

Université de Montréal

Auto-reflexividad, erografía y leitmotivs liminales en la producción narrativa de Mayra Santos-Febres (1995-2009)

Par Lise Sauriol

Département de littératures et de langues modernes
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences en vue de l'obtention du grade de
Philosophiae Doctor en Littérature, option études hispaniques

Janvier, 2015

© Lise Sauriol, 2015

RESUMEN

La construcción y revisión de la identidad nacional constituyeron, por un largo tiempo, los elementos propulsores de la producción literaria e intelectual en Puerto Rico. Hacia mediados de los años 90, sin embargo, emerge entre los escritores un nuevo consenso que reivindica masivamente el fin de la literatura como espacio de fragua de la conciencia nacional y rechaza el liderazgo intelectual que había definido el quehacer literario hasta el momento. Los escritores que empiezan a manifestarse en ese momento pierden el interés en el nacionalismo como tema literario. El militatismo político y la voluntad de confrontación, modos representacionales característicos de la generación anterior, se desmoronan para ceder paso a una escritura exploratoria, centrada en sus propios procesos y aparentemente apolítica. Tal pérdida de anclajes nacionales y territoriales traduce la percepción exacerbada que tienen esos escritores de las complejas dinámicas culturales que rigen el mundo postmoderno y globalizado, y del “valor” y de la posición “marginal” que se les atribuye en la ecología massmediática cultural actual.

La producción narrativa de Mayra Santos-Febres es paradigmática de dichos cambios. Abordo en su escritura una serie de dispositivos metaliterarios, auto-reflexivos, “erográficos” e historiográficos que si resisten a una categorización homogénea comparten una misma preocupación por fenómenos intersticiales. Basándome en los conceptos de liminalidad, principalmente, desde la perspectiva de Victor Turner, y de escritura auto-reflexiva (Patricia Waugh, Linda Hutcheon), analizo el *posicionamiento* liminal que asume Santos-Febres en la estructura cultural globalizada y la manera en que su *toma de posición* igualmente liminal, es decir, su toma de palabra y compromiso se

traducen en un acercamiento narcisista al ejercicio escritural tanto en las formas que crea como a nivel semántico, narrativo y discursivo.

El primer capítulo analiza los cuentos “Dilcia M.” y “Acto de Fe” (*Pez de vidrio*) como testimonios de la erosión del patriotismo y militantisismo feminista anterior, “La escritora” (*Pez de vidrio*) que marca para la autora una transición hacia una estética centrada en sus propios procesos creativos, y la novela *Cualquier miércoles soy tuya* que dramatiza el posicionamiento asumido por los escritores en la cadena cultural globalizada actual. El segundo capítulo aborda la configuración de los cuerpos, espacios urbanos y de la escritura en *El cuerpo correcto* que, a través de una exuberancia sexual/textual, proyecta variantes reactualizadas del tradicional binomio cuerpo/escritura. El tercer capítulo enfoca la configuración del travesti en *Sirena Selena vestida de pena* y propone ver el travestismo, el bolero y la escritura como un triple ejercicio metaliterario. El último capítulo se acerca a la re-significación literaria de las imágenes sedimentadas de subordinación del sujeto “negro”. *Nuestra Señora de la Noche* enfoca la re-significación de la hiper-sexualización y exotización que cimentó la construcción de la “inmoralidad” de la mujer negra. *Fe en disfraz* aborda el sadomasoquismo como espacio de re-significación de los esquemas de dominación/sumisión inscritos en la historia esclavista puertorriqueña y del trauma que origina y subsiste de tal jerarquía.

Palabras claves: Mayra Santos-Febres; liminalidad; auto-reflexividad; “erografía”; travestismo; metaliteratura; trauma; sadomasoquismo.

RÉSUMÉ

La recherche, construction et révision de l'identité nationale ont très longtemps constitué les éléments propulseurs de la production littéraire et intellectuelle de Porto Rico. Pourtant vers le milieu des années 90, un nouveau consensus émerge entre les écrivains qui revendiquent massivement la fin de la littérature en tant que lieu d'où forger la conscience nationale et refuse le leadership intellectuel qui avait jusqu'alors défini le travail littéraire. Les auteurs qui commencent à se manifester à ce moment se désintéressent du nationalisme comme thème littéraire. Le militantisme politique et la volonté de confrontation, modes représentationnels caractéristiques de la génération antérieure, disparaissent pour laisser place à une écriture exploratoire, centrée sur ses propres procédés, et apparemment apolitique. Une telle perte d'ancrages nationaux et territoriaux est significative de la conscience exacerbée que possèdent ces écrivains de la complexité des dynamiques culturelles qui régissent le monde postmoderne et globalisé, ainsi que de la « valeur » et de la position « marginale » qu'on leur attribue dans l'écologie mass-médiatique culturelle actuelle.

La production narrative de Mayra Santos-Febres est paradigmatique de ces changements. J'aborde dans son écriture une série de dispositifs métalittéraires, auto-réflexifs, « érographiques », et historiographiques qui, bien qu'ils résistent à une catégorisation homogène, démontrent un même intérêt pour des phénomènes interstitiels. En me basant sur les concepts de liminalité, principalement depuis la perspective de Victor Turner et d'écriture auto-réflexive (Patricia Waugh, Linda Hutcheon), j'analyse le *positionnement* liminal qu'assume Santos-Febres dans la structure culturelle globalisée actuelle, et la façon dont sa *prise de position*, également liminale, c'est-à-dire, sa prise de

parole et son engagement se traduisent par un rapprochement narcissique à l'exercice littéraire autant dans les formes qu'elle crée qu'au niveau sémantique, narratif et discursif.

Le premier chapitre analyse les contes « Dilcia M. » et « Acto de Fe » (*Pez de vidrio*) comme témoignages de l'érosion du patriotisme et militantisme antérieur; « La escritora » (*Pez de vidrio*) qui marque pour l'auteure un passage vers une esthétique centrée sur ses propres procédés créatifs; et le roman *Cualquier miércoles soy tuya* qui dramatise le positionnement assumé par les écrivains dans la chaîne culturelle globalisée actuelle. Le second chapitre aborde la configuration des corps, espaces urbains et de l'écriture dans *El cuerpo correcto* qui, à travers une exubérance sexuelle/textuelle, projette des variantes réactualisées de la traditionnelle dichotomie corps/écriture. Le troisième chapitre se penche sur la configuration du travesti dans *Sirena Selena vestida de pena*. J'y propose de voir le travestisme, le boléro et l'écriture comme un triple exercice métalittéraire. Le dernier chapitre aborde le procédé de re-signification littéraire des images sédimentées de subordination et d'infériorité de sujet « noir ». *Nuestra Señora de la Noche* se penche sur la re-signification de l'hyper-sexualisation et « exotisation » qui a cimenté la construction de « l'immoralité » de la femme noire. *Fe en disfraz* aborde le sadomasochisme comme espace de re-signification des schèmes de domination et soumission inscrits dans l'histoire esclavagiste de Porto Rico et du trauma qui origine, et subsiste, d'une telle hiérarchie.

Mots clés: Mayra Santos-Febres; liminalité; autoréflexivité; « érographie »; travestisme; métalittérature; trauma; sadomasochisme.

SUMMARY

For a long time, the construction and revision of national identity constituted the driving forces of literary and intellectual production in Puerto Rico. Around the mid 90s, however, a new consensus emerges among writers, which on a massive scale claims the end of literature as a space for forging national consciousness and rejects the intellectual leadership that had defined literary work until that time. At this point, emerging writers lose interest in nationalism as a literary theme. Political militancy and the desire for confrontation, representational modes that were typical of the previous generation, collapse to give way to exploratory writing, centered on its own processes, and apparently apolitical. This loss of territorial markers explains the heightened perception that those writers have of the complex cultural dynamics that govern the postmodern and globalized world, and of the “value” and “marginal” position that is attributed to them in the current mass-media cultural ecology.

The narrative production of Mayra Santos-Febres is paradigmatic of these changes. I approach a series of meta-literary, self-reflexive, “erographic,” and historiographical devices in her writing, which, although they resist homogeneous categorization, share a concern for interstitial phenomena. Basing myself on the concepts of liminality, primarily from the perspective of Victor Turner, and of self-reflexive writing (Patricia Waugh, Linda Hutcheon), I analyse the liminal *positioning* that Santos-Febres adopts within the globalized cultural structure and the way in which her *stance* is equally liminal. In other words, her speech and commitment become a narcissistic approach to the practice of writing both in terms of the forms that it creates and with regard to semantics, narrative, and discourse.

The first chapter analyses the stories, “Dilcia M.” and “Acto de Fe” (*Pez de vidrio*), as testimonies of the erosion of earlier forms of patriotism and feminist militancy; “La escritora” (*Pez de vidrio*), which for the author marks a transition toward an aesthetic centred on her own creative processes; and the novel *Cualquier miércoles soy tuya*, which dramatizes the stance adopted by writers in the current globalized cultural chain. The second chapter deals with the configuration of bodies, urban spaces, and writing in *El cuerpo correcto*, which, through a sexual/textual exuberance, project updated versions of the traditional body/writing binary. The third chapter focuses on the configuration of the transvestite in *Sirena Selena vestida de pena* and suggests viewing transvestism, the bolero, and writing as a triple meta-literary practice. The final chapter deals with the literary re-signification of the “sedimented” images of subordinated “black” subjects. *Nuestra Señora de la Noche* focuses on the re-signification of hyper-sexualization and exoticization, which cemented the construction of black women’s “immorality”. *Fe en disfraz* discusses sadomasochism as a space of re-signification of the dominant/submissive configuration inscribed in Puerto Rican slave history, and of the trauma that originates and survives in this hierarchy.

Key words: Mayra Santos-Febres; liminality; self-reflexivity; *erografía*; transvestism; metafiction; trauma; sadomasochism.

ÍNDICE

RESUMEN.....	i
RÉSUMÉ.....	iii
SUMMARY	v
ÍNDICE	vii
AGRADECIMIENTOS.....	ix
INTRODUCCIÓN.....	1
Mayra Santos-Febres en la “nueva” cultura literaria de Puerto Rico	2
CAPÍTULO 1	30
De la escritura militante a la auto-reflexividad. <i>Pez de vidrio</i> y <i>Cualquier miércoles soy tuya</i>	31
“Dilcia M.” y “Acto de Fe” o la erosión del patriotismo y militantismo feminista	32
“La escritora”: un balance post-mortem del feminismo literario radical	41
Metaliteratura, periodismo y liminalidad en <i>Cualquier miércoles soy tuya</i>	53
El recorrido iniciático de Julián: una dramatización del “lugar” del escritor	64
CAPÍTULO 2	74
Cuerpos y palabras correctas o la exuberancia “erográfica” como narcisismo literario	75
Erotismo, pornografía, porno y erografía.....	80
Erografía y exuberancia lingüística: de las formas renovadas de “escribir con el cuerpo”	84
“Oso blanco”: paradigma erográfico.....	90
El cuerpo paródico de Couto Seducción.....	102
“Espejo con salmuera”: de la ósmosis corporal y lingüística intersubjetivas.....	107
“Rosa náutica”: pieles y papeles	113
De los cuerpos urbanos y sus historias espaciales	122
“Diario de un bañista” y “Los parques”	126
CAPÍTULO 3	146
Del triple ejercicio metaliterario, cuerpo, voz y escritura, en <i>Sirena Selena vestida de pena</i>	147
Del efecto de sobreestimación/subestimación del travesti en la crítica y la teoría	149
Realidad y fantasía: el Sirenito y Sirena	163
CAPÍTULO 4	184

La re-significación del sujeto negro femenino en dos narrativas históricas de trauma: <i>Nuestra Señora de la noche</i> y <i>Fe en disfraz</i>	185
<i>Nuestra Señora de la Noche</i> o la re-significación de la “negra” lasciva	192
Nuestra Señora, la amante/madre/protectora/la múltiple: la virgen-puta.....	199
<i>Fe en disfraz</i> : de lo íntimo a lo colectivo o la historia hecha piel.....	211
Del sadomasoquismo, del trauma racial y de la re-significación	214
Historicidad y “ficcionalidad”: la metaliteratura historio-erográfica como espacio de re-significación de la blancura y la negritud	219
El trauma racial y la re-significación de la jerarquía amo-esclavo	234
CONCLUSIÓN	250
BIBLIOGRAFÍA.....	260

AGRADECIMIENTOS

A James Cisneros, mi director de tesis, y a Amaryll Chanady, mi co-directora, por su paciencia, comprensión y por sus lecturas y consejos juiciosos que supieron alentar mi reflexión crítica

A los profesores de la sección de los Estudios hispánicos, por su confianza, por las becas y el apoyo financiero que me permitieron asistir a congresos internacionales

Al *Conseil de recherches en sciences humaines du Canada* por una beca de tres años (Bourse d'études supérieures du Canada) sin la cual no hubiera podido realizar esta investigación

A Ida, mi esposo, compañero de vida y amigo, por su ayuda y amor incondicionales

A Cathy, mi querida amiga, de cuya gran experiencia me he beneficiado y cuyo coraje sigue asombrándome

A Silvia, por la amistad y el apoyo que, a pesar de la distancia, siempre me ha proporcionado

A mi "hija" Émilie y a Mia, por haber aceptado posponer las numerosas actividades y viajes que planificábamos

A Mayra Santos-Febres, por sus textos que no dejan de maravillarme

Y... a todos los que olvido y que me ayudaron de cerca o lejos a realizar esta tesis

Il n'y a pas de vie simple. Il n'y a pas de vie exemplaire. La tienne a été parsemée de revers et de cordes au cou. Je te vois aujourd'hui assise sur ton nuage et tu me souris, alors je ne pleure plus.

Pour toi Joe...

INTRODUCCIÓN

Mayra Santos-Febres en la “nueva” cultura literaria de Puerto Rico

[E]xiste el alma puertorriqueña disgregada, en potencia, luminosamente fragmentada, como un rompecabezas doloroso que no ha gozado nunca de su integralidad. La hemos empezado a crear en el último siglo de nuestra historia, pero azares del destino político nos impidieron prolongar hasta hoy el mismo derrotero (Antonio Salvador Pedreira, 1934).

[E]s hora de admitirlo, los narradores actuales hemos abandonado el tema de la identidad diferencial, es decir, de la búsqueda de características que nos hacen distintos, esas mismas que se cristalizan en una racionalidad mágica o en la historia del caudillismo, de los próceres o la que late escondida en los proceder de los seres que “mejor” nos representan como pueblo [...] Esa búsqueda ya cesó (Mayra Santos-Febres, 2005).

If self-awareness is a sign of the genre's disintegration, then the novel began its decline at birth [...] (Linda Hutcheon, 1980).

La búsqueda, construcción y revisión de la identidad nacional fueron durante largo tiempo los elementos propulsores de la producción literaria e intelectual en Puerto Rico. Ya a principios del siglo XX, el letrado de la isla se constituye como el pilar, constructor y defensor de una nación aún inexistente. En palabras de Juan G. Gelpí, desde sus inicios, la literatura puertorriqueña “ha hecho las veces de una constitución nacional”, y por eso, conlleva la “contradicción” de haber producido una literatura “nacional” antes de que la isla se hubiera constituido en nación independiente (6). En “Tránsitos y Traumas en la literatura puertorriqueña”, Luis Felipe Díaz explica que la invasión norteamericana de 1898 fue vivida y expresada por el “letrado *portavoz* de la cultura *nacional* puertorriqueña” (185, énfasis mío) de principios de siglo como un verdadero

trauma, imagen que usó para transmitir su pesar y desorientación tras el evento. Cita por ejemplo a José de Diego, que en su poema “La brecha” expuso “con dramatismo, la lucha y resistencia” que, para él, debía de “asumir el sujeto nacional frente a la embestida del rival invasor” (185).

Esta lucha en contra del “otro” a la que convocaba la voz del poeta quedará presente e inscrita en la producción ficcional e intelectual ulterior de la isla, manifestándose primero por reacciones nacionalistas en contra del plan de americanización acelerado puesto en marcha por los EE.UU y por un nacionalismo cultural que abrirá paso, en el segundo tercio del siglo, a luchas sociopolíticas anticoloniales mucho más radicales. En 1952, cuando Luis Muñoz Marín instaura el Estado Libre Asociado, los escritores, desencantados, denuncian crudamente y a través de un realismo exacerbado las contradicciones, fallas y carencias del nuevo régimen que, si bien le permite a la isla adquirir cierto control económico local, no la libera del yugo político colonial.

Esa corriente conocida como “realismo social” queda vigente hasta principios de los años 70, momento en que, reunidos en un importante foro en Río Piedras¹, algunos escritores e intelectuales proponen reevaluar la función que ocupa o debería ocupar la producción cultural y literaria en la sociedad puertorriqueña. Constatan entonces el estancamiento al que han llegado las letras y señalan la necesidad imperante de una

¹ El foro *Crisis y transformación puertorriqueña* se celebró el 1 de marzo de 1971 en el campus de la universidad de Río Piedras. Los profesores Luis Rafael Sánchez, Arcadio Días Quiñones, Francisco Manrique Cabrera y Ángel Rama participaron en el encuentro y sus ponencias fueron publicadas en 1972 en el primer número de la revista *Zona de carga y descarga* dirigida por las escritoras Rosario Ferré y Olga Nolla. La revista, que se publicó entre 1972 y 1975, constituyó un importante espacio de discusión y difusión de los cambios socioculturales de la época.

renovación. En este decenio, se concreta una nueva narrativa claramente transgresora que rompe con el realismo mimético anterior pero que, si bien se distancia de los paradigmas estéticos y estrategias de representación, sigue cargando con los mismos compromisos políticos y nacionalistas canónicos.

La Revolución Cubana, la guerra de Vietnam, los grandes movimientos de protesta contra las injusticias y desigualdades sociales, la segunda ola mundial de feminismo, el “Boom” de la literatura hispanoamericana (Palmer-López 158), así como varios siglos de trastornos económicos, sociales y políticos internos vividos a diario fomentan el espíritu de rebelión de esos escritores. Como subraya José Ángel Rosado, “[l]a oblicuidad y lo fantástico se convierten, como para muchos maestros hispanoamericanos del período, en medio seguro para la denuncia social” (XXVI). La literatura ya no pretende “reflejar” la realidad exterior sino que se reivindica como un acto discursivo cuyo valor reside precisamente en crear ilusiones y mentiras que confrontan lo establecido. Rosado afirma que esos autores se caracterizan por su “apalabramiento”, es decir:

se comprometen, directa o indirectamente, con su realidad colectiva o individual [...] se apalabran con su mundo [...] apalabran hasta su palabra y con este nuevo apalabramiento postulan que para decir la gran verdad de [la] literatura nacional la obra de arte tiene que tener conciencia de que miente. Apalabramiento: ¡Ah, palabra, miento! (XXVIII)

Mientras en los años anteriores el texto digno de integrarse en el debate identitario, es decir, nacional, era un texto “transparente” en el que no trasparecía ningún “asomo de

engaño, persuasión, ilusión o mentira”, al igual que ‘inmaculada’ e ‘intachable’ era, en la época, la vida y reputación de todo ‘prócer’” (Gelpí 20); en los años 70, la escritura celebra el artificio como arma de reivindicación sociopolítica abierta.

La reactivación del feminismo y la entrada en número creciente de mujeres en un canon que, hasta el momento, sólo había otorgado un “espacio genérico inferior a las escritoras”² — recordamos que “la literatura digna de pasar al canon” era literatura “de hombres, de políticos, de constructores de naciones” (Gelpí 12) — permitieron a las escritoras desempeñar un papel de primera importancia en ese proceso de renovación y profesionalización de las letras puertorriqueñas, y en la revisión de la identidad nacional que seguía siendo una preocupación central.

Paradójicamente, al aproximarse el fin de siglo emerge entre los escritores un nuevo consenso que intenta “poner en plano cada vez más invisible el asunto de la identidad nacional” (La Torre Lagares). La voluntad de confrontación a lo hegemónico característica de las generaciones literarias anteriores se desmorona para ceder paso a una escritura más lúdica y resueltamente centrada en sus propios procesos. En cuanto a las problemáticas feministas, a partir de la última década del siglo XX, se transforman esencialmente en conquistas sociales (Daroqui 127).

² En “Show and Tell the Difference”, sin embargo, María Sola recoge la aportación de mujeres que ya, desde muy temprano y a pesar de obrar fuera del canon, marcaron de manera significativa el panorama de las letras puertorriqueñas. Entre otras menciona a María Bibiana Benítez (1783-1873), la primera en enviar un poema a un periódico local en 1832 y la primera criolla en recibir un premio literario; Alejandra Benítez (1819-1879), su sobrina, la primera en publicar uno de sus relatos en el *Aguinaldo Puertorriqueño*, primera colección impresa de obras literarias que se publicó en Puerto Rico en 1843; Lola Rodríguez de Tío que escribió las letras del himno nacional puertorriqueño; Luisa Capetillo, líder obrera y escritora; Carmen Rivera Izcoa que fundó la Editorial Huracán (2).

En 1997, Mayra Santos-Febres, una de las figuras importantes del grupo de jóvenes escritores que empieza a manifestarse hacia mediados de los años 90 y cuya narrativa ocupa la presente tesis, señala el fin del militantismo estético y de la figura del escritor mesiánico y forjador de la conciencia nacional-social (*Mal(h)ab(l)ar* 19)³. Afirma que por estar “un poco hartos de la deificación de la literatura y del intelectual” (“Mayra Santos-Febres: libertad enmascarada” 6), los autores de su grupo se construyen “desde coordenadas alternas a las del héroe, a la [sic] del mártir, inclusive a las del comprometido” (“¿A manera de pequeño manifiesto?” 219) y se niegan a asumir la tradicional tarea que consiste en “proveerle puertorriqueñidad” al pueblo. La literatura, como “bastión de resistencia” y espacio donde se fragua la identidad nacional, no corresponde más a la visión que la autora y sus coetáneos se hacen del quehacer artístico (“Contra lo universal” 196).

A pesar de que Santos-Febres ha llegado a ser la mayor representante y portavoz de su grupo al multiplicar sus intervenciones en periódicos, entrevistas, ensayos o prólogos de antologías, las posturas y procesos que defiende también se aprecian en el discurso y la narrativa de otros autores de la misma “promoción”⁴. Juan López Bauzá, por ejemplo, subraya que ahora la escritura nace de “una experiencia personal radicalmente

³ Mayra Santos-Febres se inicia como poeta en 1984 con la publicación de varios de sus poemas en periódicos y revistas. En 1991 aparecen sus dos primeros poemarios, *Anamú* y *Manigua* y *El orden escapado*, seguido en el 2000 de *Tercer Mundo*. Después de una incursión en la cuentística con la publicación de dos colecciones *Pez de vidrio* (1995, premiada en el Certamen Letras de Oro de la Universidad de Miami) y *El cuerpo correcto* (1998, que incluye el cuento “Oso Blanco” ganador del Premio Juan Rulfo de 1996), la autora publicará cuatro novelas, *Sirena Selena vestida de pena* (2000), *Cualquier miércoles soy tuya* (2002), *Nuestra Señora de la Noche* (2006) y *Fe en disfraz* (2009). Su último libro, *Tratado de medicina para hombres melancólicos* (2011) se comercializa como un libro de autoayuda, filosofía, un ensayo de humor, recetarios de remedios caseros y libro de poemas destinado a los hombres pero también a las mujeres que los han “amado, vivido y sobrevivido”.

⁴ Utilizo el término “promoción” empleado por Santos-Febres en el prólogo de *Mal(h)ab(l)ar* para designar al grupo de 25 poetas y narradores cuyos textos se recopilan en esta antología y que comparten una misma visión renovada del quehacer literario.

opuesta a generaciones pasadas” (citado en Delgado Esquilín). La poeta Jannette Becerra, declara el fin de “la literatura panfletaria”, afirma que su proyecto no es “nacionalista” y que ella “no necesita transformar a nadie” (citada en Delgado Esquilín). En cuanto a Pedro Cabiya, reivindica el derecho a una escritura lúdica que no coloque al escritor “en una torre de marfil” (citado en Delgado Esquilín)⁵. Lamenta igualmente el “uso falso que las generaciones anteriores hacían de la literatura” al servir esencialmente “un propósito político, comunitario, de identidad” y al presentar obras “que tienen más que ver con un proyecto social que con una propuesta literaria, artística” (citado en E. Rodríguez: 1244).

El discurso y las reivindicaciones de estos autores, más que desconcertantes si se toma en cuenta la estrecha filiación que siempre ha unido literatura y política, y literatura e identidad nacional en Puerto Rico, cobran fuerza y mayor visibilidad con la publicación de la antología *Mal(h)ab(l)ar* considerada como el primer «manifiesto» de la nueva literatura (Sandoval-Sánchez). En 1995, Santos-Febres obtiene una beca para organizar el *Foro Joven de Literatura Puertorriqueña*. De este proceso saldrá en 1997 la antología *Mal(h)ab(l)ar*. La obra reúne a jóvenes escritores que ya habían empezado a hacerse conocer con publicaciones diseminadas en revistas y periódicos (*Filo de juego, En jaque, Página robada, Nómada, Tríptico, En la mirilla*, entre otras), o que, como Mayra Santos-Febres, Juan López Bauzá y Max Resto ya contaban con publicaciones individuales.

Santos-Febres, que firma el prólogo de la antología, contextualiza brevemente el surgimiento de lo que considera como una “nueva promoción de escritores” (14),

⁵ Entrevistados por Gloribel Delgado Esquilín, periodista en *El Nuevo Día*, tras la publicación de *Mal(h)ab(l)ar*, siete de los 25 escritores reunidos en la antología (Rafa Franco, Juan Carlos Quintero Herencia, Mairym Cruz-Bernal, José Raúl González, Juan López Bauzá, Janette Becerra y Mayra Santos-Febres) comparten sus aspiraciones, reivindicaciones y concepción de la literatura, y defienden la idea de la existencia de una “nueva” literatura.

caracteriza su producción y lo que la diferencia, o en palabra de la autora, lo que la “separa” de la generación anterior. Explica que estos textos abundan en descripciones oníricas y absurdas y se concentran en la letra (19); se caracterizan por ser aparentemente apolíticos y por su individualismo, es decir, por no abogar por ninguna causa o grupo social particular; y por presentar a personajes que no se corresponden más con los “arquetipos de lo nacional” (Santos-Febres, “Pláticas con...”). Negándose a aislar una identidad y un espacio de vida cerrado, fijo y anclado en un territorio preciso, los protagonistas de esta producción dramatizan sujetos que no tienen otro estatus ontológico que las múltiples configuraciones que los hacen existir. Seres fronterizos, multifacéticos e híbridos que redefinen continuamente sus pertenencias y sus espacios de juego y cuyas identidades nómadas no son ni claramente definidas ni totalmente fijadas: “[s]i son homosexuales, negros, mujeres o trabajadores, lo son por obra del azar” (Santos-Febres, *Mal(h)ab(l)ar* 19). Estas características formales, según la autora, demuestran claramente la emergencia y la “existencia de un nuevo campo literario distinto de los anteriores” (25).

El fenómeno de “desterritorialización” identitaria, y empleo el término en el sentido metafórico de disolución o pérdida de anclajes espaciales/nacionales fijos, también está plasmado en las relecturas de las dinámicas identitarias caribeñas y puertorriqueñas que, como acabo de explicar brevemente, siempre se habían definido en términos de dos discursos que chocan (Benítez Rojo, “Caribbean Culture”: 207). Conceptos como “relación”, “rizoma”, “criollización” (Édouard Glissant); “caos”, “supersincretismo”, “poliritmo” (Antonio Benítez-Rojo); “liminalidad”, “traducción” (*translation*) (Gustavo Pérez-Firmat); o “brega” (Arcadio Quiñones), en el caso particular

de Puerto Rico, proliferan y proponen reformulaciones postmodernas en las que la movilidad y la contingencia sirven de paradigma para releer la especificidad de lo “caribeño” (y “puertorriqueño”). Todas estas relecturas comparten una misma retórica celebradora y utópica que, desde dentro, construye el espacio tradicionalmente “marginal” y “marginado” ocupado por el Caribe, como un espacio de agencia, en el que las dinámicas identitarias y culturales se definen más en términos de un “hacer con” (conexión, negociación, compromiso, interpenetración, seducción) que como relaciones puramente confrontacionales.

En su artículo “Arte puertorriqueño de cara al milenio: identidad, alteridad y travestismo”, Haydee Venegas sostiene que los artistas puertorriqueños han pasado de la búsqueda y revisión de su identidad nacional al “travestismo”. Explica que “Ante la conflictiva definición política” de la isla (el Estado Libre Asociado), y la imposibilidad de dar una respuesta definitiva a los siguientes interrogantes: “¿Ser o no ser puertorriqueño? ¿Ser o no ser español? ¿Ser o no ser norteamericano?”, los artistas “nos ofrecen una multiplicidad de opciones a la respuesta”, “asumen múltiples posturas, se convierten en camaleones, cambian de identidades, transgreden los géneros. Conscientemente, travisten la identidad”.

Es legítimo pensar que, ante las incertidumbres del mundo global actual, la inestabilidad política del Estado Libre Asociado, la inoperencia de los proyectos identitarios y colectivos anteriores y la incapacidad de darle una forma definitiva a la realidad circundante, como los demás artistas, los escritores de la “promoción” de Santos-Febres proyectan realidades fragmentadas, íntimas, en constante redefinir y proponen textos que se caracterizan por ser “papeles rotos, pedazos de cuerpos y palabras, trazos

que en conjunto destacan la dispersión, la falta de centro, de definición y dirección letrada, transformando la escritura en espacio constante de regeneración y complejidad” (Rosado XXV). Estos procesos se traducen de manera diferente para cada uno de los miembros del grupo pero lo que los une, y que, precisamente, los diferencia de sus antecesores, es el cultivo de una oblicuidad escritural aparentemente destacada de toda funcionalidad política y un mismo rechazo de toda representatividad intelectual⁶.

La producción narrativa de Santos-Febres ofrece un claro ejemplo de cómo se traduce el fenómeno del que habla Venegas en el ámbito de lo literario. El “travestismo”, en el sentido amplio de mecanismo de enmascaramiento, desviación, parodia, simulación u oblicuidad, está estrechamente imbricado en todas las capas de su creación. A nivel semántico y discursivo, se manifiesta en una exploración polisémica del lenguaje y de sus posibilidades. Se nota igualmente en la contingencia de las filiaciones que tejen sus personajes, en sus juegos identitarios y actuaciones que, siempre, se abordan como “un campo definitorio múltiple y cambiante”, como un “disfraz que se puede cambiar a mansalva” (Santos-Febres, “¿A manera de pequeño manifiesto?” 223). Se observa también en la configuración de micro-espacios y micro-mundos cambiantes y en constante movimiento y, de una manera aún más directa, como es el caso en la novela *Sirena Selena vestida de pena*, en el travestismo como fenómeno corporal y artístico y las interpretaciones vocales de Sirena, la bolerista travesti.

⁶ A pesar de la contradicción que parece existir entre el rechazo de representatividad intelectual por el que aboga Santos-Febres y el liderazgo que, como portavoz de su grupo, ella asume, tal discordancia desaparece si tomamos en cuenta que lo que ella repudia son los modos representativos *anteriores*, en especial, el papel *pedagógico* que asumía el letrado en su ejercicio literario. Santos-Febres disocia ficción y militantismo. Si aboga por ciertas causas, como es el caso para el derecho a una escritura esencialmente imaginativa, lo hace a través de intervenciones discursivas “extra” ficcionales o, como menciona, se va a “marchar en la calle”, pero su producción narrativa no está subordinada a consideraciones políticas (citada en Villafañe: 64).

La misma maleabilidad camaleónica se puede leer en la polivalencia escritural de Santos-Febres y la relación que mantiene con sus lectores y el mercado cultural. Poeta, cuentista, novelista, ensayista, periodista, guionista de cine (*Kabo y Platón*, 2009) y de miniserie televisiva (*Las guerreras*, 2007), conductora de programas culturales (*En la punta de la lengua*; *Grado zero*), gestora de talleres para jóvenes escritores y de eventos (Festival de la Palabra), sus campos de interés son variados, tal como son sus producciones, que se dirigen tanto a los círculos críticos y la academia literaria como al gran público, y que tocan todos los temas.

De manera muy pragmática la escritora afirma que aunque “Perseguir el mercado es falsearse”, “el mercado está ahí” como una puerta que la conecta con sus lectores “nacionales, internacionales, jóvenes, viejos, grandes, chicos, profesionales” y “con el dinero que compra el tiempo para escribir más holgadamente” (“Entrevista a Mayra” 8). Las coyunturas neoliberales actuales, explica ella, ofrecen “oportunidades” a países que, como Puerto Rico, no brindan infraestructuras de difusión cultural internacional. Sostiene que si bien la “resistencia cultural” (precisamente la que postulaba el poeta de Diego a principios del siglo XX) ha llevado a la isla a una “cultura consolidada”, “uno no puede seguir resistiendo culturalmente toda la vida”. Asegura que hay medios para lanzar una “ofensiva” y que ella toma los que tiene a su alcance. Por eso, declara ser un “ejemplo acabado de cómo gestionar la cultura en el neoliberalismo” (“A Mayra” 152).

A pesar de los cambios en la visión del escritor que emanan del discurso de Santos-Febres y de la distancia que separa su “promoción” de la larga tradición literaria/nacionalista confrontacional, gran parte de la crítica sigue apuntando el valor

transgresor de su producción. La fluidez y contingencia que nutren sus representaciones ficcionales y, aún más particularmente las configuraciones identitarias “marginales” que constituyen su marco de enunciación principal, son mayoritariamente interpretadas por la crítica como mecanismos de subversión de la rigidez y uniformización que derivan de la intitucionalización de categorías normativas. Por otra parte, por ser mujer y heredar de la tradición y del espacio literario abierto por las feministas de la generación anterior que profesionalizaron las letras femeninas, Santos-Febres sigue siendo asociada a ideologías feministas, neo-feministas o *queer* y a las luchas políticas de estos grupos.⁷ Para Elba D. Birmingham-Pokorny, por ejemplo, Santos-Febres aún está involucrada en un proyecto de “definición, representación y reescritura” de la “caribeñidad” que, aunque con formas renovadas, implica la “deconstrucción y socavación de la cultura dominante y de todos los órdenes normativos naturalizados por las políticas del poder mediador” (“Cuerpo, mujer, y sociedad” 125).

¿Cómo, entonces, interpretar a Mayra Santos-Febres cuando afirma que los “hablantes” que se manifiestan en sus textos “no se asumen como miembros de ninguna colectividad” y que “si son homosexuales, negros, mujeres o trabajadores, lo son por obra del azar y no por condición determinante y suficiente para la fragua de una identidad”? (*Mal(h)ab(l)ar* 19). ¿Qué tipo de “compromiso”, si hay uno, reemplaza, hoy en día, el que asumía el intelectual/artista militante de las décadas pasadas? ¿De qué manera interactúa éste con lo instituido? ¿Se podría establecer una correlación entre las proyecciones identitarias, los modos representativos actuales y las coyunturas del mundo y mercado global?

⁷ Como ya he mencionado, a pesar de admitir que es socialmente “feminista”, Santos-Febres insiste en disociar militancia política y quehacer literario.

En este momento de mi exposición, bastará ofrecer una respuesta parcial a estos interrogantes. Considero que los mecanismos de enmascaramiento, desviación, parodia, simulación, y oblicuidad, que desvian la atención del lector hacia el lenguaje, las convenciones y los procesos literarios, traducen, en la obra de Santos-Febres, una forma alterna de “compromiso” político-imaginativo — a mi modo de ver, una clara dimensión “política” aunque no “militante” — más afin con la realidad globalizada y el posicionamiento actualmente asignado al escritor en la cadena massmediática. En eso, me distancio de las lecturas críticas que dictan que la transgresión de las normas hegemónicas y patriarcales constituye el único modo de intervención social válido para el escritor⁸.

Dos vertientes aparentemente contradictorias conforman el panorama crítico de la obra de Santos-Febres. Parten, sin embargo, de una misma visión que al fin y al cabo es muy tradicional y reitera el consenso que, desde sus principios, define la literatura puertorriqueña: el *valor* de la obra literaria y del quehacer literario radica esencialmente en su grado de incidencia directa en lo social y en su eficacia para socavar lo establecido. Mientras la tendencia crítica generalizada celebra la labilidad, heterogeneidad y contingencia de las formas (identidades, espacios, cuerpos etc.) que proyectan los textos de la autora, y las inscribe en una dinámica de transgresión/subversión de categorías sociales firmes y, por lo tanto, en línea directa de continuidad con la tradición intelectual/artística anterior (ver, por ejemplo, González Rivera; Sandoval-Sánchez; Torres; Morales Villanueva); la otra vertiente (aunque minoritaria) añora el tiempo del escritor heroico, lamenta la defeción de los autores actuales y su falta de profundidad

⁸ La casi totalidad de las críticas con las que discutiré a lo largo de mis análisis apuntan en menor o mayor grado al carácter transgresor, subversivo o confrontacional de la escritura de Santos-Febres.

intelectual calificando sus textos de literatura “lite” (ver, por ejemplo, Mario R. Cancel; Alexander Prieto Osorno).

Implícita o explícitamente y a pesar de que las coyunturas culturales hayan cambiado, esas críticas siguen apuntando a la necesaria representatividad y ejemplaridad del letrado y a esa misma “embestida” en contra de lo establecido a la que convocaba a principios del siglo el poeta de Diego. En resumen, subsiste en ellas la misma “dominante” que, según Vicente Lecuna, contribuyó a darle un papel central a la literatura: la que suponía “que la rebelión contra los sistemas sociales” se podía dar desde la literatura (33).

Si bien la persistencia de esta dominante es instructiva en eso que es sintomática de una reticencia (que comparto), la de pensar en un ejercicio escritural totalmente desprovisto de compromiso social, en cambio el panorama crítico que acabo de esbozar no deja de ser problemático puesto que la dinámica de confrontación y transgresión es difícilmente localizable en los textos de Santos-Febres. Eso podría explicar, por ejemplo, la razón por la que Mario R. Cancel, que, en el 2006, planteaba resueltamente la defeción de la generación del 90, matiza luego su posición (2011) subrayando el “compromiso callado” de esta promoción, la cual, “menos pretenciosa e idealista” que sus predecesores acepta “una posición menos protagónica en el orden y el proceso de cambio social” (“Policíacas”). Explicaría también por qué, aunque partidario de la tesis del compromiso, Luis Felipe Díaz afirma que la escritura “lite”⁹ que privilegia Santos-

⁹ Como lo explica Kristian Van Haesendonck, el término “lite” no sólo se aplica actualmente a la literatura sino que varios críticos lo usan para describir la situación política de Puerto Rico, es decir, para referir al colonialismo “lite” que, como Estado Libre Asociado, lo caracteriza. Cita por ejemplo a Juan Duchesne (1991), Carlos Gil (1991), Juan Flores (2000), Carlos Pabón (2002), y a los autores del libro *Puerto Rican Jam* (1997) (“A propósito de vampiresas”).

Febres dialoga “*algo subrepticamente* con la problemática de la identidad nacional” y se encuentra “*algo* atada a algunos relatos modernos, *aunque* la animen inquietudes post y deconstruccionistas” (“La narrativa de Mayra” 30, énfasis mío).

En cuanto a la tesis de la defección, sin ser totalmente errónea, falla en explicar el por qué de una tan rápida transición de escritura comprometida a literatura “lite”. Aferrados a una concepción escritural elitista, tanto los defensores de la resistencia como los de la defección siguen viendo al escritor como a un agente central en la configuración de lo social, una posición que los propios escritores, Mayra Santos-Febres la primera, rechazan. Estas lecturas no toman en cuenta que, en el mundo neoliberal globalizado actual, el campo cultural ha sufrido profundos cambios, y dentro de este mismo campo, como sugiere el propio Cancel, la posición de la literatura y de los intelectuales (escritores y críticos).

En boca de Gisela Kosak Rovero, estamos asistiendo en el siglo XXI a una crisis del paradigma de lo literario (688). En los debates culturales actuales se suele considerar que la literatura en tanto institución ocupa una posición “marginal” dentro del conjunto de la cultura globalizada frente a otros sectores que gozan de mayor visibilidad y poder. Kosak Rovero, por ejemplo, nota — y lamenta — que la literatura ya no sea vista “como manifestación y parte sustantiva de la identidad nacional, tampoco como una estrategia en contra de la alienación propiciada por la cultura de masas o como una instancia privilegiada de resistencia político-social” (689).

Formando parte de este mismo panorama de crisis del que habla Kozak Rivero, lo que se ve como el descenso de la literatura también provocó cierto descenso de la crítica

literaria. Es decir, el nuevo criterio canónico, que ahora fija el *valor* de una obra, no depende más de criterios elitistas y de los críticos, sino que radica en su rentabilidad:

la globalización, al decretar lo inevitable de los valores del mercado, desdeña el consenso de las minorías y las élites y fija el nuevo criterio canónico: la rentabilidad. Lo que vende es lo que vale, se proclama y es poco lo que puede contrarrestar la industria académica (Monsiváis, “De cómo vinieron” 419).

Monsiváis habla del advenimiento de un “culto al mercado” cuya consecuencia es que la crítica literaria va perdiendo importancia: “la crítica que importa [...] es la proporcionada por los índices de venta, las traducciones, la movilidad en coloquios y simposios, etcétera” (419). En el contexto globalizado actual, tanto la literatura como la crítica literaria han perdido primacía y, por lo tanto, ocupan ahora una posición descentrada, “marginal”. De ahí quizás la insistencia de esta última a seguir buscando y señalando gestos representativos que reanudan con el tiempo de la hegemonía escrituraria de antaño, y por lo tanto, reafirman su propia supremacía.

Al referirse al poder tradicional del escritor latinoamericano, Vicente Lecuna afirma que si bien hubo un momento (el boom) en el que los escritores “se consolidaron como estrellas del firmamento cultural latinoamericano, capaces de evaluar, dirigir y plantear asuntos que iban más allá de los intereses literarios”; otro (los 70) en el que los autores “llegaron a tener un carácter casi profético o apocalíptico”; y si a finales de los 80 aún resonaban “los ecos de ese intento de absorber los deseos de un continente que supuestamente expresaba y representaba en la literatura todas sus preocupaciones” (31),

en cambio, actualmente, se ha perdido la “fe en la gestión intelectual”¹⁰ (31). Desde luego lo que ha entrado en crisis no es tanto la literatura, sino el *valor* que tradicionalmente se le atribuía, un valor de agente social y político y de constructor de la nación.

A diferencia de la crítica, los autores plasman en sus obras una comprensión y conciencia agudas de su propia posición en el mercado cultural, y por lo tanto, de la imposibilidad de volver a antiguos modelos representacionales. Plenamente enterada de lo que está en juego, de los límites (y del colapso) de la literatura tal como se concebía antes, Santos-Febres rechaza la representatividad y ejemplaridad de antaño, no por “errónea o fallida”, sino por ser antitética “con el consumo, con el *leisure society*” (“¿A manera de pequeño manifiesto?” 221, énfasis suyo). Explica que “en plena revolución tecnológica (electrónica), acostumbrados al neoliberalismo consumista, viviendo la globalización del mercado y de la cultura, intentar la figura del héroe como modelo a seguir” resulta muy “problemático” (“¿A manera de pequeño manifiesto?” 221). Ella asume la pérdida de representatividad como un espacio de posibilidades y de reflexión sobre su contemporaneidad.

En un artículo que se aparta considerablemente de las dos tendencias descritas anteriormente, la crítica Catherine Den Tandt observa la casi ausencia de la literatura en las discusiones actuales sobre la cultura. Tal silenciamiento se explica, según ella, por el hecho de que “los críticos de la cultura globalizada no consideran más la literatura como una herramienta válida para el estudio de la sociedad contemporánea” (“Sirena Wears” 4)¹¹. Aunque no suscribe tal tesis, ella admite sin embargo que la literatura “como

¹⁰ Cuando refiere a los intelectuales, designa tanto a la crítica como a los escritores.

¹¹ Para permitir una lectura más fluida y amena, he traducido sistemáticamente todos los fragmentos de textos en inglés o en francés que cito.

vehículo de la identidad compite muy mal con otras formas de consumo de masa tales como la música popular, las películas, la televisión y el consumismo como tal” (“Sirena Wears” 6). Afirma que al abandonar su tradicional papel de forjadora de la identidad nacional, la literatura ha abandonado lo que, justamente, solía hacerla “literatura”, es decir, aquello en lo que, desde una perspectiva tradicional y elitista, radicaba su “literaturidad” (“Literatura y pesimismo”).

Den Tandt plantea que la literatura actual traza su propia posición “marginada” dentro del conjunto de la ecología massmediática y globalizada y, haciéndolo, actúa según las expectativas del mercado: se hace “plenamente cómplice de la globalización” (“Sirena Wears” 13). Por eso, “ha muerto”, y por eso, sólo se suele considerarla como periféricamente involucrada, y desde luego, como un espacio de menor importancia para discutir las identidades en un contexto globalizado (“Sirena Wears” 7). Del centro que ocupaba, explica la crítica, ha pasado a ser el agente cultural “marginal” que está dentro [“the outsider who is inside”], eso es, dentro del mercado cultural globalizado, y fuera del centro de las discusiones y del poder directo (“Sirena Wears” 13).

