppfatninger. Dette spillet og den usikkerheten det skaper hos leseren utfordrer leseren til å imøtekomme teksten med en tilsvarende fleksibilitet som personene og fortelleren i varierende grad viste, og som er nødvendig for å leve livet i grenseland. Man må lære seg å leve med en ambivalens og usikkerhet, og takle hverdagens utfordringer etter hvert som de kommer.

Men hva gjør denne romanen til interessant lesning også for lesere utenfor chicanomiljøet og utenfor USA? I en globalisert verden er det stadig flere personer som lever i bruddsoner, i en brytning mellom flere kulturer og tradisjoner, samtidig som mange grupper marginaliseres økonomisk og sosialt. *So Far from God* er en feministisk og politisk bevisst roman, som fremviser hvordan Sofia og hennes døtre takler livet i et slikt grenseland. Dessuten illustrerer fortellerinstansen en fleksibilitet og åpenhet som gjør det mulig å overleve, og på det tematiske planet omfattes og gjenspeiles både humoren og alvoret. Gjennom å fremvise et både–og, viser romanen at et slikt globalisert liv i brytningspunktet ikke trenger å føre til eksklusjon og sneverhet. Romanens relasjon til litterære tradisjoner understreker denne tendensen til å omfatte både det ene og det andre, samtidig som det aldri dreier seg om en ren etterligning, men en karnevalistisk, humoristisk og satirisk invertering av disse. Gjennom denne overskridende, omfattende spillstrukturen kritiseres også undertrykking av kvinner og andre marginaliserte grupper. Slik tematiseres den politiske urettferdigheten i det moderne, kapitalistiske og globaliserte samfunnet.

Mitt hovedmål med denne nærlesningen var å nå frem til en mer helhetlig forståelse av romanen sett i sammenheng med grenselandtematikken. Jeg har fulgt romanens komplekse linjer og avdekket underliggende tematiske mønstre. Bak den underholdende tonen fant jeg en alvorlig tematikk, men jeg har ikke nådd frem til en enhetlig, enkel kategoriserbar oppfatning av teksten. Dessuten sitter jeg fortsatt igjen med en ambivalent følelse og en usikkerhet angående hvordan jeg skal forholde meg til boken. Jeg lar meg imponere over dens brokete og omfattende strukturer og henspillinger, og får heller slå meg til ro med at romanen aldri helt kan gripes. Til tross for dens underholdende og lette tone, utfordrer romanen leseren og gjør den derfor vanskelig å gi slipp på.

Litteratur

Primærlitteratur

Castillo, Ana. 2005. *So Far from God. A Novel* [1993]. New York

Sekundærlitteratur

Aldama, Frederick Luis. 2003. *Postethnic Narrative Criticism. Magicorealism in Oscar 'Zeta' Acosta, Ana Castillo, Julie Dash, Hanif Kureishi, and Salman Rushdie*. Austin

Álvarez, Enid. 1995. "La Increíble Historia de la Santa Loca y sus Martirizadas Hermanas" i Claire Joysmith (red.). *Las Formas de Nuestras Voces: Chicana and Mexicana Writers in Mexico*. México D.F., s. 141-151

Carr, Irene Campos. 2002. "Faith, Hope, Charity—and Sophia" [1993] i Jeffrey W. Hunter (red.). *Criticism of the Works of Today's Novelists, Poets, Playwrights, Short Story Writers, Scriptwriters, and Other Creative Writers* (151). Detroit, s. 24

Christian, Karen. 1997. *Show and tell. Identity as Performance in US.Latina/o Fiction*. Albuquerque

Delgadillo, Theresa. 1998. "Forms of Chicana Feminist Resistance: Hybrid Spirituality in Ana Castillo's *So Far from God*" i *Modern fiction studies* 44 (4). Baltimore, s. 888-916

Kingsolver, Barbara. 2002. "Lush Language: Desert Heat" [1993] i Jeffrey W. Hunter (red.). *Criticism of the Works of Today's Novelists, Poets, Playwrights, Short Story Writers, Scriptwriters, and Other Creative Writers* (151). Detroit, s. 22-23

Lanza, Carmela Delia. 1998. "Hearing the Voices: Women and Home and Ana Castillo's *So Far from God*" i *MELUS* 23 (1). Massachusetts, s. 65-79

McCracken, Ellen. 1999. *New Latina Narratives: The Feminine Space of Postmodern Ethnicity*. Tucson