Den Tandt explica que, después de haber admitido plenamente ser un objeto de consumo, la literatura actual está de lleno en el mercado globalizado al proponer identidades nostálgicas hechas para ser vendidas o, simplemente, abandonadas (“Sirena Wears” 13). Su interpretación recuerda la segunda tendencia crítica, a la que he referido anteriormente, que plantea el carácter “lite” de la producción literaria actual. Sin embargo, Den Tandt precisa que, por estar “dentro” del consumo y “fuera” del poder, es decir, alejada de su tradicional asignación de representación/construcción/revisión de la identidad colectiva, la literatura ocupa una posición idónea para hablarnos de su

contemporaneidad, y comentar de manera “más justa” y “más bella” la realidad globalizada actual (“Literatura y pesimismo”) que, en sus discursos “científicos”, lo hacen los analistas culturales que mantienen una distancia con su objeto de estudio (“Sirena Wears” 13).

La lectura de Den Tandt sugiere que, por haber abandonado su liderazgo y haberse distanciado del poder, los escritores actuales gozan de una mejor perspectiva para comentar su realidad — y coincido con ella. Sin embargo, a los términos “dentro” y “fuera”, que conservan la connotación de inclusión/exclusión, prefiero los de “distanciamiento” y “acercamiento”. Opino que la posición adoptada por esos escritores, y en particular la de Santos-Febres, no traduce ninguna marginación, tampoco un “abandono” — términos que connotan cierta pasividad o resignación que no cuadra bien con la vivacidad de esa producción — sino que, paradójicamente, marca a la vez un *distanciamiento* de la hegemonía cultural y un *acercamiento* resueltamente narcisista al ejercicio escritural. Una dinámica que apunta a relativizar la idea de la obligada centralidad intelectual del escritor (y del poder que tal posición no deja de suponer), y el hecho de que, para participar de su sociedad, el letrado tiene que confrontar lo establecido, y por extensión, el consumo.

Por esta razón considero que lo que Den Tandt interpreta como una posición “marginada” corresponde más bien a un *posicionamiento* y una *toma de posición* deliberadamente “liminales”. Utilizo el término *posicionamiento liminal* a la vez para hablar de la relación espacio-temporal distanciada que mantiene la literatura con la estructura cultural hegemónica (precisamente lo que Den Tandt ve como una marginación), y la posición que, como género intersticial, ocupa ella, entre dos mundos

ordenados: el de la realidad, del que toma su materia y el de la ficción que construye. Con *toma de posición* me refiero más particularmente a la forma en que la escritora toma la palabra y se compromete con su realidad, no a través de un compromiso político abierto, sino a través de un acercamiento narcisista al ejercicio escritural mismo.

La presente tesis enfoca una serie de dispositivos y entidades que, en la producción de Santos-Febres, escapan a una categorización homogénea pero que comparten el hecho de ser fenómenos de umbrales. Muchas de las re-lecturas del Caribe mencionadas a principios de esta introducción reivindican implícitamente un tiempo/espacio/posicionamiento cultural distanciado de la estructura social y a la vez inserto en ella. Pienso por ejemplo en este “espacio paradójico” y “free orbit” donde no subsisten “represiones ni contradicciones” y que, por encima “de la prisión y la libertad”, sólo puede ser intuido a través de lo poético” que, según Benítez-Rojo, convoca la cultura caribeña para conjurar toda violencia social (*La isla* xxii). O en esta “dimensión inédita” que Édouard Glissant, en su proyecto planetario de pensamiento rizomático (de criollización) y poética de la relación, describe como un espacio de encuentros que “permite a cada uno de estar acá y en otro lugar, enraizado y abierto, perdido en la montaña y libre en el mar, en acuerdo y en movimiento” (46). O, finalmente, en Arcadio Díaz Quiñones, para quien la “brega” constituye el “signo distintivo de la puertorriqueñidad” (83), así como una “forma no épica de estar y de no estar que permite abrirse paso con cautela – y con expresiones humorísticas o resignadas – en situaciones regidas y sostenidas por gran intolerancia” (71), y “un difuso método sin alarde para navegar en la vida cotidiana, donde todo es extremadamente precario, cambiante o violento” (20).

Si el *posicionamiento* y la *toma de palabra* de Santos-Febres tienen algo de la dinámica de supervivencia que describe Díaz Quiñones (¿una lucha por la supervivencia de la literatura?), en cambio, su incursión en lo simbólico se traduce, paradójicamente, de manera mucho más pragmática que lo que proponen teórica y poéticamente Glissant y Benítez-Rojo. Ni “free orbit”, ni lugar “perdido en la montaña y libre en el mar”, ni escape, evasión o elisión de la realidad, tampoco esta “invitación a levitar fuera del ataúd” de las luchas modernas, o a dejar de lado los “cuerpos como reliquias de un triste caso de identidad equivocada” (103) que Román de la Campa lee en Benítez-Rojo. Santos-Febres aborda la escritura como un ejercicio de auto-reflexión, exploración y diálogo, de manera más concreta, como una intervención liminal tal como la entiende Victor Turner, es decir, como un espacio de posibilidad que, para refractar las tensiones y dinámicas del mundo (consumista y globalizado) actual y comentar la “realidad”, explora las posibilidades del lenguaje y de la ficción y la tenue relación que existe entre el mundo real ya constituido y el mundo ficcional.

Para Turner, la literatura como espacio liminal reviste en la contemporaneidad la misma importancia y función de regeneración social que la que tenía el “limen” en las sociedades tribales. En 1909, Arnold van Gennep, que reinicia la discusión contemporánea sobre la liminalidad, planteaba una división tripartita común a todos los ritos de paso: la fase pre-liminal en el que el sujeto es ritualmente excluido de la comunidad, el limen en el que, por escapar a la estructura normativa, se encuentra momentáneamente liberado de toda clasificación social, cultural o familiar, y la reintegración en la comunidad con un nuevo estatus. Turner, que retoma los trabajos del etnógrafo, nota que en la fase central los sujetos, distanciados de su posición funcional y

estructural, se encontraban libres de explorar y reflexionar sobre varias problemáticas propias o colectivas de la vida (*Dramas* 242). Tales procesos auto-reflexivos se manifestaban lúdicamente bajo forma de experimentación de comportamientos nuevos y acciones simbólicas que luego, o integrarían la comunidad, o, simplemente, serían descartados por ella (“Variations” 52). Para Turner, el arte, y dentro de este campo la literatura, funcionan en las sociedades postindustriales como los equivalentes de los momentos/espacios liminales ancestrales en los que, libre de la regulación y del ritmo impuesto por el trabajo (*Dramas* 15), el sujeto experimentaba nuevas configuraciones y participaba en la regeneración y transformación social.

Cabe destacar que, en la producción de Santos-Febres, lo liminal no sólo se halla presente en las entidades intersticiales que crea la autora — cuerpos, sujetos, espacios — sino igualmente en un ejercicio escritural exploratorio, poético, erótico, auto-reflexivo o metaliterario que multiplica las formas de “auto-mirarse” y proyecta la literatura como un espacio de posibilidad y terreno de poder alterno. Si bien, como afirma Turner, la literatura como género liminal constituye un terreno de exploración, experimentación lúdica y auto-reflexión, la metaliteratura, como manifestación artística de la autoconciencia de un escritor, lleva estas dinámicas auto-reflexivas al paroxismo. Precisamente para poder explicar los procesos metaliterarios así como la naturaleza intersticial de las entidades que crea Santos-Febres, a pesar de la heterogeneidad de los temas y fenómenos que abordo en la presente tesis y de la variedad de instrumentos teóricos que utilizo, los conceptos que trazan el hilo unificador de mis análisis son el de liminalidad, principalmente abordado desde la perspectiva de Victor Turner, y los de

metaliteratura y auto-reflexividad, tal como los conciben Patricia Waugh y Linda Hutcheon.

La metaliteratura, siguiendo la terminología de Hutcheon y el sentido amplio que ella le da a la palabra, se manifiesta en la producción de Santos-Febres o a través de una narrativa auto-reflexiva y auto-centrista “abierta”, es decir, en las cuales la auto-reflexividad y auto-conciencia está directamente tematizada y dramatizada en el cuadro ficcional a través de metacomentarios de un narrador/escritor —como es el caso de los cuentos “La escritora” y “Diario de un bañista”, y de las novelas *Cualquier miércoles soy tuya*, y *Fe en disfraz* — o de una manera cubierta, integradas y enmascaradas en la textualidad misma — una dinámica presente en toda la producción de la autora, es decir, lo que Hutcheon describe como textos auto-reflexivos “cubiertos” aunque no auto-céntricos (*Narcissistic Narrative* 24).

El carácter narcisista de lo “meta” y el énfasis en lo intra-textual que observa Hutcheon en las narrativas auto-reflexivas, paradójicamente, traducen, según afirma Waugh, una clara preocupación por comprender lo extra-textual, el mundo real. Waugh subraya que “metaliteratura”, “metapolítica”, “metaretórica” y “metateatro” son términos que testimonian un constante deseo del ser humano por comprender cómo “refleja, construye, negocia su experiencia del mundo”. La estudiosa explica que la metaliteratura contemporánea realiza esta búsqueda a través de una auto-exploración formal y auto-consciente que postula que el mundo, es decir, la realidad, es “como” un libro, “como” una ficción (2-3). Haciéndolo plasma la idea de que la “realidad” no es “un mundo de verdades eternas sino una serie de construcciones, artificios, estructuras no permanentes” (7). Similarmente, al tornarse conscientemente hacia sus propios códigos escriturales y al

explorar de manera narcisista el potencial polisémico de la palabra, Santos-Febres no sólo expone los mecanismos y consensos que rigen la creación de sus mundos ficcionales, sino también, parafraseando a Waugh, explora la ficcionalidad del mundo real. Dicho de otra manera, problematiza la relación que existe entre “ficción” y “realidad”.

Todos estos teóricos apuntan al innegable valor “social” que, a pesar de su carácter autónomo, conllevan los procesos de introversión llevados a cabo en lo que, respectivamente, llaman género liminal, metaliteratura y escritura narcisista, valor del que los escritores actuales tienen una conciencia aguda. Para Turner, por ejemplo, la exploración lúdica que permite sopesar “ideas, fantasías, palabras” y “relaciones sociales” (“Variations” 54) constituye un proceso auto-reflexivo inscrito en la misma dinámica evolutiva de la condición humana (“Morality” 136). Para Waugh, la metaliteratura examina las “viejas reglas” para descubrir “nuevas posibilidades de juego” (Waugh 42) y constituye así “un aspecto importante y necesario de la sociedad humana” (Waugh 34).

Explorar, sopesar, examinar, fantasías, juego y posibilidades son términos que apuntan a una dinámica central en los procesos liminales (y por extensión, metaliterarios), dinámica que hay que tomar en cuenta en el momento de acercarse a ellos. Los textos de Santos-Febres huyen de las perspectivas totalizadoras y no son prescriptivos. Explotan lo que Gustavo Pérez-Firmat llama la “convertibilidad” inherente a todo fenómeno liminal (sea ésta individuo, colectividad, evento o texto) en la que, mediante la introducción de formas móviles y cambiables, se sitúa una posibilidad de “resistencia” al orden (*Literature and Liminality* xiv). Precisamente por no tomar bastante en cuenta este importante aspecto, y a pesar de considerar la literatura como un espacio

de valor para estudiar la contemporaneidad, la crítica Catherine Den Tandt lamenta el pesimismo con el cual los escritores actuales responden a las presiones del mercado, y llega a la conclusión de que sus textos no proponen ni resolución ni soluciones concretas a los problemas actuales (“Literatura y pesimismo”). Lo que Den Tandt lee como una carencia corresponde precisamente al modo distinto (liminal) de incidir en la realidad escogido por esos autores. Como declara el escritor puertorriqueño Elidio La Torre Lagares, una vez “despegados” de su tradicional liderazgo identitario, el acto de escritura se transforma para ellos en su “único acto político”, perspectiva compartida por Santos-Febres, que declara aportar a su contemporaneidad “desde el lugar de la imaginación y de la literatura” (Santos-Febres, citada en Fossé: 3).

Parafraseando a Victor Turner y Waugh, y como, implícitamente, lo plantea Den Tandt, momentáneamente distanciada de los imperativos de la realidad funcional y de un mercado hostil a la textura escrita a los que no deja de pertenecer, Santos-Febres se acerca de manera narcisista a su materia de trabajo. Liberada de tareas políticas directas (acciones que quieren incidir concretamente en la realidad), ocupa plenamente el espacio de la experimentación estética (de las acciones simbólicas) en el que plantea (cuestiona, crea) posibles modelos alternos que luego integrarán (o no) una estructura social renovada.

En los capítulos que siguen propongo mostrar cómo, mediante un posicionamiento y una toma de posición liminales y a través de la configuración simbólica de varias entidades liminales, la escritora Mayra Santos-Febres dramatiza el espacio de reflexión, experimentación y posibilidad ocupado por la literatura, y cómo, desde el distanciamiento que le otorga la liminalidad, dialoga con su contemporaneidad

participando en su dinamización y vitalización al reiterar la idea de que texto y realidad no son fenómenos opuestos o impermeables sino estrechamente interconectados.

El primer capítulo enfoca *Pez de vidrio*, la primera colección de cuentos de Santos-Febres, y *Cualquier miércoles soy tuya*, su segunda novela, dos obras metaliterarias que, por una parte, reflejan los cambios paradigmáticos en la visión del escritor a los que me he referido a lo largo de esta introducción y, por otra, traducen un cambio en la trayectoria escrituraria personal de la autora. En un primer momento, contraste “Dilcia M.” y “Acto de Fe” (*Pez de vidrio*), los cuales abordo como testimonios de la erosión del patriotismo y militantismo feminista anterior, para luego acercarme a “La escritora” (*Pez de vidrio*), que marca una transición escrituraria para la autora y anuncia una estética centrada en sus propios procesos creativos. Termino el capítulo con un análisis de la novela *Cualquier miércoles soy tuya* que dramatiza el posicionamiento asumido y reivindicado actualmente por los escritores en la cadena cultural y las dinámicas liminales, que abordan como terrenos de posibilidad. Mientras las voces narrativas y los metacomentarios de *Pez de vidrio* traducen el desapego del feminismo y nacionalismo anterior aunque sin romper abruptamente con él, *Cualquier miércoles soy tuya* refleja preocupaciones resueltamente ancladas en el mundo globalizado y consumista actual.

El segundo capítulo analiza cómo en *El cuerpo correcto*, la segunda recopilación de cuentos de la autora, se configuran entidades liminales erotizadas (cuerpos, sujetos, espacios) que, en constante transformación y a través de una exuberancia sexual-textual, renuevan y reactualizan el tradicional binomio cuerpo/escritura. El contenido “erótico” y la artificiosidad formal de la escritura se abordan como recursos auto-reflexivos y

“narcisistas” que proyectan una conciencia aguda de los límites, poderes y posibilidades del lenguaje verbal y corporal.

Me detengo primero en “Oso Blanco” por ser un cuento paradigmático que integra varios de los dispositivos lingüístico-estilísticos (exploración léxica, fonética, sintaxis alterada etc.), figurativo-poéticos (metáforas, metonimias, alegorías, condensación elíptica etc.) y paródicos de la colección. En “Un día en la vida de Couto Seducción”, me intereso en cómo, a través de una parodia del género erótico-pornográfico, el cuerpo “hiperbólico” de Couto, el personaje principal, re-inventa y re-escribe los conceptos de belleza y gozo en clave humorística. En “Espejo con salmuera” me intereso en cómo los deseos homoeróticos lésbicos y la ósmosis corporal de dos mujeres se reflejan mutuamente y textualmente a través de una exuberancia que se expresa fonológica, léxica y estilísticamente a través de repeticiones, asociaciones, metonimias, sustituciones metafóricas, conformaciones sintácticas desviantes y gramaticalmente incoherentes, y centralmente, por el uso aleatorio de las personas gramaticales. En “Rosa náutica” analizo cómo, a través del motivo de los tatuajes, lo sensorial y escritural se fusionan en una exploración del cuerpo/escritura que no sólo se presenta tematizado en el relato sino estrechamente imbricado en la textualidad misma. Termino el capítulo con un análisis de “Diario de un bañista” y “Los parques”, dos relatos que, en su presentación del contenido sexual, privilegian una grafía espacial/textual exuberante que desvía del sentido propio y tuerce tanto la funcionalidad del espacio arquitectónico de la ciudad como la de la escritura. Exploro particularmente cómo, a través de sus recorridos y deseos, los dos protagonistas re-escriben “con el cuerpo” otra ciudad que, como un palimpsesto, se superpone y reemplaza momentáneamente a la ciudad real, funcional y arquitectónica,

proyectándola como un espacio abierto a múltiples posibilidades, es decir, en espacio liminal.

El tercer capítulo enfoca la configuración de Sirena, el travesti bolero de la novela *Sirena Selena vestida de pena*. Abordo la actuación de Sirena, el bolero y la escritura que los configura como espacios interconectados de fantasías en constante fluir y transformación, es decir, como un triple espacio liminal y metaliterario que los proyecta como espacios de creación y posibilidad.

En el capítulo final, me intereso en los mecanismos a través de los cuales Santos-Febres re-significa imágenes que sedimentaron la subordinación e inferioridad del sujeto “negro”, principalmente femenino. En *Nuestra Señora de la Noche* enfoco de manera más precisa la re-significación de la hiper-sexualización y exotización que cimentó la construcción de la “inmoralidad” de la mujer negra. En *Fe en disfraz* abordo el sadomasoquismo como un espacio de re-significación de los esquemas de comportamientos de dominación y sumisión inscritos en la historia esclavista de Puerto Rico, y del *dolor*, del trauma, que emerge y subsiste en tal jerarquía.

A través del análisis de los diferentes *leitmotifs* liminales, auto-reflexivos y metaliterarios que atraviesan la producción de Santos-Febres, mi objetivo en los cuatro capítulos que siguen es abrir una vía de interpretación alterna a la tesis crítica predominante de la defeción y transgresión y demostrar cómo, desde la ficción, opera el “nuevo” compromiso “político”/estético-imaginativo de la autora. Es decir, cómo, mediante un ejercicio escritural resueltamente centrado en sus propios procesos y su carácter de artefacto, Santos-Febres dramatiza las dinámicas del gesto creador que antecede la cristalización de toda forma ficcional; entabla un juego paródico con

categorías ya instituidas, las retoma, tuerce o desvía; y, dirige la atención del lector hacia la relatividad y contextualidad de toda construcción sea ésta real o ficcional.

CAPÍTULO 1

De la escritura militante a la auto-reflexividad. *Pez de vidrio* y *Cualquier miércoles soy tuya*

La nueva literatura puertorriqueña no define nada, se libera de dicha tarea para describir y ejercitar este otro dominio de la libertad que es la imaginación (Mayra Santos-Febres, 1997).

Hacia mediados de los años 90, a raíz de un debate iniciado por un artículo publicado en el periódico puertorriqueño *El Nuevo Día* en el que Mayra Montero¹² planteaba interrogantes acerca de la existencia efectiva de una “nueva” narrativa puertorriqueña, empiezan a manifestarse en la escena pública las voces de varios escritores noveles que reivindican una literaturidad dissociada de luchas militantes abiertas. Interrogada junto a otros miembros de lo que considera como su “promoción” literaria, Santos-Febres explica entonces que: “Hay una gran desilusión con lo nacional” y que si anteriormente “se convocaba a lo político [...] ahora se discute la política desde otros puntos de vista” (citada en Delgado Esquilín).

Como ya he mencionado, aunque muy diversificada, la producción de los 90 comparte un mismo desinterés por el activismo político y rechazo a la idea de representatividad del escritor, una tendencia palpable tanto en las letras femeninas como masculinas en la que dos de los “ismos” omnipresentes y estrechamente ligados en la ficción de los 70 y 80, el nacionalismo y el feminismo, pierden su primacía de antaño. El recorrido narrativo de Mayra Santos-Febres es sintomático de tales cambios y su primera colección de cuentos, *Pez de vidrio* (1995), puede leerse como un espacio de transición entre una y otra época.

¹² Mayra Montero nació en Cuba pero vive en Puerto Rico y forma parte de los escritores/intelectuales de la isla.

“Dilcia M.” y “Acto de Fe” o la erosión del patriotismo y militantismo feminista

La primera edición de *Pez de vidrio*¹³ recopila diez cuentos que protagonizan sujetos femeninos y revisitan temas de la narrativa femenina de los 70: los prejuicios raciales y femeninos; las relaciones conflictivas hombre/mujer; la sexualidad; la violencia doméstica; el aborto; el aporte de las mujeres en las luchas independentistas; y el “difícil” quehacer literario femenino. Por esta razón, a pesar de reflejar los cambios señalados, *Pez de vidrio* aún es leído por muchos críticos como un libro esencialmente feminista y militante que se inscribe en un proyecto global de revisión de la identidad nacional. Debra A. Castillo sostiene que las protagonistas de “Nightstand”, el cuento que abre la colección, y de “Marina y su olor” son “heroínas fieras de gran sensualidad y abierta sexualidad que desafían las expectativas acerca del rol ‘apropiado’ de la mujer en una sociedad expuesta a cambios vertiginosos” (xi). Elba D. Birmingham-Pokorny, por su parte, afirma que *Pez de vidrio* re-escibe “el discurso de la identidad nacional” (“Cuerpo, mujer y sociedad” 131), y que “la tarea y/o el proyecto que ocupa a Mayra Santos-Febres es el de crear una subjetividad femenina representativa de la nación” (“Cuerpo, mujer y sociedad” 127).

Como arguye muy acertadamente Efraín Barradas, si las voces narrativas del libro parten de un punto de vista femenino y feminista, lo hacen de tal manera que “lo que en otras escritoras se pueda dar como polémico aquí se presenta de la forma más natural” (“Reseña” 119). Es decir, en sintonía con la época, “el acto de des-colonizar el canon patriarcal [...] no alimenta más las matrices centrales” de *Pez de vidrio* (Daroqui 122). El

¹³ Para este capítulo utilizo la segunda edición publicada en 1996. Viene ampliada con una nueva sección titulada “Un pasado posible” que incluye 6 cuentos adicionales. “La escritora”, que analizaré a continuación, sigue siendo el último cuento de la primera sección de esta edición.

ataque frontal y la queja, muy presentes en los decenios anteriores, desaparecen para dar paso a una galería de subjetividades femeninas que ya no intenta tanto denunciar la condición sufrida por la mujer en la sociedad patriarcal o concienciar a la gente, sino que “insiste en la idea de un sujeto/a abierto/a, relacional, sin concluir, en fluctuación” (Daroqui 122).

A pesar de adherirse a las tendencias actuales y sostener visiones identitarias nacidas de un deseo de huir del esencialismo, del sectarismo y de la fijeza territorial, *Pez de vidrio* no rompe totalmente con la tradición femenina/feminista anterior. Entabla más bien con ella un diálogo intertextual en el que aún resuenan las luchas setentistas. Por eso, Mayra Santos-Febres afirma que *Pez de vidrio* “es y no es un texto feminista” y que su proyecto de escritura engloba pero rebasa lo meramente político. Explica:

No me siento bien con el hecho de calificar *Pez de vidrio* de libro feminista. Lo es de cierta manera pero me imagino que el libro es mucho más que eso. Déjeme explicar. Soy feminista. Apoyo la independencia de Puerto Rico. Soy anti-racista. Estoy en contra de la homofobia y lesbofobia. Odio el hecho de que haya dieciséis prisioneros políticos en los presidios federales de Estado Unidos. No me gustan las injusticias de cualquier tipo. No me gusta para nada el capitalismo. Estoy en contra del embargo americano de Cuba, y no estoy de acuerdo con el régimen totalitario de Castro. No me gustan las intervenciones militares, y odio la violencia. Mis obras reflejan todo eso. Pero un texto literario siempre será más que eso. Tiene que serlo. Porque la literatura tiene que ver con la imaginación y la libertad de expresión, puede servir propósitos políticos, pero se nutre de las luchas

del alma. Por eso espero que *Pez de vidrio* exceda todas estas categorías en las que los críticos tratan de insertarlo (“The Page” 460).

La oscilación discursiva entre continuidad y ruptura y el deseo de exceder categorías pre-establecidas son dos elementos característicos de la producción de Santos-Febres. Reflejan esa “intranquilidad” (25) que lee María Julia Daroqui en la literatura hispanoamericana actual en la que se diluye la “doble militancia” característica del primer feminismo latinoamericano, es decir, la obligación de “ser una mujer de un partido o una organización política y una feminista en diálogo con otras mujeres” (Gargallo, “Cómo se hizo” 3).

Dos de los cuentos de la colección, “Dilcia M.” y “Acto de fe”, refieren explícitamente al protagonismo femenino en las luchas independentistas y a ese doble compromiso del que habla Francesca Gargallo, pero tanto la perspectiva adoptada como el tratamiento del tema del nacionalismo plasman el desmoronamiento del afán militantista que nutría la producción literaria anterior. Lejos de celebrar el heroísmo y el ardor patriótico de sus protagonistas, dos militantes detenidas por las autoridades, los dos textos muestran con cierto “cansancio triste” el agotamiento del deseo de consolidación cultural y nacional (Den Tandt, “Caribbean Sounds” 113).

Tal desilusión se lee en el discurso y en la actitud de Dilcia Marina, que, encarcelada y monitoreada por sus guardias durante doce años, termina olvidando o silenciando por completo “la palabra” que la ha conducido a la cárcel (¿revolución?, ¿independencia?), y “por la cual ella se tiró a aprender a disparar y a hacer un piso falso y a guardar y transportar las M-16, las 38 y 45 calientes” (54). El término inhibido

desaparece tanto de la narración como de las correspondencias que mantiene con los que antaño fueron sus compañeros de lucha: “Las condiciones de prisión son casi intolerables. Pero nosotros seguiremos luchando por...” (54).

Luis Felipe Díaz subraya que “Dilcia M.” es el cuento que refleja mejor el “escepticismo propio de los años 90” (“La nueva narrativa” 101). Después de años de encarcelamiento, Dilcia termina dudando del valor de su compromiso y “sacrificio”.

Dice:

Una vez el grupo le envió un folleto navideño donde la habían citado y retratado y ella, ella era aquella tipa tan valiente que decía todas esas cosas sin duda alguna y que juraba que iba derechita a su panteón primero que renegar de la causa y que seguía llamando al enemigo “enemigo” y asegurándole al pueblo (¿cuál?) que ella estaba bien y que asumía las consecuencias de su acto de sacrificio, que es en sí un acto de amor. No podía creer que era aquella mujer valerosa, la que decía todas estas palabras tan convincentemente. Y se preguntaba cuántas personas habrían leído el panfleto, a cuántas habría enternecido, cuánta gente la tendría en la conciencia. “¡Pendeja!” no pudo evitar decirse (55).

El texto transcribe la dolorosa toma de conciencia de lo que Vanessa Vilches Norat llama el “entrampamiento de la revolución” (173). El fantasma de la nación sólo ocupa el telón de fondo en provecho de la reflexión íntima de la protagonista acerca de un compromiso que ya queda detrás de ella y le deja un recuerdo amargo.

“Acto de fe” es por su parte un texto híbrido de menos de media página que reproduce la forma de un expediente de policía y enumera de una manera lacónica el

contenido de la cartera confiscada a Blanca Canales —un personaje histórico— en el momento en que se la detiene por haber participado en una insurrección nacionalista. Entre los objetos enumerados en el informe, símbolos de los vivenciales sociales, políticos y religiosos de la joven, figuran su licencia de trabajadora social, cheques para el Partido Nacionalista Puertorriqueño, balas y una estampa religiosa de Santa Juana de Arco. En ningún momento escuchamos directamente la voz de la protagonista, la descripción entera de las pocas pertenencias de Blanca nos llega a través de la voz del que las revisa.

La ausencia de protagonismo de la joven y el silenciamiento de su voz son algunos de los elementos sobresalientes analizados por la crítica. Luis Felipe Díaz lee este silencio como el signo de una “fuerte y reticente actitud de escepticismo irónico [...] en lo referente a la validez de los discursos nacionales” (“La nueva narrativa” 102). Según dice, hay “ironía” en el hecho de que el texto no deja que Blanca “comente al respecto de la inaceptable situación”. Por “inaceptable situación”, entiende el “sacrificio que las demandas del falócrata orden político le demanda a la mujer” (“La nueva narrativa” 100). En el mismo orden de ideas, Nancy Bird-Soto afirma que el cuento se proyecta como una “denuncia a la problemática fundamental del sexismo con que se ha moldeado e ideado la nación puertorriqueña”. Califica así “Acto de fe” de “anti-narrativa” que “subvierte, hace denuncia y re-inscribe el protagonismo femenino en las luchas por la emancipación social en el contexto puertorriqueño, caribeño y latinoamericano” (123).

El silenciamiento de Blanca es obvio, pero precisamente por eso resulta imprescindible fijarse en el único momento en que, a través de una corta oración escrita

por su mano en el reverso de la tarjeta de Santa Juana de Arco, escuchamos su voz lejana. Apuntando a esta oración, Vilches Norat afirma que Blanca se construye como mártir (173). Bird-Soto por su parte sostiene que al encomendarse a Juana “otro icono de palabra y acción”, la protagonista logra “un reto directo al nacionalismo rígido pues se subraya la cercanía y solidaridad de convicción y propósito” (128). Mártir o militante, dos categorías reflejadas por la ficción que durante largo tiempo definieron a la mujer feminista. Sin embargo, la desgarradora inscripción que aparece entre comillas en el texto, “Santa Juana de Arco, intercede por la independencia de Puerto Rico” (75), aparenta más una *renuncia* que una *denuncia*, y más un abandono que un reto. Recoge toda la desilusión de Blanca frente a sus proyectos revolucionarios y apunta al único remedio que le queda: rezar y pedir la intervención divina. La inscripción traduce el sentimiento de impotencia que resiente la protagonista a la vez que señala su decepción y desencanto frente a los proyectos nacionalistas fallecidos.

Resulta muy significativo que “Acto de fe” sea el penúltimo cuento de la colección, seguido inmediatamente por “La escritora”. Cada uno de estos cuentos a su manera cierra un ciclo y apunta a un cambio. Mientras el primero plasma la erosión del patriotismo y militantismo, el otro propone un balance *post-mortem* del feminismo literario radical, y marca una transición en la escritura de Santos-Febres que, al mismo tiempo, refleja y se inscribe en un movimiento generacional y social más amplio de cambio de la visión del escritor e intelectual puertorriqueño.

Ya he explicado en la introducción que, al presentar textos que disocian literatura y política, al negarse a asumir un papel protagónico en el porvenir de la Nación y al rechazar la tradicional idea de representatividad del escritor, la promoción de Santos-

Febres expresa un cambio de visión del quehacer literario. Como sugiere el epígrafe que introduce el presente capítulo, se liberan así de las presiones y “obligaciones” sociales, políticas, feministas, nacionalistas asociadas a tales posicionamientos para ocupar plenamente y “conscientemente” el espacio de la exploración simbólica.

José Ángel Rosado, que antologa a Santos-Febres y a algunos de sus coetáneos, observa que esos escritores asumen su posición de letrados privilegiando, entre otros criterios, el “cuestionamiento de sus planteamientos estéticos” (XIX). Afirma que proponen textos “entrecapados en su literaturidad misma” (XIX), es decir, “metatextos que al explorar el artesanado de la letra intentan crear una imagen más conflictiva y dinámica del letrado” (XXI). Lejos de ser meramente lúdico o ingenuo, tal ejercicio apunta a modos distintos y alternos de incidir en, y contribuir a, la configuración de la “realidad”.

El cuento “La escritora” y la novela *Cualquier miércoles soy tuya* que analizo a continuación se inscriben de lleno en estas tendencias. Ambos forman parte de la corriente que Patricia Waugh denomina “metaliteratura” (*metafiction*), es decir, “de manera sistemática y auto-consciente” llaman la atención del lector “hacia su estatus de artefacto a fines de cuestionar la relación entre ficción y realidad” (Waugh 2). Al examinar y develar cómo se crean los mundos imaginarios ficcionales, la metaliteratura sugiere y nutre la idea de que la realidad empírica “es similarmente construida, similarmente ‘escrita’” (18). Por eso, estos textos “no sólo examinan las estructuras fundamentales de la narrativa de ficción sino también exploran la posible ficcionalidad del mundo exterior al texto literario” (2). Dicho de otro modo, problematizan y

relativizan la relación ficción/realidad, y “teorizan” la producción de la ficción, por extensión, la de la “realidad”, a través del ejercicio escritural mismo (2).

Waugh explica que la urgencia de “teorizar” su medio demostrada por los autores de metaliteratura apunta a “legitimar” la posición que ocupan en una “cultura hostil a su narrativa impresa y lineal” (10-1). Traspuesto al contexto puertorriqueño actual, se puede pensar que, habiendo perdido mucha de su legitimidad en el circuito cultural globalizado, como sujeto de enunciación y como objeto de estudio, los escritores de la promoción de Santos-Febres reivindican, toman y asumen conscientemente un espacio distanciado y “periférico” y se tornan hacia ellos mismos haciendo que, como sostiene la propia Santos-Febres, su incidencia en lo público, es decir, su toma de posición no sea “un *telos* político sino literario” (“¿A manera de un pequeño manifiesto?” 222).

La analogía lingüística que elabora Victor Turner para explicar el binomio estructura/antiestructura, realidad instituida/liminalidad, es de gran relevancia para comprender las dinámicas de este compromiso artístico que pretende explicar y comentar lo real, e incidir en él, desde la distancia que otorga lo simbólico. Turner distingue dos grandes categorías de acciones y procesos sociales: las acciones que dice “estructurales”, que caen dentro del cuadro establecido (“Morality” 134), y las acciones que se dan en los géneros liminales que dice “anti-estructurales” (no por estar en contra de la estructura social sino por estar momentáneamente en su periferia), y que manifiestan “una liberación de los alineamientos convencionales del orden” (“Morality” 136). Mientras las acciones estructurales, y ahí entran las acciones políticas, buscan alterar, socavar o mantener la estructura social existente, funcionan en modo indicativo, y son procesos que tienen que ver con el mundo real, existente, instituido y tangible, los géneros liminales —

incluyendo la literatura— operan en modo subjuntivo, rechazan el autoritarismo y la prescripción, se presentan como opciones, y tienen que ver con la creación de mundos ficticios y alternativos.

Al ocupar el espacio de la imaginación y, por lo tanto, por estar momentáneamente fuera de las arenas de producción directa y de la “realidad” instituida, los escritores de los 90, liberados de la necesidad de acciones funcionales (tanto políticas como sociales), gozan, como afirma Turner, de una posición idónea para postular en *modo subjuntivo* cambios evolutivos tanto en la naturaleza y el funcionamiento de las interrelaciones humanas (*Dramas* 16), como en la “estructura” social (“Morality” 136). La literatura forma un puente entre las formas y categorías establecidas y estables, y las configuraciones nuevas y alternas. En situaciones liminales, dice Turner:

desarrollamos una gramática, un léxico, y cierta matemática para hablar de las maneras con las cuales comunicamos en modo indicativo los unos con los otros. Nos tomamos a nosotros mismos como sujeto de estudio, nos distanciamos de nosotros para conocernos mejor —y de manera bastante curiosa— para poder aproximarnos a nosotros mismos— un proceso nunca totalmente acabado, puesto que estamos continuamente en movimiento, evolucionando continuamente a través de nuestras mentes (“Morality” 136).

Como género liminal, la literatura comenta en modo subjuntivo procesos sociales que, en el ámbito real, operan en modo indicativo, los toma, tuerce, dramatiza, o simplemente los refleja. La metaliteratura lleva estas dinámicas al paroxismo al mirarse a sí misma; al tornarse conscientemente hacia sus propios procesos, estrategias y códigos escriturales; al

explorar el potencial poético de las palabras; al exponer los mecanismos y consensos que rigen la creación de sus mundos ficcionales; y al problematizar al mismo tiempo la compleja relación entre “ficción” y “realidad”.

Mediante tal ejercicio metaliterario, “La escritora” y *Cualquier miércoles soy tuya* dramatizan, teorizan, comentan y se acercan en modo subjuntivo a convenciones ideológicas, literarias, emotivas y sociales de su contemporaneidad. Cada una de esas obras ofrece una comprensión y un panorama diferente de la “realidad” y del quehacer literario que sirve como testigo de una evolución social. “La escritora” cierra el ciclo del militanismo a través de un cuestionamiento y desmembramiento de los presupuestos femenino/feminista que anteriormente regían la escritura femenina e inicia un nuevo período de escritura para Santos-Febres en el que lo erótico y la condensación poética de las palabras abren sobre una estética centrada en sus propios procesos creativos. *Cualquier miércoles soy tuya* se sitúa plenamente en la sociedad globalizada actual y proyecta su auto-conciencia a través del examen de los ejercicios literario y periodístico para mostrar cómo ambos, sujetos a un mismo proceso de “subjektivización” y “ficcionalización”, terminan tomando y torciendo la “realidad”.

“La escritora”: un balance post-mortem del feminismo literario radical

Entrevistada en el 2003, Mayra Santos-Febres subraya que, a pesar de que haya cambiado la posición de las escritoras que, actualmente, no ocupan más un espacio marginal sino que definen “el canon de la literatura contemporánea”, subsiste cierta actitud sexista acerca de su trabajo escritural. Es decir, se sigue esperando que las mujeres escriban de una manera “femenina” y que aún se acerquen a ciertos temas, tales

como los abusos domésticos, el acoso sexual, la casa, la tradición etc. (“The page” 454). “La escritora” discute esta problemática, no tanto para denunciarla sino a modo de balance *post-mortem* del feminismo radical.

El cuento narra cómo, después de un divorcio, una mujer, aún novicia en el arte de escribir, batalla para concluir el cuento que va escribiendo, y que relata el fin de un idilio de 7 meses entre dos jóvenes, Abnel y Marina, cuando ésta le confiesa a su compañero estar encinta y querer abortar. Formalmente, el cuento se vale de la contraposición de tres planos narrativos que, en alternancia, presentan las vivencias de tres escritoras cuyas historias y subjetividades, al igual que las voces narrativas que las describen, se entrecruzan, superponen y confunden. A modo de cajas chinas, esas historias se imbrican una en la otra: la del yo/narradora que se auto-representa como cuentista; la del personaje que ella va creando y que denomina “la escritora”; y la de Marina, la protagonista del relato que la escritora va escribiendo, ella misma estudiante de literatura y aspirante a cuentista. La variación de niveles e instancias discursivas proyectan representaciones especulares y paródicas del escritor, o más bien de la escritora, que problematizan la construcción de categorías autosuficientes, incluyendo la del letrado, y relativizan la relación entre realidad y ficción.

En el nivel extradiegético — acudo aquí a la terminología propuesta por Gérard Genette en *Figures III* — los comentarios de la narradora se centran en gran parte en problemáticas inherentes al acto literario. En el nivel intradiegético, la narración oscila continuamente entre los anhelos profesionales de la escritora (la urgencia y necesidad de escribir, la tensión que supone esta urgencia, y el camino hacia una escritura propia) y su vida privada e íntima (sus tareas domésticas y preocupaciones sentimentales, su

condición socioeconómica y lucha por la supervivencia). El nivel metadieгético, por su parte, relata el idilio entre los dos personajes de la escritora, Marina y Abnel, así como la posición y los pensamientos íntimos de cada uno de ellos frente al posible aborto y la eventualidad de una ruptura de su relación.

Los tres niveles, claramente delimitados al principio, terminan inter-penetrándose en un momento de ensoñación en el que la narradora, la escritora y Marina entran virtualmente en contacto, y sus cuerpos, vidas y experiencias se fusionan:

La escritora soñó aunque no quiso; soñó que ella estaba sentada frente a la otra. La otra era ella (*era yo*), en el estudio, la otra, pero sin cara y la cara ausente como de papel, *un papel escrito. Leyó Marina, Marina, Marina, Marina, Marina. Entró alguien. Empezó a tocarle los senos. Ella no lo veía, pues estaba detrás, el reflejo de la sombra en los senos de la otra. Se los tocaba, suaves, calientes dedos desabrochándole el traje, senos al aire* (97, énfasis en el original).

Lo erótico/poético y la perspectiva oscilatoria que emanan del fragmento conducen hacia un final abierto en el que implícitamente las tres protagonistas unidas dejan sus miedos y vivencias anteriores y recobran el “control” personal/profesional (escritural) de su vida. Por extensión, el pasaje anuncia asimismo el giro de perspectiva y escritura de la propia Santos-Febres, su alejamiento de la tradición y acercamiento a formas y procesos auto-reflexivos.

El énfasis y la celebración del poder de la imaginación creativa, el recurso a una escritura lúdica, “excesiva” y “falsamente ingenua”, y el cultivo de una “inseguridad invasiva” en cuanto a la relación entre ficción y realidad, recursos propios del ejercicio

metaliterario (Waugh 2), hacen que, en el cuento, la “historia” pierda importancia en provecho de la demostración de los mecanismos activos en la creación literaria. Así, el tejido narrativo sirve de pretexto para plantear interrogantes sobre el ejercicio escritural y la tradición literaria feminista anterior y establecer conexiones intertextuales con ideologías, autores y textos canónicos.

En uno de los pasajes más significativos de esos procesos auto-reflexivos, escuchamos a la narradora que, en un largo monólogo interior, sopesa varias opciones escriturarias. Dice:

Pero entonces, ¿Cómo justificar la voz de la narración que conoce lo que le pasa a este tipo como si fuera un gurú providencial? La voz de la escriba, escritora, escribiera convertida ahora en Escritora-visionaria, centro de lo conocido, y por conocerse, cerquita de Dios, Thatcher, si escribiera [...] ¿Me esforzaré por dar la impresión de tenerlo todo bajo control? ¿O quizás enfilaré hacia el embuste de que no tengo ninguno, de que este cuento se escribe solo, como si la computadora se hubiese ido de viaje, sus circuitos sobrecargados, todopoderosos, bien cerquita de Dios, Thatcher, si escribiera. ¿Cuál escoger? (79-80)

La voz narrativa, hiperconsciente e introspectiva, explora lúdicamente la sonoridad y la plurisemia de las palabras, tanto las del código lingüístico instituido como las otras de su propia invención: “La voz de la escriba, escritora, escribiera”. Sus metacomentarios reflejan la “inseguridad invasiva” de la que habla Waugh. Sopesan tanto la omnisciencia como la neutralidad e instalan un acercamiento/distanciamiento que experimenta y dramatiza la libertad de la creación literaria al mismo tiempo que expone sus propias

convenciones y reglas de juego. La omnisciencia/neutralidad no se discute intelectualmente en el fragmento, ni se menciona explícitamente. Se define más bien a través de la evocación de una red de imágenes cuyos referentes apuntan tanto al mundo real y tangible como al ámbito de lo imaginario. “Cómo si fuera un gurú providencial”, comparada a la de un “gurú” la voz ficcional de la “Escritora-visionaria” reviste los atributos de una deidad “imaginaria” que, sin embargo, tiene en la “realidad” un valor, una significación y un poder especial y particular al funcionar como si fuera “real”. La omnisciencia narrativa se relaciona igualmente con el legendario autoritarismo de Margaret Thatcher, personaje histórico. La oscilación entre creación de una ilusión de control y falta de control, entre autoritarismo político y omnisciencia narrativa y entre categorías reales y ficticias hacen que el cuestionamiento del estatuto de representatividad del autor sirva al mismo tiempo de espacio de reconsideración de la tenue relación que existe entre ficción y realidad.

Para Waugh, el modo de “resistir” de la metaliteratura y su manera particular de incidir en lo social reside precisamente en estos juegos auto-reflexivos. Mientras las ficciones de la modernidad se oponían directamente a lo hegemónico y establecido, la metaliteratura sitúa su resistencia en las formas ficcionales mismas, y en la exploración de la relación entre formas ficcionales y realidad social (10-1). Consciente de que el lenguaje cotidiano “adhiere y sostiene las estructuras de poder mediante un continuo proceso de naturalización en el que las formas de opresión se construyen aparentemente como representaciones ‘inocentes’”, los escritores de metaliteratura, según ella, se oponen a un uso “realista” de la palabra mediante una meticulosa exploración de su

carácter plurisémico (11). Eso es lo que afirma implícitamente Mayra Santos-Febres cuando sostiene querer “liberar” las palabras de su funcionalidad primera:

¿Qué hacen los poetas cuando las palabras tienen dueño? Sacarlas de ahí, liberarlas. Sobre todo en un lugar como Puerto Rico, donde la palabra nación sirve lo mismo para hablar de independencia que para seguir con la colonización y vender ‘estabilidad’ (“Las ciudades de América Latina” 1).

El anhelo por liberar las palabras del peso dejado por los lugares comunes y las banderas ideológicas y por devolverles todo su potencial poético está perfectamente plasmado en un fragmento del cuento en el que la narradora alude a la situación conyugal opresiva y sofocante que está acostumbrada a sufrir la escritora, y a cómo, por fin, acaba con ella:

¿Mano? Sí, ésa que él entrenó a la fuerza, la que imposibilitó para que no protestara, pero que a veces se iba del arnés. Mansa mano de planchar y transcribir recetas de cocina. Mano mansa de posar en la inquieta espalda del marido en celo. Mansa mano de peinar cabezas infantiles. Mano mansa de oficina y papeleo. Mano que mansa poco a poco quiso ir desahuciando a la otra, a la mano rebelde de tocarse entre las piernas y agarrarse la pelvis movediza, de echarse las greñas para atrás en actitud de desafío, mano de escribir “ideas prófugas” en las esquinitas de blancos de inscripción y solicitudes de empleo. Ella fue la que por fin gesticuló un “¡te me vas!” inmaculado, sin arañazos ni sangre ni quemaduras, con las uñas completitas y la que ella, tan esperanzada, miró con ojos de enferma terminal, confiada en que ésa, la mano rebelde, la salvaría de colapso

total, la sacaría de aquel letargo apendejado por donde se le escapaba la vida (81-2).

La mano figura la mujer, su sujeción primera y rebeldía ulterior. El texto no pretende reflejar la “realidad” tal y como es, aquí muy impactante por cierto, sino que explora las varias maneras de decirla poéticamente. La resistencia no se inscribe en una línea de denuncia y reivindicación frontal, sino en una exploración del poder evocador de la letra, en las repeticiones obsesivas de la mano que aguanta, en lo agridulce del texto, en el registro de la sugerencia y en el rechazo a cualquier prescripción o autoritarismo.

A medida que avanza, el relato se adentra siempre más en asuntos íntimos moldeándose a la trayectoria de la narradora/escritora/Marina, que se distancia de los modelos instituidos y de las estrategias representacionales y constructos ficcionales/políticos canónicos para “asumir” lo íntimo y propio, un término que vuelve como un leitmotiv en toda la obra. Consciente de que, en la elección de sus temas, ella siempre termina rondando la “aprobación” de los demás, y en contra de los consejos de su amante de turno que le recomienda no adentrarse en temáticas que la ponen “en evidencia” (95), ella alude a la distancia que la separa siempre más de los preceptos y enseñanzas de sus predecesoras feministas: Simone de Beauvoir, por ejemplo, que predicaba la objetividad, el distanciamiento y la neutralidad en la escritura femenina; y Virginia Woolf, que aconsejaba priorizar temas de alcance social o histórico y rechazar temáticas personales. Dice la narradora:

Y si no escribo de eso, ¿de qué? ¿De lo público? ¿De lo social? ¿De lo político?

Tal vez no pueda jamás narrar esos temas, pues la distancia entre mi cuerpo y la

calle cada día se hace más abismal. Inclusive la distancia entre mis palabras y las de otras escritoras. Ya quisiera que este cuento sea de otra manera. Que hablara de colonias, que conectara la historia de la escritora con el pueblo, las mujeres, el país, con historia de Haches mayúsculas, de las que salen en libros de texto. Sin embargo, en este cuento no hay más espacio que para el mapa que marca las rutas mías, de la escritora, de Marina y Abnel. Intento entender por qué no sale de otra manera. No consigo respuestas definitivas. Será una imposibilidad política, una falta de compromiso que permite a mi voz irse por las sendas de los cuerpos (95).

Aún sin ofrecer respuestas definitivas a estos interrogantes, el cuento sugiere posteriormente que tanto la narradora como la escritora (e indirectamente Marina), después de haber sopesado esas opciones tradicionales, se distanciarán de ellas para desembocar sobre un modo de escribir que privilegia y cultiva el exceso poético y erótico, lo privado e íntimo. Una de las imágenes más poderosas que apoya este proyecto y atraviesa toda la obra consiste en equiparar cuerpo y escritura. “Alguien me dijo un día que escribir es como parir. ¡Gran ayuda!”, dirá la narradora (84). El tropo dialoga a la vez con la tradicional asociación mujer/cuerpo/procreación - hombre/mente/creación denunciada por las primeras feministas y con las corrientes contemporáneas que, en contraste, re-valoran el cuerpo femenino (Scott y Chiclana y González 4).

Según las primeras, el privilegio de la funcionalidad intelectual masculina sobre la corporalidad femenina contribuyó a mantener a la mujer fuera del orden simbólico y del ámbito de la creación, confinándola siempre más en un papel de mera procreadora y reproductora. Mientras la intelectualidad adquirió un valor positivo, la materialidad y corporeidad se valoraron negativamente edificando paradigmas culturales y sociales

opresivos para la mujer, creando una sociedad esencialmente androcéntrica. Las corrientes feministas contemporáneas plantearon, por su parte, la necesidad de un sistema representacional femenino capaz de socavar tales modelos e inscripciones patriarcales y de instaurar una escritura libre de tales restricciones. Los trabajos de Luce Irigaray y Hélène Cixous, por ejemplo, van en este sentido. Para ellas, la resistencia femenina debe pasar por la inscripción y el cultivo del cuerpo y de lo libidinal femenino en la escritura. Dicho de otro modo, la mujer debe inscribir en el texto su cuerpo “con” el cuerpo.

Sin obliterar estos debates, la metáfora cuerpo/escritura en “La escritora” se sitúa en otro nivel y propone un acercamiento que rebasa las discusiones sobre la posición de la mujer en el orden discursivo para, de nuevo, centrarse prioritariamente en el examen del proceso escritural mismo. En este sentido, la asociación cuerpo/escritura se explora a través de un juego de perspectivas que, más allá de las reivindicaciones y militancias abiertas, explora y desarticula de manera mucho más poética y lúdica las construcciones “patriarcales” denunciadas por las feministas. Mediante un recorrido auto-reflexivo, la escritura se presenta, alternativamente, como el acto de travestir, desnudar y, finalmente, vestir de nuevo el cuerpo, es decir, asumir la responsabilidad de sus actos/escritos.

En un primer momento, la narradora afirma viajar “vestida de a tres” (81); adoptar la “voz de una mujer sobre otra y sobre otra más” (80) — la suya, la de la escritora y la de Marina—; e inventarse un “disfraz para hablar del problema de escribir si se es mujer divorciada y con hijos, o soltera y con amante, o mujer *plain* o sin cuerpo” (88-9). Incluso en este último papel de mujer *plain* o sin cuerpo —el suyo entonces— la narradora confiesa estar fingiendo: “aquí también finjo. También asumo una voz que no es la propia, sino la prescrita para el personaje de escritora estándar ya experta en el oficio de

cuentear, jugando a estar confundida” (80). Escribir desde luego es fingir y desaparecer tras las múltiples capas identitarias que va creando la voz narrativa. El cuerpo textualmente “ausente” de la narradora se traviste, adquiere vida y realidad a través de cuerpos virtuales ajenos, esos mismos que ella va imaginándose. Acto escritural y actuación corporal se fusionan a través del mismo ejercicio de travestismo. Santos-Febres focaliza y privilegia el proceso de creación de la ficción/realidad, dejando atrás la discusión feminista de la opresión de la mujer y la denuncia frontal.

Fusionando y confundiéndose con la voz y las vivencias que insufla a la escritora, la narradora presenta luego la escritura como el acto de desvestirse, esto es, como la “urgencia” que ambas comparten de revelarse, corporal y textualmente, ante ojos ajenos. Pregunta: “¿Por qué esta urgencia de cuentear? Y qué sé yo cómo se siente la escritora, qué parte de la conciencia usa para darse así a ojos desconocidos que la hurgan como a una puta fácil” (88). Haciendo eco a las frustraciones de su personaje, ella sigue cuestionándose acerca de sus motivaciones escriturarias personales: “¿Cuánto pago por desnudarme frente a ojos desconocidos, dejarme ver los chichos, flacideces, las inmensas nalgotas que poseo en la voz y el hambre de querer comerme este cuento en el que trabajo desde quiénsabecuando?” (89). Los anhelos, las carencias y la vulnerabilidad de la voz funcionan como equivalentes de los del cuerpo. Revelar lo íntimo a través de la escritura es como ofrecer el cuerpo desnudo y sus heridas ante ojos ajenos y críticos.

Por extensión, no poder escribir, no tener el tiempo/espacio (social y privado) para poder llevar a cabo el cuento que la obsesiona, equivale para la escritora/narradora a carecer de intimidad personal y cama propia. Dice ella:

Las noches en vela por el maldito cuento, ella, que desde hacía años no hacía más que imaginar el increíble placer de dormir otra vez en una cama anchísima y deshabitada, pasearse desnuda por el cuarto sin ojos que le dijeran ‘Date la vuelta, nena... Así... Déjame comerte a pestañazos [...] Nadie En Su Cuarto —ésa era la definición perseguida, la que la persuadió al divorcio—. Luego le recreció este cuento, oración por oración y al principio eso la hacía feliz. Pero entonces, otra vez se le llenó el cuarto de ojos [...] (89)

La referencia al libro de Virginia Woolf, *A Room of One's Own* es obvia, pero la perspectiva de tratamiento desborda la de la mera reivindicación. Los obstáculos en el ejercicio escritural y la falta de intimidad corporal se unen, cuerpo físico y cuerpo inmaterial de papel, en una imagen que, si bien recoge el debate feminista anterior, el que reclamaba para la mujer un tiempo/espacio propio para dedicarse a lo suyo, lo despoja de sus intenciones políticas. Deambular desnuda y escribir se presentan como actos “íntimos” y equivalentes. Como el hecho de exponerse a la mirada y al juicio ajeno. Metonímicamente, los ojos simbolizan el marido, los lectores virtuales, así como los fantasmas de las “antepasadas” feministas mencionadas por la escritora/narradora —Valenzuela, Lispector, y María Luisa Bombal—, quienes, virtualmente y en espejismo, acosan a la narradora y le “señalan caminos” (95), caminos que, según sugiere el desenlace, ella rechazará.

El motivo del aborto de Marina permite indagar una tercera dimensión de la metáfora cuerpo/escritura que pone en relación el niño al que no quiere dar a luz Marina, y “la criatura de ficción” que se niega a parir la escritora/narradora. Si la imagen implícitamente apunta al derecho de la mujer a decidir para ella, su cuerpo y su vida

futura, en cambio y de nuevo, rebasa la reivindicación directa. Escribir es como vestirse de nuevo después de haberse entregado corporal y textualmente, y es asumir su propia ruta escrituraria y personal. Así, al final del cuento Marina “se viste” para ir a abortar:

Se pone la ropa con una precisión increíble, piensa con una precisión increíble, asume su vida y lo que le está pasando con una precisión increíble. Así es, primero una pata del pantalón, la otra, luego el zipper (100).

En paralelo, la narradora/escritora se asume “con precisión de personaje poniéndose su vida, pata por pata, para salir a hacerse un aborto, sacarse una criatura de ficción de encima, la que no necesita más” (100). Cada una de las protagonistas termina “abortando”. Marina, aborta el niño que lleva. La narradora/escritora/Marina fusionada, rechazando la idea de crear un cuento que reproduzca los modelos anteriores y no tenga su color propio, aborta su “criatura de ficción”. El final del cuento sugiere, sin embargo, que este doble aborto abrirá paso para ella a “temas para un tremendo cuento” (101).

En su prólogo del libro *Del silencio al estallido: Narrativa femenina puertorriqueña*, después de un recorrido de las letras femeninas/feministas, Acevedo plantea la posibilidad de una paulatina desaparición de la narrativa femenina y feminista como “producción cultural diferenciada”. Sostiene que llegará un momento en que, después de haber logrado el reconocimiento y la aceptación general que piden, las escritoras se incorporarán al panorama de las letras ya “no como voces femeninas o feministas, sino como voces que respondan a otras categorizaciones del ser humano” (61). Si *Pez de vidrio* ya anuncia este giro, la producción posterior de Mayra Santos-Febres se inscribe claramente en la línea de la proyección que hace Acevedo al

problematizar tanto la femineidad, la masculinidad como otras “categorías” construidas de lo humano.

Metaliteratura, periodismo y liminalidad en *Cualquier miércoles soy tuya*

Izquierda, derecha. Buenos, malos. Discursos diferentes, objetivos similares – una sociedad cerrada sin lugar para la diferencia, para la autocrítica, para la justicia, para la paz [...] en lo fundamental, los tiempos no han cambiado. Y al igual que en antaño, la derecha y la izquierda suenan diferente pero actúan muy parecido, demasiado igual (Mayra Santos-Febres, 2010).

Comercializada como novela policiaca y definitivamente anclada en la realidad urbana del siglo veintiuno, *Cualquier miércoles soy tuya* se acerca a la “variedad local de violencia y corrupción”, y a los problemas de pobreza, desempleo, delincuencia y droga del Puerto Rico actual (Santos-Febres, citada en Manrique: 2). El punto de partida de la obra, sin embargo, radica en interrogantes en torno a la masculinidad, sus diferencias con la femineidad, y las formas que adopta hoy en día en un ámbito que sigue siendo “colonizado”. Por eso, según Santos-Febres, la novela le salió “tan bizarra” (citada en Manrique: 2). *Cualquier miércoles soy tuya* es una obra híbrida que rompe tanto con las convenciones del género detectivesco como con sus expectativas.

Alexander Prieto Osorno explica que la novela policial, o novela “negra”, es uno de los cinco ámbitos temáticos que predominan en la literatura latinoamericana a partir de los 90 junto con el realismo sucio, las historias de travestis y homosexuales, la novela joven y la ciencia ficción. Estas tendencias, que privilegian lo “apolítico” según el

estudioso, responden a una lógica creada por la sociedad del espectáculo: “si escandalizas, vendes, y si vendes mucho, eres muy famoso”. Reiterando la vertiente crítica que lamenta la defeción social de esos escritores a la que ya me he referido en la introducción, Prieto Osorno afirma que la novela policiaca, que deriva de la tradición anglosajona (Chandler; Himes; Highsmith), es “complaciente con los ‘mandatos del mercado’”. Transpira en ella una profunda “vocación para el espectáculo” que cumple haciendo del crimen su esencia — “novela sin crímenes y muertos no es novela”—; nutriéndose de la criminalidad y del narcotráfico omnipresentes en las grandes ciudades; y privilegiando protagonistas desprovistos de “moral” que evolucionan en escenarios “sórdidos y marginales” (4).

Aunque *Cualquier miércoles soy tuya* esté ambientada en el mundo urbano del narcotráfico, el afán de lo espectacular no es manifiesto en la obra. El libro más bien introduce un cuestionamiento de los valores asociados al sensacionalismo, al gusto por el escándalo y al voyeurismo plasmados y cultivados por la prensa amarilla. Los protagonistas, que desde una perspectiva normativa podrían carecer de moral, se construyen en la ficción como seres ambiguos e híbridos, mitad honestos - mitad corruptos, en estrecha simbiosis con la “normalidad” que, por su parte, carga con su dosis de corrupción y vicios. La obra tampoco sigue la lógica de la trama policial convencional de la que habla Prieto Osorno, la cual plantea como motivo central un crimen y misterio y su resolución posterior. Como afirma Vivian Halloran, *Cualquier miércoles soy tuya* tiene mucho más de una novela “anti-detectivesca” (3) que policiaca. El crimen opera en la obra como un tenue telón de fondo, mientras la “crónica” del submundo urbano y el cuestionamiento crítico del ejercicio literario y periodístico se proyectan en primer plano.

Publicada en Barcelona en el 2002 por el conglomerado multinacional Mondadori después del éxito editorial y crítico que tuvo la primera novela de Santos-Febres, *Sirena Selena vestida de pena* (2000), *Cualquier miércoles soy tuya* no logró captar de manera significativa la atención de la crítica. La obra apenas mereció unas menciones en investigaciones más amplias, reseñas, escasos artículos cortos, unas ponencias presentadas en congresos y aún inéditas¹⁴ y muy pocos análisis de fondo, entre ellos, “Pasión y muerte de la madama de San Antón: Modernidad, tortura y ética en Nuestra Señora de la Noche”, firmado por Guillermo B. Irizarry y publicado en el 2011 en un libro enteramente consagrado a la producción de Santos-Febres. La recepción crítica, muy mitigada, se divide así entre los que celebran la obra y le atribuyen valor de compromiso social y/o de reconfiguración de lo nacional desde sectores marginados (ver por ejemplo: B. Irizarry; Halloran; del Río Gabiola; Rodríguez Julia), sus detractores (Hernández), y los que simplemente prefirieron ignorarla.

En “Sexo y texto delictivos”, un artículo publicado en la *Revista Domingo*, Carmen Dolores Hernández subraya la osadía de Santos-Febres. Afirma que ella sabe “tomarse riesgos” y “romper con convenciones y expectativas”. Concluye, sin embargo, que la obra, demasiado intelectual, no es más que un “interesante fracaso”. Según Hernández, la trama no es efectiva y comporta un grave problema estructural en eso que “divaga mucho antes de entrar en materia, se pierde por los vericuetos de la mente dispersa de Julián, personaje con una necesidad constante de justificar su incipiente fracaso como escritor”. En cuanto a la narración “nunca adquiere brío”. Añade que el “texto se disgrega en pasajes excesivamente discursivos, en los que a veces se oye

¹⁴ Quisiera agradecer a Guillermo B. Irizarry, Irune Del Río Gabiola y Vivian Halloran por haberme proporcionado textos inéditos presentados en congresos internacionales.

demasiado claramente la voz de la profesora universitaria que es Mayra Santos-Febres”: algunos pasajes son “verdaderos sermones que mal cuadran con el tono de un Thriller y parecen más bien provenir de una ponencia ingeniosa en un congreso profesoral” (14). Resulta claro que Hernández lee la novela refiriéndose al formato, tono y estilo de un *thriller* “convencional”.

Contrastando con esta posición crítica, Edgardo Rodríguez Juliá, que reseña la novela, celebra la escritura de Santos-Febres así como su realismo “crudo” que, según plantea y como podemos comprobar en los comentarios de Hernández, opera como un reto a las expectativas críticas tradicionales. Afirma que los “diálogos son livianos, apegados a la oralidad”, que “hay una gran precisión en los detalles” descriptivos, y que la configuración de la masculinidad está perfectamente lograda (3). Elogia además el hecho de que Santos-Febres se niegue, en su producción, a seguir una vía lineal y única, y a imitar a los demás, incluso a “sí misma”, para “complacer a Carmen Dolores Hernández”. Para él, la novela de Santos-Febres es un himno a la libertad del escritor que “contiene una poética y constituye una especie de manifiesto, dirigido a los escritores de su generación” que les invita a escribir como les gusta (3). Ni totalmente intelectual, ni completamente detectivesca, ni comprometida, ni apolítica, la novela de Santos-Febres se sitúa en los intersticios, desestabilizando las expectativas del lector potencial y dándole una muestra del proceso que, al mirarse a ella misma, privilegia la metaliteratura.

Ambientada en la noche urbana, momento en que la ciudad diurna pierde su estatuto de centro de actividad y productividad para transformarse y acoger a un sinfín de seres “marginales”, la novela narra cómo, encontrándose en una situación precaria tras la pérdida de su empleo de corrector en el diario *La noticia*, Julián Castrodad, aspirante a

escritor y escritor frustrado, acepta trabajar como recepcionista en el motel Tulán convencido de que el lugar le ofrecerá más tiempo para dedicarse a la “ficción” y le proporcionará más “estímulos para la tinta” (59). Julián comparte el turno de noche con Tadeo, un inmigrante haitiano ilegal encontrado por casualidad en una de sus rondas nocturnas.

El Tulán, ubicado en las afueras inmediatas de la ciudad y adosado a un cerro, garantiza a sus clientes el anonimato y la confidencialidad que anhelan. Constituye un lugar idóneo para conciliábulos y conspiraciones clandestinas. No sólo confluye en él una galería de singulares parejas, sino también, narcotraficantes, sindicalistas, políticos corruptos, y una misteriosa mujer, M. o la Dama Solitaria, que acude sola al Tulán cada miércoles. Lo que todos tienen en común, afirmará el narrador, es que vienen al Tulán para esconderse de “algo” (61). Antes de la llegada de Julián, M., por ejemplo, sabiéndose engañada por su esposo, visitaba el motel con su amante Franky, un joven de “unos veintipico” años (130). Cuando Franky se cansó de la mujer madura, M., que le había “cogido cariño” (132) al lugar, seguirá regresando sola al motel para, esta vez, como exutorio y terapia, dedicarse de lleno “a su manía del papel” (144), es decir, para transcribir en palabras todo el resentimiento y la desilusión que siempre le había traído una vida matrimonial pobre y desprovista de sexo y amor verdadero.

Durante los tres miércoles que durará la terapia “textual” de M., ella y Julián, ambos insatisfechos con su pareja respectiva, tendrán una tórrida relación carnal. M. desaparecerá luego dejando tras ella sus escritos (un guiño al viejo tópico del manuscrito dejado y encontrado en algún lugar público) a través del cual el recepcionista —al mismo tiempo que el lector— se enterará de fragmentos claves de la vida de su amante, de las

razones de su presencia en el Tulán, y de una parte de las confabulaciones que se traman en él. Julián descubrirá la connivencia entre los dirigentes sindicales de la Autoridad de Energía Eléctrica, el abogado sindical Efraín Soreno, el esposo de M., y los narcotraficantes que, con regularidad, ocupan las cabañas ejecutivas del Tulán para preparar envíos de droga. De sus observaciones, de las confidencias de Tadeo, del manuscrito de M. que él rescata del cesto de basura de su habitación, y de sus encuentros personales en el motel, Julián extraerá la materia necesaria para la trama de la futura historia de ficción que promete escribir.

Desde las primeras líneas, la novela contrapone dos “ciudades” que tienen su funcionamiento y dinámicas propias. La diurna —que aparece retratada directamente en escasos pasajes pero se perfila en toda la obra— poblada por “el hormiguero de oficinistas, empleados corriendo de ayuntamiento en ayuntamiento, tiendas, cafeterías y colegios” (*Cualquier miércoles* 12), y cuyo espacio paradigmático es *La Noticia*. Y aquella donde evolucionan los “merodeadores de la noche: celadores, policías de turno, vampiro, putas, adictos, travestis, taxistas, trabajadores de restaurantes, hoteles, vendedores de drogas y periodistas” (*Cualquier miércoles* 12) que, metonímicamente, simboliza el Tulán.

Guillermo Irizarry analiza estas dos ciudades a través de sus sistemas de productividad respectivos. El primero promovido por la hegemonía, y el otro que se da en la ilegalidad, y se presenta en la obra como “un ‘otro’ no productivo del estado” (*Failed modernity* 77) que “se convulsiona en circuitos de trabajo, mercancía y capital que evaden el aval del estado y se despreocupa de reproducir en sus tareas cotidianas el programa económico y político de la nación” (“El sujeto puertorriqueño” 7). Con mucha

razón, el crítico subraya que, lejos de crear una imagen paralela, estas dos geografías revelan “un paisaje heterogéneo de coexistencia simbólica de productividad/no productividad, legalidad/ilegalidad, subalternidad/hegemonía” (“Failed modernity” 77).

La prensa figura en la novela como uno de los principales sectores de “productividad”, cuya caracterización oscila constantemente entre centro y periferia, respetabilidad” y “corrupción”, y traduce perfectamente la fusión de la que habla Irizarry. De los empleados de *La noticia*, Julián dirá que son “[a]lcohólicos los más, usuarios de drogas blandas otros muchos, soplones en nómina de diversos políticos y traficantes”, que componen “una recua de tanto pedigrí como la de cualquier agencia del gobierno” (24). Si asumen una imagen de respetabilidad, en cambio cultivan los mismos vicios que denuncia su propio discurso:

Nosotros, periodistas, que debíamos ser los feroces guardianes de la verdad, terminábamos escondiéndonos como ratas para seguir practicando los vicios que el resto del mundo pretendía ocultar, pero que por fuerza propia de los actos, salían a relucir y se tomaban como cosa cotidiana (23).

El Tulán, como observa Irizarry, metaforiza la heterogeneidad social globalizada y opera en la novela como un centro de inter-conectividad entre sectores y tiempos diferenciados (“Failed modernity” 77). En el motel, como en el periódico, hegemonía y periferia se funden y confunden para crear un mundo medio corrupto, medio honesto cuya configuración relativiza las dicotomías sociales y morales y favorece la interpenetración entre ambos espacios. En esta operación, tanto las instituciones oficiales como las ilegales adquieren un valor ambiguo. Mientras las primeras ocultan su corrupción, las

otras, aunque delincuentes, adquieren matices de honestidad. La no-productividad se nutre de la productividad e inversamente. *La Noticia* y el Tulán, que respectivamente representan el espacio de la legalidad y clandestinidad, polos aparentemente opuestos, terminan siendo similares y hasta complementarios.

En este punto conviene destacar que el análisis de Irizarry, con el que concuerdo, privilegia y se atiene a procesos y acciones que operan en concreto y, volviendo a la analogía de Víctor Turner, se dan en modo indicativo en la realidad ficcional de la obra (la productividad, la no-productividad, el trabajo, los avances tecnológicos). Quisiera detenerme en la presencia —central en la obra— de un tercer espacio, el de lo simbólico, cuyas dinámicas no indaga Irizarry. Con razón, Vivian Halloran resalta que Julián se siente “extranjero” en el submundo del Tulán que lo aparta temporalmente de lo conocido y le proporciona un acceso privilegiado a conocimientos alternos (2). Julián incluso confiesa que si el periódico nunca fue su lugar, tampoco lo es el mundo “marginal” del motel:

No, el periódico nunca fue mi lugar. Pero tal parece que mi lugar tampoco estaba en la calle. Allí, un tipo como yo, con las manos demasiado limpias de callos y de sangre, demasiado sucias de tinta y de papel, levantaba resquemores. No soy ni el bruto ni el frío, ni el valiente ni el temerario, ni el cobarde. El riesgo me sale mal. La violencia no me sale. La traición me sale a medias. No gano nada con traicionar. Ni con confabular. Sólo sé mentir, apoyándome en trazos de cosas que veo, que me invento ¿Cuál es entonces el lugar de un escritor? (81)

Sin proponer una respuesta explícita a este interrogante, los metacomentarios que emite Julián a lo largo de la obra dramatizan el posicionamiento y la toma de posición y palabra liminales que, en la “realidad”, asumen y reivindican discursivamente los escritores de la promoción de Santos-Febres. Explica la autora que ante

la crisis de representación y la criminalización y por tanto fragmentación individualizante (y penalizable) de cualquier iniciativa colectiva, pedirle a un escritor, a una escritora, que se haga portavoz de un pueblo, es pedirle que se erija a sí mismo como político (es decir como criminal corrupto capaz de quitarle la palabra a ese pueblo) (“¿A manera de pequeño manifiesto?” 222).

Tales sospechas acerca de la “autor-idad” y rechazo a la representatividad del escritor se desplazan en la novela hacia el periodismo que, en el discurso de Julián, se connota negativamente, mientras el ejercicio literario adquiere matices positivos. “Nunca quise ser el defensor de la *verdad*, dirá Julián,

ni el investigador en busca de las pistas que esclarecen las tramoyas de artistas y políticos. Siempre viví enamorado de la *mentira*, del poder revelador que encierra al disfrazarse de verdad. El periodismo jamás daba tiempo para dar con este poder. La escritura, automática, limpia, sin sentimiento ni preguntas verdaderas funcionaba en aras de la información. La información era Dios, o, mejor dicho, un dios menor, malévolo y fugaz [...] (81, énfasis mío)

La prensa informa, representa, “esclarece”, prescribe — objetivos y dinámicas que rechaza Julián — la ficción, a la que aspira, cultiva abiertamente la mentira, se traviste y en ella reside el “poder” al que afirma querer acercarse el periodista.

Julián explica haber llegado a *La noticia* convencido de que constituiría el “taller perfecto” para él, que le proveería “una mirada *interna*” a un mundo que se le seguía escapando como “un fantasma en fuga” (21, énfasis mío). Pero, mientras aspiraba a escribir, en el periódico tenía que vivir corrigiendo “lo que (mal) escribían los demás” (23). Al dar con “tanto tachón y tanta historia de tragedia sin sentido” la voluntad de retratar el mundo se le estuvo “volviendo sal y agua” (21) y poco a poco perdió el “sueño ingenuo y primerizo de estar contribuyendo a informar, a entretener, a ampliar las mentes críticas” del país (127).

Julián empieza entonces a recuperar y compilar las noticias “de verdadero peso” y “de relevancia real” (127), las que, en el periódico, terminaban irremediablemente “tiradas al basurero” (128), para eventualmente incorporarlas en una historia de ficción en la que

lo humano se mezclara con lo real y las muertes adquirieran de nuevo su carácter trágico y doloroso, se despojarán de la naturaleza estadística [...] una que les diera la capacidad de provocar indignación, reflexión, la compasión de su lector (128).

En su inmediatez y superficie, los comentarios de Julián presentan el periodismo como un ejercicio escritural neutro y objetivo que deshumaniza la “realidad”, y proyectan la ficción como una creación subjetiva cuya “ilusión de realidad” le restituye todo el peso al drama humano. Tal separación tajante entre periodismo/ficción no es más que una estrategia que, paradójicamente, apunta a romper el contraste que crea. A lo largo de la obra, Julián contrapone esos dos ámbitos. Parafraseando a Waugh, la oscilación entre periodismo y ficción aquí apunta a mantener un estado de “tensión formal” entre los dos

polos del binomio (neutralidad/subjetividad, realidad/ilusión de realidad, ejercicio de la verdad/mentira), y, en última instancia, a mostrar que ambos ámbitos escriturales cultivan un mismo proceso de “ficcionalización”.

Para Waugh, la metaliteratura se define a través de una dualidad fundamental: construye una ilusión de realidad y al mismo tiempo expone discursivamente los mecanismos que la crean. Un ejercicio simbólico/discursivo que opera por dentro de la ficción en el que se desvanecen las fronteras nítidas entre creación y comentario, escritura ficcional y crítica, y que problematiza la relación entre ficción y realidad (Waugh 6). La tensión formal entre auto-referencialidad y contextualización de la que habla Waugh se logra en la novela a través del examen de las prácticas y procesos periodísticos/literarios que, al pasar por un mismo prisma de auto-reflexividad, termina develando el carácter profundamente subjetivo, construido, de ambos ejercicios.

A pesar de lamentar la “neutralidad” del periodismo, Julián termina confesando que las hojas del periódico son “hojas muertas”, “tinta garabateada fuera de forma, y de su cauce verdadero” (166). Es decir, hojas que no traducen la “realidad” como pretenden, sino que la “ficcionalizan”. Mientras tuercen su función de información para introducir la lógica sensacionalista denunciada por Prieto Osorno: “si escandalizas, vendes, y si vendes mucho eres muy famoso”, la literatura crítica, cuestiona y pone en tela de juicio tal lógica. A través de la voz de Julián los dos ámbitos terminan equiparándose: el ejercicio literario refleja y expone la autonomía y libertad propias de la ficción a la vez que teoriza sus mecanismos, mientras que el discurso periodístico devela sus artificios y necesaria sujeción a un proceso de “ficcionalización”. Julián dramatiza este ejercicio de

vasos comunicantes haciendo de esta interpenetración entre realidad y ficción el enfoque central de la obra.

El recorrido iniciático de Julián: una dramatización del “lugar” del escritor

La obsesión de Julián por encontrar su lugar como escritor condiciona cada una de las etapas de lo que resultará ser para él un verdadero recorrido iniciático, que lo llevará primero “al periódico y después al desempleo”, luego al Tulán y finalmente de regreso al mismo periódico. Con mucha razón, Irune del Rio Gabiola subraya que el Tulán funciona en la novela como un “espacio ‘sagrado’ en el que lo individual y político se entremezclan” (“La re/visión” 3). El motel marca para Julián la etapa central, liminal, de un verdadero recorrido iniciático que, aunque desacralizado, sigue en todo punto el modelo tripartito — separación, limen y reintegración — de los rituales tribales ancestrales analizados por Arnold van Gennep en *Les rites de passage*, y tendrá el mismo poder de regeneración para él.

Para encontrarse como escritor, Julián deberá completar un circuito iniciático que supone separarse de su trabajo de corrector, integrar el espacio liminal del Tulán, y regresar luego a su antiguo lugar de trabajo con un nuevo estatuto y conocimiento que le permitirán conciliar periodismo y escritura ficcional dedicándose de día a un trabajo “funcional”, y de noche, temporal y físicamente retirado de la vida activa, a una actividad liminal: la escritura. Victor Turner explica que la literatura que se genera en la liminalidad, es decir, en un espacio/tiempo *betwixt-and-between* suspendido y fuera de la “productividad” normal, funciona como “un umbral entre esferas reguladas de acciones

pragmáticas” (“Morality” 133) en el que, como en los ritos ancestrales que estudiaba van Gennepe, “cualquier cosa puede ocurrir” (*Dramas* 13).

En el periódico *La Noticia*, que representa el mundo de la productividad, Julián debe atenerse a los mandatos e imperativos de eficacia de los que depende su supervivencia económica, y le impiden dedicarse de lleno a la escritura ficcional: “Antes de la reflexión ya tengo siete noticias más esperando por el ojo en la pantalla de la computadora. Y hay que comer. Tengo que comer. No puedo buscar mi historia” (21). En los escasos momentos que puede robarle al trabajo “productivo”, Julián intenta escribir, una actividad percibida por su compañera de vida como un sueño —“Tú y tus sueños...” (45), le dirá ella— y, por su jefe de redacción, como un “vaguear” (23).

Es esta última vía definida por los demás como el ámbito de la “no productividad” que escogerá Julián. En contra de los consejos de su pareja, que le ruega concentrarse en su trabajo periodístico, el cual le proporciona un “futuro más seguro” (44), Julián llega al Tulán decidido a encontrar “serpenteando por las paredes de las treinta y cuatro cabañas” el rumbo de la historia que nunca ha logrado escribir (20). Al ingresar en el motel, deja de pertenecer al mundo productivo funcional representado por el periódico. Tampoco, como afirma Vivian Halloran, forma parte de la cohorte de clientes “marginales” del Tulán (2) sino que pasa de entidad socialmente definida a entidad liminal.

El limen, literalmente “umbral” en latín — por el aspecto secreto, la oscuridad y el misterio que lo rodea — sería mejor descrito, según afirma Turner, por *cunicular* o “túnel” (*Dramas* 232). La imagen del túnel es reemplazada en la novela por la del “laberinto” que, simbólicamente, como iniciado deberá atravesar Julián. Afirma que el

Tulán es, para él, “un pequeño laberinto en donde perder[se] por un momento [...] y luego salir corriendo (129), es decir, “un lugar de pasadas, un lugar temporero” (223), “de experimento” (58), donde, como en el limen, el tiempo es “otro, circular, en pausa” (128-129). Julián explica andar “perdido” en este “laberinto” en busca de su “propio rumbo” (27), es decir, de su lugar como escritor. La imagen del laberinto simboliza el tortuoso proceso de búsqueda, experimentación, reflexión y escritura que emprende Julián en el Tulán. Un proceso que contrasta con la escritura confesional de M. que fluye libre de este “continuo laberinto de la valoración” (133) que lo caracteriza a él, y que le hace afirmar que su propia cabeza funciona como un “laberinto” (92).

Turner explica que, en la primera fase del ritual descrito por van Gennep, el “pasajero”, o sujeto liminal, no sólo es llevado a distanciarse de su posición en la estructura social, sino también “de los valores, normas, sentimientos y técnicas asociados a esta posición”, y de sus formas anteriores de pensar, sentir y actuar. Se encuentra entonces en una posición ambigua, entre cualquier punto fijo de clasificación social, en “un mundo que tiene poco o ninguno de los atributos del estado anterior o de un estado futuro” (*The forest* 94). Julián expresa tal distanciamiento cuando subraya que “[d]espués de bachillerato, después de viajes de intercambio a universidades extranjeras, después de tanta educación y tanto pulimiento”, en el Tulán, no es más que “otro cuerpo sin rumbo” (27).

Momentáneamente distanciado de la estructura y sin obligación de “*producir* en masa. Nada que corregir o editar” (129, énfasis mío), Julián, como los iniciados de los rituales ancestrales, “es llevado a reflexionar sobre su sociedad, su cosmos”, “los poderes que los generan y sostienen”, y a examinar configuraciones que no había cuestionado

anteriormente (Turner, *The forest* 105). Emprende una revisión y un cuestionamiento de su vida pasada y de las varias formas y categorías sociales ya instituidas en el que tanto la escritura periodística como la ficcional sirven de pretexto para evaluar los mecanismos de creación de sentido y el poder inherente a este ejercicio. Julián se encuentra entonces *betwixt and between* dos mundos en una posición intersticial en la que no participa directamente ni en uno ni en otro, sino que, transita entre ellos, los incursiona simbólicamente.

Por no estar más clasificado y aún no estar clasificado, el sujeto liminal es físicamente “visible” pero socialmente “invisible”, explica Turner. Posee realidad física pero no social. Carece de estatus, rango, marca y ropa distintiva, y funciona como una *prima materia* (*The forest* 94-9). De su primera noche en el motel, Julián afirma:

De repente, me encontraba a las puertas de un deseo ajeno, como si estuviera mitad allí, mitad desapareciendo [...] El motel me transformaba en un ser invisible, en menos que una persona, pero a la vez, en más; en algo así como un fantasma involuntario libre de la cárcel de su materia. Una puerta se abría a las regiones más secretas, pero no por ello la puerta lograba que eso que latía en su umbral ocupara el espacio de lo público. Mi presencia no tenía el peso suficiente para convertirlo en revelado. El secreto permanecía ahí, en medio del estar y del no estar, sostenido en dimensiones intermedias y yo también, en ese limbo”. Era el involuntario testigo (15).

La sensación virtual de libertad estructural e invisibilidad que experimenta interiormente Julián en el Tulán se complementará con la actitud de discreción que, como “motelero”,

tiene que adoptar para tener un acceso privilegiado a los secretos del lugar sin hacer sentir su presencia.

Tadeo inicia así a Julián en las sutilidades del ritual y “arte motelero” (17), y a cómo observar sin ser observado. Le explica que tiene que hacerse “desaparecer del panorama”, “hacer como si no fuera el que estuviera ahí” (17), como si se convirtiera en el “muñequito ese que se quita la ropa y nadie lo ve” (17). Le enseña que “un motelero siempre debe verse serio. No serio como si estuviera pasando algo grave, sino serio de borrar las marcas del sentimiento de la cara; que la cara tenga la personalidad de una tabla de madera” (38). En cuanto a la indumentaria, el motelero “debe siempre llevar ropa limpia, humilde, que no enseñe ninguna marca, ningún logo” (17). Tadeo le recomienda asimismo conservar siempre una mirada “periferal” es decir “mientras uno enfoca en el hombro, con le rabito del ojo registra todo lo que hay” (18).

Aprovechando los consejos de Tadeo, Julián hace desaparecer todo signo vestimentario que pueda delatar su profesión y posición anterior. Deja al lado sus “ropas decentes” y “ropa de trabajo oficinesco de un hombre [...] con estudios universitarios” (173). Y, a distancia, empieza a observar y a escribir en una libreta sus pensamientos, el resultado de sus investigaciones personales, así como el contenido de los consejos y confidencias de Tadeo. La noche de su ingreso en el Tulán, Julián anota dos primeras palabras en la libreta que desde luego llevará siempre con él: “mirada periferal” (18) y “confabular” (19). Según afirma, estas palabras de Tadeo le señalan la ruta hacia “el oasis anhelado. Oasis de tinta” (18). Pero es otra inscripción, “Paralelo 37”—el nombre del barrio en el que viven Tadeo y los narcotraficantes Sambuca, el Bimbi y el Chino Pereira

que frecuentan el Tulán— que le ofrecerá a Julián el incentivo de la historia que sueña con escribir, dice:

La semana entera me la había pasado leyendo acerca de Paralelo 37. De repente, se me encendieron las palabras en la mente, entre los dedos. Volaban sobre el papel. El resultado fue un relato largo, donde Paralelo se convirtió en un lugar vivo, al menos para mí. Allí vivirían Sambuca, Tadeo, Chino y lo que les pasara sería un reflejo de las fuerzas del lugar [...] De allí nacería mi relato (58).

“[B]uscando rellenar las horas de la sombra”, tal “una extraña Scherezade suburbana” (27), Tadeo participa del recorrido escritural de su amigo al narrarle historias que sumidas en sus apuntes nutrirán la futura historia detectivesca que va “creciendo por episodios” (27) en la imaginación de Julián. De esta proximidad creativa nace entre ellos un fuerte sentido de comunión, lo que Victor Turner llama una “communitas”, una relación de gran afinidad que surge entre seres que comparten circunstancias liminales (“Variations”). De una de estas noches, Julián explica:

Nos pasamos el resto de la noche ponderando teorías. De repente nosotros, el dúo que hacía unas horas se conmisera de su suerte, nos convertimos en dos honestos detectives intentando parar a los corruptos y poderosos. Una lucha entre el bien y el mal, donde las fronteras (por una vez aunque fuese) eran precisas, claras, delimitadoras. Tadeo y yo, con la mera superioridad de nuestra astucia, desenmascararíamos a los farsantes. Ni su poder, ni sus influencias podían superarnos. Nos daba gracia nuestro juego adolescente, tan necesario para

espantar la gris adultez que, en vez de hacernos hombres, nos infantilizaba más y de peor manera.

Dio la mañana [...] Yo miré a Tadeo con un cariño infinito, parecido quizás al que se establece entre dos compañeros policías, o dos soldados que sobreviven a los bombardeos en el fondo de una húmeda trinchera [...] Sobrevivimos la noche (156-57).

Como para Scherezade, el acto narrativo de Tadeo y el ejercicio imaginativo de los dos compañeros conectan con la supervivencia. En un primer nivel, hacen que, unidos y en una estrecha comunión, los dos cómplices “sobrevivan” el aburrimiento de las noches. En otro nivel, el juego de recomponer y descomponer categorías (el bien, el mal; los honestos, los corruptos) dramatiza dinámicas liminales y auto-reflexivas estrechamente ligadas a las de adaptación/transformación que rigen toda supervivencia colectiva. Como afirman respectivamente Turner y Waugh, los juegos introspectivos que se dan en la liminalidad, y por extensión en la (meta)literatura, son socialmente importantes por inscribirse en la dinámica evolutiva de la condición humana (“Morality” 136; Waugh 34).

En las últimas páginas de la novela convergen los destinos de varios personajes. Se encuentra el cadáver calcinado del abogado sindical Efraín Soreno. Julián se entera que éste es el socio del Chino Pereira, jefe de la banda de narcotraficante, el cual también desaparece sin dejar huellas. Se declara una huelga de la Autoridad de Energía Eléctrica para esconder la filiación entre la junta sódica y los narcotraficantes. Se encarcela a Tadeo por haber servido de mula para el transporte de la droga de la misma banda. Julián

confesará entonces que este mundo al que “había entrado por pura casualidad” se está hundiendo, y por primera vez, pensará que era “el tiempo de renunciar” (194).

Si el motel le permitió examinar sus límites y “ver sus llagas magnificadas”, Julián sabe que tiene que retirarse de “la lupa” que las engrandece “para poder soltarlas, ajenas, y convertirlas en material de escritura” (133). En su libreta de apuntes, empieza la recapitulación de “los hechos y las incógnitas” de la historia que ha presenciado en parte en el Tulán. Liberado por fin de la “pesada auto-conciencia” que lo perseguía, deja su papel de observador y se abandona plenamente a la experimentación liminal, se deja ir en el “túnel”. Dice;

Y manó de entre mis dedos tinta oscura. Como un desangre, como si la brea se estuviera colando por entre mis uñas. No podía parar, tenía que escribirlo todo. Ésa era mi última salida [...] No había profundidad en los papeles ni en lo que ellos recogían de mis manos, tan sólo un recuento de hechos, de sensaciones, de preguntas [...] y no había fin en mi propósito, ni descubrimiento, ni deuda. Sólo aquel aliviador deslíz. Ser otro en la ausencia del yo que busca, perder el motivo de la búsqueda en el trazo del roce y de tan perdido no preguntar por dónde se anda [...] Nunca había sentido tanta calma en medio de tanta fatalidad (224-25).

Consciente de que la “transparente condición del que anota y vive” es una “incómoda condición si se carece de una ruta de regreso” (80), con estas últimas notas, Julián completa su “pasaje” y entra en la tercera fase del ritual en la que, como lo explica van Genneep, reintegrará la estructura social.

Contratado de nuevo en el periódico, esta vez de día, para reemplazar a Daniel, un antiguo compañero de trabajo “demasiado ansioso” y que, según la dirección, “presentaba problemas de personalidad que le obstaculizan *un eficiente desempeño en el trabajo*” (236, énfasis mío), Julián afirma:

No me molesta estar trabajando de nuevo en *La Noticia* [...] Pulo mi oficio y de noche, en mi apartamento en el centro de la ciudad, me empleo en mi relato, ese que comparte con las noticias del día el extraño palpitar de lo ficticio, pero que, quizá por lo incorrecto de sus palabras, por lo atropelladamente sincero de sus errores y sus búsquedas, espero exhiba otro peso que el de esa cosa que el mundo intenta pasar como “verdad”. Es otra la verdad que deja ver la tinta viva, la que queda al otro lado de los juegos de poder. Yo presto mis dedos para dejarla correr. Paralela. Aunque tampoco estoy seguro de [...] que esta otra verdad, la mía, sea tan inocente (238).

Una vez el rito completado, Julián aborda tanto su trabajo periodístico como la escritura con una perspectiva renovada. En el último capítulo, el tono de la narración, mucho más suelto y menos angustiado, sugiere que Julián termina su viaje iniciático con una sabiduría que le permite abordar el trabajo productivo de un modo distinto. De día manejando para presentar textos que parezcan “verdaderos” y de noche escribiendo ficciones que revelan que toda “realidad” y “verdad” es relativa, incluso la que presenta la prensa.