Mermann-Jozwiak, Elisabeth. 2000. "Gritos desde la Frontera: Ana Castillo, Sandra Cisneros, and Postmodernism" i *MELUS* 25 (2). Massachusetts, s. 101-118

Milligan, Bryce. 1999. "An Interview with Ana Castillo" i *South Central Review* 16 (1), s. 19-29

Morrow, Colette. 2002. "Queering Chicano/a Narratives: Lesbian as a Healer, Saint and Warrior in Ana Castillo's *So Far from God*" [1997] i Jeffrey W. Hunter (red.). *Criticism of the Works of Today's Novelists, Poets, Playwrights, Short Story Writers, Scriptwriters, and Other Creative Writers* (151). Detroit, s. 65-74

- Polk, James. 2002. "Battling with Magic" [1993] i Jeffrey W. Hunter (red.). *Criticism of the Works of Today's Novelists, Poets, Playwrights, Short Story Writers, Scriptwriters, and Other Creative Writers* (151). Detroit, s. 23
- Rodriguez, Ralph. 2000. "Chicana/o Fiction from Resistance to Contestation: The Role of Creation in Ana Castillo's *So Far from God*" i *MELUS* 25 (2). Massachusetts, s. 63-82
- Saeta, Elsa. 1997. "A *MELUS* Interview: Ana Castillo" i *MELUS* 22 (3). Massachusetts, s. 133-149
- Sirias, Silvio & Richard McGarry. 2000. "Rebellion and Tradition in Ana Castillo's *So Far from God* and Sylvia López-Medina's *Cantora*" i *MELUS* 25 (2) 2000. Massachusetts, s. 83-100
- Stavans, Ilan. 2002. "And So Close to the United States" [1994] i Jeffrey W. Hunter (red.). *Criticism of the Works of Today's Novelists, Poets, Playwrights, Short Story Writers, Scriptwriters, and Other Creative Writers* (151). Detroit, s. 36-37

Referanseverk og teori

- Anzaldúa, Gloria. 1990. "Haciendo Caras, una Entrada/ An Introduction by Gloria Anzaldúa" i Gloria Anzaldúa (red.). *Making Face, Making Soul. Haciendo Caras. Creative and Critical Perspectives by Feminists of Color*. San Francisco, s. xv-xxviii
- Anzaldúa, Gloria. 1999. *Borderlands/ La Frontera. The New Mestiza* [1987]. San Francisco
- Auerbach, Erich. 2002. *Mimesis: Virkelighetsfremstillingen i Vestens litteratur* [ty.orig. 1946]. Overs. Per Paulsen. Oslo
- Auerbach, Erich. 2006. "Verdenslitteraturens filologi" [ty.orig. 1952]. Overs. Helge Jordheim i *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift* 9 (1) 2006. Oslo, s. 2-10
- Bakhtin, Mikhail. 2003. "François Rabelais og folkekulturen under middelalderen og renessansen" [ru.orig. 1965]. Overs. Audun Johannes Mørch i Mikhail Bakhtin. *Latter og dialog. Utvalgte skrifter*. Oslo, s. 29-147
- Benjamin, Walter. 1996. *Fortælleren og andre essays* [ty.orig. 1974]. Overs. Peter Kierkegaard, Peter Madsen & Amo Victor Nielsen. København
- Butler, Judith. 2007. *Genustrubbel. Feminism och identitetens subversion* [eng.orig. 1990]. Overs. Suzanne Almqvist. Göteborg
- Castillo, Ana. 1995. *Massacre of the Dreamers. Essays on Xicanisma* [1994]. New Mexico
- Castro, Rafaela G. 2000. *Dictionary of Chicano Folklore*. California
- Cayne, Bernard S. (red.). 1989. *The Encyclopedia Americana. International Edition*. Connecticut