Para Irune del Río Gabiola, Julián finaliza su viaje “retornando al comienzo” (“La re/visión” 6). Vivian Halloran afirma, por su parte, que la novela de Santos-Febres no da

a pensar que puede haber cambios significativos en la vida de Julián y que pueda ser el escritor que intentaba ser (3). Como en la gran mayoría de las obras de Santos-Febres, el final de *Cualquier miércoles* queda abierto, sin respuesta clara al interrogante de Julián — ¿Cuál es el lugar de un escritor? — y sin resolución novelesca concreta de la intriga. Clausura sin embargo sobre una “promesa” prefigurada en el título del último capítulo (“La promesa”) que reitera la dinámica, los procesos escriturales en modo subjuntivo que se dan en el limen. En él, Julián afirma esperar encontrar “un par de ojos allá afuera”, y que su relato sirva “para que alguien pueda verse reflejado en sus aguas turbias cualquier noche en que ande perdido, buscando cómo rescatarse de la noche en las ciudades”. Añade que si no hay certidumbre de que su texto pueda brindarle “un frágil techo” al lector virtual, por lo menos en sus líneas “palpita la promesa” (239).

Contrariamente a Elena Grau Llevería, quien afirma que *Cualquier miércoles* configura la escritura como el espacio laberíntico de una “búsqueda eterna” que refleja la posición poco significativa que se otorga a los escritores en la sociedad actual (6), leo la novela como una proyección del posicionamiento “privilegiado” asumido y reivindicado por los escritores en la cadena cultural, así como de las dinámicas liminales que abordan como terreno de posibilidad. Un ciclo eterno, nunca acabado, puesto que condiciona la evolución y supervivencia de la sociedad que precisamente depende en gran parte de estos procesos en modo subjuntivo que, desde lo simbólico, construyen la “realidad”.

CAPÍTULO 2

Cuerpos y palabras correctas o la exuberancia “erográfica” como narcisismo literario

Las palabras se yerguen y entran en Mayra. El líquido endurece, Mayra se retuerce, la mano lo siente. El líquido penetra la mente de Mayra. Ella no gime. Escribe (Yara I. Liceaga, 2009).

Lo nacional, por más que ha querido restringir lo erótico, no ha podido. Lo imperial, por más que ha querido restringir lo erótico, no ha podido. Lo religioso, por más que ha querido restringir lo erótico, no ha podido. Es el espacio de una libertad (Mayra Santos-Febres, 2002).

María Julia Daroqui afirma que, en “Marina y su olor”, relato de la colección *Pez de vidrio*, “las menudencias de la vida cotidiana parecieran haber desplazado las preocupaciones sobre las interrogantes del ser nacional” (80). Sostiene que Santos-Febres invita al lector “a recuperar los espacios de la memoria olfativa”, una “nueva estrategia narrativa” (80) que, según ella, apunta a

la construcción de otros *topos* muy cercanos a los conflictos del hombre de los ‘90, sin renunciar al deseo de recuperar aquello que pareciera olvidado, perdido: el universo aromático y olfativo que acompaña el cuerpo y que permitiría pensar la *identidad* como tropo de la escritura (80, énfasis suyo).

El cambio que detecta Daroqui se intensifica aún más en *El cuerpo correcto* (1998), cuyo análisis ocupará el presente capítulo. En esta colección, las historias erótico/poéticas se alejan de cualquier problemática o proyecto colectivos; se centran en cuerpos y espacios íntimos y en el placer corporal/textual; y no sólo invitan al lector a recuperar la memoria olfativa sino toda la memoria sensitiva y erógena del cuerpo. Esta experiencia sensual/textual a la que convida al lector se inscribe para Santos-Febres en un “militantismo” que difiere totalmente del de sus predecesores.

Hablando de sus motivaciones profesionales, Santos-Febres afirma escribir para “desafiar a la letra” y porque le seduce “sobremanera” observar cómo los “mundos de significado se retuercen sobre, debajo y entre” sus dedos (“Por qué escribo” 153). Confiesa así tener una relación muy sensual con la escritura:

me gusta escribir, pasar las manos por un teclado que poco a poco se va poniendo más caliente, más veloz, que obliga a pensar tan rápido que arrebatada a una, la lleva a un estado alterado de conciencia. Me encanta ver la condensación de sentido en una sola palabra, de una psicología completa en el rictus de un personaje—me río a montones. Ese proceso es verdaderamente fascinante. Allí se da una lucha diferente, más sensual, la que tiene cualquier artista con su materia de trabajo. El proceso erótico de la escritura obliga a aceptar el placer de la letra, a aceptar el placer en sí, aún cuando se da en estructuras de poder que atentan contra su verdadero valor y pureza (“Por qué escribo” 154-55).

Las afirmaciones de Santos-Febres son sintomáticas del acercamiento al quehacer literario y de la “lucha” que privilegia, así como de lo que le da un sello distintivo a su escritura. La exploración semántica de las palabras y el erotismo son los dos elementos imaginativos centrales de su proceso y compromiso escriturales.

Al igual que *Cualquier miércoles soy tuya*, y en comparación con *Pez de vidrio* que tuvo una buena acogida, *El cuerpo correcto* pasó casi desapercibido por la crítica. En parte, según afirma la autora, porque el contenido “fuertecito” de su libro no se puede estudiar en las escuelas y universidades; porque salió en una editorial de la isla sin gran difusión (Alfaguara); y, porque la escritura en este libro no es tan accesible como la de la

primera colección (citada en González Rivera: 253). *El cuerpo correcto* se adentra en prácticas sexuales que, desde una perspectiva normativa, pueden calificarse de marginales, desviantes y desafiantes: estigmatofilia, lesbianismo, masturbación en lugares públicos, necrofilia, voyeurismo y exhibicionismo, pedofilia etc.

Por otro lado, el registro poético y el énfasis en la exploración semántica pueden desestabilizar y desalentar al lector que busca la facilidad de ciertas lecturas “eróticas”. El contenido “erótico” y la artificiosidad formal son dos recursos identificados por Linda Hutcheon en *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* que, centrales en la obra, les dan a los textos de la colección un carácter definitivamente “narcisista” y metaliterario. Paradójicamente centrados en ellos mismos, como afirma Hutcheon, estos textos piden una participación lectora más activa y creativa.

A propósito del contenido “fuertecito” al que refiere Santos-Febres, Jeandelyse B. González Rivera sostiene que lo que conecta temáticamente los cuentos de *El cuerpo correcto* es que todos enfocan “perversiones” (4). Apuntando al carácter transgresor de tales representaciones, señala que la autora proyecta el erotismo “como el deseo de lo prohibido, un erotismo que quiebra todas las normas sociales y que se centra en los personajes generalmente al margen de la sociedad” (146). Para él, la obra de Santos-Febres se inscribe en una corriente histórica que quiere “desenmascarar la actitud de la sociedad en cuanto al sexo y lucha por subvertir la concepción de lo erótico” (41). Un planteamiento compartido por Luis Felipe Díaz que, en su comparación de las dos primeras colecciones de la autora, afirma de igual modo que en *El cuerpo correcto* “desfilan de una manera más desafiante las expresiones del cuerpo, sobre todo las

subversiones del goce homoerótico, de los imaginarios que de modo más radical exponen los ademanes más desafiantes de las sexualidades y del deseo” (“La nueva narrativa” 98).

Como nota muy acertadamente Catherine Den Tandt en su reseña del libro, la resistencia en *El cuerpo correcto*, si existe, queda muy diluida y porosamente distribuida hasta tal punto que resulta difícil localizar cualquier dinámica de transgresión directa (“Mayra Santos Febres” 168). Sin ser totalmente erróneas, las posiciones de González Rivera y Díaz describen mejor la “lucha militante por la liberación de las representaciones” sexuales que imperaba en los años 70 (Scarpetta, *Variations* 59), y en el caso de Puerto Rico, en la producción de autoras como Rosario Ferré o Ana Lydia Vega, para quienes el erotismo y la pornografía se abordaban entonces con un evidente propósito de desafío.

Ferré explica, por ejemplo, que el recurso al erotismo en sus obras tempranas apuntaba a un cambio “de la sociedad burguesa”, al “desenmascaramiento de la moral hipócrita, y hacia una defensa de los valores, como lo son el amor y la igualdad” (citada en González Rivera: 107). Afirma que, en los años 70, el silencio que aún rodeaba el tema “escabroso” de la “obscenidad” en la literatura femenina, y su encuentro personal fortuito con un crítico que, “con un tono titilante y cargado de insinuaciones” (“La cocina” 132), le había señalado su “fama como militante de literatura pornográfica” (“La cocina” 134), la habían incitado a usar deliberadamente un lenguaje obsceno para devolver el “insulto sexualmente humillante y bochornoso, blandido durante tantos siglos” contra la mujer (“La cocina” 134). Arrimada a su compromiso feminista, Ferré asegura que si su lenguaje crudo pudiera contribuir “a que una sola persona se conmueva

ante la explotación sexual de la mujer”, entonces poco le importaba ser considerada como escritora pornográfica (“La cocina” 134).

Como sugiere Daroqui, este foco político/erótico propio de la literatura femenina/feminista anterior se desplaza en *El cuerpo correcto* hacia perspectivas íntimas y aboga por un retorno a los sentidos y a la letra. Insistiendo en la naturaleza de su compromiso artístico, en marcado contraste con la reacción de Ferré, Santos-Febres admite que “*El cuerpo correcto* podría ser pornográfico”, pero que su único deseo es que sea “una pornografía muy bien escrita” (citada en González Rivera: 250).

Que Santos-Febres sugiera que no se preocupa de cuestiones de moral no es casual, y es un dato que merece ser considerado en el momento de acercarse a su “erótica”. Si como afirma González Rivera, las historias de Santos-Febres enfocan “perversiones”, éstas se adecuan mejor a la definición que ofrece Roland Barthes: la perversión es “lo que nos pone felices” (77). Lo “correcto”, temática prefigurada por el título, no apunta a categorías normativas o a un consenso colectivo de aceptabilidad sino, según asegura la propia autora, a la experiencia sensorial y al placer íntimos: “el cuerpo correcto no es lo mejor que se ve sino lo mejor que se siente” (citada en González Rivera: 251). Desde esta perspectiva íntima, más que transgresores, todos los cuerpos de la colección son “correctísimos” (“Mayra Santos Febres: el lenguaje” 254). En cuanto a si su escritura es subversiva o no, reiterando su compromiso hacia la letra, la autora asegura que “el sólo hecho de imaginarse el mundo de otra manera, ya es un acto de subversión” (citada en González Rivera: 245). Como lo afirma Octavio Paz en su acercamiento al erotismo en *La llama doble*, “la peligrosidad de la poesía es inherente a su ejercicio” (14).

En una época en que, como subraya Guy Scarpetta, lo sexual prolifera e invade todos los medios y soportes publicitarios, fotográficos, periodísticos, librescos, televisos, cinematográficos, de la moda, etc., y en la que el gozo casi ha llegado a ser un “imperativo” (*Variations* 22), habría que preguntarse si aún se puede hablar de representaciones “eróticas transgresoras”. Si como planteaba Georges Bataille en *L'érotisme*, interdicción y transgresión siempre van estrechamente interconectadas, una nutriendo y soportando a la otra, entonces, ¿hasta qué punto podemos hablar de “erotismo” hoy en día cuando las interdicciones parecen haberse desvanecido? Si la producción de Santos-Febres es eróticamente transgresora ¿cómo se traduce esta dinámica en sus textos? ¿Temáticamente? ¿A través de figuras “perversas” como sugiere González Rivera? Y si como lo afirma Myrna García-Calderón, en los textos de Santos-Febres¹⁵, el “centro de la contienda” está ocupado por “el cuerpo, carnal, sexual y escatológico” (161), ¿acaso la transgresión tendría que ver con el grado de “crudeza”, el contenido “fuertecito” o “pornográfico” de sus representaciones sexuales?

Erotismo, pornografía, porno y erografía

Hablando de la puesta en texto de lo sexual en la colección, Carmen Dolores Hernández observa que, sin ser “exactamente eróticos”, es decir, sin reflejar el erotismo “fino y fantasioso” de escritoras que se especializan en este tipo de género (y cita como figura paradigmática a Anaïs Nin), los cuentos de *El cuerpo correcto* tampoco siguen el camino del “erotismo descarnado y crudo” de muchos de los textos masculinos (“El cuerpo fraccionado” 15). De hecho, los relatos de Santos-Febres exploran fronteras

¹⁵ García-Calderón refiere más específicamente a la producción de Pedro Juan Gutiérrez y de Santos-Febres.

equívocas entre el “erotismo” y la “pornografía”, transitan de una postura a otra, a veces inclinándose más de un lado y a veces más del otro, reflejando un deseo de ir más allá de lo heredado y, sobre todo, de superar tales divisiones binarias. Al distinguir entre lo fantasioso y lo crudo, Hernández refiere indirectamente a las dos vertientes que históricamente, según Gaëtan Brulotte, han determinado la puesta en texto del sexo: el erotismo y la pornografía, respectivamente vistos desde una perspectiva tradicional como lo “aceptable” y lo “inadmisible”, lo valorizado y lo depreciado (5), y, según se desprende de la propia observación de Hernández, lo típicamente femenino o masculino.

El planteamiento de Guy Scarpetta ofrece un punto de partida interesante para reconsiderar el alcance “transgresor” de las representaciones de lo sexual en el contexto actual, al mismo tiempo que propone una lectura refrescante y novedosa del tradicional paradigma dicotómico erotismo/pornografía que no llega a caracterizar a cabalidad la escritura de Santos-Febres. Scarpetta observa que actualmente, mientras lo pornográfico prolifera, el “lenguaje” que lo acompaña “no para de empobrecerse” (*Variations* 21). Define así la pornografía como lo que se refiere a la presentación sexual *exterior*, como lo brutal, *mudo* e inmediato (*Variations* 40); y el erotismo como una experiencia “artística” cuyo contenido “ritual”, “ceremonial”, “de artificio asumido”, “se sondea, se piensa, se habla, desde *lo interior*” (*Variations* 14, énfasis suyo). Mientras la pornografía muestra *exteriormente*, el erotismo se concentra en la expresión y representación textual de lo que Scarpetta llama el *monólogo interior* del deseo.

Scarpetta concluye que, a pesar de todo el despliegue carnal de imágenes sexuales que impera actualmente, estamos en un período de extrema pobreza erótica. El erotismo, según afirma, amenaza morir por “exceso, y no por defecto”, víctima de “una

proliferación cancerosa”, vencido no tanto por lo que “se opone a él” sino “porque nada más se opone a él” (*Variations* 12). Para el teórico, la pornografía actual no es más que una versión “domesticada” de la que, por ejemplo, proponía Sade (*Variations* 102). Pero, más interesante para el presente estudio, Scarpetta afirma que hemos pasado ahora de la “pornografía” a lo “porno”, una industria que se limita a exponer lo que en *L'érotisme* Georges Bataille llamaba la mecánica animal, en la que el lenguaje es evacuado en provecho de una imagen que no “representa” sino que “muestra”, y nada más.

En la transición de la “pornografía” a lo “porno”, por una parte, se ha perdido la “grafía”, la “escritura en un sentido amplio” (*Variations* 94); y por otra, ya no está solicitada la imaginación (*Variations* 267). A ejemplo de otros teóricos como Bataille y Paz, Scarpetta insiste en que el erotismo es indisoluble del lenguaje, puesto que lo que diferencia la sexualidad animal del erotismo humano es el papel activo que desempeña el lenguaje en él (*Variations* 56). Para él, la censura actual reside en una paradoja: la multiplicación de imágenes *mudas* que inhiben pensar y expresar lo erótico. La censura, desde luego, ha pasado de las representaciones visuales al lenguaje: “ya no está inscrita en una ley que prohíbe sino una que prescribe” (*Variations* 59, nota 18).

Para sobrevivir en la época actual, explica Scarpetta, el erotismo tiene que *transgredir* la “verdadera” interdicción, que ahora no tiene que ver con las representaciones simbólicas (y refiere a las imágenes) sino con la “capacidad interior a resentirlas y expresarlas” (*Variations* 26). “Transgredir” significa para él sobrepasar la interdicción del no decir. Según Scarpetta, la única “pornografía” que pueda levantar tal interdicción sería una que hiciera perceptible el monólogo interior erótico. Para ejemplificar lo que entiende por eso, refiere a la intervención de una participante de una

de sus mesas redondas consagrada a Sade que afirmaba que uno puede participar en las orgias más desbridadas y que eso se quede mentalmente (imaginativamente) nulo, en cambio “uno puede hacer el amor de manera muy clásica mientras lo que pasa en la mente” es digno de las *Cent-vingt journées de Sodome (Variations 58)*. Según Scarpetta, el “porno” actual no permite escuchar este monólogo interior. El único médium que aún permitiría entreverlo es la literatura (*Variations 102*).

A partir de todo lo expuesto hasta ahora, planteo que si la “erótica” de Santos-Febres es *transgresora*, no lo es en el sentido habitual de la palabra, no lo es en su contenido temático sino en su forma, eso es, en el énfasis que pone en la grafía. Y, precisamente por eso, para referirme a la “erótica” de Santos-Febres, acudiré, de aquí en adelante, a la terminología acuñada por Gaëtan Brulotte que, para evitar las connotaciones históricamente inscritas en la dicotomía erotismo/pornografía e instalar cierta neutralidad, propone hablar de “erografía” y de obras “erográficas”. Más allá de estas consideraciones éticas, mi elección se justifica por el hecho de que la terminología de Brulotte tiene el mérito de conservar el sufijo “grafía” enfatizando el elemento central y fundamental que hace de las obras de Santos-Febres textos altamente metaliterarios, además de subrayar la verdadera naturaleza de su lucha y *transgresión*.

Erografía y exuberancia lingüística: de las formas renovadas de “escribir con el cuerpo”

Le corps est comparable à une phrase qui vous inviterait à la désarticuler pour que se recomposent à travers une série d’anagrammes sans fin, ses véritables contenus (Hans Bellmer, 1978).

El énfasis en la grafía y la búsqueda de un lenguaje que pueda transmitir adecuadamente el monólogo interior del que habla Scarpetta se traducen en la erografía de Santos-Febres por el recurso a lo que Krzysztof Kulawik califica de “exuberancia” lingüística. Kulawik observa que los textos del “neobarroco antillano”, en los cuales incluye la producción de Santos-Febres, son exuberantes debido a “sus contenidos subjetivos, expresivos y marginales” y a “la forma experimental, altamente elaborada y artificiosa del lenguaje que emplean, a veces clasificado como inaccesible y crítico” (19).

Kulawik postula una relación de complementariedad y una bi-direccionalidad entre el contenido propuesto por estos textos (en particular las configuraciones de identidades/subjetividades sexualmente “ambiguas” y “marginales”) y su forma (el material lingüístico). Plantea que, por un lado, las sexualidades ambiguas buscan “una representación lingüística altamente elaborada” y, por otro, el “artificio lingüístico [...] se presta por sí mismo a representar un contenido sexual ambiguo” (19). Entre otros modos por los cuales los textos neobarrocos proyectan su exuberancia lingüística, Kulawik menciona “una audaz experimentación lingüística”, la presencia “excesiva” de varias figuras poéticas, el empleo de múltiples técnicas lingüísticas, el uso de intertextualidades y “la recargada presencia de escenas eróticas” (25).

Insiste el estudioso en que tal tratamiento exuberante supone la intervención del productor del texto sobre su material lingüístico que, consciente y deliberadamente, lo desvía “de su funcionamiento ‘natural’ y comunicativo, lo cual hace que la atención del lector se desvíe del contenido del mensaje hacia la lengua” (186). De este modo, los textos neobarrocos se desmarcan de las narrativas mimética-realistas en las que el lenguaje cumple una función esencialmente comunicativa, y por lo tanto limitante, al pretender representar de manera fiel la realidad extratextual (37). Al enfocar lo intratextual, al mirarse a sí mismos, estos textos se convierten en “un espacio abierto para la experimentación conceptual, el desahogo creativo” pero también, para la configuración de “un espacio de oposición política anti-normativa [...] realizada por medio de la lengua y la escritura” (37).

Haciendo eco a Hutcheon, Kulawik afirma que los textos neobarrocos cultivan “indeterminaciones” que el lector debe rellenar (179) solicitando de este modo una mayor competencia cultural e interpretativa, ya no sólo “para recrear las secuencias de la historia, caracterizar a los personajes o percibir técnicas narrativas”, sino igualmente para leer las “referencias internas a la tradición literaria, las intertextualidades, los niveles narrativos, leer la ironía o lo lúdico, las intenciones paródicas” (184). Es decir, obligan al lector a fijarse en el “travestismo lingüístico” (Kulawik) que implica el ejercicio de la exuberancia.

Tal travestismo lingüístico predomina en *El cuerpo correcto*. Configura, desfigura y desvía tanto las representaciones identitarias como los mundos y escenarios en los cuales se desenvuelven los personajes. Como lugares de inscripción textual/sexual de la exuberancia y artificiosidad, los cuerpos y sus espacios se transforman y metamorfosean

continuamente. Si como lo afirma Scarpetta, el erotismo ofrece “una libertad inaudita, soberana, en los antípodas de todo imperativo colectivo” y se opone al “placer inmediato predicado por la industria del divertimento” (*Variations* 266), las representaciones de Santos-Febres responden a tal industria enfatizando el ejercicio de la imaginación creativa central tanto en el erotismo como en la escritura.

En su libro *La llama doble*, Paz sostiene que la poesía erotiza “al lenguaje y al mundo porque ella misma, en su modo de operación, es ya erotismo” (12). Apuntando a la creación, central en estas dos “eróticas”, el estudioso afirma que si ambas nacen de los sentidos, no acaban ahí: se despliegan e “inventan configuraciones imaginarias: poemas y ceremonias” (14). Es decir, parten de lo natural para ir hacia lo fabricado, exuberante y metafórico poniendo en juego las dinámicas y leyes de la imaginación. Scarpetta habla en términos muy similares del arte barroco y neobarroco:

hay en el arte barroco y neobarroco una pulsación rítmica, un exceso, un vértigo dirigido directamente al cuerpo [...]. Sin embargo, afirmo simultáneamente que este gozo, por definición no tiene nada natural sino que pasa obligatoriamente por un juego de formas, códigos y estilos —de artificios. Es precisamente por eso que el arte, en mi opinión, es una de las dimensiones, quizás la más intensa, del erotismo (*L'artifice* 18, énfasis suyo).

Crear desde luego no sólo es para Scarpetta la sublimación de la sexualidad sino que es un verdadero acto “sexual”: “la sexualidad se encuentra tanto en las frases, las formas, los colores, los ritmos, los sonidos, los timbres, las imágenes/movimiento como en el ‘acto’” (*L'artifice* 315). Paz y Scarpetta no son los primeros en resaltar la dimensión erótica de la escritura y creación. Durante largo tiempo, “escribir con el cuerpo” fue el lema de las

feministas que proclamaron el derecho a la subjetividad, la pasión y el erotismo como marcas distintivas de la escritura femenina. Entre ellas, Julia Kristeva y Hélène Cixous, y más recientemente Cristina Peri Rossi, que postularon una estrecha relación entre el cuerpo que escribe y la escritura como cuerpo.

Ya he subrayado la importancia que tiene el cuerpo en los textos de Santos-Febres. Los títulos de sus obras ficcionales posteriores a *Pez de vidrio*, que de manera explícita o implícita aluden al cuerpo erotizado, ofrecido, y travestido, sin consideraciones de edad, género, raza, o clase social —*Sirena Selena vestida de pena*, *Cualquier miércoles soy tuya*, *Fe en disfraz*, *Nuestra señora de la noche* (que remite a Isabel la Negra, la prostituta legendaria de Ponce) — atestiguan la omnipresencia de esta temática. También he insistido en cómo cuerpo, escritura e imaginación siempre van estrechamente imbricados en sus textos. Es decir, Santos-Febres “escribe con el cuerpo”, o más bien escribe sobre, con y a partir del cuerpo y de sus sensaciones.

Según la propia autora, si esa insistencia en el cuerpo, como temática y como proceso escritural, lidia en contra de algo, no es en contra de la alienación femenina en el mundo de la creación literaria —una lucha ya superada en Puerto Rico— sino, según insiste la propia autora, en contra de la censura enraizada en la “colonización intelectual” que, en la isla, es más “dolorosa” y anclada que la “colonización política” (“El lenguaje” 250). Santos-Febres explica que es difícil deshacerse “del enemigo de adentro”, es decir, de la “inseguridad” provocada por el hecho de saberse de una cultura históricamente vista como “primitiva, hipersexualizada, hipersensualizada, turística”, y aceptar que detrás de tal imagen reificadora yace un conocimiento valioso que no se da a través de lo “conceptual” sino de lo “experiencial” y corporal (“El lenguaje” 250). Contrariamente a

ciertos escritores que, para salir de la visión estereotipada del Caribe como fábrica del deseo, terminan negando la cuestión de la sensualidad y del cuerpo, Santos-Febres retorna a ella, la incluye y proyecta como una episteme (“Mayra Santos-Febres: libertad enmascarada”).

El cuerpo correcto presenta una galería de cuerpos/textos en la que cada uno a su manera, configura y enfatiza una variante del binomio cuerpo/escritura. Mientras algunos cuentos tematizan y alegorizan abiertamente su auto-reflexividad en el cuadro ficcional mismo, mediante metacomentarios, otros la manifiestan de manera cubierta, interiorizada y enmascarada en el tratamiento textual¹⁶ poético/erográfico a través de lo que Kulawik y Hutcheon llaman respectivamente exuberancia lingüística y artificiosidad formal, proyectando un narcisismo y una clara auto-conciencia del poder y de las posibilidades del lenguaje. Como observa Paz, el erotismo siendo un “más allá”¹⁷ imaginativo, la erografía que lo traduce adopta una forma igualmente superlativa, hiperbólica, un proceso que se puede apreciar en cada uno de los cuentos de la colección.

En “Rosa náutica”, cuerpo y papel se fusionan a través del motivo de los tatuajes. En “Espejo con salmuera”, dos cuerpos y sus deseos homoeróticos se reflejan textualmente a través del uso aleatorio de los pronombres sujetos que los funden, confunden y fusionan. En “Oso blanco”, un brazo/cuerpo que posee el don de hablar y razonar invierte la dicotomía mente/cuerpo. En “Resinas para Aurelia”¹⁸, piel vegetal y

¹⁶ Según la terminología de Hutcheon, los primeros serían textos auto-reflexivos y auto-centrista “abiertos”, mientras los últimos se definirían como auto-reflexivos “cubiertos” aunque no auto-centristas (*Narcissistic Narrative* 24).

¹⁷ Refiero al título de su libro *Un más allá erótico: Sade*.

¹⁸ “Resinas para Aurelia” es el único relato de la colección en el que se narra una “historia”. A pesar de su contenido altamente erográfico, el tratamiento del cuento es mucho más convencional en cuanto a la forma que adopta. Por esta razón, y por haberlo estudiado detenidamente en mi tesis de maestría, preferí no

piel humana se asocian metafóricamente y sensualmente, ambas estimuladas por las manos expertas de Lucas, creador de jardines y rescatador de cadáveres de putas ahogadas, que posee el don de devolver calor y vida a cualquier superficie. En “Un día en la vida de Couto Seducción”, el cuerpo “hiperbólico” de Couto, el personaje principal, re-inventa y re-escribe la belleza y el gozo. Finalmente, en “Los parques” y “Diario de un bañista”, los cuerpos y deseos que atraviesan la ciudad erotizan el texto urbanístico.

Todos estos cuerpos al igual que la erografía que los dibuja son “correctos” sin nunca ser “puros”. En una entrevista largamente difundida en la web, Santos–Febres afirma que “el cuerpo es un espejo oblicuo” y que los sentidos no son ni “el lugar de la pureza, ni del acceso directo a la Verdad” (“Literatura para curar”). Por extensión y contaminación, la escritura que acompaña la representación de estos cuerpos oblicuos tampoco discrimina entre una poesía fina que enfatiza lo bello y eufórico y otra más cruda que sugiere la violencia de ciertas prácticas. Tampoco segrega entre lo serio y lo lúdico. Lo que sí queda constante es la exploración exuberante de las posibilidades del lenguaje, a veces seduciendo al lector, a veces repulsándolo, y a veces provocando la risa, pero siempre convidándole a ir “más allá” de las historias textuales/sexuales y de la Verdad.

incluirlo en la tesis. Nada más abordo algunas consideraciones muy generales en el último capítulo de la presente tesis que trata de la raza. Para un estudio detallado, ver mi tesis de maestría, *De Rosario Ferré a Mayra Santos-Febres. Otra forma de narrar la marginalidad*.

“Oso blanco”: paradigma erográfico

Empiezo mi análisis de los cuentos de la colección con “Oso blanco”¹⁹, que es altamente representativo de la escritura erográfica de Santos-Febres. La representación de lo sexual cubre en él un vasto registro que va de lo más sensual a lo más crudo, privilegiando centralmente una grafía exuberante que integra varios de los mecanismos mencionados por Kulawik: a nivel lingüístico-estilístico en la exploración léxica, las configuraciones fonéticas lúdicas, la sintaxis alterada etc.; en lo figurativo-poético, a través del recurso a metáforas, metonimias y condensación elíptica; en la parodia manifestada tanto a nivel macro-estructural (como por ejemplo en la tercera parte que parodia el género infantil) como micro-estructural en la caricaturización y la hipérbole—; y en el uso central de la alegoría. Como en los demás cuentos, el tratamiento erográfico en “Oso blanco” va estrechamente enlazado a problemáticas sociales — agresiones sexuales a menores, pedofilia, violaciones y violencia carcelarias — temáticas que, sin embargo, sólo se perfilan en trasfondo sin discutirse, juzgarse o cuestionarse explícitamente.

El cuento aborda centralmente el tema del fetichismo y cuenta cómo, en su trayecto diario hacia el trabajo, una mujer atrapada en un embotellamiento llega a responder a las señales que, desde su celda de máxima seguridad, le envía uno de los prisioneros. El relato se divide en tres partes en las cuales se escuchan alternativamente la voz de la mujer, la del preso y finalmente la del propio presidio que termina cobrando forma de lo que anuncia el título: un oso blanco. Cada voz proyecta una perspectiva diferente de la misma “historia” y en cada una difiere tanto el tono y registro como el

¹⁹ “Oso Blanco” obtuvo el premio Radio Sarandi del Concurso Internacional de cuentos Juan Rulfo.

tratamiento erográfico cuyo espectro, como ya he subrayado, se extiende de lo más sensual a lo más crudo. La rudeza de las imágenes evocadas contrasta con la “exuberancia” de la narración, creando en el lector una extrañeza que lo hace oscilar constantemente entre la seducción y la repulsión. El énfasis en la grafía en detrimento de la diégesis, es decir, en cómo se dice en vez de en qué se dice, atrae la atención del lector hacia la materia misma de la escritura, las palabras, develándole la arbitrariedad y el carácter consensual de cualquier signo, categoría, o construcción imaginaria (y por extensión real).

En la primera parte del relato, casi enteramente narrada en discurso indirecto libre, se escuchan las voces fusionadas del narrador omnisciente y de la mujer. Se narra cómo, al darse cuenta de que los saludos enviados desde una de las celdas de Oso blanco²⁰ le son verdaderamente destinados, la mujer empieza a fantasear. Lo iniciado a principios como un simple saludo se transforma poco a poco en un verdadero intercambio sexual a distancia entre ella, que es “libre”, y el presidiario con el que, sin embargo, comparte un mismo encierro psicológico: ella, confinada en su rutina cotidiana, traumatizada por haber sufrido una agresión sexual en su infancia y, desde luego, cautiva de su insensibilidad corporal; él, preso en Oso blanco por agresiones sexuales a menores, hundiéndose en un letargo psicológico y físico cada vez más profundo para sobrevivir el encarcelamiento y las agresiones sexuales que le infligen los otros reclusos.

Al pasar el brazo a través de los barrotes de su celda de máxima seguridad, el preso se escapa simbólicamente de su cárcel. Del mismo modo, la mujer huye del

²⁰ Oso blanco, el penitenciario estatal de Río Piedras hasta el 2004, era el establecimiento más grande del Caribe y el que acogía a los criminales más peligrosos.

inmovilismo y la rutina que paralizan tanto su cuerpo como su vida cotidiana al dejar ondular el brazo a través de una ventana de su carro simbólicamente “preso” en el atasco. Metonímicamente la celda del cautivo es el presidio, es Oso blanco. Su brazo, que oscila libre, es él mismo, su cuerpo entero y, alegóricamente, la libertad. El coche de la mujer simboliza su cárcel psicológica y la rutina que se impone cotidianamente. El brazo que “vuela” representa su cuerpo liberado y la posibilidad de sentirlo vivo de nuevo.

La caracterización de la vida de la mujer (como la del preso) se teje alrededor del encierro (físico y psicológico) previo a su relación a distancia y de la liberación simbólica que ésta desencadenará. Así comienza el cuento:

Levantarse, ir al baño. Lavar cara, boca, desayunar, peinarse, vestirse corriendo, salir salir salir, prender, llave, donde carajo las... prender el carro, marquesina, cerrar portón, llegar tarde, siempre llegar tarde por el maldito tapón. Guiar ansiosa, encontrarse de frente con una hilera interminable de carros y allá en la distancia, el presidio. Son cinco minutos del presidio a la oficina. Cinco minutos más de tortura, y ya, se acaba (25).

La enumeración de acciones cotidianas, repetitivas y esencialmente “funcionales” acentúa la trivialidad del cotidiano de la mujer que transcurre sin sorpresas ni fantasías, así como la inmediatez de sus preocupaciones. La abundancia de infinitivos que denotan velocidad, movimiento y desplazamiento, paradójicamente, connotan el inmovilismo y la mecanicidad con que ella realiza sus tareas diurnas, totalmente abstracta de su cuerpo. Durante tres páginas y media la narración seguirá enfatizando los vaivenes habituales que la mujer realiza sin ánimo ni placer ninguno:

Ya es mañana

Ya es mañana

(peinarse, vestirse, buscar las llaves)

el presidio amaneciendo sobre el expreso
cinco minutos más y se acaba el tapón de
la mañana

ya es mañana

pasadomañana

pasado pasado mañana

ya es mañana

(un oso maromeando en el expreso)

pasado pasado pasado el día después

de mañana

una mano

leve

se asoma

por entre los barrotes de una celda

y empieza a saludar [...] (28)

Las elipsis reproducidas gráficamente por espacios en blanco que aceleran el tiempo de la narración, paradójicamente, connotan la inmutabilidad del fluir temporal y testimonian la letargia vivencial de la mujer. Todos estos recursos preparan el contraste con la euforia sexual-textual que acompañará el fantaseo fetichista de la mujer cuando la aparición de la mano del cautivo interrumpa el círculo vicioso de vivencias y marque, asimismo, el fin de la circularidad y “sobriedad” léxica que desde el principio regulaba la narración. Desde luego, lo exuberante y sensual traducirá en palabras el monólogo interior de la mujer, imperceptible desde un punto de vista exterior, y la progresiva recuperación de todas sus facultades sensitivas:

El brazo, oh... ese brazo haciéndole cosas inexplicables, desde el carro verdemonte destartalado, el brazo le sonríe y la acaricia desde el aire [...]. El brazo vuela, le agarra el brazo con la mano, con los dedos, le araña con las uñas y le moja con sudor de tanto saludo en el aire. La roza el brazo su brazo. Se deja resbalar, y cae en la falda de ella. La falda se acalora, la falda destartada, verdemonte, la falda y su monte allí debajo, palpitando, después de tanto tiempo [...]. El brazo fugitivo, escondido entrepierna adentro, la roza firme, otro dedo, otro más, se retuerce, la quiere rajar de gozo y no sabe del contento que le va dibujando. Ella para a tiempo, pero luego se deja ir. Dedos se le adentran, labios hinchan y mojada, aguanta un gritito en la punta de sus lenguas. Su clítoris duro como una semilla [...]. Ella echa su cabeza atrás, la recuesta de la almohadilla del asiento conductor y se va en contracciones, en espuma de humedad, flota por el aire de los dedos que se llenan de cosquillas, agarran fuerte el volante, se arriman al aire (31-3).

La liberación corporal de la mujer se expresa simbólicamente en el fragmento a través de una condensación de recursos estilísticos: la exclamación “oh”; el aumento de la velocidad de la narración que sigue la subida del deseo; la acumulación de términos que connotan lo carnal y corporal, las sensaciones y el gozo; y las múltiples asociaciones metafóricas. Es decir, la exuberancia textual y formal opera como respaldo a la sexual a la vez que corta con la frialdad de la narración anterior.

La parodia, otro de los mecanismos de exuberancia mencionados por Kulawik, sirve de armazón central para la segunda parte. Escuchamos entonces la voz del preso, o más bien, la de su “brazo”, que narra en primera persona cómo —después de que su cuerpo hubiera perdido todas sus facultades “como ente total” a causa del encierro— empieza a obrar para que las demás partes se disocien del cerebro. El aislamiento social que sufre el preso encuentra su figuración en un cuerpo fragmentado e incapaz de sentir.

La exuberancia de la voz narrativa humana de la primera parte y la descripción eufórica de las sensaciones de la mujer en su acto sexual contrastan con el discurso extremadamente racional del “brazo”. La auto-reflexividad manifestada estilísticamente en la primera parte encuentra, sin embargo, una correspondencia en los metacomentarios y la auto-conciencia del brazo que discurre lúdicamente y proyecta una variante paródica de la figura metonímica cuerpo/mente al invertir los dos polos que, tradicionalmente, caracterizaron las esferas femeninas y masculinas. La capacidad de pensamiento y abstracción está localizada esta vez no en la mente, sino en el brazo híper-consciente que sustituye y burla al cerebro, parodiando su derecho a la hegemonía racional. El brazo sostiene, de hecho, que: “Los científicos están equivocados. No toda actividad de reflexión se centra irreductiblemente en el cerebro” ya que “dada las condiciones

correctas”, siendo el encierro una de ellas, y “una vez perdidas las facultades terciarias del cerebro”, las otras partes del cuerpo también pueden “efectuar dichas operaciones” intelectuales (37).

El brazo explica cómo poco a poco sus dedos “empezaron a tomar conciencia de sí mismos” (38), no desde las sensaciones — afirma no hablar de “hipersensibilidad” — sino que realmente desarrollaron “auto-conciencia”, hasta tal punto que no “necesitaban sentir para imaginar abstractamente” y para “articular de manera no lingüística sino eléctrica [...] conversaciones inteligentes e inteligibles con el resto del conglomerado” corporal (38). Como contrapunto a este exceso de perspicacia intelectual que luce el brazo, el resto del cuerpo se hundirá en un letargo siempre más profundo del que sólo saldrá para satisfacer sus necesidades sexuales primarias (la mecánica animal de Bataille). El brazo lamentará entonces que los escasos momentos de gozo del cuerpo reflejen “gula”, y que no sean “pensamiento” sino “puro reflejo” (41).

Con el encuentro virtual con la mujer del carro verde, el cuerpo empezará sin embargo a recobrar su sensibilidad y sus sentimientos. Dice el brazo:

Me sudaba la palma de la mano en espera de la otra mano, aquella que ondeaba diariamente en la distancia. En reacción a mi alegría al resto del cuerpo también le ocurrían cosas. Por ejemplo, una mañana me percaté que la boca mostraba los dientes de forma plácida y sosegada y que curvaba los labios hacia arriba tratando de alcanzar las orejas. Sonreía (44).

El proceso de recobro sensorial será abruptamente interrumpido cuando, al final de la segunda parte, el cuerpo y la mente, es decir, la sensación-imaginación y el

razonamiento, simbólicamente, se enfrentan. Negándose a volver a la mera satisfacción de necesidades físicas, el brazo luchará entonces en vano para conservar su derecho a la imaginación, y la exclusividad del “banquete de sensaciones” (45) e imágenes íntimas (el monólogo interior de Scarpetta) que le provoca su fetiche. Hasta que una noche en que “la verga se hinchó”, el cerebro, recordando imágenes del brazo de afuera, le ordenará al brazo que vaya “hasta la [sic] pubis y comenzara a masajear” (45). Aunque éste tratará de resistir, el cerebro recobrará su hegemonía y se negará a dar más órdenes de acercarse a la ventana marcando así el fin definitivo de la relación amorosa entre los dos brazos.

La exuberancia lingüística de la tercera parte radica en tres mecanismos — la alegoría, la parodia y la intertextualidad — que acompañan y prolongan la transformación de la mole blanca, ya emprendida en la parte inicial, en oso funámbulo:

Esa mole ahí, inamovible, alta como una gaviota en medio del expreso, como una gaviota no, como un elefante, como un elefante no, como un oso pesado y blanco, eso, oso, oso blanco parado en las dos patas de atrás como hacen los osos de circo, lleno de purinas y vitaminas para los ojos, para que no se caigan del triciclo, de la cuerda floja, oso payaso parado en la cuerda de un expreso... en el mismo medio... (27)

Mientras el recurso a la paronomasia y las aliteraciones — “eso, oso, oso”, “oso pesado”, “osos de circo”—, así como la reiteración de la “o” —“oso”, “blanco”, “expreso”, “parado”— alteran y transgreden fonéticamente la función esencialmente comunicativa del lenguaje creando una primera capa de exuberancia textual, las figuras estilísticas y comparaciones, los contrastes así como las metáforas multiplican las imágenes y formas

provisionales del oso que empieza a cobrar vida: es como una gaviota, un elefante, un oso y un oso de circo. Tal mecanismo de figuración en cadena se intensifica en la tercera parte.

El oso payaso, ciclista y funámbulo, que connota el ámbito circense y remite al universo e imaginario infantil, se asocia luego a la gaviota que desde las alturas acecha a sus presas para luego comérselas. Sobre su cuerda floja, como la gaviota reputada por su voracidad, el oso funámbulo gozará de un punto de vista excepcional, tanto sobre el expreso como sobre los presos que, según afirma, son su comida. Dice el oso:

Yo soy el oso mañoso que como cuerpos del presidio. Yo soy la estrella del circo, yo me convierto en barrotos saco las tripas a veces, y soy un oso muy mago, un oso trapecista, un oso malabarero y un presidio y un penal. Nunca he podido comerme a nadie de afuera. Pero siempre hay una primera vez.

Había un brazo suculento y otro afuera que lo saludaba e intenté comerme a los dos (49).

Lo blanco, asociado primero a la mole (encierro, criminalidad) y a la paloma (libertad, inocencia), se extiende luego a la gaviota (acecho, voracidad), y termina caracterizando al oso payaso cuyo discurso frío y cruel parodia la ley y justicia penitenciaria:

Los humanos no deben untar de saliva las nalgas, meter la punta de sus vergas por el boquetito aquel, tan rosadito, tan tiernecito [...]. No deben. Bueno, pensándolo mejor, los humanos pueden hacer eso, lo presos no. Los presos son mi comida (50-1).

Haciendo eco al libro *Surveiller et punir* de Michel Foucault, el oso alegoriza la vigilancia carcelaria y el Panóptico de Bentham que, según afirma el autor, sigue fundamentando el concepto arquitectónico y disciplinario del sistema penitenciario actual. Foucault explica que los mismos dispositivos de disciplina y exclusión de antaño siguen marcando actualmente la división binaria entre lo normal y lo anormal:

Todos los mecanismos de poder, que todavía en la actualidad se disponen en torno de lo anormal, para marcarlo o modificarlo, combinan estas dos formas de las que derivan (201).

Foucault sugiere la posibilidad de que el zoológico de animales exóticos, construido inicialmente por el arquitecto Louis Le Vau en el siglo XVII en Versailles, le haya servido a Bentham de modelo para concebir su Panóptico reemplazando, sin embargo, los animales por humanos (204-05). “Oso blanco” invierte el diagrama de poder que supone el Panóptico. Desde la perspectiva del oso, los presos son animales guardados a la vista, “perritos” que él observa y “come” con los ojos. En su discurso, impacta particularmente el contraste entre su tono ingenuo y la crudeza de lo que narra. El fragmento que sigue, en el que el oso narra una violación colectiva, proporciona un buen ejemplo del fenómeno:

Ese día yo me miraba por adentro y los vi. [...] Si los vieran a mis dos perritos uno encajado en las nalgas del otro, uno sacándole mierda y sangre y el otro rugiendo, quién sabe si de dolor, si de gusto, si de furia. Es que era chiquitito y el otro le obligaba. [...] En realidad no eran dos tan sólo, eran más. Una jauría, una multitud completa de presos jugando a los perritos con el perrito chiquito que no

se dejaba hacer. Cuando el grande terminó, se subió otro. [...] Me los comí completos porque hice que llegaran los guardias que asqueados, le entraron a palo a todos, incluyendo al perrito chiquito y me los molieron bien para mis dientes hambrientos (51-2).

Nótese aquí el uso de diminutivos y el tono que recuerda el de los cuentos infantiles y juveniles. La narración de la tercera parte se construye recurriendo a técnicas, microcosmos y lenguaje propios de la cuentística infantil y juvenil al que se superpone, sin embargo, un contenido y tratamiento erográfico “adulto”²¹.

En “Estilística de la literatura infantil”, Carlos A. Castro Alonso realiza un estudio estructural panorámico de textos juveniles e infantiles. Muchas de las características paradigmáticas que menciona se encuentran plasmadas en esta tercera parte. Entre ellas, el recurso a una narración enmarcada en un tiempo arquetipal —“había un brazo”; la abundancia de elementos prolépticos como lo son los múltiples indicios de la voracidad del oso; repeticiones y retahílas de imágenes sencillas (aunque no triviales); uso abundante de aliteraciones; exclamaciones, puntos suspensivos y onomatopeyas: “¡Agggghhhh! Rugí esplendoroso”, “Hice un truco malvado y me reí ¡JA, JAAAA...” (55); y la presencia reiterada de diminutivos y aumentativos irónicos. Estos mecanismos contrastan e instalan una distancia entre lo que se narra del mundo de los adultos (violencia, violaciones, sexo, cárcel) y cómo se narra este contenido.

La propia auto-caracterización (humanización) del oso oscila constantemente entre la fantasía burlesca y la verosimilitud cruel y parece adecuarse a imperativos de lo

²¹ Santos-Febres recurre a esta misma estrategia en “Los Parques”, otro cuento de la colección que analizo en este capítulo.

que Ortega y Gasset llama la “alquimia espiritual” del niño. Para él, la cosmovisión infantil es regida por el binomio fantasía-realidad, dos ejes entre los cuales, sin embargo, no existen fronteras estancas. Ortega y Gasset explica que en la cosmovisión infantil “los vicios mismos, hasta la muerte y el crimen” quedan “purificados” (citado en Castro Alonso: 114). Moldeándose a esta paradoja, el oso afirma ser un “oso tan malo”, “oso sádico, cruel, fetichista”; pero también se proclama, “oso polar, artista del expreso”, “estrella del show”. Se declara “Oso Mañoso”, “oso farfullero y cobarde”, oso que saca “las tripas a veces”; pero también “estrella del circo”, “rey del expreso”, “Oso con suerte”, “oso de las nieves que levanta palacios en dos patas”.

La parodia del género infantil alcanza su mayor expresión cuando el oso narra, con soltura y hasta ingenuidad, la causa del encarcelamiento de su “manjar predilecto”, “un preso hermoso, negro azabache” (52) que vive desde hace muchos años en sus entrañas. El lector sabrá que este recluso perpetró agresiones sexuales repetidas sobre niños en el pasado y es el hombre del brazo que saluda, quien también, según sugiere el texto, podría ser el agresor de la mujer del carro verde cuando joven. El oso explica que el preso, un antiguo maestro de escuela, “sujetaba firme en sus manazas las tersas manitas con lápiz” (53); que una vez presas de “sus grandes manazas, las manitas batallaban”; y que progresivamente sus “manazas” osaron jugar “con muslitos, y más tarde las manazas fueron desabrochando pantalones y blusitas para jugar con otras carnes, muy tiernas” (53).

Para González Rivera, si Santos-Febres recurre a este lenguaje infantil es porque, para ella, “en lo sexual, al lector se lo debe tratar como a un niño al cual se le explica las diferencias existentes dentro de su entorno, para que así pueda asimilarlas” (38). Una

estrategia que, según sostiene, apunta a “deshacer la resistencia del lector hacia estas prácticas sexuales consideradas disfuncionales y quitarles por un momento la carga negativa que se les ha impuesto y hacerlas más humanas” (4). Al apegarse en su lectura a criterios esencialmente “realistas”, y al infantilizar al lector, González Rivera evacua el componente principal del compromiso escritural/erográfico de Santos-Febres, la grafía, que proyecta una conciencia aguda del carácter artificioso de todo ejercicio imaginativo y, a la vez, le pide la misma introspección al lector.

Aun si Santos-Febres dirige la atención del lector hacia la arbitrariedad y relatividad de toda construcción de categorías, sean éstas ficcionales o reales, incluyendo las de las “perversiones” y “disfuncionalidades”, y, si como afirma Hutcheon, el lector en los textos narcisistas es objeto de cierta “enseñanza”, ésta no apunta a “humanizar” prácticas marginales sino a desestabilizar e incitar a una participación activa y creativa en la reconstrucción imaginativa del sentido. Haciéndolo, el pacto de lectura que sella la autora con nosotros pide reconsiderar tanto nuestra manera de abordar la ficción como la realidad.

El cuerpo paródico de Couto Seducción

En *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Linda Hutcheon insiste en que todo arte es ilusión y en que los artistas y los escritores siempre han tenido una clara conciencia de este estatus ontológico (17). El principio mismo de auto-reflexión plasmado en la pulsión “narcisista” de la literatura se origina, según sugiere la estudiosa, de la intención paródica de la novela que ya se perfilaba en el Quijote. “Un día cualquiera en la vida de Couto Seducción”, aunque formando parte del género cuentístico, permite

plenamente apreciar esta pulsión y quizás demuestra de manera más abierta la naturaleza del pacto de lectura que sella Santos-Febres con sus lectores.

A nivel micro estructural, la intención paródica del relato se traduce por el empleo de la hipérbole y lo grotesco, dos mecanismos de exuberancia lingüística mencionados por Kulawik. A nivel macro estructural, el texto parodia el género erótico-pornográfico tradicionalmente considerado como un género “serio”. “Un día en la vida de Couto Seducción” también puede leerse como una parodia del porno actual que, como plantea Scarpetta, promueve el placer inmediato. El relato de Santos-Febres difiere esta inmediatez y la reemplaza por el placer que trae la lectura de un texto gracioso y humorístico.

El relato narra, con un tono que recuerda el de los cuentos de hadas, la rutina cotidiana de Couto, el digno descendiente de una antigua familia portuguesa que, según cuenta la voz narrativa, emigró a Manatí²², un pueblo “lleno de sal” que hinchó “las carnes” de los primeros Couto (121). Seducción no sólo heredó la gordura y belleza “milenaria” de sus antepasados (118), sino también, como lo prefigura su apellido, su capacidad para desatar deseos “a chorros” (121). Couto reina sobre un harén de trece sujetos — “la cofradía secreta de los 13” (121) — grupo selecto de hombres y mujeres originarios de distintas partes del globo. Los segundos martes de cada mes, a la una y treinta en punto, él deja su trabajo para reunirse con sus amantes en la casona familiar para un nuevo ritual colectivo.

²² Manatí es un municipio de la isla de Puerto Rico cuyo nombre derivaba de la gran cantidad de manatíes que acudían a la desembocadura del Río Grande en el momento de la fundación del pueblo por Pedro Menéndez de Valdés (1738). En el relato, no hay correspondencia clara entre Manatí, como espacio geográfico real, y el pueblo ficcional al que llega Couto. Sin embargo, como veremos a continuación, las características físicas y las costumbres de esos mamíferos marinos fundamentan la construcción del personaje.

Contrariamente a lo que deja suponer el tema, el texto no presenta escenas orgiásticas sino que teje un verdadero elogio a la “gordura” y desmesura corporal. A primera vista, el tratamiento textual del cuento difiere de los demás de la colección. El texto es poco rebuscado, bastante sobrio, sin complejos intercambios de voces narrativas y discursivas. Tampoco se nota una sobreabundancia de figuras retóricas. Pero toda la “exuberancia” y el carácter metafórico del texto cabe en una imagen única que desencadena todas las otras: la configuración hiperbólica del “cuerpo amplio” (117) y seductor de Couto que, a pesar de alejarse de los modelos de belleza vinculados masivamente por la publicidad, los medios de comunicación y el porno, es decir, más allá de criterios “realistas” y ateniendo esencialmente a criterios sensoriales e imaginativos, funciona en el relato como el epítome de la hermosura y perfección. Así lo afirma la voz narrativa, portavoz de los trece amantes, cuando advierte al “observador incauto” que no se debe tomar la gordura de Couto al pie de la letra. Dice:

contrario a lo que pueda pensar cualquier observador incauto, la incuestionable grandeza de carnes de Seducción no se debe a lo que ingiere en alimento. Quien lo ve sin mirarlo confundirá su amplitud con gordura. Pero nosotros, no. Yo que completo el grupo de sus amantes, sabemos que el cuerpo amplio de Couto seducción es puro gozo, pura generosidad (120).

Desde el principio del relato, Manatí, el pueblo de sal responsable de la gordura de la familia Couto, anuncia y conduce esa valoración de la amplitud y seducción del cuerpo del protagonista. El paralelo entre Manatí y los mamíferos marinos epónimos que emiten chillidos y que Cristóbal Colón confundió con “sirenas” es obvio. Las sirenas cantan y seducen, los manatíes chillan, se lamentan y, según afirma Manuel Pereira, sus “carnes”

también atraen: “la carne de estos animales siempre ha seducido a los hombres. No sólo como sede de concupiscencia, sino también como manjar”.

Pereira recuerda el carácter enigmático del manatí, cuya “constitución antropomorfa” lo ha convertido en una criatura “inclasificable, acaso el animal más desconcertante del planeta”. Habla así de su cuerpo, “remotamente aparentado con el elefante” del que, “a pesar de su evidente fealdad”, transpira una gran nobleza. Explica cómo José Durand, autor del *Ocaso de las sirenas*, hablaba de la “magnificencia” del manatí, y cómo el conquistador Juan de Salinas Loyola lo designaba erróneamente con el nombre de “magnatí”. Pereira resalta también las actitudes casi humanas de esos mamíferos pacíficos, cómo “se abrazan entre sí los adultos”, y cómo “en sus retozos, los manatíes llegan a besuquearse entre ellos”.

La caracterización de Couto, tanto anatómicamente como en su carácter y sus costumbres, es muy similar a la del manatí. Del amplio cuerpo del protagonista emana una belleza desconcertante: exteriormente aparenta la gordura (y según criterios consensuales actuales, la “fealdad”) pero, simbólicamente, encarna la belleza extrema. Cuando Couto se presenta a una reunión, parecía que

el tiempo se detenía al verlo pasar, que la tierra suspendía sus rotaciones, que hasta los picaflores dejaban de batir las alas con tal de no perderse el portento de aquellas carnes que invitaban la saliva de todo ser viviente, de toda entelequia, objeto o mineral (118-19).

Gracias a su “caminar lento de un paquidermo”, a sus “vientres inmensos” y “ombligos”, a “su cintura ancha donde [cabén] ciudades enteras” (118), a sus piernas “como dos cornucopias” (118), a su cuerpo “tan perfecto y tan vasto” (121), y a este “continente de

piel que lo habita” (119), el personaje encarna la “concreción de generaciones de seductores profesionales” (119). El texto, en su tratamiento hiperbólico, se moldea a la gordura corporal de Couto.

Sobra decir que tal retrato invalida toda lectura estrictamente “realista” del personaje, así como de su universo erográfico. Couto no es más que una fantasía en la que se multiplican configuraciones lúdicas del deseo y de la seducción a través de una escritura artificiosa que, a contracorriente con la erografía típica actual, no discrimina lo cómico. Brulotte afirma que en el siglo XXI el humor tiende a desaparecer casi totalmente de la escritura erográfica e incluso a ser considerado como “un arma censurante” (172). Al contrario, la caracterización hiperbólica de Couto se apoya en lo humorístico. Dice la voz narrativa:

nuestro amante se vistió de mujer y dejó que le lamiéramos sus senos y que los varones entre nosotros lo penetraran por un hermoso sexo de mujer que (quién sabe cómo) logró hacerse con los pliegues de sus pubis” (123).

La misma desmesura cómica contamina las singulares puestas en escena que imagina Couto para preservar y nutrir el deseo de sus amantes y su reputación de perfecto seductor y amante:

Un día llegó con siete docenas de rosas amarillas que quiso deshojar para formar el lecho perfecto de la lujuria. Otro martes, vino cargado de las más deliciosas almojábanas con miel que ha probado ser sobre la tierra. Jugamos un juego perverso con las almojábanas. Las mojábamos en miel y le intentábamos cubrir entero del manjar. De más está decir que fue un intento fallido. El [sic] es el exceso, la perfección del exceso y este mes quedó claro (122).

Dicho recurso alcanza un paroxismo en la descripción de uno de los encuentros que, excepcionalmente, tuvo lugar a orilla del mar. La voz cuenta cómo uno de los amantes, empeñado “en besarle las nalgas” a Couto, “rodó bajo su inmensa masa y allí perdió el aire y el conocimiento”, sin embargo, “murió feliz” cuando se “lo llevó la corriente con una enorme erección que parecía aleta de pez merodeador y carnívoro” (122). A través de la evocación burlesca del sexo/aleta, Santos-Febres transforma la idea de “performancia” sexual en una broma que reitera el poder de los juegos liminales corporales y textuales. Couto, como la travesti de *Sirena Selena vestida de pena* que analizo en el próximo capítulo, evoluciona en un tiempo-espacio de posibilidades en el que, como afirma Victor Turner, “cualquier cosa puede ocurrir”, aquí, un tiempo-espacio liminal que puede dar lugar a cualquier monólogo interior incluyendo el más burlesco.

“Espejo con salmuera”: de la ósmosis corporal y lingüística intersubjetivas

En “Espejo con salmuera”, Santos-Febres aborda en paralelo los temas del lesbianismo y adulterio a través de la relación clandestina de dos mujeres, ambas insatisfechas con su respectiva pareja heterosexual. El motivo del espejo anunciado por el título sirve de armazón para, en un primer plano, enfatizar la igualdad-similitud que une la pareja lésbica así como su complicidad amorosa, corporal e ideológica, mientras en trasfondo, se perfila la no-compatibilidad que las separa de sus esposos. La escritura erográfica y exuberante que respalda y transcribe textualmente esta temática se expresa fonológicamente, lexicalmente, así como estilísticamente a través de repeticiones, asociaciones, metonimias y sustituciones metafóricas; conformaciones sintácticas

desviantes y gramaticalmente incoherentes; y centralmente, por un uso aleatorio de las personas gramaticales.

Desde las primeras líneas, escuchamos la voz del “yo/nosotras” que expresa y reitera las afinidades que, en diferentes esferas (cuerpo, sentidos, necesidades y manera de actuar), comparte con su amante, que designa como “ella/nosotras”:

ella desnuda contra mi superficie, retortijón en la barriga. Mi desnudez que nunca pareció así de igual, así de repetida exactamente mis retortijones en la barriga, hablando hablando hablando. Sabemos que ella hablamos cuando está nerviosa. Sabemos que no podemos callar porque entonces la lengua los besos exactamente iguales (17).

La fusión entre las dos mujeres se encuentra reflejada por el uso de personas gramaticales utilizadas de manera fluida e intercambiable; por la imagen de la desnudez femenina “igual” y “repetida”; por la alusión a las sensaciones compartidas “retortijones en la barriga”; y por el uso del adverbio “exactamente” que acentúa la reciprocidad física y sentimental de la pareja.

A lo largo del relato y en primer plano, la piel-texto sigue explorando esta reciprocidad a través de un juego de indagación poética y corporal, mientras, en trasfondo y de manera implícita, se alude a los riesgos asociados con la relación secreta —“De miedo estamos solas enredadas al olor de un motel [...] -¿y entonces qué... entonces cómo hacemos... entonces por qué este susto? (18) — y a la incompatibilidad que viven las mujeres con su pareja respectiva. La voz narrativa y los escasos diálogos apenas esbozan las relaciones de fuerza y de poder vertical que separan a las mujeres de sus

maridos, una problemática de género abordada y denunciada a fuerte grito por las feministas de los años 70 en Puerto Rico, pero que, aquí, el lector sólo puede extraer de las entrelíneas de la textura poética:

Los cuerpos compartidos son hombres una vez juntas, muchas veces por separado. Nos buscamos en la piel que no es igual. Esas pieles no tienen callejoncitos de poros que a nosotras nos gusta tener. No tienen los pezones al derecho con la aureola brillante y expandida – verruguitas de arriba mirando para arriba, negras como el alimento. [...] No tienen nuez blanda guardadita nuez ostra con su posesión, sino al revés. En eso de la posesión digo y la miro al fin de frente la miramos ella y yo reflejada en su barriga que ruge también (17-8).

Metafóricamente, la “nuez ostra”, el sexo femenino, prolonga el simbolismo del espejo y compenetración intersubjetiva. La imagen de la ostra que remite al mar, al salitre, a la salmuera se extiende a través de una serie de referencias que fortalece la idea de fusión entre las protagonistas: “- es hora de callarnos, digo y meto lengua entre labios como dos ostras, dos criaturas decididamente de salmuera” (18); “- somos dos almejas” (20); “estamos dentro de su boca de salitre agrio a como yo sabiendo” (21); su pelo largo huele a motel huele a motel a espejo huele tan negro motel de mar espejo con salmuera (21). Las dos mujeres son criaturas de salmuera, y a imagen de sus órganos sexuales, las dos partes unidas e idénticas de una misma concha de mar cuyos sabores y olores se confunden.

Las percepciones olfativas adquieren en el relato una importancia particular. El delirio carnal de las mujeres se asocia a fragancias que remiten tanto al cuerpo amado, a su sexo como el lugar de los encuentros de la pareja. Scarpetta subraya el carácter

profundamente subjetivo y singular de la relación que cada persona establece con los olores. Vestigio atrofiado de nuestra “animalidad”, explica el estudioso que el olfato ejerce un papel importante en los rituales amorosos, y que olores considerados como desagradables o repugnantes pueden, en ciertas ocasiones, ser particularmente excitantes (*Variations* 38).

Desde las primeras líneas, los olores fuertes funcionan para las mujeres como vectores de recuerdos íntimos y detonadores eróticos: “Exactamente igual al delirio en todas partes. El motel el olor a jabón de motel a gas de aire acondicionado el olor a desinfectante y cidra” (17). Estas fragancias se fusionan con los olores y sabores del salitre, de la salmuera y, por último, de las partes genitales de las mujeres. Según Cristina Peri Rossi, tales asociaciones son muy frecuentes en la literatura poética en la que el olor del sexo femenino se compara a menudo con el de las conchas, ostras y olas (187). Además de resaltar la ósmosis femenina, la metáfora de la concha/ostra/sexo introduce un registro eufemístico que, poética y sugestivamente, permite eludir imágenes sexuales explícitas y enfatizar lo que exteriormente no se ve pero se siente, o parafraseando a Scarpetta, lo que pasa en la mente de las amantes, su “imagería” íntima. De la misma manera que las metáforas, la frase que traduce y transmite ese monólogo interior se moldea a las conmociones del placer íntimo de la pareja.

En su tipología fraseológica de la tradición erográfica, Gaëtan Brulotte menciona la recurrencia de “frases flagelantes” o “látigo”, frases exageradamente largas, “enrolladas” en sí mismas y flexibles como el propio objeto que evocan, que intentan reproducir formalmente la intensidad del deseo que describen (127-28). El fragmento que sigue, y que cito en su totalidad para una mejor ilustración del fenómeno, proporciona un

buen ejemplo de este tipo de frases y de cómo la escritura de Santos-Febres intenta restituir textualmente toda la intensidad de las emociones. Dice la voz narrativa:

- somos dos almejas

digo y ya no puedo parar el asfixie no me queda sino gemir entre sus carnes o serán las de mías sus pezones en la boca duros no sé quien los gemidos della tan chiquita yo con miedo a lastimarla dura tan su carne sus tan muslos duras tan sus nalgas encima no sé si yo por todas partes más oscura que estamos dentro de su boca de salitre agrio a como yo sabiendo. Los calambres del miedo mis labios van bajando piernas manos me confunde abrir los ojos quiero boca a motel a motel de mar tranco carnosa adentro un exceso de ríos con grutita chupando toco gemidos un dedo chiquititos largos dos tres casi la mano no veo sino el dorso allá caben todas las manos deditos hay que retorcerse y nos rompe ella trepa encima su pelo largo huele a motel huele a motel a motel a espejo huele tan negro motel de mar espejo con salmuera, su pelo confunde cara que no es igual sin embargo pero y es su pezón boca Roman Color por todas partes, la cara nos deshacen dentro suya deshacen ella dentro yo deshecha, deshacida (20-1).

La casi-ausencia de signos de puntuación, la concordancia alterada y, desde una perspectiva estrictamente gramatical, la incoherencia de la sintaxis acompañan y traducen el delirio imaginativo y sensorial que sigue la subida del deseo. Las dos únicas frases del fragmento, que se extienden sobre una página entera y cubren el ritual sexual completo, ponen, sin embargo, el énfasis en la fase central y “liminal”, el momento en que, entre las palabras introductorias —somos dos almejas— y la liberación donde el yo/ella termina

“deshacida”, las mujeres “contienen” la respiración y experimentan un “asfixie” prolongado.

La frase no sólo expresa sensaciones y experiencias íntimas sino que reproduce formalmente el ciclo del placer. Brulotte observa que las “frases de gozo” tienden a seguir el “modelo vital” del orgasmo: nacen, crecen y se intensifican hasta desaparecer (131) o, para emplear la imagen de Bataille, hasta morirse ellas también de su pequeña muerte. Las cuatro palabras que inician el fragmento recuerdan el hambre corporal de las mujeres, cortan con el mundo exterior de la comunicación verbal funcional, y nos introducen *in media res* en el ritual sexual, sensorial e imaginativo. Sin ninguna puntuación que la detenga, al igual que las dos mujeres, la frase contiene su respiración hasta llegar a las dos únicas pausas traducidas gráficamente por las comas que permiten recobrar el aliento y que, prolépticamente, “anuncian” la consumación eminente del placer. Contrariamente a lo que observa Brulotte en la producción erográfica que estudia, el momento del orgasmo no se traduce aquí con exclamaciones, sonidos mal articulados o puntos suspensivos. La frase flagelante tampoco clausura con una “frase fuste” corta, recta y seca (128) sino con un calificativo único y distorsionado “deshacida” que condensa toda la intensidad del momento y testimonia la carencia de vocablos que, en el código existente, pudiera expresarla a cabalidad.

“Espejo con salmuera” no “presenta” una historia lésbica, tampoco “muestra” proezas sexuales (lo propio del porno actual, según Scarpetta) lo que al fin y al cabo reduciría al lector a la pasividad y lo relegaría al papel de mero *voyeur*. Más bien, por una parte, a través de un laberinto léxico, estilístico y narrativo exuberante, el cuento “representa” el monólogo interior que acompaña la búsqueda del placer privilegiando la

grafía y las imágenes mentales. Por otra, paradójicamente, mientras el texto que se mira a sí mismo modula exuberancia sensorial y escrituraria, también convida al lector a una experiencia intersubjetiva erótica que lo incluye física y sensualmente en la reconstrucción del texto.

Para Hutcheon, la novela cobra vida a través de este ejercicio paradójico. Parafraseándola, se puede decir que, a pesar de su carácter narcisista, el cuento de Santos-Febres, que está orientado hacia el lector y al que pide involucrarse activamente, transforma el acto pasivo de la lectura en uno de apropiación imaginativa análogo en intensidad al del propio acto sexual (*Narcissistic Narrative* 86). Haciéndolo, “lucha” en contra de su supuesta “muerte”. La erografía, y por extensión, el ejercicio de lectura que induce ésta en el lector responden a la omnipresencia de las imágenes de la industria porno al resistir a la carencia de grafía al reafirmar desde “dentro” todo el valor y poder de la literatura.

“Rosa náutica”: pieles y papeles

“[A] tinta, tus manos saben a tinta y tu cuello a tinta completamente a tinta” (9). Desde estas primeras palabras, “Rosa náutica” interconecta lo sensorial y escritural, e introduce una exploración siempre más explícita del binomio cuerpo/escritura que no sólo aparece tematizado en el relato, sino que también se encuentra imbricado en la textualidad misma. El cuento narra las fantasías sexuales de una mujer que goza recorriendo con la lengua el cuerpo de su amante serígrafo. Lo que comienza primero como un simple juego fetichista entre los dos amantes, “ella” y “él”, se transforma poco a poco en un elaborado ritual de creación/exploración de inscripciones corporales, los

tatuajes del amante, cuyo reflejo textual enfatizará siempre más la fusión entre un acto sexual y literario.

Al principio, “ella” se satisface con chupar la tinta que cubre el cuerpo de su amante al que le pide venir directamente del trabajo. “Él” a su turno le proporciona el fetiche que ella anhela, las manchas de tinta fresca:

Él se reía como siempre y gemía por lo bajo mientras ella le iba chupando cada uno de los dedos. Le sacaba la tinta de las uñas, con la lengua, con los dientes. [...] Y mientras ella echaba toda su piel manchada a la boca, él juraba que se perdía en bombillitas de colores que aparecían de repente ante a sus ojos (9).

De regreso al taller, el hombre reproduce sobre papel o madera los “colores” provocados por la lengua de su amante para ofrecérselos en una cita ulterior:

Colores. Fue buscándolos uno a uno y poniéndolos en la plancha de imprimir. Hizo incisiones en la madera, más profundas cada línea y gozaba incrustando metal en su superficie, sacando más hilitos de corteza, oyendo crujir aquella piel vegetal bajo sus dedos (9-10).

Cuando “él” la visita nuevamente con el cuerpo aún cubierto de los residuos frescos de su última creación artística, los colores afloran a la mente de “ella” renovando su deseo e incitando a un nuevo ritual:

y otra vez al ritual de la lengua, la prueba tirada en el sofá, él retorciéndose en el piso de la sala bajo la lengua de ella, de ella, la lengua de ella sacándole el color del cuerpo (10).

Los colores de las pruebas como los corporales nacen de, y remiten a, las sensaciones proyectando una primera variante circular del binomio cuerpo/escritura: la mujer le saca los “colores” a su amante en el sentido propio como figurado. “Ella” recorre los colores con la lengua, los traga, lleva a su compañero al gozo haciendo surgir nuevos colores mentales y nuevas sensaciones corporales que, a su vez, alimentarán sus futuras creaciones.

Después de haber experimentado varias superficies, “gubias y maderas, que luego se convirtieron en piedra, plástico, ácido sobre metal” (10), el hombre empezará a tatuarse el cuerpo. Parafraseando a Severo Sarduy, hará del cuerpo el soporte de su obra artística (*La simulación* 15). Según nota Kulawik, los tatuajes constituyen un motivo muy frecuente de los textos neobarrocos que a menudo son objetos de una “asociación figurativa” con la lengua (el código), y/o el lenguaje, y la literatura:

La lengua aparte de ser un órgano bucal, en su conformación física de sonidos (fonética) y como material visual (letras impresas sobre el papel) es asociable con la inscripción corporal, las huellas que marcan el cuerpo simbólicamente por medio de una inscripción sobre la piel, como en el caso del tatuaje o cortada (237).

Del mismo modo, en “Rosa náutica”, los tatuajes y el texto, la piel y el papel, así como el ritual sexual y el proceso de escritura/lectura, se asocian figurativamente. Cuando la atención y el interés de la mujer hacia las huellas de tinta se desplazan hacia los tatuajes frescos, el fetichismo adquiere claros matices de sadomasoquismo y hasta de vampirismo:

Ella esperaba cada tatuaje con los labios húmedos, le brincaba encima, lo arrastraba allá donde los colores explotaban, verde monte de tinta que se va chupando el cuerpo, rojo. La costra negra de piel despegada en cada incisión, cayendo en la lengua de ella, deshaciéndose. Las agujas le horadaban el cuerpo, escupiendo colores en su carne, dolía mucho, tan densamente por adentro, hacia los lados hasta que se le adormecía el pedazo de carne, ella con la lengua lo hacía doler más [...] (11)

Las incisiones en la madera, las incrustaciones y ese crujir de la piel vegetal provocados por las agujas, ahora el amante las siente en carne propia. La exuberancia del texto acompaña y apoya ese sentir, la violencia y el dolor que soporta su cuerpo: “brincaba”, “arrastraba”, “costra despegada”, “incisión”, “horadaban”, “dolía mucho, tan densamente”. De la misma manera, la tinta de las pruebas y de los tatuajes encuentran su equivalente corporal en la sangre que mana de la exuberancia sexual: “dientes en la oreja mordisqueando, sangre brotando de la piel, sangre y tinta, no hay cuerpo que resista” (12).

En cada encuentro, simbólicamente, la mujer “graba” la piel del hombre haciendo resurgir a la vez el dolor y los “colores” del gozo. Escribe con y sobre el cuerpo, su recorrido exploratorio y escritural estrechamente imbricado en el acto erótico mismo. Metonímicamente la lengua es el cuerpo de la mujer, y es una pluma que a su vez representa el propio acto literario. El cuerpo del amante funciona como lienzo que acoge la pluma-lengua que le lee los tatuajes y traza una cartografía que, virtualmente, escribe una historia íntima y secreta. Con el motivo del fetichismo, Santos-Febres logra, a pesar de la posición central que ocupa el cuerpo en la narración, hacer desaparecer los cuerpos

físicos que quedan sin identidad y descripción propia, textualmente borrados en su totalidad, pero representados a través de sus marcas metonímicas respectivas: para la mujer, la lengua, la boca y los dientes; para el hombre, los tatuajes, las inscripciones corporales y sus emplazamientos respectivos.

El deseo de ir siempre “más allá”, lo propio del “erotismo” según Octavio Paz, lleva a la mujer y al hombre a una incesante búsqueda de nuevas fuentes sensoriales. En cada ritual, la amante recorre primero las viejas inscripciones, los “colores que por los últimos meses ella conocía de olfato, tacto y vista, las abultaciones de piel que se levantaban bajo sus dedos”, hasta llegar por fin a la “tinta fresca” de un nuevo tatuaje que pueda saciar su sed (12). Así, los tatuajes aumentan hasta saturar toda la superficie del cuerpo del hombre que desaparece tras estos signos e inscripciones, marcas corporales que, simbólica y metonímicamente, apuntan al mismo tiempo a un “cuerpo” escritural histórico. Cito aquí el pasaje más significativo que aparece hacia la mitad del relato:

Serpiente alada, delfín tribal de inuits del noroeste americano, banda celta en tobillo, una estrella de David, sol inca, el año 5 flor del calendario maya, tres olas, dos puntos y una barra en la parte posterior del cuello, escarabajos egipcios, el símbolo de la fertilidad taíno, la lengua de ella lamiendo, la boca de ella chupando el tercer ojo y su pirámide, salamandra de bestiario medieval, una máscara de los muertos abakua, escorpión en la oreja [...] cuatro ideogramas japoneses ella encima y sus gemidos, sus gemidos que lo llenan de colores (11-2).

El cuerpo masculino, ahora híbrido, travestido y paradójicamente borrado, lleva signos, escrituras y códigos pertenecientes a épocas y culturas distintas que “representan”

cuerpos escriturales del que se hace el depositario. La lengua-pluma por su parte lee estas marcas inscribiendo en la piel del hombre otro texto que, con trazos y pinceladas virtuales tan efímeras como lo son las sensaciones, transcribe lo corporal e íntimo.

Para Chiclana y González, quien aborda la relación cuerpo/escritura desde una perspectiva feminista, las inscripciones que traza la protagonista dramatizan la situación de la mujer escritora que, “atrapada en un campo literario lleno de *historia*”, se ve forzada a “encontrar una manera de expresar una historia diferente” (182, énfasis suyo). Haciendo eco a las lecturas de Jeandelize B. González Rivera y de Luis Felipe Díaz citados a principios del capítulo, Chiclana y González sostiene que la insistencia en lo gustativo y cinético apunta a explorar “las cualidades *perversas* del deseo” y a oponerse a la predominancia de lo visual en la cultura falocéntrica occidental (164, énfasis mío). Para ella, “él” representa el “inscriptor, el escritor masculino y transcriptor”, y por lo tanto, el “control masculino de la pluma” (181). “Ella” es la que “usurpa el control textual” (181) quitándole el “texto que la oprime e impide su entrada en la literatura, como para ganar el control del lenguaje y reinscribirse a ella” (182).

En parte, la lectura de Chiclana y González se basa en el desinterés que demuestra la mujer para las creaciones de su amante: “a ella no le interesaba cómo la fibra del papel se tragaba los colores, sino la tinta que él tenía encima de su fibra, en las manos, el cuello, su pelo” (9). La crítica observa que la atención entera de “ella” está dirigida hacia los tatuajes, y por lo tanto, hacia su propio proceso de re-escritura. A pesar de eso, Chiclana y González termina matizando su posición cuando sostiene que Santos-Febres no busca tanto “robar el lenguaje para *controlarlo*” sino para deshacerse de las distinciones de género, y alcanza este objetivo al ofrecer un texto “repleto del cuerpo

femenino” que, en su “absoluta subjetividad y sexualidad”, no se puede objetivar (183, énfasis mío).

Chiclana y González tiene razón cuando habla del desapego que demuestra “ella” hacia los textos del hombre, sin embargo su lectura falla en tomar en cuenta la naturaleza misma del fetichismo, esta manera de fijarse obsesivamente sobre un fragmento único en detrimento del todo. El juego fetichista supone un “objeto”, parte del cuerpo, imagen etc. que desencadena todo el proceso imaginativo. La presencia pasiva del hombre en el relato no apunta tanto a una inversión política de los papeles activos/pasivos tradicionalmente asignados al hombre y la mujer, inscritos y fijados en sistemas dicotómicos de regulación del poder —creación/procreación, mente/cuerpo, simbólico/material, y claro, positivo/negativo— sino que proyecta una variante de las posibles puestas en escena imaginativa de lo sexual.

Me llama particularmente la atención el hecho de que la crítica afirme que la intención de Santos-Febres *no* es robar el lenguaje para controlarlo. Evidentemente, lo que quiere decir ella es que Santos-Febres no intenta apropiarse el campo literario del mismo modo que lo hicieron los autores masculinos en cierta época. Y en eso tiene razón. Sin embargo, desde otra perspectiva se puede plantear lo contrario. Santos-Febres se apropia el lenguaje, lo hace suyo, lo explora más allá de lo que prescribe el código, en fin, conscientemente lo “controla”. En eso, precisamente, radica la naturaleza de su compromiso y “obsesión” literarios.

Por una parte, el fetichismo de “ella” dramatiza el ejercicio escritural auto-reflexivo de Santos-Febres. Es decir, la fijación fetichista de la amante refleja el

narcisismo y la exuberancia lingüística que proyecta la escritora. Por otra parte, los juegos semánticos, los equívocos y las ambigüedades lingüísticas, que convidan al lector a un “más allá erótico”, recuerdan el juego de *cache-cache* emprendido por los dos amantes al final del relato. Tal juego se clausura con un paroxismo sadomasoquista sexual que refleja el “forcejeo” y “desafío” con el que Santos-Febres afirma someter a las palabras (“Por qué escribo” 154).

Cuando la piel saturada del hombre no ofrece más espacio visible para nuevos tatuajes, éste renueva el juego al ocultarlos en lugares siempre más íntimos. “Ella”, por su parte, actualiza el ritual al hurgar meticulosamente la superficie corporal entera de su amante hasta descubrir el nuevo escondite del fetiche:

Ella siguió por orden de aparición, el envés de la muñeca, la tetilla, el tobillo, la espalda, la pantorrilla, el antebrazo izquierdo, la parte posterior del cuello, no hay cuerpo que resista, “no hay cuerpo que resista”, él juraba que se moría [...] (13)

La frase “no hay cuerpo que resista” vuelve a lo largo del relato como una letanía e incitación por parte de “ella” para que el hombre vaya siempre más lejos y aguante más el gozo y el dolor. Funciona igualmente como leitmotiv proléptico que, entre otros indicios, prepara y anuncia el desenlace. Cuando finalmente “ella” logra encontrar la rosa de los mares frescamente tatuada entre las nalgas de su amante, en la “carne más rosada” (14) de su anatomía, éste se deja ir a los límites del dolor y gozo hasta no poder “resistir” más, tanto en sentido figurado como propio:

Ella se lo comía. El aguantaba los gritos en pleno pecho para no asustarla, mordía la almohada, se mordía y sintió el sabor a tinta y sangre tan amado en la punta de

la boca. El mismo se aguantó las nalgas, se las fue separando para la lengua de la amada [...] para que naufragara con él ahí adentro, dentro del dolor. Ella se lo comía, se lo comía, se lo iba tragando. El iba a decir —no aguanto, no hay cuerpo que resista— pero al abrir la boca, sintió un mar de tinta que lo anegaba, no le dio tiempo de decir nada, no le dio tiempo no a creer que se moría, porque en efecto se murió (14).

Si “morirse” remite metafóricamente a “la pequeña muerte” de la que hablaba Bataille, es decir, a la culminación del placer, la frase “en efecto se murió” apunta también a la muerte “física” del hombre. Textualmente, el tono lacónico y seco de la frase final contrasta con la exuberancia de la prosa “flagelante”, ondulante y dulce del resto del relato. Esa es la “frase fuste” que observa Brulotte, corta, elíptica y fuerte que acompaña al orgasmo (128-29), pero que aquí sirve para cortar abruptamente con la puesta en texto de lo “sexual” y marcar el retorno a la “realidad” funcional sin por eso clausurar el relato. Es decir, acto sexual y erografía concluyen juntos en ese momento, pero la “historia”, que se había detenido durante el intermedio corporal, continúa.

Las últimas frases narran cómo, después de entregar el cuerpo a las autoridades, la mujer se declara culpable de asesinato por haber chupado “la tinta del alma” (15) de su amante; y cómo los resultados de la autopsia revelaron la causa de la “muerte”: septicemia. El narrador afirma así que, por ser “loca”, las autoridades no inculparon a la mujer: “Quién le iba a creer historia semejante” (15). Tal juego de *cache-cache* y singular desenlace, que rompen con toda intención mimética/realista, tampoco pueden dar lugar a lecturas e interpretaciones “realistas”.

Precisamente por eso la posición de González Rivera, que detecta en el final una “triple moraleja”, resulta muy problemática. El crítico afirma que el texto proyecta placeres “condenados” por la sociedad; que éstos no duran y terminan siempre con dolores; y que los “rebeldes” se exponen a una punición (154). Subraya así el paralelismo entre la osadía revolucionaria de la historia sexual del relato y la osadía literaria de Santos-Febres que, según afirma, podría salir dañada “si los sectores más conservadores socialmente leen su cuento” (155). A pesar de que González Rivera menciona que el “manejo del erotismo extremo” en el relato forma parte de un “procedimiento metaliterario que hace que su texto se mire a sí mismo” (155), al seguir analizándolo como si su intención central fuera restituir fielmente un contenido real, su lectura recusa el propósito narcisista de Santos-Febres. Tanto González Rivera como Chiclana y González buscan lo político, revolucionario, perverso y marginal de la escritura corporal de Santos-Febres en motivaciones esencialmente extratextuales y se niegan a ver su empeño en manejarlo “por dentro”.

De los cuerpos urbanos y sus historias espaciales

La ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, sólo con habitarla, recorrerla, mirarla (Roland Barthes, 1997).

Según afirma Carlos Monsiváis, la ciudad es actualmente un tema imprescindible. Señala el estudioso que “[d]e hábitat o albergue multitudinario ha pasado a ser el cuerpo antropomórfico que moldea de distintas maneras la conciencia de sus habitantes” y que

ahora “suele tener más presencia o vigencia que la idea de nación afligida por las redefiniciones impuestas por la globalización” (424). Haciendo eco a las observaciones de Monsiváis, Mayra Santos-Febres confirma que, efectivamente en su producción y en la de sus coetáneos, la ciudad ha destronado el espacio nacional que tanto preocupaba a sus predecesores y hasta ha llegado a ser la grafía espacial predominante (*Mal(h)ab(l)ar* 19). Sin embargo, en la lectura de las obras de la autora, resulta evidente que la ciudad que enfoca y pone en primer plano no es la ciudad “real” diseñada por arquitectos y urbanistas, planificada para las actividades funcionales cotidianas, sino la micro-ciudad que se apropian sus personajes, zonas intersticiales y periféricas de placer y deseos en las cuales, según observa Monsiváis, “lo Prohibido deja ostensiblemente de serlo” (424).

En un análisis en el que estudia las imágenes de la ciudad en la producción literaria reciente, Laura Eugenia Tudoras confirma que los textos actuales prestan una atención muy especial a las zonas “suburbanas” de “libertad de la práctica de los vicios” (54). Sostiene que la representación del espacio se ha vuelto “subjetiva”. Es decir, no se centra más en el espacio concreto de la realidad física sino en “espacios mentales”, en “otros espacios posibles, intermediarios, imaginados e imaginarios” (50). Tudoras discute la distinción teórica establecida por varios estudiosos entre “lugar” y “espacio”, el primer término correspondiendo a “lo geométrico”, y el otro a “lo existencial”, es decir, a cómo el ser humano ocupa y moldea su entorno (36-7). Ella traslada luego esta distinción al acto locutorio: mientras el “lugar” equivaldría a la palabra, el “espacio” (las zonas vueltas “subjetivas”) correspondería a la palabra “performada” (37). Para Tudoras, evolucionar en la ciudad no sólo implica recibir mensajes espaciales, sino también “reaccionar a estos

mensajes”, es decir, involucrarse “de forma activa en una serie de mecanismos que por un lado, son muy permisivos en cuanto a la libertad de acción y por otro, la restringen” (24).

El razonamiento de Tudoras recuerda el de Michel de Certeau quien, en su conocido libro *L'invention du quotidien*, plantea una relación de interdependencia entre la ciudad y los cuerpos que, al recorrerla, alteran y se apropian el mapa urbanístico trazado por los especialistas. Para de Certeau, los recorridos de los peatones en la ciudad constituyen enunciados espaciales análogos a los enunciados verbales. Así, para él, el arte de componer frases es equivalente al de realizar recorridos (151). Explica que tanto el enunciado espacial como el verbal implican la apropiación de un código (topográfico, lingüístico). Pero que si todo orden espacial organiza un sistema de posibilidades e interdicciones, también este sistema se puede sobrepasar, desviar y actualizar del mismo modo que, en su acto verbal, lo hace todo usuario de la lengua. Los Yamasakis²³, estos acróbatas urbanos que desafían las leyes de la gravedad, saltan de un edificio a otro y desvían el uso y los caminos previstos por el código urbanístico al utilizar el espacio urbano como instalación deportiva, son el ejemplo hiperbólico de estas “transgresiones” espaciales. Pero como lo sugiere de Certeau, el simple usuario también es libre de seguir la cartografía trazada o de contornearla y de escoger ciertos elementos espaciales en detrimento de otros.

Para de Certeau el espacio geométrico diseñado por los urbanistas y arquitectos, lo que Tudoras llamaría “lugar”, equivale al sentido propio y denotativo del que los

²³ Los Yamasakis son los adeptos del “Parkour” más conocidos por su participación en la película *Yamaski. Les samuraïs des temps modernes* de Luc Besson (2001). La disciplina, sin embargo, tiene su origen en las prácticas desarrolladas por el ejército francés en la guerra de Vietnam, con el objetivo de pasar, evitar y/o contornea los obstáculos de la selva. Hoy en día, el “Parkour” también llamado de modo muy sugerente “el arte del desplazamiento” ha llegado a ser no sólo un deporte, sino un verdadero arte de autodisciplina y superación personal.

lingüistas y gramáticos deducen el sentido figurado y metafórico. El autor insiste en que tal sentido propio y sin “figuras” no existe en las prácticas “caminatorias” (152) puesto que, los pasos y gestos de los transeúntes constituyen verdaderos modos de “aprehensión táctil y apropiación cinésica” (147), y funcionan como “figuras” del espacio y del andar que “metaforizan” el sentido propio de los lugares y transforman así “cada significado espacial” (149). De este modo, si como plantea Monsiváis, la ciudad actual “moldea” a sus habitantes también en sus tratos cotidianos, los que la recorren, participan en su conformación, la rediseñan y la imaginan.

“Diario de un bañista” y “Los parques”, que he escogido por ser representativos de esta apropiación/proyección espacial, son erográficos en el sentido de que proyectan un contenido “sexual” privilegiando una grafía espacial y textual exuberante que desvía del sentido propio y tuerce tanto la funcionalidad del espacio arquitectónico de la ciudad como la de la escritura. Dicho de otro modo, a través de sus pasos y deseos, los personajes de estos relatos escriben “con el cuerpo” otra ciudad que, como un palimpsesto, se superpone y reemplaza momentáneamente a la arquitectónica. Paradójicamente, tal ejercicio extiende las limitaciones físicas y materiales de la ciudad “real/ficcional” transformándola en un espacio abierto a múltiples posibilidades, esto es, en espacio liminal. El texto que, por su parte, soporta y describe este proceso de escritura espacial se moldea a las mismas dinámicas liminales prefiriendo una abundancia de formas provisionales, figuras y recursos estilísticos y exploratorios que, a su vez, tuercen y metaforizan el código lingüístico.

“Diario de un bañista” y “Los parques”

A pesar de la ingenuidad de su título, “Diario de un bañista” presenta las escenas sexuales más crudas de toda la producción de Santos-Febres. “Bañista” no remite aquí al bañista que recorre las playas para gozar del sol sino al que busca la intimidad de los baños públicos. El cuento se subdivide en 20 partes en las que se escucha la voz de un hombre joven que, a manera de diario, narra sus peregrinaciones cotidianas por los baños de la ciudad a los que acude para satisfacer sus peculiares inclinaciones sexuales. Carmen Dolores Hernández nota que en el relato, el cual “se desarrolla en un ámbito sórdido y sucio” totalmente indocumentado hasta el momento por la literatura puertorriqueña, contrastan de manera marcada “la precisión paradójicamente luminosa de la descripción” y “la repulsiva realidad descrita” (“El cuerpo fraccionado”).

Santos-Febres evita una vez más los caminos trillados y su texto, del que no emana ningún juicio moral o discriminatorio, une la palabra poética a las imágenes más escatológicas. La “luminosidad” descriptiva de la que habla Hernández se apoya en una minuciosa exploración semántica e incluye varias combinaciones de los tres grandes ejes mencionados por Kulawik como generadores de exuberancia textual: el artificio que en el relato se expresa a nivel lingüístico-estilístico, figurativo-poético y como distorsión del espacio; la parodia; y el erotismo que, por las razones expuestas anteriormente, prefiero llamar “erografía”. El motivo del diario y la exuberancia le confieren al relato un carácter altamente narcisista. Auto-reflexivo por una parte, es decir, consciente del poder de la letra, pero también autoconsciente, es decir, centrado en sus estrategias discursivas (según la terminología de Hutcheon a la que he referido a principios del capítulo).