- Chipman, Donald E. & Harriett Denise Joseph. 1999. *Notable Men and Women of Spanish Texas*. Texas
- Cixous, Hélène. 1996. "Medusas latter" [fr.orig. 1975]. Overs. Sissel Lie i Hélène Cixous. *Nattspråk*. Oslo, s. 57-75
- Den Romersk-katolske kirke. 1990. *Bønnebok for Den Katolske kirke*. Oslo
- Derrida, Jacques. 1976. *Of Grammatology* [fr.orig. 1967]. Overs. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore
- Domingo, Ricard (red.). 1996. *Gran Diccionario de la Lengua Española*. Barcelona
- Eng, Heidi. 2006. "Homo- og queerforskning" i Jørgen Lorentzen & Wencke Mühleisen (red.). *Kjønnforskning. En grunnbok*. Oslo, s. 136-149
- Esquivel, Laura. 2004. *Hjertes i chili. Føljetongroman med oppskrifter, kjærlighetshistorier og husråd* [1989]. Overs. Mona Lange. Oslo
- Felman, Shoshana. 2002. "Kvinner og Galskap. Det kritiske feilgrepet (Balzac: 'Adjø')" [eng.orig. 1993]. Overs. Camilla Frølich i Irene Iversen (red.). *Feministisk litteraturteori*. Oslo, s. 120-136
- Genette, Gérard. 1983. *Narrative Discourse. An Essay in Method* [fr.orig. 1980]. Overs. Jane E. Lewin. Ithaca
- Gutiérrez, Ramón A. 1991. *When Jesus Came the Corn Mothers Went Away. Marriage, Sexuality, and Power in New Mexico, 1500-1846*. Stanford
- Habermas, Jürgen. 1991. *Borgerlig offentlighet – dens vekst og forfall. Henimot en teori om det borgerlige samfunn* [ty.orig. 1962]. Overs. Elling Schwabe-Hansen, Helge Høibraaten & Jon Øien. Oslo
- Hertel, Hans (red.). 1987. *Verdens litteraturhistorie. Bind 4. 1720-1830*. Oslo
- Haarberg, Jon, Tone Selboe & Hans Erik Aarset. 2007. *Verdenslitteratur. Den vestlige tradisjonen*. Oslo
- Ikas, Karin. 2000. *Die zeitgenössische Chicana-literatur. Eine interkulturelle Untersuchung*. Heidelberg
- Iser, Wolfgang. 1992. "Läsprocessen – en fenomenologisk betraktelse" [eng.orig. 1974]. Overs. Cecilia Hansson i Claes Entzenberg & Cecilia Hansson (red.). *Modern litteraturteori. Från rysk formalism till dekonstruktion*. Lund, s. 319-341
- Kelly, J. N. D. 1987. *The Oxford Dictionary of Popes* [1986]. Oxford
- Lionnet, Françoise. 1989. *Autobiographical Voices. Race, Gender, Self-Portraiture*. Cornell
- Lothe, Jakob, Christian Refsum & Unni Solberg. 1999. *Litteraturvitenskapelig leksikon* [1997]. Oslo

- Lund, Jørn (red.). 1995. *Den store danske encyklopædi. Andet bind. Aroma–binærsignal*. København
- Marnham, Patrick. 1985. *So Far from God. A Journey to Central America*. London
- Mendoza, Staci & David Bourne. 2000. *Tarot. Your destiny revealed in the secrets of the cards*. London
- Okri, Ben. 2002. “Innledende essay av Ben Okri”. Overs. Mona Lange i Miguel de Cervantes Saavedra. *Den skarpsindige lavadelsmann don Quijote av la Mancha* [spa.orig. 1605 & 1615]. Overs. Arne Worren. Oslo, s. 17-24
- Padilla, Carmella. 2006. “Catholicism and the Pueblo Missions of New Mexico” i Claire Farago & Donna Pierce. *Transforming Images. New Mexican Santos in-between Worlds*. Pennsylvania, s. 255-258
- Pettersson, Aline. 2007. “Literatura y Sexualidad: Tres Escritoras y su Abordaje del Cuerpo”. 9.oktober, foredrag holdt ved Universitetet i Oslo
- Sánchez, Rosaura. 1997. “Discourses of Gender, Ethnicity and Class in Chicano Literature” [1992] i Robyn R. Warhol & Diane Price Herndl (red.). *Feminisms: an Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Jersey, s. 1009-1022
- Shakespeare, William. 2000. *Hamlet. Prince of Denmark* [1601]. London
- Walker, Barbara G. 1983. *The Woman’s Encyclopedia of Myths and Secrets*. San Francisco
- Wangensteen, Boye (red.). 2005. *Bokmålsordboka. Definisjons- og rettskrivningsordbok*. Oslo
- Wicklund-Hansen, Gunnar. 2002. “Fra Kirkens skattkammer: Korsveien” i *Broen – katolsk kirkeblad* 2 2002. Oslo, s. 4-5
- Wikstrøm, Solveig (red.). 2001. *Caplex leksikon med atlas og tabellverk*. Oslo
- Aarli, Gunn, Juan Antonio Martínez López & Kåre Nilsson. 2006. *Spansk blå ordbok. Spansk-norsk/ norsk-spansk* [2004]. Oslo