Según cuenta el diarista, su obsesión por los baños se origina en traumatismos sufridos en la infancia. Primero, cuando un tío quiso enseñarle “cómo los machos mean” y ver “cuán lejos” (106) el joven podía proyectar su orina. Luego, cuando a los once años fue testigo en los baños de la escuela de una competencia entre dos de sus “compañeritos, los más machitos”, que jugaban a disparar “su leche hacia las paredes” (101), juego que concluyó cuando el ganador obligó al perdedor a lamer las losetas llenas de esperma. Tras haberse contado mentalmente varias “*historias de niñez*”, “*cuentos de hadas*” y haberse “*imaginado sodomizado por tíos*” (95, énfasis mío) para comprender sus inclinaciones, el hombre confiesa haber decidido trasladar sus pensamientos al papel. Su diario alterna entre la narración de lo que se “imagina” el hombre (el monólogo interior del que habla Scarpetta), la descripción de sus peregrinaciones y experiencias sexuales “reales”, y los metacomentarios que él emite acerca de sus motivaciones/justificaciones tanto escriturarias como corporales cumpliendo así una doble expectativa: por una parte, comprender la “pasión en la carne” (103) que lo hace diferente y lo impulsa en contra de su voluntad a frecuentar asiduamente los baños públicos; y por otra, cuestionar la puesta en texto de estas impulsiones. Dice:

nada de lo escrito es lo que quiero decir. Todo es tan premeditado, todas estas voces que se me parecen a cosas que he leído antes, de otros hombres apasionados por esos sitios ocultos que funcionan a simple vista (102).

Mientras la conciencia de saberse diferente le hace recorrer “anónimamente” los baños para encontrar un espacio en el cual esconder, y dedicarse a, sus aficiones, el amparo de la “ficción” le proporciona el espacio simbólico para revelarlas y cuestionar esta doble

búsqueda en la que ficción y realidad se inter-penetran y funcionan bajo un mismo signo de atracción-repulsión:

Ya quisiera ser de otra manera, ya quisiera no sentir la necesidad de estar sentado aquí tecleando todo esto que no sé a ciencia cierta para qué sirve, este diario que me avergüenza y me seduce de la misma manera que me avergüenzan y me seducen los malditos baños de esta maldita ciudad [...] (104)

Desde las primeras líneas, el bañista confiesa no “hacer uso” de los baños públicos, es decir, no atenerse a lo previsto por el código urbanístico. Explica que nunca “se está cómodo en un baño público”, que “con eso en la mente los diseñan para que la gente deposite sus pestes y salga corriendo de allí” (87). Los “usuarios” entran en los baños “apurados” y se contentan con

brincar por encima de los charcos de orín, taparse la nariz ante el olor a desinfectante y mierda fresca; dejar caer el pantalón hasta las rodillas, cuidando de no manchárselo con los líquidos rebeldes de aquél que apuntó mal antes que uno (87).

Por el contrario, él y los que comparten sus inclinaciones “habitan” el espacio, lo que significa “otra cosa, completamente distinta” (88). A medida que avanza el relato, el lector se entera de cómo después de investigaciones y vigilancias, de “[s]emanas enteras de ir cautelosamente examinando tiendas por departamentos, cines, universidades, bibliotecas, parques de recreo, estaciones de guaguas” (92), el hombre ha ido seleccionando sus baños favoritos apropiándose de ellos y transformando cada significación espacial codificada en espacio metaforizado y “subjetivo”.

Explica cómo, alternativamente y según sus necesidades, él habita el baño de Pedagogía “si quiere algo a media tarde” (88); el del cine, al que se accede por un “inmenso pasillo gris” que atraviesa imaginándose vestido/travestido de novia (89); el de la biblioteca pública de la parada 20, en el que, “cuando no hay acción”, se distrae mirando a los niños de intermedia que “hacen competencia de gargajos y orín” (90), y que admira por ser “tan jóvenes y puros en aquella pecera de defecación, como pececitos tropicales listos a convertirse en pura depredación” (91); y finalmente su “joyita”, localizada en una estación de guaguas “donde la peste a orín es tan añeja que casi se puede apartar con las manos cuando se entra” (92). En ésta, “toda superficie exhibe graffitis, fechas, nombres de gente que ha entrado a habitar [sus] entrañas” (93). Además, abundan las “marcas” que él anhela: “viejas, amarillas mudas en las paredes” (93) de tal modo que, a pesar de que todos los baños seleccionados sean “sus” baños, la “joyita” es su “hogar” (93). Dice:

Loquetas frías contra mejillas, contra lengua, loquetas frías y ese calor recogido en la boca peleándose agrio con el dulzor resbaloso del mismo frío, contra restos de desinfectante, tinta de marcador negro, sudores anónimos incrustados entre grietas de loquetas mugre [...] a hierro sabe, a azúcar enmohecida y aquello que tragas lentamente, que fuiste a recoger a las paredes del baño (88).

La narración agridulce (lo que Hernández llama la luminosa descripción) y el tono de confianza contrastan con la crudeza de las imágenes a las que refieren. El fragmento condensa una serie de mecanismos estilísticos y poéticos que “dulcifican” la puesta en texto de lo sexual. Nótese por ejemplo la abundancia de términos que remiten a percepciones sensoriales íntimas (y por eso, “correctas”), de repeticiones y

connotaciones, así como de contrastes. De este modo, el frío de las instalaciones sanitarias se opone al calor corporal, lo repulsivo del lugar a la cercanía que mantiene el hombre con las superficies y, por extensión, con este espacio en el que, parafraseando a Néstor García Canclini, él se siente a gusto como si estuviera en su propio hogar.

Para García Canclini como para Tudoras, el espacio urbano no sólo se significa desde sectores intelectuales o hegemónicos, sino también desde espacios donde se tejen interrelaciones íntimas. García Canclini refiere, por ejemplo, a los salones de baile que, en México, constituyen importantes lugares de encuentros generacionales y muestras de apropiación de la ciudad. Explica que “toda interacción tiene una cuota de imaginario, pero más aún en estas interacciones evasivas y fugaces que propone la megalópolis” (89). En medio de la fragmentación urbana, éstas actúan como “señales” “que establecen una especificidad y así reordenan una problemática [...] la de lo público y de lo privado” (92). Dentro de la macro-ciudad estos micro-espacios de agrupamientos operan como espacios públicos “privados” (Canclini 92) que permiten que uno se sienta “a gusto como en la propia casa” (Canclini 92).

Tudoras observa por su parte que la multiplicación de “interdicciones” y “reglamentos” en la gran ciudad actual incita a la “clandestinidad” (34). Los baños ofrecen al bañista y a los que comparten sus inclinaciones, la privacidad, intimidad y el anonimato que les niega la gran ciudad con sus instalaciones diseñadas para un “uso” funcional predeterminado. Tal privacidad, opuesta a la gran ciudad restrictiva, adquiere en el relato claros matices de clandestinidad. El bañista lamenta el hecho de que, contrariamente a otros países, su isla no ofrezca lugares en los cuales “se pueda ser todo lo invertido que se quiera sin consecuencias, sin el temor de encontrarse a los primos en

los lugares de ataque, al vecino de la niñez o al compañero de escuela” (104). Afirma odiar “esta maldita isla que es toda un baño público, llena de mierda, de plástico que promete encubrir, pero que termina convertida en otro confesionario” (105). Mientras los lugares públicos de su ciudad/isla/baño fallan en “encubrir” la diferencia, puesto que en ellos todos comparten la misma “mancha de plátano” (105) (la misma identidad puertorriqueña), sus baños, como espacios íntimos subjetivados, la amparan y acogen un círculo selecto y unos rituales anónimos en los cuales lo verbal y la “identidad” social no tienen cabida (93):

Una mirada tan solo, el gesto estudiado que había visto tantas veces desde las orillas, esa mano como cuna donde reposa la carne, tubo de licores, apuntando hacia donde palpita el deseo. [...] El reto desnudándose ante mis ojos, y yo sin querer ver (94-5).

De la misma manera que los baños preservan la privacidad y el carácter secreto de estos encuentros, el texto encubre y enmascara en su exuberancia la violencia y el machismo que rigen estos juegos clandestinos. Las formas desviadas del sentido propio, las comparaciones, metáforas, y los eufemismos distorsionan la “realidad” del referente y, de nuevo, la dulcifican.

Tudoras explica que las micro-zonas²⁴ de clandestinidad, que evaden las exigencias de la gran ciudad, tienen sus códigos propios pero privilegian reglas implícitas, “no escritas”, que no piden mucho más que “seguir cierto juego” (35).

²⁴ Tudoras refiere particularmente al barrio pero sus observaciones se aplican perfectamente a la representación de los baños del cuento de Santos-Febres y a las reglas que prevalecen en estas micro-zonas privadas y clandestinas.

Hablando del cuadro que rige los rituales de los baños, este juego paralelo del que habla la estudiosa, el diarista afirma que

En los baños todo es lenguaje mudo y por lo tanto profundamente estudiado. Existe una gramática secreta, códigos planificados al detalle. [...] Poblaciones pequeñas, tribus nómadas se encuentran por medio de estos gestos y se reconocen. Las mamonas, los que vienen a coger y los que vienen a lo mío. En silencio porque no hay que revelarse (93).

Mientras fuera del baño se escucha “el ruido de las guaguas, la gente haciendo fila esperando su transporte”, entre las paredes de los baños “todo bullicio se vuelve música de trasfondo. Las paredes sucias susurran entre el graffiti” (93). Afuera “queda la pureza o la fiereza cotidianas, los planes, las preguntas”, adentro “en medio de la mierda y el orín por encima del desinfectante, van los ojos y el tacto en forcejeo (94). Dos “realidades” y mundos referenciales, el de la legalidad y realidad funcional, y el de la clandestinidad con su vocabulario y actuaciones corporales propias.

Gran parte de la exuberancia textual del relato se teje alrededor de esta dicotomía que se extiende y abre múltiples campos semánticos: a los baños/privados se opone la gran ciudad y la isla; al anonimato, la identidad colectiva; a lo sensorial, lo típicamente funcional; a lo interior, lo exterior; a la ficción, la “realidad”; al lenguaje corporal, el lenguaje verbal; al silencio, el ruido; y a la “legalidad”, la clandestinidad. Uno de los fragmentos más significativos de cómo se construyen estos contrastes, a partir de una combinación de mecanismos estilísticos y figurativos, subjetivación del espacio, parodia y escritura erográfica/poética, se encuentra en un pasaje que narra la entrada del hombre a su baño del cine.

Explica que, para acceder al baño, tiene que cruzar un “inmenso pasillo gris” que atraviesa como si fuera el ala de una iglesia, imaginándose “tan frágil, tan tenue como una novia [...] con velo blanco de tul más fino, invisible, y con un ramillete de carne entre las manos, muchas flores de pétalos llenos, rosas de piel y suspiro de ángel (89). Visto desde una perspectiva exterior, incluida la de la “realidad” ficcional, el hombre simplemente atraviesa un pasillo que da acceso a los baños del cine. Pero siguiendo el guión de su monólogo interior, el bañista es “como” una novia pura y virgen. El pasillo se armoniza con su fantasía transformándose virtualmente en el ala de una iglesia. El texto que, por su parte, traduce esta actuación corporal/virtual, invisible para los mirantes, también se moldea a las imágenes mentales del hombre: “velo blanco”, “tul más fino”, “flores de pétalos llenos”, “suspiro de ángel”. Las únicas metáforas que connotan el ritual carnal que seguirá estos preliminares imaginativos son el “ramillete de carne” y las “rosas de piel”.

Cuando el bañista “penetra” al baño, sin embargo, desaparece lo idílico y los eufemismos. La proyección textual/espacial y el monólogo interior modelan una nueva ficción:

Allí está la carniza, allí los ojos y los hombre vigilantes. Entonces soy una novia en una cárcel, un sacrificio, una ninfa tirada a los lobos que poco a poco se transforma en lobo también, le crecen los colmillos, y garras, se rasga ella sola el vestido para sacar de entre el ramillete de flores un cuchillo duro, erecto, listo para matar (89-90).

La visión idealizada de la entrada de la novia, las metáforas y el vocabulario poético que remitían a la inocencia y pureza femenina desaparecen en provecho de imágenes que sin

perder la exuberancia lingüística, connotan la violencia, las agresiones y el machismo: “carniza”, “lobos”, “cárcel”, “sacrificio”, “colmillos”, “garras”, “matar”. El “ramillete de carne” que simbolizaba las flores de la novia se transforma en “cuchillo” duro al evocar la erección del hombre. Las andanzas, los gestos y rituales del hombre metamorfosean los baños del cine en un sinfín de espacios: el baño del cine es un hogar, pero también una iglesia, una cárcel y la arena donde los lobos lo esperan.

“Los parques”, el cuento que cierra *El cuerpo correcto*, lleva tal proceso de apropiación/subjetivación del espacio a su paroxismo a través de una cadena de imágenes, asociaciones, connotaciones y metáforas que reintroducen la misma dicotomía hombre lobo/ninfa inocente que aquí nada más se esboza. En su estudio sobre las variaciones del erotismo, Scarpetta resalta la poderosa atracción que desde siempre han ejercido los juegos eróticos basados en la diferencia de edad, omnipresentes tanto en el arte como en la literatura (162). “Los parques”, que revisita y actualiza el personaje arquetipo de “Lolita”, se inserta en esta larga tradición²⁵.

El cuento narra los jugueteos sexuales de una quinceañera especialmente espabilada que, al ofrecerse a desconocidos en el parque, goza imaginando lo que, moviéndose en la sombra, hacen los otros hombres que, testigos y cómplices de su “juego”, la observan. El relato se desarrolla en torno a este doble eje: el fingimiento del gozo en el acto sexual al que se dedica la joven con sus “dones”, meros accesorios de su juego erótico, *versus* la fantasía imaginativa de la que ella deriva todo su verdadero

²⁵ El diccionario de la RAE define el término “lolita” como una “mujer adolescente, atractiva y seductora”, y especifica que la palabra se origina de la novela *Lolita* de Vladimir Nabokov publicada en 1955. El personaje, sin embargo, ya había aparecido en un cuento epónimo de Heinz von Lichberg en 1916. *Lolita* también fue adaptada al cine por Stanley Kubrick en 1962 y, más recientemente, en 1997, por Adrian Line.

placer dándonos una de las mejores muestras de la proyección erográfica que Scarpetta llama “el monólogo interior”.

González Rivera afirma que, a través de esta temática que enlaza pedofilia, voyerismo y exhibicionismo, Santos-Febres presenta una “trilogía de pervertidos en intensa relación” (208). A pesar de que el texto no nos deja en ningún momento pensar que los personajes sean “pervertidos”, y menos aún la joven, la afirmación de González Rivera es reveladora pues no distingue entre la “perversidad” de los hombres y la de la quinceañera, resaltando más bien la “intensidad” de su interrelación. La razón es muy sencilla: el texto no configura relaciones de poder vertical de tipo abusador/abusado, culpable/inocente, madurez/inexperiencia, limitándose más bien a presentar un motivo y juego erótico/lúdico del que toda la carga y el juicio moral que supondría la proyección de una relación “pedófila” están evacuados.

Para Nadia Veruska Celis Salgado, la joven de Santos-Febres testimonia la evolución en las representaciones de niñas y adolescentes en la literatura caribeña. Explica que durante largo tiempo esas imágenes se adecuaron a un “régimen de decencia” impuesto por la norma patriarcal, esto es, un conjunto de reglas y políticas que regulaban tanto el concepto de feminidad como la conducta y sexualidad de las mujeres. Así, el “ser una niña decente” implicaba

aceptar la condición pasiva de la feminidad, la sexualización del cuerpo para el uso, disfrute e intercambio de los otros, la construcción de su deseo como el deseo de ser deseada, y la restricción de la sexualidad a su función reproductora en el marco de la institución matrimonial (179).

Celis Salgado nota que la adolescente de Santos-Febres se aleja claramente de estos modelos. Tiene mayor agencia y conciencia de las relaciones de poder en las que está involucrada así como de la “complejidad” y “bi-direccionalidad” de éstas (180). Para Celis Salgado, el ejercicio de la sexualidad ha pasado de esta manera en la producción de Santos-Febres de “comportamiento prescrito por un código moral” a uno que implica “control individual” (180) dando lugar a “una nueva economía del deseo en la que el ejercicio de la sexualidad es bienvenido e inducido desde la temprana adolescencia” (181).

A pesar de la auto-conciencia y “sabiduría” en lo sexual que demuestra la joven de “Los parques”, cabe destacar que sigue “fingiendo” la inexperiencia postulada y prescrita por el antiguo régimen de decencia que señala Celis Salgado. Aún más, este fingimiento forma parte del juego que ella, en pleno control, emprende y conduce por su propia cuenta. La inocencia juvenil de antaño ha cedido el paso en “Los parques” a una ingenuidad resuelta y conscientemente fingida. Así empieza el cuento:

Ella sabe, ella sabe a lo que va

Ella sabe, sabe

Ha perdido el camino a casa de la abuela,

ha perdido el camino que lleva a la escuela y a la

plaza. Ha perdido el camino a la casa de su

amiga Lucy. Ay de ella, los ha perdido todos.

Pero no llegar es tan delicioso. Ella hace que va,

Ay de ayes, ella hace hasta que tiene prisa

distraída y tan sinuosa, camina por un simulacro. Ella es un simulacro de una

muchacha que camina [...] (125)

De entrada, el texto reproduce en la página blanca la sinuosidad del andar de la joven transcribiendo gráficamente enunciados espaciales/corporales que fingen la soltura del que flanea sin rumbo preciso: “ha perdido el camino”, “los ha perdido todo” “no llegar es tan delicioso”. Mientras el *incipit* insiste en que la joven sabe íntimamente a lo que va, el resto del fragmento proyecta el no saber que ella luce exteriormente: “hace que va” “hace hasta que tiene prisa”, “camina por un simulacro”, “ella es un simulacro de una muchacha”. En el resto del relato también prevalece este mismo contraste, creando fronteras permeables entre “realidad” y apariencias, lucidez e “inocencia”, entre lo que “sabe” interiormente la joven y la ficción/actuación corporal y puesta en escena que va hilando exteriormente.

En su aproximación al lenguaje corporal de los transeúntes de Certeau, basándose en las propuestas de J. -F. Augoyard, identifica particularmente dos figuras espaciales: la sinécdoque y el asíndeton. Explica que mientras la primera dilata un elemento del espacio para hacerle desempeñar el papel de un todo, la otra crea ausencias en un “continuum espacial”, es decir, escoge y selecciona. El espacio se transforma así en “singularidades amplificadas” e “islotos separados” (153). A través de tales “metamorfosis estilística” los pasos y gestos de los transeúntes, según afirma, escriben historias espaciales efímeras (154).

Del mismo modo en el relato, a través de la mirada de la joven, el parque se ve bajo una lente que amplifica sus detalles mientras la sinuosidad de su andar recuerda estas ausencias en el continuum espacial de las que habla de Certeau. Al moverse por la ciudad, el cuerpo de la joven cuenta una historia urbana que se moldea a sus deseos íntimos y se reactualiza constantemente. Haciéndolo, selecciona, amplifica y metaforiza

(erotiza) segmentos topográficos que se metamorfosean constantemente ante sus ojos y cuya proyección textual se realiza mediante una minuciosa exploración polisémica. Las andanzas de la joven y su puesta en texto desvían el código lingüístico/urbanístico, y ambas apuntan a “sobrepasar los límites del uso que la determinación del objeto había fijado” (de Certeau 149)²⁶.

Cuando después del parque la joven regresa a casa, ella continúa llevando mentalmente y corporalmente los “efectos” de los parques y de los “ojos” que la observaban desde lejos. A través de la persistencia de su monólogo interior (Scarpetta), es decir, de las intensas imágenes eróticas que siguen nutriendo la imaginación, la historia que la joven escribe corporalmente “sexualiza/erotiza” todo el paisaje urbano:

Hay ojos sin cara, raspándoselas a nombre del cantito de carne que refulge azotado y sudoroso por las esquinas. Hay ojos que se vienen contra el cielo apagado y llenan de leche las estrellas, las aceras las enceran con su leche. A una le salpica cuando va a la escuela de mañana, todavía la leche fresca guinda de los postes de luz, brilla sobre la brea y los banquitos de las paradas de guaguas” (130).

La abundancia de imágenes y metáforas sexuales enlazan un triple espacio liminal: físico, corporal y escritural. La permeabilidad entre significados lingüísticos y representaciones corporales/espaciales abre una serie de campos semánticos que se multiplican en un haz abierto y que, según las fantasías de la joven, reelaboran constantemente las imágenes de

²⁶ A eso refiere de Certeau cuando afirma que Charlie Chaplin “multiplica las posibilidades de su bastón: hace otras cosas con la misma cosa y rebasa los límites que las determinaciones del objeto habían fijado a su uso” (149).

la ciudad y del parque haciéndolos pasar de lugares concretos/públicos a espacio virtual íntimo/experimentado.

En el nivel del código lingüístico/urbanístico, “parque” remite a un lugar abierto, público y transitorio, un lugar/jardín ordenado por manos de hombres donde la sombra de los árboles y los bancos invitan al descanso. El cuento de Santos-Febres induce y proyecta otras imágenes que, siguiendo el doble eje conocimiento/fingimiento, “subjetivan” el parque centuplicando sus proyecciones eroográficas:

Ella es un simulacro de una
 muchacha que camina tiene quince años y va
 por el bosque, un bosque como un mall,
 como una piscina para aprender nado
 sincronizado, qué conveniente, un bosque como
 un parque, que es un parque, como un cine
 cuando una dice “voy al mall”. Y va al parque (125).

Mientras el *mall*, la piscina, y el cine simbolizan lugares seguros y “autorizados”, el bosque y, por asociación, el parque connotan lo “vedado” por lo menos en la perspectiva del antiguo código de la decencia del que habla Celis Salgado. Así, el parque es “como” una piscina donde “oficialmente” una puede aprender nado sincronizado, pero donde la joven, conscientemente, sincronizará sus fantasías mentales y corporales para nadar en el éxtasis sexual. El parque es “como” un cine donde “oficialmente” una va a ver una película pero que le sirve a la joven de pantalla en la que, en pleno control de su simulacro, actuará de estrella de la película que está rodando y ofrecerá su ingenuidad fingida a los ojos de mirantes sedientos:

Ella se para en un banquito, bajo un poste, saca su polvera, arquea la espalda de espaldas y hace que se mira al espejito. Tiene un simulacro en el medio de los ojos.

“Señor me regala un cigarillo, es que en mi casa no me dejan fumar”.

Y el señor le regala un cigarrillo, le regala un colmillo de dragón blanco, le regala un incensario de hinchazones, le regala una oruga de leche que revienta entre sus pelos mientras ella se aposenta sobre la alfombra de los parques. [...]

Ella sabe que en los parques habitan otras criaturas. Esas son invisibles y viven del purito simulacro (126-27).

Al igual que en “Diario de un bañista”, los parques son los “hogares” que habita la joven. Mientras “se aposenta en la alfombra de los parques”, el espacio se vuelve subjetivo y el texto se moldea a su juego de inocencia fingida.

Con mucha razón, Dolores Hernández observa que en los relatos de la colección la voz narrativa se proyecta a veces

como perennemente inocente, franca, abierta —hasta pueril [...] una voz que no parece ser consciente de las transgresiones que en contra de la totalidad del cuerpo —ya sea éste o individual o social— obran las acciones relatadas (16).

Una de las técnicas de mayor impacto y eficacia en el proceso narcisista del cuento consiste en recurrir a múltiples eufemismos, a un lenguaje ingenuo y a referencias intertextuales que, al igual que en “Oso blanco”, remiten a la narrativa infantil. La exuberancia textual pasa en “Los parques” por el recurso de una narración en tercera persona; por la presencia de criaturas, insectos y animales; por el empleo de diminutivos, de interjecciones que se prestan tanto a connotar la sorpresa y el miedo como el gozo y terminan fusionando juegos infantiles y sexuales. Si las metáforas, comparaciones e imágenes remiten al microcosmos de la niñez —“comillo de dragón blanco”, “oruga de leche”, “criaturas invisibles” que “viven del purito simulacro” — al mismo tiempo connotan la adultez y lo sexual.

Aquí tanto la “pureza” de la juventud como sus necesidades “corporales” se presentan bajo el velo de la ironía e inversión:

El vecino detrás del patio de su propia casa, mirándola por las persianas y entre las hojas dejándole regalos. Cuatro vasos de leche diaria para fuertes huesos y cabello reluciente. Ella tiene quince años, está en pleno desarrollo (130).

A nivel macro-estructural, el relato manifiesta su exuberancia a través de la parodia del conocido cuento de Charles Perreault en el que Caperucita roja atraviesa el bosque para ir a casa de su abuela. Moldeándose a este universo, el parque/piscina/cine también es “como” un bosque. Simbólica y metonímicamente, los mirantes de los parques son los

“ojos” que “consumen” visualmente a Lolita mientras el hombre “lobo” la “consume” sexualmente: “Ay de ella, su mismísimo cuerpo es la ensalada y el plato principal para esos ojos” (128). Frente a la auto-conciencia de la protagonista y a su inocencia fingida, se dibuja en trasfondo la credulidad de los dones que, en medio de una fruición compartida entre la joven y los “ojos”, no son más que “adobo” al placer que “consumirá” tanto la que se ofrece a las miradas como a los mirantes: “Ay del don, es el adobo y puede ser cualquiera si aplicado en dosis apropiadas” (128). El consumo alimenticio/sexual se traslada luego al consumo material abriendo otros campos semánticos e induciendo nuevas imágenes, entre ellas, las del *mall*.

Scarpetta observa que los modelos “interiorizados” de la economía liberal — consumo, circulación de mercancía, imperativos de adaptación, flexibilidad— han llegado hoy en día a contaminar las conductas privadas y el ámbito del erotismo (256). En el relato de Santos-Febres, las imágenes del mal contagian las del parque convirtiéndolo en un espacio idóneo para el consumo carnal. El parque/piscina/cine/bosque es “como” un *mall* que, cómodamente ubicado en el centro urbano, le proporciona a la joven todo lo necesario para satisfacer sus deseos corporales y facilitarle el consumo sexual.

Para “replicar” la intrusión de tales modelos neoliberales en lo íntimo, Scarpetta insiste en que el “erotismo” debe enfatizar el “gasto”, el desperdicio que lo caracteriza (256), es decir, el artificio. Dice:

debe luchar en contra del mundo de la pornografía sur-expuesta, de la mercancía de los deseos, de la propaganda naturalista intensiva, de los impudores mediáticos o publicitarios estereotipados, de las imágenes *hard*, donde todo

excepto lo esencial está en plena luz; de toda esta proliferación orgánica (pero también de prácticas sexuales prescritas, banalizadas, indiferentes) en donde la imaginación ya no está solicitada (267).

En una época en que paradójicamente, según explica el estudioso, proliferan imágenes sexuales pero se censura el lenguaje que las expresa, y en que, por otra parte, la literatura se niega a asumir su tradicional papel de representación de colectividades, la erografía de Santos-Febres testimonia un compromiso centrado en lo que la diferencia de los demás modos de representación ficcional así como de la pornografía: el lenguaje. El “gasto” entendido como exuberancia lingüística y corporal supone un ejercicio imaginativo consciente. Cuerpo y grafía se presentan en la colección como espacios idóneos de exuberancia y exceso, y de multiplicación de posibilidades de sentidos lingüísticos y corporales.

Por extensión, el foco “erótico” de la escritura, que durante mucho tiempo en la literatura femenina había apoyado proyectos identitarios y políticos (búsqueda y revisión de la identidad nacional y recuperación y defensa de voces silenciadas), apunta en *El cuerpo correcto* a un retorno a la artesanía de la letra, o como afirma la propia autora haciendo referencia a “El grado cero de la escritura” de Roland Barthes, a esta búsqueda exploratoria y lúdica de la “palabra transparente que no existe pero que uno la busca” (citada en González Rivera: 248).

Como afirma Catherine Den Tandt, los textos de la colección traducen un cambio de percepción del quehacer literario que puede no gustar a lectores aún aferrados a la idea de que la literatura debe comprometerse políticamente:

no les van a gustar a los nacionalistas, porque ni narran la nación, ni la asumen como problema aunque son definitivamente puertorriqueñas; no les van a gustar a las feministas porque no liberan a sus personajes femeninos, aunque las mujeres que aparecen en ellas son fuertes, agentes poderosos [...] (“Mayra Santos Febres” 168)

Son textos que no abanderan ninguna causa. Más que gesto de desafío o de transgresión política militante, la lucha y resistencia postulada por la erografía autoreferencial y autoconsciente de Santos-Febres opera dentro de la escritura misma, en el ejercicio de lo que Kulawik llama el travestismo literario, y su propósito y efecto es a la vez desestabilizar y transfigurar el sentido (188), es decir, “transgredir” el código mismo, y desviar la atención del lector hacía este mismo ejercicio.

Scarpetta observa dos métodos de lectura o análisis posibles del “erotismo”, uno que pone en juego un placer estrictamente intelectual y otro, más sensual, que favorece “la automatización de las metáforas”; permite dejarse llevar por formas “sorprendentes” e “insólitas”, “aparentemente insensatas”, y por el juego de los oxímorones y paradojas (*L’artifice* 224). Al mirarse a sí mismo, *El cuerpo correcto* convida al lector y al crítico a combinar estos dos modos. Por una parte, como nota Hutcheon, todo texto “erótico” intenta seducir al lector y atraerlo a un universo que le es ajeno. Por otra, le pide un esfuerzo “intelectual” para descifrar estas formas y juegos textuales exuberantes que, más allá de contar una historia, exhiben su poder y múltiples posibilidades. Fuerzan el acto de interpretación a ser uno de posesión imaginativa consciente (*Narcissistic Narrative* 86).

Si como afirma Paz, el erotismo es poesía y la poesía es erotismo, entonces la erografía de Santos-Febres, como forma desviada de la mera puesta en texto de la sexualidad y el “porno”, es otra manera de volver al poder de la imaginación activa, tanto en el ritual sexual como literario y restituirle todo el valor a la transcripción del “monólogo interior” que acompaña al deseo. Si, como afirma la autora, el cuerpo es el “sitio de la percepción”, el “filtro” y la “página sobre la que la vida se escribe”, y si la escritura es el vehículo de “construcción de la memoria”, entonces el cuerpo es “el instrumento por excelencia de la literatura”. Por eso, ella afirma no poder escribir sin el cuerpo (citada en González Rivera: 457).

CAPÍTULO 3

Del triple ejercicio metaliterario, cuerpo, voz y escritura, en *Sirena Selena vestida de pena*.

Sirena Selena vestida de pena, la primera novela de Santos-Febres (2000), narra el debut de Sirena, un travesti menor de edad dotado de una voz excepcional de bolero que, para poder producirse “legalmente” en espectáculo, viaja a República Dominicana en compañía de su representante Martha Divine, transexual a medio hacer y dueña del Danubio azul, un bar gay que presenta espectáculos de “dragas”²⁷. Martha y sus pupilas descubren al joven un día en que anda en la calle recogiendo latas y cantando boleros, demasiado drogado para percatarse del efecto hechizante que produce su voz. Martha le da de comer, lo sana, le compra ropa y le enseña a entrar en la piel de la que se convertirá luego en Sirena Selena.

En República Dominicana, poco después del *demo-show* en el hotel Conquistador²⁸, donde Martha espera conseguir un contrato, Sirena, a escondidas, acepta dar un espectáculo privado en la lujosa mansión de Hugo Graubel, magnate cañero y accionista de un importante consorcio turístico en Juan Dolio, quien le había sido presentado el mismo día de su audición. Sirena intuye que el contrato que le ofrece el hombre, un homosexual “enclosetado”, no es más que una estrategia para apartarla momentáneamente de su protectora. Sin embargo, atraída por el dinero que le ofrece Graubel y que, según espera, le permitirá viajar a Nueva York, Sirena deja a Martha sola en el hotel y sale hacia la propiedad del magnate.

²⁷ Se suele distinguir entre el travesti que se viste con ropa que pertenece al género opuesto, adopta sus ademanes y se identifica con él, y la “draga” (préstamo de la palabra inglesa *drag*, que, en la etimología popular, constituye el acrónimo de *dress roughly as girl*), que designa un hombre que se viste de mujer con fines artísticos y de entretenimiento, por ejemplo, para dar espectáculos en los bares.

²⁸ El hotel en el que Sirena realiza su *demo-show* se presenta en la página 22 como el hotel Conquistador, mientras en la página 58, aparece bajo el nombre de Jaragua.

Durante la corta estancia de Sirena en Juan Dolio, Graubel, quien espera conquistarla, multiplica las atenciones y los regalos costosos. Después de su presentación, a pesar de los sentimientos que empieza a tener hacia su anfitrión, Sirena desaparece sin dejar rastro llevándose los regalos, así como la cartera y el reloj Cartier del magnate. Mientras tanto, intuyendo que su protegida se fue para no volver nunca, Martha sigue sus negocios e intenta conseguir contratos para sus otras pupilas. En esos trámites, en el hotel Colón, un establecimiento frecuentado por turistas “gay”, Martha descubre a Leocadio²⁹, un joven de unos 13 años muy parecido a Sirena, que baila estrechamente enlazado con su amigo Migueles. El final de la obra sugiere que Martha le podría servir de representante y que Leocadio compensaría así la pérdida de Sirena.

Irene del Rio Gabiola subraya que la novela de Santos-Febres forma parte del “grupo de obras *contra-canónicas* que, desde los años 70, reivindican y hacen visible el espacio de la homosexualidad, el feminismo y, en general, la marginalidad” (“Formas *queer*” 99, énfasis mío). De hecho, si hay una preocupación que permite trazar una línea de continuidad entre la promoción literaria de los 90 en Puerto Rico y sus predecesores, es la fascinación por identidades psicológica, sexual, social y económicamente vistas, desde una perspectiva tradicional, como “marginales”, y por lo tanto, “marginadas”. Por un largo tiempo, tales identidades se construyeron como figuras de reivindicación, confrontación y transgresión de categorías y normas hegemónicas. Sin embargo, al

²⁹ La infancia de Leocadio que transcurre en República Dominicana se cuenta en la novela paralelamente a la del joven protagonista puertorriqueño que no tiene nombre propio pero recibe el apodo de “Sirenito” y que, en el escenario, se transformará en “Sirena”. Los dos jóvenes comparten una misma apariencia afeminada, son homosexuales y, aún a distancia y sin quererlo, encienden los mismos deseos incontrolables en hombres maduros. Sus vidas familiares son muy parecidas puesto que ambos crecen en familias de adopción. Leocadio y Sirenito se encontrarán una sola vez en un mismo espacio en la playa de Boca Chica durante la estancia de éste último en República Dominicana. El furtivo encuentro se hace visualmente y a distancia, pero ambos jóvenes reconocen que tienen “algo” especial que les hace parecerse mucho.

aproximarse al fin de siglo, la ficción proyecta la periferia como un espacio de posibilidad y agencia en el que las relaciones de poder son flexibles, se negocian e incluso son reversibles e intercambiables. El travesti es una de las figuras liminales omnipresentes en la literatura y la cultura finisecular de Puerto Rico que representa plenamente esta tendencia. A tono con tal corriente, la travesti bolerista de la novela de Santos-Febres se configura como un espacio virtual de fantasía, creación y posibilidad que si “cuestiona” algo, es la viabilidad de cualquier categoría fija.

Basándome principalmente en las propuestas de Marjorie Garber (travesti), Iris Zavala (bolero), Víctor Turner y Collin Turnbull (liminalidad y transformación), analizo a *Sirena Selena* como un espacio de posibilidad en el que actuación corporal, interpretación vocal y artificiosidad textual abogan por un mismo proyecto auto-reflexivo, haciendo de *Sirena Selena vestida de pena* una novela triplemente metaliteraria cuyas dinámicas estéticas dirigen la atención del lector hacia los procesos activos en la creación de cualquier categoría simbólica, y por extensión, de toda “categoría” de lo “real”.

Del efecto de sobreestimación/subestimación del travesti en la crítica y la teoría

La crítica y periodista puertorriqueña Carmen Dolores Hernández observa que, actualmente, la atracción por el travestismo parece ir en aumento. Es “como si nuestra época gustara de mirarse en el espejo de esa ambigüedad constante y se reconociera en la inestabilidad de la identidad sexual de la persona humana” (“Un canto de sirena caribeña” 18). Por su parte, Anke Birkenmaier subraya que el travesti en Latinoamérica ha logrado convertirse ahora en “emblema” cultural y casi “personaje folklórico”. La

posición de las dos críticas me interesa particularmente en el sentido de que, además de traducir la atracción especial que ejerce el travesti en la contemporaneidad, también lo inscribe en una agenda social que rebasa el fenómeno del travestismo como tal. Es decir, el travesti funciona como vehículo ideológico, signo de los valores y de las dinámicas culturales de la época con toda la carga política que acarrea tal función, lo que, según Marjorie Garber, es emblemático del doble efecto que provoca la figura travesti, sobreestimada por su omnipresencia y a la vez subestimada por servir a intereses que exceden el fenómeno del travestismo.

En su extenso estudio *Vested Interest. Cross-dressing & cultural anxiety*, Garber explica que la atracción despertada actualmente por el travesti en los observadores culturales, es decir, lo que lo hace tan atractivo “políticamente”, “eróticamente” y “teóricamente” (149), se debe, por una parte, a un reconocimiento generalizado de la “necesidad” de cuestionar el pensamiento binario (9), y por otra, al propio estatus del travesti que funciona como signo de la “constructividad” de las categorías de género (10). Sin embargo, Garber lamenta que este tipo de sobreestimación acarree su contrapartida: la subestimación del travesti como “travesti”. Según afirma, gran parte de la crítica literaria y cultural que ella revisa se niega a “un estrecho encuentro” con el travesti, mira “a través de” en vez de “al” sujeto travesti; trata de recuperarlo “dentro de uno u otro de los dos géneros tradicionales”; lo elide, lo borra o se lo apropia “para metas políticas o críticas particulares” (9). En fin, lo ve como “cualquier otra cosa que lo que es” en realidad: un travesti (389). Para Garber, la sobreestimación/subestimación del travesti es sintomática de una crisis de categoría localizada en otro lugar que el del género y sexo que se desplaza en “una figura que habita” y encarna “el margen” (17).

Traspuesto al contexto puertorriqueño, el planteamiento de Garber permite explicar, a la vez, la recepción sin precedentes que obtuvo *Sirena Selena vestida de pena* (Sandoval-Sánchez 6), la primera novela de Mayra Santos-Febres, y la insistencia crítica en analizar a la protagonista travesti como una figura política de emancipación identitaria (nacional, de raza y de género) y cultural. Rechazada en un primer tiempo por las editoriales de la isla porque el tema “no era vendible”, la novela de Santos-Febres fue finalmente publicada en Barcelona en el 2000 por la multinacional Mondadori que supo olfatear el potencial de la obra (Rodríguez). *Sirena Selena* obtuvo un éxito fenomenal e inmediato.

En la introducción de un número de *Centro. Journal of the Center for Puerto Rican Studies* enteramente consagrado a dicha obra (2003), el editor Alberto Sandoval-Sánchez afirma que la novela asaltó literalmente “el mercado editorial global, los círculos literarios y la academia” (6), y marcó para Santos-Febres el momento de una “canonización literaria sin precedentes” (7). Haciendo eco al planteamiento de Garber, Sandoval-Sánchez sostiene que la variedad de lecturas críticas de su antología testimonia tanto la popularidad de la obra como “la densa interrelación semiótica y discursiva que el travestismo y el deseo *queer* introduce en la narrativa y en el proceso de su recepción” (7). Subraya que el uso que hace Santos-Febres de la “transmutabilidad” y “aplicabilidad” del travestismo invita a las más variadas perspectivas críticas y refleja posicionamientos políticos diversos que localizan el travestismo “en un contexto determinado: de género, sexual, social, racial, colonial, transcultural, alegórico, o metafórico” (7). Es decir, como sugiere el título del estudio de Garber, reflejan y sirven varios sectores de “intereses” políticos y culturales.

En su lectura de la novela, Sandoval-Sánchez sostiene que “a través de la imaginaria, las poéticas y el modelo del travestismo”, Santos-Febres aboga por una liberación total “del cuerpo, del deseo reprimido y del erotismo”, logrando así una “subversión escandalosa” y realizando la “última expresión del deseo erótico y la emancipación de la opresión de género” (19). Tal planteamiento traduce perfectamente una de las dos vertientes críticas predominantes, proveniente principalmente de los estudios “queer”, que desde una perspectiva de género o sexo inscribe a *Sirena Selena* dentro de una agenda de subversión y emancipación de lo que, tradicional e históricamente, se ha construido como la femineidad y masculinidad.

Así, Luis Felipe Díaz plantea que Sirena es “un sujeto masculino ‘disfrazado’ de mujer (un travesti) que termina subvirtiendo y frustrando el mundo del dominio heterosexual” (“La narrativa de Mayra Santos-Febres” 32). Para Daniel Torres, Sirena rompe con el “tabú de la sexualidad femenina, heterosexual, contenida” y la comparte “solidariamente” con el homosexual “en su mismo objeto de deseo: un hombre” (100), participando de esta manera en la desconstrucción de las categorías sexuales canónicas y de los papeles de género. Paradójicamente, Torres también habla de la “conciencia” que tiene Sirena de su “femineidad” que se concretaría, según afirma, en la “autocreación de un cuerpo femenino” (102). Para Dania E. Abreu-Torres, mientras la fragilidad del cuerpo de Sirena “se acerca a lo femenino; la inmensidad de su pene” lo relaciona a lo masculino, por lo tanto, es “tanto masculino como femenino” (62). Carlos J. Morales Villanueva aboga por la tesis de la “esencialidad” identitaria que caracterizaría tanto a Sirena como al Caribe. Afirma que, a pesar de la “aparente” ambigüedad sexual que proyecta, Sirena manifiesta “rotundamente su femineidad” y está dotada de una clara

“esencia” femenina (“Las aparentes ambigüedades” 119). De manera similar, las transformaciones culturales y las ambigüedades del Caribe actual sólo serían “superficiales” puesto que éste “conserva la esencia de su identidad”, y “sigue siendo uno, una sola Federación Antillana, como la que proponía Martí” (“Las aparentes ambigüedades” 122).

Tales lecturas se explican perfectamente en la medida en que, como afirma Sandoval-Sánchez, la novela de Santos-Febres surge en un momento particularmente “poderoso” de la academia literaria y cultural *queer* en Puerto Rico (6). La maleabilidad de la figura travesti constituye un vehículo idóneo para las agendas y reivindicaciones socio-políticas de estos sectores. Pero como subraya Garber, si el travestismo efectivamente tiene algo que ver con la ambigüedad genérica, su recuperación dentro de los parámetros de los dos géneros tradicionales, es decir, el hecho de ver al travesti como la personificación de un hombre o de una mujer (una constancia, según sostiene ella, tanto en la crítica literaria como cultural), es emblemática de un deseo de mirar “más allá” del travesti como travesti, y debe verse como una subestimación del objeto (10). Tales lecturas obliteran gran parte de la fuerza del travesti; borran por completo la entidad “tercera” que éste constituye (entidad que no representa ni a un sexo/género ni a otro, sino que se mantiene en una especie de limen); y reinscriben la lógica y las categorías binarias que quieren erradicar.

Paralelamente a aquellos análisis que privilegian una perspectiva de género y sexo, la segunda vertiente crítica analiza a Sirena en su dimensión metafórica y/o alegórica como reflejo de la condición social y política globalizada, del travestismo identitario de la nación puertorriqueña, o de las culturas caribeñas en general. De este

modo, a ejemplo de Morales Villanueva, esos críticos apuntan a la ambigüedad sexual y de género que emana de la figura travesti para plantear que metaforiza la situación política de Puerto Rico como Estado Libre Asociado de los Estados Unidos (Van Haesendonck “El cuerpo permeable”; de Maeseneer); la situación social “problemática” de la República Dominicana, ya que la mayor parte de la novela transcurre en este país (de Maeseneer); e incluso, la compleja realidad que afecta actualmente al Caribe entero (Van Haesendonck “Transgresiones de espacio”; Arroyo). Otros leen a Sirena como alegoría posmoderna (Barradas “Sirena Selena”) y post-colonial (Delgado Costa) del Caribe hispanico que, al travestirse, responde a las presiones de una industria turística globalizada en busca de exotismo sexual y otredad.

La propia Santos-Febres nutre estas lecturas cuando reitera en múltiples ocasiones que el travestismo le sirve de metáfora no sólo de Puerto Rico sino de toda Latinoamérica (citada en Espinoza); de “metáfora de la fragmentación política y sexual de nuestros días”; y de cómo “la ‘ciudad travesti latinoamericana’ pretende ser otra cosa de lo que es en realidad para parecerse lo más posible al primer mundo” (citada en Mendoza Mociño). Afirmo que el travestismo le permite “pensar políticamente” las civilizaciones que la sociedad se ha inventado (citada en Espinoza). Frente a tal insistencia en explicar su obra en términos alegóricos, Sandoval-Sánchez sostiene que la autora sabotea sus propios “intentos de ruptura radical, relacionando directamente su obra con el canon y la identidad nacional” (16).

Subversión, transgresión, ruptura parcial o total con los proyectos colectivos, lo que salta a la vista e impacta al sumar todas estas lecturas (incluyendo la de Santos-Febres) es que Sirena encarna a la mujer, al hombre, al homosexual, a Puerto Rico, a la

República Dominicana y al Caribe en general, excepto en lo que insiste la obra: un travesti. El análisis del “travestismo” ocupa muy poco espacio en estas lecturas y existe una clara distancia entre lo que expresa Sirena como figura ficcional y el uso “político” que se hace de ella. Como afirma Irune del Río Gabiola, Sirena “opera como vehículo de transformación cultural a través del cuestionamiento de las categorías identitarias, de prácticas sociales y de la efectividad de las instituciones en un mundo global” (“Formas *Queer*” 99) ¿Y el travesti?

Según Garber, el hecho de que el travestismo funcione como vehículo ideológico es otra manera de mirar “a través” del travesti, y es sintomático de una crisis de categoría (17). Todas estas interpretaciones, implícitamente o explícitamente, apuntan a “una” categoría social en crisis (género, raza, nación etc.) que, como plantea Garber, es “desplazada” hacia la figura travesti que opera como “indicio de muchos tipos diferentes de categoría de crisis” llamando la atención “sobre disonancias culturales, sociales y estéticas” (16). Eso seguramente quiere decir Josianna Arroyo cuando afirma que los “dramas” locales y transnacionales de la cultura puertorriqueña (40) y los prejuicios raciales nutridos por los puertorriqueños hacia los dominicanos “se desplazan” en la novela hacia Sirena (42) que dramatiza un nuevo sujeto transcaribeño que “rompe con las *definiciones tradicionales fijas de la nación puertorriqueña y dominicana*” (41, énfasis mío). Del mismo modo que Van Haesendonck sostiene que la “puesta en escena” del travestismo en *Sirena Selena* responde a la crisis identitaria que vive el Caribe en la era posmoderna (“¿transgresiones de espacio?” 90); o que del Río Gabiola, quien lee una “crisis epistemológica de la familia y de la nación” en las relaciones personales de Sirena (“Formas *queer*” 104).

La diversidad de analogías, metáforas y categorías a través de las cuales se enfoca a Sirena testimonian la “transmutabilidad” y “aplicabilidad” de las que habla Sandoval-Sánchez que, precisamente, constituyen el terreno de agencia del travesti. Sin embargo, quisiera destacar dos puntos particularmente importantes señalados por Garber. Por una parte, la “crisis” escenificada por el travesti no se circunscribe a ninguna categoría en particular sino que corresponde a una crisis de “la” categoría en sí misma, de la idea misma de que pueda existir una categoría fija (16-7). Por otra parte, el poder del travesti en la literatura y la cultura no tiene que ver, o no tiene solamente que ver, con las poderosas metáforas (todas “parciales”) que se le atribuyen, sino con el hecho mismo de posibilitarlas. Esto es, su fuerza radica en su potencial para producirlas, crear sentido y cultura (390). El travesti constituye el terreno mismo de la cultura, afirma Garber. Entonces, ¿cómo enfocar tal potencial sin mirar “a través” del travesti, sin detenerse en una categoría específica, o circunscribirse a una metáfora particular? ¿Cómo analizar la dinámica y agencia propias del travesti? ¿Y, desde qué soporte teórico?

Un recorrido de los teóricos más citados permite comprobar que, en eco con los planteamientos de Garber, la figura travesti también es esencialmente teorizada a partir de las categorías de género y sexo, y recuperada dentro de varias agendas e intereses sociales y políticos. En su libro *La simulación*, convertido hoy día en un clásico, Sarduy habla del travestismo como de la “aparición imaginaria y convergencia de las tres posibilidades propias del mimetismo animal”³⁰: la metamorfosis, el camuflaje y la intimidación (14), a través de las cuales el cuerpo se hace el “soporte” de una obra artística. Aparición imaginaria, puesto que contrariamente al animal que tiene ya

³⁰ Para elaborar sus propuestas, Severo Sarduy recurre a los trabajos de Roger Caillois sobre el mimetismo animal.

programado el proceso en su capital genético, para el ser humano la transformación se realiza mediante un acto de creación cosmética y camuflaje “corporal” a raíz del cual el cuerpo aparecerá metamorfoseado en otro “género”.

Por su parte, en *Gender Trouble* (1990), Judith Butler recurre al travesti (más específicamente a la draga) para ejemplificar el carácter “performativo” que ella le atribuye al género. La draga, explica, pone en juego el sexo anatómico, la identidad de género y su “actuación” para producir una “imagen unificada” de la “mujer” (137), de tal modo que ilustra —y revela— cómo, a través de la reiteración de ciertos gestos, actitudes y palabras (citas repetitivas), se crea el efecto de “realidad” del género, se “esencializa” y “naturaliza”. Luego, en *Bodies that Matter* (1993), Butler enfoca el “género como draga” (234) mediante una lectura psicoanalítica de la melancolía de género. Se interesa entonces en la figura de la “draga melancólica”, que considera como un icono, y en cómo se relacionan esos dos términos con la performatividad del género. Partiendo de Freud, analiza cómo, a través del régimen de prohibiciones y normas heterosexuales, se adquiere y constituye el género. Para ella, la draga melancólica alegoriza la psique y las prácticas performativas mediante las cuales se estabilizan los géneros heteronormativos al renunciar a la posibilidad del deseo homosexual. Plantea así que el travesti dramatiza la melancolía constitutiva de la heterosexualidad y, por extensión, la formación del género “normal” con todo el ámbito de objetos de deseo permitidos y prohibidos que lo rodea (235). Siguiendo a Butler, Ben. Sifuentes-Jaureguí habla del travestismo como de la actuación de una actuación (es decir, la actuación de un género, masculino o femenino, cuya “existencia” es relativa).

Como especificará la propia Butler en sus análisis posteriores a *Gender Trouble*, la “performatividad de género” no puede reducirse a una sola “actuación” de género. Ella introduce una distinción que resulta ser de primera importancia en el momento de acercarse a Sirena Selenia. Considera la actuación como un acto “limitado”, mientras la performatividad debe ser entendida como la reiteración de “normas que preceden, obligan y exceden al actor” (*Bodies* 234). Es decir, como una “práctica obligatoria” y “producción forzosa” (*Bodies* 231) que opera independientemente de la voluntad y elección del sujeto, y que sólo puede convertirse en el sitio de una “re-significación sociopolítica” en la medida en que introduzca imitaciones hiperbólicas y paródicas que “exponen”, y ponen en tela de juicio, las normas impuestas (*Bodies* 237), algo directamente relacionado con la “teatralidad” del género que, según afirma Butler, difiere de la de cualquier “actuación”.

En “Imitación e insubordinación de género”, la teórica explica que todo género corresponde a “un tipo de *personificación*”. El travesti permite explicar cómo “los géneros son apropiados, *teatralizados*, usados y realizados” (énfasis mío). Ambas personificaciones, performatividad y travestismo, implican cierta “teatralidad” (*Bodies* 234). Pero la teatralidad del género debe entenderse, según ella, en relación con el carácter obligatorio, imitativo e hiperbólico de la “cita” (*Bodies* 232). Dicho de otro modo, las “actuaciones” que son performativas son para ella repetitivas, paródicas e hiperbólicas, y parafraseándola, es a través de esta “exterioridad teatral” hiperbólica que logran romper con las normas impuestas. Lo teatral y lo político, desde luego, van estrechamente enlazados (*Bodies* 232-233) a una lucha por la liberalización del género, sexo y deseo sexual.

Desde campos, intereses y posturas diferentes, más bien estéticos en el caso de Sarduy y existenciales en el caso de Butler y Sifuentes-Jaureguí, el travesti funciona como espacio e instrumento de alegorización, creación, expresión, o personificación del “género”, y precisamente por eso, sus planteamientos sólo se aplican parcialmente a Sirena. Si bien la personificación de Sirena juega con las imágenes melancólicas que traen sus boleros — imágenes del deseo heterosexual — tal personificación es esencialmente escénica y artística, nada hiperbólica (es decir, no es subversiva), y además constituye un ejercicio consciente de auto-creación y auto-exhibición. Cada presentación es un acto “limitado”, una “actuación” que excede la del género femenino. Sirena, como lo veremos a continuación, no se auto-constituye como “mujer” sino como fantasía y virtualidad, como un limen creativo que puede dar forma a cualquier categoría. Sirena es un “travesti” que, tal como lo entiende Garber, utiliza como soporte de su obra artística el cuerpo virtual de las figuras que recrea (374), es decir, el de las boleristas que hace revivir a través de su actuación/interpretación artística.

Hasta este punto, conviene destacar que, en la novela de Santos-Febres, el “cuestionamiento” de las categorías de género y sexo pasa por las personificaciones de personajes que no son travestis — por ejemplo, Hugo y su esposa Solange, Leocadio y su amigo Migueles —, o por transexuales, en particular, Martha. Uno de los pasajes más significativos de este proceso se encuentra hacia el final de la novela cuando, a través de un largo monólogo interior, se escucha la voz de Leocadio en el momento en que Martha lo sorprende bailando estrechamente abrazado con su amigo Migueles. Reza el fragmento:

El más grande, la más chiquita. Uno hombre, el otro mujer, aunque puede ser el más chico, que no necesariamente sea un hombre el más fuerte ni el más grande que el otro, sino el que dirige, el que decide, el que manda. Hay muchas maneras de mandar, muchas formas de ser hombre o de ser mujer, una decide. A veces se puede ser ambas sin tener de dejar de ser lo uno ni lo otro. Dinero, el carrazo, los chavos para irse lejos, para entrar en las barras más bonitas, más llenas de luces. Eso le toca al hombre. Y si se baila y otro dirige entonces se es la mujer. Y si ella decide adónde va, entonces es el hombre, pero si se queda entre los brazos de Migueles, que dirige, es una mujer. ¿Y si fue ella quien lo convence a bailar, quien lo atrae con su cara caliente y sus trampas? Entonces, ¿quién es el hombre, la mujer? [...] ¿Y si el más listo no es el más forzado, y si quien dirige no es el que tiene los cheles, sino quien los consigue siendo el más listo? [...] A veces él sigue y obedece, a veces no (258).

La reflexión del joven, su cuestionamiento existencial y perspectiva oscilante transitan de un género a otro sin detenerse en ninguno, sustituyendo múltiples categorías alternas a la categoría binaria “hombre/mujer”. Sin embargo, como en muchas otras obras de Santos-Febres, de la ingenuidad y lo agridulce de la voz no transpira ninguna intención transgresora. Ésta se mantiene más bien en una especie de limbo y funciona de modo hipotético como el terreno de proliferación de posibilidades alternas.

En cuanto a los travestis de la novela, y en particular Sirena, no actúan de “mujeres” u “hombres” sino que, cada uno a su manera encarna una pura “fantasía”. Sólo hay que pensar en Luisito Cristal, “diva nocturna” de los setenta que acude a las discos “envuelta en luces”, y que una noche aparece “envuelta de lucecitas de navidad” y

empieza “a buscar por todo el piso y paredes de la disco un tomacorrientes de tres patitas donde enchufar su creación de bombillas eléctricas” (29). Cuando por fin lo encuentra se pone a bailar “enchufadito en su esquina” (31).

Luisito y Sirena son “terceros”, “travestis” tal como los entiende Garber. Para entrar en “cuestionamiento” con la lógica binaria, estas entidades no se relacionan con ninguno de los dos ejes de una estructura dual sino que introducen la posibilidad de cruzar de uno a otro, funcionando más bien como mecanismos de desplazamiento y signos de sobre-determinación (16). Así definido, lejos de privilegiar el juego “hiperbólico” por el que, según Butler, pasa la re-significación subversiva y liberadora de la fijeza de género (la subversión), el travesti funciona como lo que, desde campos de investigación y perspectivas diferentes, Victor Turner, Garber y Zavala llaman “espacio de posibilidad”, y por lo tanto, de trascendencia de la “realidad”.

Con mucha razón, Carmen Dolores Hernández sostiene que Sirena Selena “llega a la dimensión más universalmente representativa del travestismo” al metaforizar la condición humana, esto es, “el anhelo fundamental e insoslayable de transformarse — transfigurarse [...] manifestando el deseo y la voluntad de alcanzar lo inalcanzable, de trascender una realidad con la que se está inconforme” (“Un canto de Sirena” 18). El deseo y la voluntad de los que habla Hernández se adecuan a las dinámicas de supervivencia que rigen la condición humana y que no sólo exigen trascender una realidad con la que se está inconforme, sino trascender continuamente “la” realidad, cuestionarla, trastornarla, transformarla.

Tales procesos auto-reflexivos y exploratorios son, como afirma Turner, lo propio de los momentos, espacios, rituales y géneros liminales. Resulta muy significativo ver que, en las sociedades tribales, la liminalidad ritual ofrecía un “escenario” (entendido como espacio teatral) en el que evolucionaban identidades simbólicas “ambiguas”, desde seres andróginos hasta entidades que presentaban “combinaciones monstruosas” de la naturaleza y de la cultura: hombres-leones, centauros y, evidentemente, “sirenas” que, a manera de experimentaciones, hipótesis, fantasías y deseos (“Are there universals” 11), recreaban, reproducían o desmembraban experiencias colectivas que “vocalmente o silenciosamente” adquirirían significación (“Are there universals” 13).

De modo similar, Sirena se significa *vocalmente y corporalmente* a través de *actuaciones* que ponen en escena las experiencias, los deseos y fantasías de los que la escuchan y de los cuales se “viste”. Si dramatiza “algo” es este proceso del que depende la creación de cualquier categoría (ficcional, o por extensión, real): un “caos fructífero”, “proceso de gestación”, y “almacén de posibilidades”, que anticipa la existencia post-liminal (Turner, “Are there universals” 11-13) sin nunca *romper* de manera radical con lo establecido. Siguiendo la definición de Garber, Sirena Selena es un “espacio de posibilidades” que, a la vez, “estructura” y “confunde” la cultura (17). Más que representación homosexual, femenina o masculina, ella se representa a “sí misma”, es decir, a este otro “espectral que sólo existe en la representación” (Garber 373-74), esta “fantasía” mantenida en constante juego, “en forma de ritual”, a través del despliegue de una retórica que pasa por el vestir, nombrar y actuar (Garber 134).

El travestismo, afirma Santos-Febres, “obliga a suspender la lógica de lo real” para “reemplazarla con la lógica de lo probable” (“Caribe y travestismo” 138). A

diferencia de las generaciones anteriores que, postulando un efecto directo sobre la “realidad” y la cultura, escogieron la transgresión, subversión y confrontación de una literatura fuertemente politizada y oposicional, el triple proceso de travestismo cuerpo/voz/escritura del que surge Sirena —actuación corporal, interpretación vocal y configuración textual— propone suspender la lógica de lo real y funcional para poner en práctica la de lo probable (el “modo subjuntivo” e hipotético que, según Turner, impera en el limen), reflejando los procesos simbólicos implicados en su creación, y por extensión, en la de toda “categoría” “real”. En las páginas que siguen exploraré a Sirena como a este tercero y otro espectral, a partir de lo que propongo ver como una “triple virtualidad” —cuerpo (actuación), voz (interpretación), escritura— que, al fomentar imágenes múltiples del personaje travesti, mantiene en constante juego la ilusión que le presta vida y que, al mismo tiempo, llaman la atención hacia los mecanismos activos en la creación de cualquier categoría.

Realidad y fantasía: el Sirenito y Sirena

Según afirma Mayra Santos-Febres, el germen de *Sirena Selena vestida de pena* surge del momento en que ella hacía activismo en una organización para informar sobre el SIDA y repartía condones en lugares de fuerte afluencia de travestis, transexuales y prostitutas. Descubrió entonces en los alrededores del Danubio Azul, un bar de “dragas” de Santurce, a un joven con una voz celestial que, completamente drogado, andaba cantando y recogiendo latas (“Dame las palabras”). La imagen que, sin embargo, logró desatar su escritura fue la de una “Sirena deslizándose por la escaleras de una mansión caribeña” (“Caribe y travestismo” 128). Estas dos imágenes, la de la fantasía (ficción) y

la de la hecatombe (realidad) se unieron luego para dar a luz a *Sirena Selena vestida de pena*, una historia que, según explica la autora, habla “de la condición humana en general” (“Mi travestismo es la palabra”).

La novela pone en paralelo el mundo de ilusión y *glamour* en el que evoluciona “Sirena”, la travesti boherista, y la realidad cruda del prostituto homosexual quinceañero, el “Sirenito”, que lucha a diario por su supervivencia vital y económica. Tal asociación travesti/homosexual/prostituta, tanto en la literatura como en la teoría y la crítica, no es nada nueva. Históricamente en la sociedad occidental, el travestismo siempre ha estado estrechamente conectado con la identidad gay y homosexual (Garber 4) y con la prostitución. Así, en 1988 en un estudio clínico de las varias manifestaciones del travestismo en relación con la heterosexualidad y homosexualidad, Richard F. Doctor definía la *drag queen* como una travesti prostituta (citado en Garber: 132). A la hora de acercarse a la configuración de Sirena como “travesti”, sin embargo, resulta imprescindible, aunque sea de manera muy artificial, separar las dos entidades ficcionales Sirenito/Sirena, el prostituto y la travesti, que si bien comparten una misma “corporeidad”, en cambio, evolucionan en esferas totalmente distintas.

Nelly Richard³¹ sostiene que la combinación prostituto/travesti en la literatura y la cultura pone en escena dos economías, o más bien una “economía” y una “antieconomía”. Dice:

mientras el comercio sexual garantiza la sobrevivencia diaria a través del cuerpo prostituto que es un cuerpo que *se vende* por obligación (el sexo-necesidad), el

³¹ Richard refiere al contexto chileno pero sus observaciones permiten comprender mejor la fantasía/realidad que a la vez sustenta y divide la entidad dual Sirenito/Sirena.

cuerpo travesti *se presta* al desperdiciamiento cosmético del sexo-fantasía que canjea realismo por ilusión, volteando la ley diurna de la indigencia con los ilegalismos de una femineidad opulenta y suntuaria que se hiperboliza de noche (ser estrella) en torno al arabesco resplandeciente de la divina-diva (70, énfasis suyo).

Richard concluye de este modo que el “rito travesti” privilegia el “irrealismo del *efecto* (lo que reluce en la vistosidad del artificio) en contra del realismo de *función* (lo que deslucce por rutina y obligaciones)” (71, énfasis suyo).

En la novela de Santos-Febres, Sirenito se dedica al sexo-necesidad y se prostituye en la calle con hombres mayores por “obligación”. Sirena, desde el escenario, se dedica al “sexo-fantasía”, es decir, hace uso de promesas y seducción para mantener una distancia y fomentar los deseos ajenos. Sirenito se construye con pretensión realista como un ser de carne y hueso que sufre y evoluciona en la materialidad ficcional de la novela. Sirena no es ningún ser vivo sino más bien un “artificio”, un “ser estrella” que sólo existe debajo de los proyectores y que si, a través de los boleros, canta las penas y los amores o desamores humanos, en cambio, no los siente en carne propia sino que se “viste” de ellos. Si el afán de supervivencia habita las dos entidades, para el Sirenito, sobrevivir significa sobrevivir a la noche, evitar posibles ataques, mientras para Sirena, sobrevivir implica mantener la ilusión, el “efecto” de realidad que le presta vida.

Sin techo después de la muerte de su abuela con la que vivía, el Sirenito se ve obligado a habitar en las calles. Prostituto novicio y sin experiencia, muy pronto es víctima de una violación. Valentina Frenesí, la amiga travesti con la que comparte las

aceras, lo encuentra una mañana sollozando entre cartones “con el pantalón a media pierna, con las manos encrespadas, con el calzoncillo ensangrentado...” (86). El joven le jura entonces nunca más “dejárselo meter, ni por todo el dinero del mundo” (91) y, en la calle, sólo actuar de “bugarrón”³². Después de la agresión, que “ni con la vigilancia, ni con la coca” (91) pudo olvidar, la única preocupación del Sirenito es que los “clientes lo dejaran en su esquina, sano, salvo” (92). Vive entonces sus noches de prostitución como en un sueño, “como envuelto en un tul al otro lado del cual pasaba lo que pasaba” (92). Hasta que una noche mientras está con un cliente, vuelven a su memoria las letras de los boleros que le había enseñado su abuela cuando de pequeño limpiaba casas de ricos con ella. El Sirenito empieza entonces a canturrear y, por primera vez, se percata del efecto hechizante que puede producir su voz:

Cantó, primero en murmullos con los ojos cerrados, luego más pendiente al grano de su voz [...] Sirena seguía entonando boleros, uno al otro y mientras más de adentro los sacaba, más lento chupaba el señor, más se le enternecían las comisuras de la boca, el apretón de la mano contra la base de su pubis, más la lengua parecía ser de terciopelo [...] Una enamorada parecía aquel circunspecto señor [...] (92-3)

Aquella noche, sus cantos logran enternecer al cliente y modifican radicalmente la relación de poder entre ellos: “El señor tan circunspecto se tragó entero aquel chorro, ungido, sintiéndose convidado a una extraña comunión [...] Con una mano sujetó la cara del jovencito, ‘Angelito, Angelito mío’, y se le volvieron los ojos un pozo profundo” (93). El Sirenito se dio cuenta entonces de que su voz y “los boleros de la abuela eran el

³² El bugarrón es él que desempeña el rol insertivo en la relación sexual entre hombres.

caudal que necesitaba para protegerse para siempre de las noches en la calle” (93). Después, hará uso repetitivamente de los boleros de su abuela como mecanismo de auto-protección contra posibles agresiones:

en el momento preciso de la penetración al chamaquito se le escapaban melodías del pecho, y empezaba a canturrear [...] aun los más machos se derretían en su pose y [...] él, luego, suavemente, los viraba, los humedecía con saliva ceremoniosa, les metía su carne por los goznes calientes y en espera (64).

Valentina le había asegurado a Sirenito que “aún” no tenía que travestirse como ella, y que “de bugarroncito” tendría “más oportunidad”, es decir que, gracias a su edad y belleza, ganaría más dinero con el comercio sexual que como “draga”: “Eres bello. Entre tanta basura, encontrarse con algo así de lindo es un milagro” (79), le dice Valentina. Sin embargo, tras la muerte de su amiga y con las enseñanzas de Martha Fiol Adamés, su segunda protectora y representante, el Sirenito empieza a imaginar un futuro distinto.

En el avión que lo conduce hacia República Dominicana, expresando su deseo de no volver nunca más a esa vida de prostitución, Sirenito se dirige a la Piedra Imán pidiéndole limpiar sus pecados de “fiel bugarroncito” (16) y guiarlo “por el camino opuesto, opuestísimo a cuando hacía las calles” (15-16). En su oración confiesa no desear más “cantar para sobrevivir” y “[a]tacuñar toda la rabia en una canción”, sino “cantar desde la boca nueva como si naciera justo cuando [le] alumbre el reflector” (16). Esta voz nueva será la de Sirena que convidará a sus oyentes a esta misma “extraña comunión” pero esta vez no como el Sirenito desde la calle y la prostitución, sino desde el escenario, como este ser de ilusión que, a través de sus cantos, invita al sueño y al sexo-fantasmía.

“No eres ser de este mundo” (63), le dirá Martha a Sirena. Desde las primeras líneas de la novela, Sirena se construye como un ser irreal que transita de lo celeste a lo terrestre y no pertenece totalmente ni a una ni a otra dimensión:

Cáscara de coco, contento de jirimilla azul, por los dioses di, azucarada selena, succulenta sirena de las playas alumbradas, bajo un spotlight confiésate, lunática. Tú conoces los deseos desatados por las noches urbanas. Tú eres el recuerdo de remotos orgasmos reducidos a ensayos de recording. Tú y tus siete moños desalmados como un ave selenita, como ave fotoconductor de electrodos insolentes. Eres quien eres, Sirena Selena... y sales de tu luna de papel a cantar canciones viejas de Lucy Favery, de Silvia Rexach, de la Lupe sibarita, vestida y adorada por los seguidores de tu rastro... (7).

El corto *incipit* que sirve de primer capítulo a la novela condensa el conjunto de imágenes y contrastes que caracterizará a Sirena y su mundo travesti a lo largo de la novela: lo nocturno y estelar; lo celeste y terrestre; lo divino y profano³³; la insolencia, seducción y el erotismo; la “locura” que, como la luna, desata su presencia. Al mismo tiempo, el fragmento prolonga el simbolismo y las intertextualidades abiertos por el sintagma nominal sujeto del título. Sirena Selena remite a estos seres inmateriales que pueblan el imaginario colectivo desde tiempos milenarios. Es Selena, símbolo de la bisexualidad, luna y diosa de la Grecia antigua. Es la Sirena mítica o leyendaria (Homero, Calderón de la Barca, Goethe, Anderson, Kafka...) que atrae con su canto hechizante (o con su silencio). Es una entidad de sueño, una criatura sin cuerpo físico propio, un “recuerdo”

³³ La cáscara de coco, además de entrar en la fabricación de los vejigantes que son máscaras utilizadas en celebraciones populares, como por ejemplo en el Festival de Ponce, sirve de objeto de adivinación, en los rituales de santería.

que adquiere vida y consistencia “real”, “carnal” a través de las “imágenes” y sentimientos que despierta en sus observadores/oyentes, admiradores e incluso detractores.

Con mucha razón, Josianna Arroyo afirma que Sirena es “aquello que se escapa, el significante o rastro que se desplaza” (40). Así, para los turistas en busca de sensaciones y aventuras, es “la perfecta personificación de lo que vinieron a buscar a estas coordenadas. Lujuria, misterio, tentación, oferta completa envuelta en una tonada amorosa de bolero y en el cuerpito destellante de un travesti adolescente” (120). Para los dueños de los hoteles “gay” que se extasían frente a una fotografía de Sirena que les enseña Martha esperando conseguir contratos para ella, es “una Sirena ataviada en un modelo de pedrería negro, a lo Lucy Favery” pero cuya cara evoca otra cosa: “la pura imagen de una doncella en espera. Mascarón de barco, diosa de mitología, virgen caída” (187). Para Hugo es “la imagen de la perdición”, “la mujer fatal de sus sueños”, “lo imposible” (108), un “ser de fantasía” (62). Para Solange, la esposa de Hugo, es “un animal”, un “monstruo” “un ángel de demonio” (170-71). Para los amigos del magnate, es “la puerta de todos los deseos” (204). Sirena es una “imagen” o más bien un abanico de posibles imágenes que se multiplican e incluyen, pero rebasan, la de una “mujer”.

Contrariamente a Solange, la esposa de Graubel, y a su “performancia” de mujer de alcurnia y esposa fiel que proyecta la “viva estampa de una dama” (97), Sirena aspira a ser “diva”, “ilusión, lujo, fama, adoración” (Santos-Febres, citada en Palacios Goya: F3) Su actuación, sus gestos, sus poses y su voz no anhelan producir “una imagen unificada de la mujer” como la draga que describe Butler, sino la de una estrella bolerista, tal y como afirma el narrador, la de la “estrella que sufre por lo irremediable” (169).

Una vez en República Dominicana, preparándose para su *demo-show* Sirenito se entrega al ritual cosmético y corporal al que alude Sarduy: se afeita “el pecho, los brazos y el mentón”, se frota “la piel con una loofa sponge para remover células muertas”, se perfuma, unta su pelo con “gel fijador, recogéndolo con una horquilla en un moñito a flor de nuca” (44-5). Luego, Martha, “la maestra de ilusión” (45) va “borrando de la faz de la tierra los rasgos distintivos del rostro del adolescente, para después dibujarlos nuevamente con delineador negro (46-7), y termina con el rito de “las gasas y el esparadrapo” para enmascarar la verga “inmensa” de Sirenito (48). El traje largo y las joyas completan el atuendo. Al final del ritual, sin embargo, Sirenito no aparece corporalmente metamorfoseado en mujer, sino en el personaje que “representa”: “la viva imagen de una diosa” de la que ya emanan “famas de bolerista consumada” (49).

Si, visualmente y desde una perspectiva externa, la transformación de Sirenito se apoya en gran parte sobre este ritual cosmético, en cambio, desde la experiencia subjetiva e íntima, la verdadera “transformación” de Sirenito en Sirena comienza sólo en el momento en que se viste de la pena que quiere insuflar a su personaje y, virtualmente, deviene una verdadera estrella bolerista. Como subraya Garber, el “secreto subversivo” del travesti es que, contrariamente al transexual que construye la “realidad” de su cuerpo feminizado mediante la compleción de una alteración anatómica, el travesti se construye a través de juegos de ilusión y el terreno de construcción de su “realidad” no es tanto el cuerpo físico sino la figura, el personaje que interpreta (374). El bolero tiene un papel central en este proceso ya que Sirena “existe”, *corporal* y *vocalmente*, a través de las “estrellas” de las que se viste y que su *actuación* hace revivir.

La transformación de Sirenito en Sirena funciona de manera muy similar al proceso liminal que describe el antropólogo Collin Turnbull que, según explica, es propio tanto del arte teatral como de los rituales tribales. En los momentos en que se viste de su personaje, Sirenito ingresa en una dimensión espacial/temporal en la que se suspende lo “real”, corporal y carnal, donde impera la ley de lo probable y donde experimenta un verdadero proceso de “transformación”. Según explica el antropólogo, la liminalidad es un modo de ser que existe en paralelo con el de nuestro estado “normal” (material), o superpuesto a él, o que coincide y coexiste con él. Se puede acceder y salir de este espacio de manera “consciente” mediante ciertas técnicas, preparación o purificación (80) a raíz de las cuales uno deviene “realmente” otra cosa o persona (77-9).

Cada vez que Sirenito deja su modo de ser “normal” e ingresa en el espacio liminal de lo simbólico, sin necesidad de maquillaje, camuflaje o vestimenta, deviene virtualmente una estrella. En el siguiente fragmento, Sirenito ensaya en la sala de Graubel para ver cómo, el día de su estreno, bajará las escaleras:

Una vez al tope de la escalera cerró los ojos. Sintió sobre la piel el silencio de la sala escurriéndosele encima. Aún a ciegas, abrió la boca, la volvió a cerrar, recogiendo bocanadas de aire denso, aire directo a los pulmones y a la barriga, aire silencioso que la hinchó entera. Estaba dispuesta toda ella, cayendo en trance. Cuando abrió los ojos, ya era otra. Sin soltar ni una partícula de aire abrió todo cuanto pudo la boca, soltando los músculos de la cara, la mandíbula, preparándose para su voz (147).

Visualmente, Sirenito sigue presente. Sin embargo la que se prepara para cantar en este momento es Sirena cuya voz transporta imágenes y sentimientos que la metamorfosean constantemente. A eso se refiere Iris Zavala cuando afirma que el bolero determina “la *existencia estética* de la voz que canta, lo poético de sus resonancias fantásticas llenas de poder referencial” (63, énfasis mío).

Yvonne Cuadra, quien analiza conjuntamente el bolero y travestismo en la novela de Santos-Febres afirma que Sirena no sólo sintetiza la ambigüedad a través de su actuación corporal sino también a través de “la economía discursiva del bolero” (155). Si al analizar a Sirena conviene dismantelar la asociación prostituto/travesti, la asociación bolerista/travesti es imprescindible puesto que la “existencia estética” de Sirena depende tanto de su actuación como de los mensajes vehiculados por sus boleros y la recepción de su público. En la novela, el bolero y el travesti comparten las mismas características. La apertura y ambigüedad del bolero, (Zavala 33), sus juegos de “transmigraciones” de imágenes (Zavala 65), su manera de “eludir sin tregua toda relación de seguridad, de verdad” (Zavala 41) también se aplican a Sirena. Ambos son espacios de posibilidades que se “transforman” en cada espectáculo a través de acercamientos y distanciamientos, promesa y desvíos. Operan a partir de la misma “lógica de lo probable” de la que habla Santos-Febres que se encuentra estrechamente ligada a la de la seducción, los deseos, los recuerdos y “sueños” (el sexo-fantasia).

Zavala afirma que el bolero opera como una “letanía de recuerdos” (93) y que la “letra y la música, en la voz y sus inflexiones, contiene oculto bajo el misterio de su superficie, el misterio más profundo que corresponde a la *lógica* de nuestros sueños” (81, énfasis mío). De igual modo, la voz de Sirena es como “un pozo mágico” en el que se ven

“cosas del futuro y del pasado” (108). Cuando ella se “viste” de sueños y sentimientos, destierra y devela dolores, pesares, inhibiciones y recuerdos olvidados, y exagera los deseos y las esperanzas. Como afirma el narrador, Sirena les revuelca a los oyentes “una ganas terrible de llorar por lo irremediable” (169), puesto que el bolero siempre se escucha en una actitud “estética-emotiva” (Zavala 62).

En la casa de Graubel, ante un público selecto, socios y amigos del magnate y sus esposas, Sirena se inspirará en los deseos incumplidos de sus oyentes para convidarlos a un viaje emocional que les obligará a “sentir” y a recordar: “conmoverá a su auditorio de empresarios, a su público de esposas”, les recordará “que aún con toda la riqueza del mundo, hay cosas sin remedio [...] que ningún glamour, dinero o piel puede comprar” (168), implícitamente, el amor y la pasión. Sirena instalará la duda en sus oyentes robándoles “la calma y esas otras cosas seguras con que [...] habían llegado a la fiesta” (214), les revelará otras verdades y deseos ocultos, puesto que la “verdad” que canta el bolero nunca se encuentra donde uno “piensa” sino donde se “desea” (Zavala 41).

Desde el día de su demo-show, Sirena intuye que lo del contrato que le ofrece Hugo es “tenue cortina de humo” y que el magnate, que la desea intensamente, tiene “otros planes para ella” (109). Por eso, su presencia en la mansión amenaza el equilibrio de la pareja Graubel. Solange sabe que Sirena es la destinataria de una pasión que Hugo le niega a ella, que es su esposa, desde hace muchos años. Sirena sabe del dolor y terror que resiente Solange ante la precariedad de su matrimonio y la eventualidad de perder su estatuto de dama y la seguridad económica y social que le proporciona su unión con Hugo, del que, dado sus orígenes humildes, depende enteramente: “¡Qué inestable es la

cima, ah Solange, qué mucho depende del que te puso allí” (168), afirmará Sirena dirigiéndose mentalmente a la mujer.

Para su prestación, Sirena se inspirará del sufrimiento que, bajo apariencias de felicidad y éxito social, aguanta Solange a diario: “es una señora pero sufre. Dama rica, pero sufre. Tiene pieles, desayuna todas las mañanas batida de frutas frescas con croissants, pero, lágrima encajada, cómo sufre, por algo que no tiene solución” (167). El sufrimiento de Solange es “real”. El de Sirena es un simulacro. Cuando Sirena “abre el portento de su pecho”, su voz entona y “también el sentimiento entona” (168). Canta entonces “como si se estuviera muriendo, desangrándose por la garganta, desnudando el alma, cuando no, cuando en realidad” les está “mintiendo a todos”: “Mírame cómo sufro para tus invitados” (168), pensará Sirena, dirigiéndose de nuevo mentalmente a Solange.

Leonel Alvarado insiste en el profundo “sentido de comunión” que instala el bolero entre el auditorio y el/la bolerista (142). Es decir, el bolero crea a la bolerista pero también crea a los oyentes al permitir que se acerquen a “su propia historia, su reserva afectiva, su metáfora social” (Julio Ortega, citado en Knight: 7). Así, el día de la prestación, Hugo se conmueve al ver y oír a Sirena toda “vestida de su rabia y dolor, igual a como él iba vestido por dentro”. Erá como si la voz de la cantante le saliera “desde su propio pecho”, y la sintió “resonar contra sus costillas y enredársele en los pulmones” (173). Alvarado subraya que la comunión entre auditores y cantante se produce siempre que los oyentes “están de acuerdo para invertir su propio repertorio emocional” (142). Sin embargo, la voz de Sirena cuelga “del aire más espesa que un sortilegio”, de tal modo que “Nada se podía contra ella” (214), afirmará Solange. En contra de su voluntad, la voz de Sirena “la coge en sus brazos ardientes con besos de

muerte y la lleva hasta el mismísimo abismo de la soledad” (171), “a un lugar sin tiempo, donde sólo sus sueños existen” (214). Y, aun conociendo la “ilusión” que es Sirena, la propia Martha no logra sustraerse al “sopor melancólico” en el que se sume cada vez que oye a su pupila (51).

En la lujosa residencia de Hugo Graubel, que le proporciona un escenario ideal para su primer estreno real, Sirena, al fin, puede “en serio” convertirse en “su *imagen*” (110, énfasis mío):

las preciosas baldosas de mármol rosado acentuarán los destellos rojizos de su piel, los boudoirs de mimbre filipino blanco y la luz aterciopelada de los patios interiores le destacarían su silueta de sílfide en pena. Su tez pálida y aceitunada de criolla de los años cuarenta refulgiría contra los colores pastel del empapelado en la pared. Su peluca negra azabache deslumbraría sedosa cuando se contrapusiera a las cortinas satinadas que cubrían las paredes de la residencia de los Graubel (110).

Desde lo alto de la escalera en espiral que da a la sala de la mansión, simbólicamente, la “estrella” de los años cuarenta, corporal y vocalmente vestida de sentimientos ajenos, baja de su cima, de su “luna de papel”, para embrujar a su auditorio:

Untada en cielo y sudor

Sirena

baja de la cima de su sueño

peldaño

a

peldaño

Deja su cola junto al mar

allá de orillas

Pie envuelto en gasas de tenue luz; pie, tacas gruesas de trabilla, plateada la envoltura del inicio de sus tiempos. Uñas esmaltadas Coral-malva perla. Una a una las uñas esmaltadas del pie primero, el pie de Adán en tacas, el pie de la génesis y el sueño.

Pie. Hielo seco trepa por aquella perfección de carne. Humo seco. Pie. Suspiros del auditorio.

[...]

La Selenita

Baja

Un

Escalón

Otro

Y otro [...] (203-04)

El texto transcribe gráficamente el lento descenso de la estrella puntuado por las letras de sus boleros, sus pasos lánguidos y seductores, las ondulaciones de su cuerpo, sus detenimientos, sus respiraciones y pausas, así como el efecto admirativo, soporífero, que provoca en su público. Formalmente, el fragmento reproduce y enfatiza las “resonancias fantásticas” propias de la lírica del bolero de las que habla Zavala (63), y como recordatorio del primer capítulo, reitera en su poesía la naturaleza liminal de Sirena: “untada en cielo y sudor”; “baja de su cima”; “deja su cola junto al mar”; es “perfección

de carne” pero rodeada “de tenue luz”. Es “hielo seco”, frío que quema, amor y sexo fantasía. Es Sirena, es Selena. Es etérea, inmaterial, puro sueño.

Cuando la Sirena se detiene a media escalera, los oyentes recuerdan “haber oído al mar enredado en aquel piano de visión” (205), el embrujo los transporta anclados “en su incertidumbre” y “doble perdición por el tiempo” a un lugar en el que el tiempo “sólo obedece a su voz” (207). Entonces, las mujeres “se llevan ansiosas las manos al pecho y reviven deseos que una vez tuvieron a la orilla del mar. Un deseo que ellas ahuyentaron hace tiempo, que otras cumplieron por lo oscuro, allí mismo en las playas del hotel Talanquera, lejos de sus maridos”. Los hombres recuerdan “el hijo hermoso, la núbil sobrinita que un día se les sentó en las faldas y los hizo retumbar, los hizo correr hasta la barra más triste [...] los hizo implorar que aquella quemazón maleva les dejara en paz la carne” (206). Sirena, sus boleros y su actuación destierran los secretos inconfesados.

En el último cuarto de escalera, el público “exhausto” de tanto “sueño” intenta “abocarse al salvavidas de un aplauso estruendoso, estruendoso para dispersar aquella ilusión” (207). Sólo un retorno a la “realidad” podrá disipar el efecto hechizante de la voz de Sirena. Al final de su descenso, Sirena se dirige hacia el piano y se recuesta en él “como un buque justo antes de la zozobra” (208), entonces estallan los aplausos disipando “la burbuja de ilusión” (210) que la actuación e interpretación vocal de Sirena había creado. Queriendo preservar su aura fantástica y las últimas impresiones provocadas en su público, muy pronto la Sirena se retira a su habitación.

Después del triunfo de Sirena, Hugo Graubel, que nunca ha penetrado a un hombre, sueña con que aquella noche logrará que “el chamaquito aquel” le dejara “entrar

hasta el rincón donde está escondido, muerto de miedo” (255). Desde su primer encuentro con Hugo, Sirena sabe que su juego de seducción corre el riesgo de “volverse en su contra [...] y dejarla *convertida* en otra cosa” (109, énfasis mío). Sabe que lo que el hombre espera de ella, además de sexo, es “conversación, confesiones de vida sórdida, misteriosos encuentros” (130). En fin, la quiere humana, de carne y hueso: “Te amaré Sirena, como siempre quise amar a una mujer...” (60; 107; 218), una letanía con resonancias boleristas que repite mentalmente Hugo como para convencerse él mismo de la existencia “real” de la mujer de sus sueños.

Aunque ya ha aceptado varios regalos del hombre y sabe cuán fácil sería “caer en la trampa” (237), dejarse entretener por ese hombre -supervivencia económica- “ella con un apartamento puesto, chequera y fondos a nombre del magnate, gozando de lo lindo” (109), Sirena tomará otro rumbo puesto que compartir la vida de Hugo significaría “deshacerse de quien es ella en realidad” (256): una ilusión. Sirena quedará fiel a la decisión que, después de la muerte de su amiga, la había conducido a escoger el “sexo-fantasía”: “A mí ni muerta me cogen dependiendo de un pendejo para conseguir mi sosiego ni mi felicidad” (104).

En el cuarto de Sirena esa noche, transportado por el deseo, Hugo dirige la mano del joven hacia su sexo y rompe el encanto cuando le susurra al oído: “[m]ira cómo me tienes, sirenito” (255). Se ofusca Sirena: “[d]ecirme sirenito a mí, decirme serenito”. Sirena no es Sirenito, el joven prostituto callejero, sino la diva divina, una creación volátil cuya supervivencia depende de su capacidad para representar la seducción, para actuar bien el “sexo-fantasía”. Roto el encanto, y presintiendo las intenciones de Hugo, Sirenito vuelve a sus viejas estrategias de supervivencia como bugarrón: “Hugo nota

cuando le cae un poco de saliva tibia entre las nalgas y luego sonrío al sentirse arropado por la presión de un cuerpo menudito que le trepa encima y le coloca la punta de su misterio en la boca de atrás” (256). A la mañana siguiente, antes de que se despierte el magnate, Sirenito desaparece para siempre dejando atrás a Hugo, Martha, y la mera supervivencia económica para continuar, según sugiere el final de la novela, su periplo hacia Nueva York donde, desde otros escenarios, seguirá transformándose en estrella, entreteniéndolo y despertando dramas humanos profundamente enterrados.

Para Daniel Torres, el momento en que Sirena penetra a Hugo testimonia la “crisis final del travesti” cuando “al quebrarse su ilusión de ser mujer luego que se le requiere desempeñarse como el que penetra y no sólo como lo penetrado” (105), éste se ve confrontado a la “realidad insoslayable de que su cuerpo biológico guarda todavía el germen de la masculinidad” (104). Torres lee claramente a Sirena en clave de género y sexo. No distingue entre Sirenito, el joven homosexual de carne y hueso que usa mecanismos de defensa y supervivencia propios, y Sirena, la estrella travesti cuya existencia y supervivencia depende de una “actuación” y del mantenimiento de lo que es: una “ilusión” en constante recreación. Parafraseando a Garber, Torres no mira “al” travesti sino “a través” de él. Haciéndolo, paradójicamente, lo borra, al igual que su poder que recupera a fines personales.

Torres concluye que este momento de la penetración es emblemático de cómo la erótica de Santos-Febres “traspasa el umbral del tabú” y “transgrede la transgresión misma” (104). Para él, como para otros críticos (ver por ejemplo: Arroyo, Bianchi, de Maeseneer, Díaz, Van Haesendonck, Morales–Villanueva, Torres, Ortiz-Hernández, Pagán-Vélez, Serna), tanto el travesti como la escritura de Santos-Febres se definen por

su carácter transgresor. A pesar de rastrear vastas zonas de poder vertical e injusticias sociales, la intención transgresora resulta difícilmente localizable en la novela. En cuanto a *Sirena*, como lo explica la propia autora, la “transgresión” está ausente de su mundo por ser un concepto “heterosexual”, “blanco” y “primermundista” que supone el reconocimiento de límites que uno no puede traspasar (“Romper la verja” 121). Como mecanismo de “desplazamiento”, “tercero” y “espacio de posibilidad” (Garber), *Sirena* desconoce esos límites, en cambio, juega con ellos: “negocia” con las nociones de transgresión de los demás (Santos-Febres, “Romper la verja” 121).

Más que transgredir, Santos-Febres (como *Sirena*) se mete “en los poros, por todos lados”, “infecta” (“Romper la verja” 125). En la introducción de *Espinas del erizo* en la que Santos-Febres antologa a joven autoras, Carmen Oquendo-Villar explica que “los erizos, al igual que las escritoras de la antología, son criaturas que merodean el ambiente en camuflaje” y que “entran en contacto dejándose sentir” (51). La metáfora del erizo traduce muy bien las dinámicas estéticas que Santos-Febres y *Sirena* comparten con ellas. En su oración a la Piedra Imán, Sirenito le ruega a su protectora que, una vez en la piel de *Sirena*, la voz le “salga preñada de agujitas, densa”, que “se meta en los pechos” de sus oyentes y “les retuerza la melancolía” (15). Entrar en contacto, camuflarse, hacer sentir y hacerse sentir, dinámicas que se aplican tanto a *Sirena* y sus boleros como a la escritura de Santos-Febres.

Contrariamente a la posición crítica que plantea la transgresión, tomando en cuenta la lectura que hace Garber del poder travesti, a lo largo de este capítulo, me referí a *Sirena* como a un espacio de posibilidad, un otro espectral y una fantasía que sólo existe en la “representación”. También seguí a Zavala que vuelve de manera incesante sobre la

capacidad “protéica” (63) del bolero cuya “textualidad”, cada vez reactualizada, “viola la realidad y permite realizar lo imaginario” (Zavala 88). Demostré a través de numerosos pasajes, entre ellos el del íncipit y del estreno de Sirena, cómo la escritura de Santos-Febres se caracteriza por su artificiosidad poética, es decir, cómo se concentra en una exploración polisémica de los sentidos y contrasentidos de las palabras. Como vuelve al poder de la imaginación, tal como lo hacen Sirena y el bolero.

Tanto Sirena, como el bolero y la escritura de Santos-Febres proyectan en primer plano una rotunda conciencia de su artificiosidad. Cultivan el mismo arte de la ambigüedad y polisemia, un mismo “travestismo”, es decir, poseen el mismo potencial de transformación. Funcionan en la novela como un triple espacio “proteico” que multiplica las posibles formas —corporales, vocales y escriturarias— dirigiendo la atención del lector hacia los procesos activos en la creación. Un ejercicio “narcisista” que, haciendo eco a las propuestas de Garber, pone en tela de juicio la idea misma de que puedan existir categorías fijas.

Como afirma Hutcheon, el narcisismo no sólo se manifiesta “abiertamente” a través de comentarios narrativos, como es el caso en algunos textos metaliterarios, sino también de manera “cubierta”, enmascarada e integrada en el texto mismo³⁴ precisamente a través de un despliegue de artificiosidad (*Narcissistic Narrative*). El bolero, el travesti y la literatura son, como afirman respectivamente Zavala, Garber y Turner (*Dramas* 15-6), espacios de potencialidad, entidades travestis y liminales, en fin, “terceros”, que hacen de la novela de Santos-Febres una obra “triplemente” metaliteraria en la que Sirena, el bolero y la escritura se unen y reúnen en un mismo proyecto auto-reflexivo.

³⁴ Hutcheon desarrolla estos conceptos (textos auto-reflexivos abiertos y cubiertos) en *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Para más detalles, ver mi análisis de *El cuerpo correcto* en el capítulo 3 de la presente tesis.

Hacia el final de su “crítica-ficción”, Zavala se interroga acerca del retorno a lo imaginario que opera el bolero. ¿Sería “evasión”?, ¿“resignación ante una sociedad y unos productos culturales administrados y filtrados para crear ilusiones sociales en el seno de una sociedad capitalista”? o ¿“fascinación de la seducción y el deseo, que asume este desplazamiento de confesiones y secretos y demandas al dominio de lo imaginario”? (88). Su cuestionamiento hace eco a la polémica que rodea la supuesta muerte de la literatura a la que ya referí en la introducción: ¿abandono de todo proyecto colectivo?, ¿resignación ante coyunturas culturales que “marginan” a la literatura?, ¿literatura sin compromiso, de consumo y “lite”?

Zavala responde a estas preguntas afirmando que el discurso “desplazado, recuperado, derivado ceremonial” del bolero — su énfasis en los signos arbitrarios, el principio de la “realidad de lo imaginario” que aplica a raíz del cual “se volatilizan el bien y el mal, lo falso y lo verdadero, las grandes distinciones inútiles para descifrar el mundo” — es “lo contrario de las sociedades actuales” que privilegian un exceso de visibilidad (94-5). Santos-Febres, por su parte, afirma que el bolero permite cantar “el dolor para reírse de él”, “para distanciarte críticamente de él, mirarlo y superarlo (citada en Peña-Jordán: 120). En un momento de crisis de “la” categoría en la que las soluciones fijas son imposibles, el discurso de Santos-Febres “se desplaza” hacia el dominio de lo imaginario/literario (bolero, travesti, literatura), algo que no tiene nada que ver con los modos representativos de la generación de los 70-80 que, si abogaban por el derecho a la fantasía, en cambio, la subordinaban a lo político. Cómo lo explica Santos-Febres existe ahora

una ubicación distinta de la función del escritor, una resistencia (incapacidad, comentan algunos críticos) a definir la literatura como medio aleccionador, versión correcta de la historia o representación de la nación y de los grupos marginados [...] Desde la página se busca un espacio para ensayar, experimentar y explorar el conocimiento propio de las experiencias particulares y sus conexiones con distintos mundos habitados y transitados por el lenguaje. Estos escritores ven la literatura como una “textualidad” que entra en conversación con distintos espacios de conocimiento [...] para participar de ellos desde la colindancia con lo literario (citada en Sandoval-Sánchez: 15-6).

Lejos de “abandonar” y ceder su lugar a otros medios culturales, lejos de “oponerse” o “transgredir”, Santos-Febres ocupa plenamente el espacio de lo estético/simbólico. Haciéndolo, negocia, dialoga, infecta, se mete por los poros. Su travesti, el bolero y la escritura, los tres espacios de posibilidades de la novela, nos obligan a sentir o a preguntarnos tal como lo hace el narrador omnisciente de la novela: “¿Será que sólo a través de gente como Sirena Selenia es que puede el público sentir sin tapujos lo que es la pena? (253).

CAPÍTULO 4

La re-significación del sujeto negro femenino en dos narrativas históricas de trauma: *Nuestra Señora de la noche* y *Fe en disfraz*

Lejos de ser un tema que resuene de antaño, como una canción semi-olvidada, el tópico de lo negro en la literatura puertorriqueña ha tomado un auge, vitalidad y pertinencia, que no puede ser soslayado por la crítica isleña. En palabras certeras, nuestro tiempo es de una literatura de negros, por negros y, confiadamente, para los descendientes de los negros (Nelson E. Vera Santiago, 2011).

La historia no es lo que sucedió, sino lo que se dice que sucedió (Luis Miletti Gaztambide, 2007).

[T]oda historia necesita de alguien que narre, al menos, una versión parcial de los hechos (Martín Tirado).

María Cristina Pons afirma que toda novela histórica se caracteriza por su “intencionalidad” (“La novela histórica”). Sostiene que esta forma escritural nunca ha sido una “actividad puramente literaria” o “inocente” (“La novela histórica” 141) y que siempre se ha escrito “para algo o para alguien, a favor o en contra” de una causa (“La novela histórica” 139). Destaca que, a finales del siglo XX, en un momento en que este género empieza a imponerse como un “modo dominante de la narrativa” (“La novela histórica” 139)³⁵, tal intencionalidad se manifiesta ante todo por el cuestionamiento crítico del discurso “encubridor” de la historiografía oficial: “explícita o implícitamente”, estas obras ponen en tela de juicio “que el pasado pueda ser recuperado tal cual pudo haber sucedido porque siempre estará mediado por la memoria, la traducción, la interpretación, la invención o la ausencia de fuentes históricas” (“La novela histórica” 156-57).

³⁵ Para Karl Kohut que abunda en el mismo sentido, la nueva novela histórica es “la segunda en importancia desde la aparición de la novela histórica en el romanticismo” (20).

Como afirma Fernando Ainsa, las relaciones entre ficción e historia siempre han sido “problemáticas [...] cuando no abiertamente antagónicas” (111). Para él, la intencionalidad que guía el ejercicio ficcional y la del discurso histórico determinan un primer campo de oposición entre ellos: “el de las convenciones de ficcionalidad y veracidad” que, tradicionalmente, los rige y separa (111). Ficción e historia difieren “en tanto que la imagen del historiador pretende ser verdadera”, mientras “el novelista sólo tiene una tarea: construir una imagen coherente, que tenga sentido” (Collingwood, citado en Larios: 131). A pesar de esta aparente separación, Ainsa concluye una “complementariedad” siempre más grande entre los dos ámbitos (111).

Por una parte, se reconoce ahora que la narrativa histórica refleja mejor las “contradicciones” de la complejidad social e histórica y hasta que enriquece la propia historia (Ainsa 113): “en la libertad que da la creación se llenan vacíos y silencios o se pone en evidencia la falsedad” de ciertos discursos (Ainsa 113-14). Por otra, la historia incorpora cada vez más el “imaginario a sus preocupaciones” dándole un nuevo estatuto “el de una ‘realidad’ histórica en estrecha relación dialéctica con los acontecimientos” (Ainsa 114). Si bien ahora escribir, o re-escribir, la “historia” se considera como un proceso subjetivo que implica la recolección, selección, e interpretación de hechos, al igual que la exclusión y el ocultamiento de otros (Pons, “La novela histórica” 160-61), se reconoce también la ficción como un ejercicio “capaz de plantear con franqueza y sentido crítico lo que no quiere o no puede hacer la historia” con sus pretensiones científicas (115).

Para Pons, el cuestionamiento de las fuentes históricas oficiales llevado a cabo por la nueva narrativa histórica no sólo es “epistemológico” sino que, por una parte, “plantea

la conflictiva relación entre la ficción, la historia y la escritura” (“La novela histórica” 156) y, por otra, llama “la atención a la relatividad cultural del objeto mismo de dichos discursos” (*Memorias del olvido* 257). La estudiosa subraya además el carácter “antiheroico” y “antiépico” de la novela histórica reciente que recuerda y re-escribe el pasado “desde los márgenes, desde los límites, desde la exclusión misma” (“La novela histórica” 159), y responde a “un nuevo tipo de conciencia” posmoderna y una “nueva sensibilidad estética” que tienen que ver con la caída de la gesta revolucionaria de los años 50-60. Estas obras traducen el “agotamiento o la inoperancia de ciertas líneas de pensamiento y formas de expresión (literarias e históricas)” (“La novela histórica” 147-48).

Los planteamientos de Pons y Ainsa traducen perfectamente los cambios literarios y el ambiente ideo-temático en el que evoluciona Santos-Febres al que ya he referido en el primer capítulo, y, dentro de este contexto, el auge de “lo negro” que nota Nelson E. Vera Santiago citado en el epígrafe. Como lo destaca Ana Belén Martín Sevillano, los debates acerca de etnicidad y racialidad así como las ficciones que integran fragmentos del legado afro-caribeño y puertorriqueño están adquiriendo mucha importancia en el panorama actual de las letras en la isla (7). Es particularmente el caso en la producción reciente de escritoras puertorriqueñas “negras”, y entre ellas Santos-Febres, quienes proponen enfocar los silenciamientos de la historia oficial, y repensar la “arbitrariedad de las imágenes” que tradicionalmente definieron a la diáspora africana en las Américas y el Caribe (Rivera Casellas, “Poética de la esclavitud” 99) y que siguen afectando su cotidianidad.

Para Santos-Febres, tal repensar opera a partir de una doble plataforma discursiva/estética que tiene mucho en común con la genealogía bipartita que, en su análisis de las categorías identitarias, informado en parte por Michel Foucault, emprende Judith Butler para explorar cómo, imbricados en una red de poderes/saberes, se construyen los paradigmas hegemónicos de legibilidad de las identidades, y para detectar sus posibles puntos de ruptura. Siguiendo a Foucault, Butler insiste en que una genealogía investiga tanto las condiciones de emergencia de las categorías identitarias como los límites de tales condiciones (*Undoing Gender* 216). De manera analógica, el repensar que emprende Santos-Febres se acerca a cómo en su historicidad fue construida, instituida y naturalizada la identidad “negra” en Puerto Rico, pero también se dedica a mostrar la relatividad, contingencia, así como las fallas que, en estas configuraciones identitarias, permiten introducir cambios y alteraciones. Mientras los artículos y ensayos de Santos-Febres cumplen con la primera parte del proyecto, su ficción, y en especial, *Nuestra Señora de la Noche* y *Fe en disfraz*, las dos novelas que analizo en este capítulo, muestra cómo las imágenes sedimentadas de la subordinación del sujeto “negro” pueden ser “re-significadas”.

En *Le pouvoir des mots* Butler reflexiona sobre el poder performativo de los discursos injuriosos, entre ellos el discurso racista, que, según afirma, apuntan a regular los comportamientos de aquellos a quienes se dirigen produciéndolos al margen de los criterios de legibilidad dominantes, es decir, relegándolos al estatus de sub-humanos (*Undoing gender* 25)³⁶, y asignándoles una posición social subordinada (*Undoing gender* 30). Para ella, la injuria tiene una “historia” encerrada y fijada en la palabra misma, y

³⁶ Butler discute brevemente la problemática de los discursos injuriosos en muchos de sus escritos, entre otros *Gender Trouble* y *Undoing Gender* pero es en *Le pouvoir des mots* donde desarrolla particularmente esta reflexión crítica.

que, sin ser formulada explícitamente, es “evocada” y “reforzada” con cada enunciación humillante conformando poco a poco de este modo su significación peyorativa contemporánea. (*Le pouvoir* 71).

Pero, como cadena de citas que “constituye” al sujeto, la significación no es “un acto fundador”. Por tomar lugar cada vez en una red de relaciones y un contexto social e histórico diferente, puede reproducir la norma, servirla, o “re-significarla”. Es decir, si la ofensa puede herir a la persona interpelada y asignarle una posición subalterna, el carácter performativo de la conminación normativa, que crea lo que expresa, también posibilita una réplica inesperada. Una respuesta a la interpelación que pueda vaciar el insulto de su intención inicial (producir un sujeto sub-humano, herir), es decir, que pueda desviarla de su propósito de “subordinación original” para usarlo con otros fines (*Le pouvoir* 74). Para Butler, si el discurso (en este caso, el discurso racial) como esfera del poder “significa” al individuo a través de repeticiones de la conminación normativa, la agencia del sujeto radica en la “re-significación” de estos discursos (*Gender Trouble* 144-45), eso es, en la parodia del discurso de legitimización mediante el cual se le había degradado.

En su ensayo “Raza en la cultura puertorriqueña”, Santos-Febres explora la cadena injuriosa que, en sus repeticiones y olvidos, logró fomentar y cristalizar lo que ella llama el “terror a lo negro” del que resultó la marginalización y el silenciamiento de las vivencias negras en Puerto Rico. Lamenta que, en su especificidad histórica, “lo negro” siempre haya sido visto como un elemento negativo: “A los negros nos definieron como salvajes, amenazantes, primitivos, ininteligibles, causantes de la enfermedad que es hoy nuestra nacionalidad” (65). Más que denunciar los prejuicios sufridos, la autora se

atiene a “desmontar” la historia de las imágenes que, en el imaginario colectivo, ha reducido al sujeto negro a un mero cuerpo ausente del tejido social, folklorizado e hipersexualizado.

Entre otras fechas significativas de este proceso, Santos-Febres escoge rastrear el momento histórico, entre 1899 y 1904, en el que se “desató el inacabable debate de qué es ser puertorriqueño”, y en que se pautaron las raíces de la “personalidad” puertorriqueña y de su “sistemática y temerosa exclusión de lo negro” (54). Explica que en aquel momento “los negros” y “las negras” de Puerto Rico se vieron “doblemente atrapados en medio de dos discursos racistas” (57): el del gobierno estadounidense que —para legitimar la presencia de un gobierno militar “que protegiera a los primitivos puertorriqueños de sí mismos”— porfiaba siempre más en proclamar que la población puertorriqueña era “negra” y “atrasada”; y el de la élite criolla que, para proteger su hegemonía, se empeñaba en negar la negritud puertorriqueña (56). Un discurso blanqueador que, según Santos-Febres, marca una etapa de la construcción de la isla como “la más blanca de las Antillas” (56-7).

Ambos discursos racistas —el del desprecio e insulto y el de la negación de la negritud— construyeron “lo negro” como un elemento perturbador que había que excluir de la nación. Tal ideario nacionalista no solo se reflejó, sino también se fomentó en la producción de los escritores e intelectuales de la época. Santos-Febres resalta la gran influencia que tuvo el libro *Insularismo* (1934) de Antonio Pedreira en la consecución y consolidación de estas imágenes. En su texto, con tenor claramente racista, Pedreira lamentaba que lo puertorriqueño se desprendiera de mezclas, en particular, con la raza negra descrita como el mayor estorbo ante la “gestante conciencia colectiva” (citado en

Santos Febres, “Raza”: 92). Para él, la introducción del elemento africano marcó la interrupción de la asimilación europea que aseguraba “el desarrollo esencial de lo nacional puertorriqueño” (citado en Santos-Febres, “Raza”: 50). En otros términos, lo africano detuvo “el natural proceso de maduración del país” al crear una nacionalidad “mulata” y enfermiza “de fondo titubeante e indefinido”, que mantenía “en agitación ambas tendencias antropológicas sin acabar de perfilarse socialmente” (citado en Santos-Febres, “Raza”: 50).

Santos-Febres afirma que aún subsisten, en la producción ficcional reciente, huellas de esta herencia socio-intelectual y de lo que ella define, entre otro, como la “invisibilización sistemática de la historia, la presencia y la cultura negra en Puerto Rico”; la “folklorización atemporal” del sujeto negro y del “entronque de sus definiciones en el cuerpo”; y la configuración de “lo negro como el límite de lo conocable”³⁷ (65). Los personajes negros o mulatos, mayoritariamente femeninos, que abundan en la producción ficcional de Santos-Febres proponen configuraciones alternas a estos modelos. Es decir, re-significan la imagen del sujeto negro. Son personajes complejos, multifacéticos, activamente imbricados desde “abajo” en los engranajes sociales de su entorno y contemporaneidad, pero aún más importante, instalan un juego *paródico* de re-significaciones que trastorna los estereotipos y categorías raciales alienantes destacadas por Santos-Febres. Del cuerpo de Marina en “Marina y su olor” (*Pez de vidrio*), por

³⁷ Dentro de estas categorías, Santos-Febres cita, entre otros textos, al “Tun Tún de pasa y grifería” de Palés Matos; “Ay, ay ay de la grifa negra” de Julia de Burgos; “Adonis negro”, de Clara Lair; *Cuando las mujeres quieren a los hombres* de Rosario Ferré; y la novela *La última noche que pasé contigo*, de Mayra Montero. Sin embargo también nombra a algunos autores que escapan de esta trampa, por ejemplo José Luis González en “En el fondo del caño hay un negrito” donde, según afirma, lo negro se “desfolkloriza” y desempeña un papel central en la historia contemporánea de la isla (“Raza” 62). También cita “Jum” y “La noche tiene una raíz” de Luis Rafael Sánchez que presenta una identidad negra “compleja, no homogénea y en batalla”, y *La noche oscura del niño Avilés* y *El camino de Iyalode* de Edgardo Rodríguez Julia (“Raza” 63).

ejemplo, emanan olores que devuelven el insulto y prejuicio que quiere que los negros apesten. Sirena Selena, la enigmática M (*Cualquier miércoles soy tuya*), y Lucas, el jardinero necrófilo de “Resinas para Aurelia” (*El cuerpo correcto*), re-codifican la erotización y exotización tradicionalmente definitoria de “lo negro”. Lo mismo puede decirse de los personajes de *Nuestra Señora de la Noche* y *Fe en disfraz* que, cada uno a su manera, re-significan la subordinación original del sujeto negro.

Aunque de corte muy diferente, ambas novelas refieren a figuras femeninas y negras que, en su época respectiva y a pesar de sus orígenes, logran ascender y convertirse en verdaderos mitos y leyendas: Isabel la Negra, rica propietaria del prostíbulo más famoso de Ponce, y Xica Da Silva, esclava manumisa casada con un blanco, una de las más poderosas figuras femeninas del Brasil dieciochesco. Una ascensión estrechamente ligada al cuerpo y sexualidad, y a la entrega y demanda sexual-corporal. Las dos novelas, escritas “subjetivamente” con, sobre y a partir del cuerpo, indagan erótico-históricamente el doble cuerpo/espacio portador del estigma: la piel y el papel. Es decir, re-leen, re-escriben, re-significan tanto el cuerpo “negro” como la historia que lo ha configurado.

***Nuestra Señora de la Noche* o la re-significación de la “negra” lasciva**

Nuestra Señora de la Noche enfoca una controvertida figura puertorriqueña del primer tercio del siglo XX: Isabel Luberza Oppenheimer, también conocida como Isabel la Negra Luberza o la Madama de Mayagüez. Oppenheimer fue la propietaria del Elizabeth’s Dancing Place, un bar y prostíbulo que, en la época, constituía el lugar predilecto de iniciación sexual de los hijos de la alta alcurnia puertorriqueña y un

importante centro de reunión/confabulación de los hombres influyentes de la isla. Desde esta clandestinidad, Isabel la Negra logró convertirse en una importante actante social hasta que la asesinaran a balazos enfrente de su establecimiento en 1974.

Al rastrear los homenajes que se le rindieron desde varios campos artísticos, se puede comprobar que, como verdadero objeto de fascinación, la figura de Isabel la Negra está profundamente enraizada en el folklore de la isla. En 1979, Miriam Colón la encarna en una película producida por Efraín López Neris, *Life of Sin*, la primera película rodada en inglés en Puerto Rico. Varias canciones le fueron dedicadas, conviene recordar que la plena es un género musical que se origina en el barrio San Antón en Ponce donde nació y creció Isabel la Negra, y en el que, además, una calle lleva su nombre. Luberza aparece también en dos relatos publicados poco tiempo después de su muerte en la revista *Zona de carga y descarga*: “La última plena que bailó Luberza” de Manuel Ramos Otero; y uno de los cuentos más estudiados de Rosario Ferré, “Cuando las mujeres quieren a los hombres”. Más allá de la leyenda muy conocida que rodeó al personaje, Santos-Febres afirma que su intención, al dedicarle una novela, era explorar “la manera en que se construyen los países desde lugares poco ortodoxos” (“Puerto Rico es una isla”) y la relación que un país “marginal” como Puerto Rico mantiene con el poder (“Mayra Santos Febres: El lenguaje” 258).

De hecho, *Nuestra Señora de la noche* proyecta las líneas de fuerza y la tensión que, en la sociedad puertorriqueña de la primera mitad del siglo XX, definen y determinan las interrelaciones entre el mundo blanco, por extensión rico, que opera desde los espacios de influencia y poder oficial, y el en que evoluciona Isabel la Negra. Pero, si la novela registra el poder blanco, también muestra su fragilidad y sus fallas, las mismas

que posibilitan la ascensión de Isabel, es decir, a partir de las cuales ella “re-significa” su “inferioridad”. El espacio subalterno opera en la novela como un verdadero “satélite vital” de la élite blanca (Llorens 14). Mientras las lavanderas, costureras, sirvientas, choferes, etc. cumplen con las necesidades materiales de los blancos, el burdel de Isabel la Negra, según afirma el narrador, ofrece una “válvula de escape” (242) a los modelos de decencia y respetabilidad impuestos por el linaje, y sacia las hambres secretas en la más absoluta discreción³⁸.

Más que enfatizar la distancia que separa los dos mundos e insistir en una oposición bipolar blancos/negros, la novela revela cómo, en su coexistencia inestable y dolorosa, ambos sectores se encuentran estrechamente imbricados en un mismo engranaje de normas sociales que, parafraseando a Judith Butler cuando habla de cómo el poder restringe a la vez que constituye al sujeto, los define respectivamente en su inclusión/exclusión (marginación) social, los regula, y a las que terminan identificándose³⁹. En la novela, sin embargo, mientras los “blancos” quedan atrapados por la fuerza “performativa” de la conminación a ser blanco, rico, respetable y de alta alcurnia, Isabel la Negra “resiste” al llamado hegemónico de normalización reservado a su casta y, de este modo, logra re-significar el insulto. Es decir, se apropia de los términos de su “marginación”, y dentro y a partir de ellos, ejerce su agencia. A pesar de las

³⁸Santos-Febres ya había utilizado en su cuento “Resinas para Aurelia” (*El cuerpo correcto*) este mismo procedimiento que consiste en proyectar dicotomías de tipo blanco/ negro, rico/pobre, respetable/clandestino como categorías complementarias. Tanto la novela como el cuento que la precedió multiplican las imágenes alrededor de estas categorías. Además, ambas obras se desarrollan alrededor de un burdel que funciona como lugar de escape. Similarmente, ponen en escena el desbordamiento de un río que recuerda el diluvio bíblico del que se “salva” el protagonista principal. Las dos re-significan la hipersexualización del cuerpo negro que, lejos de proyectarse como una categoría alienante, opera en estas obras como un poder, una fuerza de negociación con las expectativas (blancas) ajenas. De este modo, “Resinas para Aurelia” podría considerarse como un preludeo a *Nuestra Señora de la Noche*.

³⁹ Judith Butler reitera este planteamiento en varias de sus obras pero refiere particularmente a la constitución del sujeto racial marginado en *Le pouvoir des mots*, obra a la que referiré a lo largo de este capítulo.

confabulaciones de un entorno hostil, ella logra subir y enriquecerse aprovechando las oportunidades del momento histórico —los patrones raciales adquiridos tanto como el afán de modernización que impera entonces en la isla— para alcanzar, desde la clandestinidad, el “reconocimiento” que no hubiera podido lograr por las vías oficiales.

La recreación de la vida personal de Isabel la Negra está enmarcada en la realidad histórica del Puerto Rico de la época atravesada por el panorama de la segunda guerra mundial. De este modo, proyecta la presencia de los soldados estadounidenses, la condición socioeconómica del momento, los proyectos de modernización/industrialización puestos en marcha por la nueva potencia colonial, así como el crecimiento del afán nacionalista en la isla. Las alusiones a personajes reales que obran entonces en varias esferas abundan — representantes políticos; mujeres activistas como es el caso de Luisa Capetillo; figuras del mundo de la canción como Ruth Fernández, Bobby Capó y Tito Rodríguez; mujeres que movilizaron la prensa como Luisa Nevárez Ortiz, la primera mujer en ser sentenciada a muerte en la isla. La novela multiplica también las referencias intertextuales de varios discursos y textos religiosos, periodísticos, históricos y literarios que vehicularon los estandartes identitarios deseables para los sujetos puertorriqueños y contribuyeron a sedimentar el “terror a lo negro” del que habla Santos-Febres.

John V. Waldron interpreta tal enfoque a la nación y la historia en la novela como una vuelta hacia atrás. Al volver a preocupaciones que movilizaron a las generaciones anteriores, la autora, según plantea, ofrece una prueba de que aún la “persiguen” los antiguos fantasmas del colonialismo (10) que, como para gran parte de la producción ficcional de la isla, circunscriben su “memoria” y limitan su “imaginación” condenándola

a volver repetitivamente a representar escenas de liberación del yugo colonial (9). Contrariamente a *Sirena Selena vestida de pena* que borra casi por completo la identidad nacional, el crítico afirma que *Nuestra Señora de la Noche* sigue proyectando, aunque de forma renovada y más incluyente, el tropo de la “gran familia puertorriqueña” que condicionó gran parte de la literatura de la isla desde sus inicios (9) y que dicta que “el colonialismo y el racismo nos afecta a todos”, puesto que “la sangre del mismo patriarca corre en todos nosotros” (18).

De entre los autores que logran escapar de los fantasmas del colonialismo, Waldron menciona a Ana Lydia Vega. El recurso que aparentemente le permite a la autora salir indemne de esta trampa es la sátira. Afirma que si ella proyecta los viejos fantasmas del colonialismo, en cambio, se “mofa” de ellos, y del mesianismo literario y nacional de los autores de los años 30 (6). Para el crítico, Vega se inserta en la línea de escritores “globalizados” que, como los de la generación McOndo, “ignoran” tales preocupaciones, precisamente lo que no logra hacer Santos-Febres. De esta lectura, se puede deducir que, para el crítico, la única manera de escribir libremente en la contemporaneidad consiste en evitar el género histórico, silenciar toda referencia a la nación, o en satirizar estas categorías así como a los autores que las abanderan.

Linda Hutcheon resalta que las intenciones de la sátira son ante todo morales y políticas. Su “eficacia” política radica en una evaluación peyorativa de lo social que muestra las “inepcias” y los “vicios” humanos y, finalmente, apunta a corregirlos, es decir, el blanco de la sátira es esencialmente extratextual (“Ironie, satire, parodie” 144). La sátira fue uno de los recursos predilectos de la producción femenina/feminista/nacionalista de la generación de los 70 de la que, de hecho, forma

parte Ana Lydia Vega. La dinámica de Santos-Febres es distinta y privilegia un ataque “intratextual” a través de lo que, desde enfoques específicos y hasta cierto punto complementarios, Linda Hutcheon y Judith Butler llaman respectivamente parodia y resignificación.

Con un enfoque más bien estilístico, Hutcheon explica que la parodia se estructura alrededor de una “superposición” de textos que funciona como la “articulación de una síntesis”, es decir, la incorporación (en plano de fondo) de un texto parodiado dentro de un texto “parodiante” el cual no marca una “oposición” con el primero, sino que enfatiza su “diferencia” (“Ironie, satire, parodie” 143). Por eso explica que, paradójicamente, la parodia incluye lo previo y lo desvía, de tal modo que la relectura del pasado que propone a la vez “confirma y subvierte el poder de las representaciones de la historia” (“La política” 3). Mientras la sátira enfatiza los “ataques *sociales*”; la parodia tiene como blanco “la *doxa* literaria” (“Ironie, satire, parodie” 144). Es decir, apunta a un texto, una norma o convención *literaria* (“Ironie, satire, parodie” 147). Si como afirma Hutcheon, la eficacia social de la sátira pasa por el ataque, entonces ¿cómo funciona el ataque intratextual de la parodia?, ¿cómo operan estas “confirmación” y “subversión” del poder de las “representaciones de la historia”?

El concepto de performatividad de Butler es particularmente eficaz para explicarlo. Recordamos que afirma que la “performatividad” es la esfera del poder como discurso, que este poder estructura, *significa*, al sujeto a través de una cadena repetitiva de actos performativos (lingüísticos y corporales) estrechamente imbricados en una red de autorización y castigo, que producen lo que nombran, lo corporizan, creando efectos de sustancia, naturalidad e ilusión de realidad de la norma. Recordamos también que para

Butler si el insulto “encierra” una “historia” que degrada al sujeto, el carácter performativo del proceso de significación posibilita una re-codificación de su “historicidad” (71), una re-significación paródica (inclusión/desviación) de los términos del insulto.

En el prólogo de la segunda edición de *Pez de vidrio* en la que figura una nueva sección titulada “Un pasado posible” dedicada a personajes famosos, Santos-Febres afirma que sus cuentos son para ella una manera de imaginar y “recontar el pasado [...] parodiando en la medida de lo posible la voz oficial” (10). Del mismo modo, *Nuestra Señora de la noche* re-escribe y parodia los discursos oficiales y la cadena injuriosa que, en Puerto Rico, construyó al “negro” como a un ser amenazante. El proyecto implica investir el lugar mismo del poder, es decir, hacer re-circular las imágenes despectivas y “desviarlas” en una cadena paródica que no sólo las cite, sino que las re-signifique. En *Nuestra Señora de la Noche*, tal mecanismo de inclusión/desviación/re-significación se dirige a la cadena de representaciones vehiculadas tanto por el discurso nacionalista — que, para legitimar la salud de la nación puertorriqueña y pureza de raza, ha inscrito “lo negro” como un elemento amenazante — como por los discursos historiográficos, religiosos y literarios que lo fomentaron. Lejos de denunciar los agravios u oponerse, Santos-Febres se sirve de ellos. Insertándose en la línea de autores recientes que, según afirma Victor Burgin, rastrean “el revoltijo iconográfico del pasado” (citado en Hutcheon, “La política”: 1), ella llama la atención del lector hacia lo que Hutcheon define como “la historia de las representaciones” (“La política” 1), y que Butler considera como la historia del insulto, para re-significarla señalando “cómo las *representaciones* presentes provienen de las *representaciones* pasadas; y qué *consecuencias* ideológicas se

derivan tanto de la continuidad como de la diferencia” (Hutcheon “La política” 1, énfasis mío).

Nuestra Señora, la amante/madre/protectora/la múltiple: la virgen-puta

Nuestra señora de la Noche recorre toda la existencia de Isabel, desde su nacimiento hasta su muerte y entierro, con un especial detenimiento y énfasis en la adolescencia y vida adulta. Pero más allá de esta división cronológica, lo que enfatiza la narración son las dos “vidas” del personaje: la de Isabel Oppenheimer que precede el nacimiento de su hijo, y la de Isabel la Negra que sigue el parto. Oppenheimer es pobre, vulnerable, ingenua y su subsistencia y supervivencia dependen de los demás, especialmente de los amos blancos. Sus primeros “pasos” en la vida la conducirán de lavandera del Río Portugués con Maruca, su madrina, a sirvienta de los Tous, a los que Maruca tendrá que dejarles a su protegida, a costurera para ricos en el taller de don Antón Vilarís, y, finalmente, a “mujer de soldado”. Los “pasos” de Isabel, una palabra que vuelve como un leitmotiv en toda la obra, siguen de este modo la dirección predeterminada por su color y condición social, y la encaminan hacia una vida de servidumbre. Dice el narrador:

La habían amaestrado a contarlos, cinco pasos detrás, con la fuente de las sopas o el servicio de vituallas en las manos. Contar en su mente, *uno, dos, tres, cuatro*, tomar aire y disponer el paso, *cinco*; seguir a Lorenza en los menesteres de servirle la cena a la familia (91, énfasis en el original).

Dos, tres, cinco pasos. Tomaron la calle Reina hasta el taller de costura Vilarís para vigilar las nuevas alteraciones al traje de muselina de la niña. Cuatro,

cinco pasos cruzaron por la calle Cristina a cotejar los pedidos de repostería fina. Dos, tres, volvieron por el Comercio a mandar a hacer la coronilla de azahares para el cabello de la debutante. Cinco, seis pasos (100).

En aquella época, cada etapa de la vida de Isabel está condicionada por circunstancias externas, en particular, por las ansias que despierta su cuerpo en los hombres que la rodean. Así, Maruca deja a Isabel con doña Georgina Tous para impedir una posible agresión sexual por parte de Mariano Moreno, su hermano. La señora Tous despide a Isabel después de haber cogido a su marido en el cuarto de la joven ya dispuesto a desflorarla. En cuanto al Private Isaac Llowell, logra tenerla en su cama después de haberle comprado una casa. Cuando, tras haber sido trasladado a Panamá, el soldado la deja sola con todos los gastos de la casa, Isabel empieza a comprender que su futuro debe depender de ella y de sus propias decisiones: “A la porra el soldado que la tomará del brazo dándole sostén para el paseo. Se sostendría ella sola” (222).

En pleno período de prohibición y guerra, para sobrevivir Isabel se hace vendedora de “pito” ilegal. Alquila un cuarto de su casa a mujeres de la calle para que reciban a hombres. Y, bajo promesa de un buen pago, acepta a regañadientes limpiar la casa del joven licenciado Fernando Fornarís al que, sin embargo, termina entregándose. En pago de sus favores, además del dinero, Fernando le deja a Isabel los títulos de propiedad de una tierra familiar que borda el Río Portugués. Poco tiempo después, ella se entera de que está encinta de su amante que está a punto de contraer matrimonio con Cristina Rangel, una blanca de la alta sociedad. Retrospectivamente, Isabel comprende que esa “cosa tibia” que la unía al licenciado, así como las “lealtades” que multiplicaba para ella, nunca podrán borrar su condición: la de una “mujer que había que disimular

como la muchacha de la limpieza” (281). A pesar del amor verdadero que siente Fernando hacia ella, él escogerá seguir la ruta trazada por el apellido familiar.

Ahí empieza a dibujarse la segunda vida de Isabel en la en que se convertirá “en lo que su matriz le dicta, en Isabel ‘La Negra’ Luberza” (253), en la Madama del Portugués, una “mujer emancipada” que no depende “de marido ni familia” (282) y que tiene “un plan” (249) del que nadie ni nada la puede apartar. Después del parto y de pasar cuarenta días “perdida en un hoyo profundo, casi sin fondo, como flotando dentro de sí”, Isabel seguirá lo que le manda su “voz de adentro” y “único rescate” (250). Incapaz de vivir “con la prueba de su trampa” (252), ella deja a su hijo Roberto con Fernando, que a su vez lo confía a doña Montse quien actuará de madre de reemplazo para él, mientras ella entrena sus “pasos para otra cosa. *Uno, dos, tres, cuatro...*” (285) distinta a la maternidad. Isabel Oppenheimer siempre había soñado con volver a San Antón por sus “propios pasos” pero éstos “no le daban para encontrar dónde acomodarse” (106). Isabel la Negra cumple con el sueño. Pronto puede “caminar bien”, levantar su imperio y sus pasos se le vuelven “una obsesión veloz contra el polvo de los caminos” (285), figurando desde luego, ya no un camino pre-trazado sino su inesperada ascensión.

En un primer nivel, la novela de Santos-Febres puede leerse como una réplica al cuento “Cuando las mujeres quieren a los hombres” de Rosario Ferré. Comparando la escritura de las dos autoras, Elvira Sánchez-Blake afirma de este modo que *Nuestra Señora de la Noche* “establece un contrapunto del discurso literario entre la escritora blanca y la escritora negra que se disputan un personaje” (193). Guillermo Irizarry, por su parte, detecta guiños dirigidos a la familia Ferré, por ejemplo, a través de la mención en la novela de la modernización masiva de la época dirigida por una “importante compañía

de cemento de Ponce”, una clara alusión, según el autor, a la “titánica compañía de Cemento Ponce” liderada por Luis A. Ferré, el padre de la autora. A ejemplo de Sánchez-Blake, Irizarry detecta una “tensión literaria” entre la versión que presenta Santos-Febres de Isabel la Negra y la que proponía Ferré (“Pasión y muerte” 212).

Desde una perspectiva decididamente feminista y militante en 1974, Rosario Ferré proyectaba a una Isabel Luberza la Negra escindida en dos cuerpos, uno blanco y otro negro. La autora se valía de este modo de una de las parejas dicotómicas más dibujadas en la literatura de todos los tiempos —la virgen y la puta— para contraponer y contrastar dos personajes que compartían el mismo nombre, y el mismo hombre: Ambrosio. Isabel Luberza era la blanca, la casta y la esposa legítima; Isabel la Negra, la amante y prostituta. Haciendo eco a esta “tensión” que resalta Irizarry, Santos-Febres lamenta que Ferré realice su caracterización del personaje basándose únicamente en la categoría de la “racialización biológica” (“Raza” 60). Afirma que mientras ella describe a la blanca Luberza con mucha precisión haciendo que resulte “plenamente reconocible” para el lector, define a la Negra en relación con su cuerpo sexual y erótico: “No tiene historia, ni cultura, ni costumbres, ni sentido mayor que el de su cuerpo” y su espacio es el de “lo otro”, es

el *animus* del ánimo, su contrario y esta oposición simbólica/indicativa le confiere su razón absoluta. Adquiere su sentido sólo en relación al mundo, los saberes y los símbolos, las luchas y necesidades de alianzas de la mujer blanca (“Raza” 62).

Para Santos-Febres, la representación de Ferré se suma a la cadena de hiper-sexualización y exotización que, a lo largo de la historia, logró cimentar la construcción de la

“inmoralidad” de la mujer negra. Como afirma Butler, la conminación normativa a ser un determinado género toma varios “camino discursivos” entre los cuales la llamada a “ser una buena madre”, “un objeto heterosexualmente deseable” y “una buena trabajadora” (*Gender Trouble* 145). Isabel responde a estos llamados y, en adición, a los de ser una mujer “negra”, lo que implica, entre otros modelos, ser lasciva. Sin embargo, como afirma Butler, si la “coexistencia o la convergencia de tales conminaciones discursivas” puede servir la norma, también puede abrir sobre “una reconfiguración y un despliegue complejos” (*Gender Trouble* 145). En un claro giro re-significador, lejos de huir de estas categorías, Santos-Febres las “incluye” y “desvía”. Su mirada “parodiante” enfoca de manera central la dicotomía virgen-puta reinterpretándola en clave afro-antillana, insertando la multiplicidad donde había dualidad, y restituyéndole todo su protagonismo al personaje negro.

De este modo, Santos-Febres no solo “replica” a Ferré, sino también a los modelos de virginidad y santificación del matrimonio anclados en los ritos marianos que proyectan dicotómicamente el sexo — “sexo lujurioso”/“sexo divino” — y clasifican dualmente a las mujeres — mujer pura / mujer impura — recurriendo a los iconos de la santería. Para ella, tales modelos marianos tienen muy poco que ver con la realidad de Puerto Rico, donde la mujer “siempre ha sido metida en la economía” (“Puerto Rico es una isla”) y donde el sexo históricamente es trabajo e implica negociar con lo material y erótico (“Los usos del Eros” 85). Por eso, en sus propias palabras, Isabel la Negra es una “virgen-puta” como las hay en la santería. En un clip difundido en la web, explica que construyó a Isabel la Negra como “Yemayá”, la Virgen de Caridad del Cobre, y sobre todo como “Oshún”: “una Virgen que a la misma vez es seductora y se embarra de miel y

usa mucha prenda y es Venus y es Afrodita, es el símbolo de la femineidad y de la sensualidad” (“Conversatorio”). Como lo afirmará uno de los personajes, Isabel es una “virgen negra” pero a la vez es sensual y materialista: “Se viste de seda, es prieta como un tizón [...] abajo perdición como la mismísima virgen pero se viste como una estrella de revista” (261).

Ríos Ávila resalta muy acertadamente que una de las “claves” de la novela “parece ser” que justamente la espiritualidad y el negocio no son elementos en oposición sino que este último es “la otra cara del ocio, la otra cara del arte, de la que ni tan siquiera el arte más puro, ni mucho menos la creencia, se pueden sustraer” (“La virgen puta”⁷⁵). La multiplicidad de Isabel, precisamente, se construye a partir de esta complementariedad de lo terrenal y espiritual. Ya no es la mujer escindida del cuento de Ferré, sino un espacio de sincretismo paródico donde lo “primitivo” atribuido tradicionalmente a lo negro se contamina de la “modernidad”, la materialidad de espiritualidad, y *vice versa*. Isabel la Negra es una virgen y una madre pero también, en los términos del narrador, una “hembra” consciente de que su piel es una “provocación”; “una mujer deseada por cientos, adorada por miles”; capaz “de levantar un imperio a orilla de un río” (35-6).

Tanto el texto como la piel de Isabel funcionan en la novela como el terreno de inscripción de un verdadero “mulataje discursivo”⁴⁰ que combina y desvía varios discursos e “ideologías” cristalizados en una u otra de estas representaciones que, a su vez, refractan dando lugar a otras múltiples imágenes de la “virgen” y de la “puta”. Pero, de todas las ideologías que atraviesan la obra, la espiritualidad es la que la vertebra y le

⁴⁰Santos-Febres habla en estos términos de la “impureza” del lenguaje posmoderno que, para reflejar lo puertorriqueño sin ser imitativo, combina “los términos especializados con los poéticos, los lógicos con los esencialistas, el lenguaje del cuerpo, de la religiosidad con los múltiples lenguajes intelectuales que coexisten” (“Leyendo lo posmoderno” 173). Isabel la Negra cuadra perfectamente con esta descripción.

confiere su sentido (Ríos Ávila 75). O más bien, es la que instala y conduce el registro de “doble sentido” sobre el que se construye toda la novela.

Uno de los primeros epígrafes a la obra, “*Nera sum sed Formosa*” (“Soy morena, pero hermosa”), de entrada, anuncia el proceso. Como lo observa Guillermo Irizarry, la cita conecta intertextualmente el *Cantar de los Cantares* con las inscripciones que suelen llevar las vírgenes negras: “*Nigra sum, sed Formosa*”, de tal modo que si introduce el tema de la raza, también le confiere a Isabel la Negra un claro valor “religioso” (“Pasión y muerte” 209). Los primeros capítulos, “Revelación”, “Las Tres Marías”, y “1”, que preceden las tres grandes divisiones del libro, “Visitación Primera”, “Visitación Segunda”, “Visitación Tercera” — que refieren intertextualmente al evangelio de San Lucas que narra la visitación de la virgen María a Isabel su prima — enfatizan la caracterización de Isabel la Negra como virgen-puta.

“Revelación” narra la primera entrada de Isabel la Negra al casino, coto reservado a la élite blanca. Vestida de seda verde, enguantada de blanco sobre su piel negra, luciendo joyas de gran valor y llevando una medalla de la Caridad del Cobre en la muñeca⁴¹, Isabel la Negra llega en su Cadillac para hacer su “debut” (11) en el mundo de los blancos. Esto es, simbólicamente, para “revelarse” ante ellos. El título, de hecho, alude al fundamento de la fe cristiana — Dios se revela a los hombres — pero refiere asimismo a los primeros “pasos” oficiales de Isabel en el mundo blanco.

⁴¹ En el clip al que ya he referido, Santos-Febres explica que, para caracterizar a Isabel la Negra, se inspiró de una fotografía encontrada en archivos cuando hacía sus investigaciones. En la foto, aparecía Isabel en primer plano con su medalla de la Caridad del Cobre en la muñeca, y detrás de ella, al fondo de la gruta que ella había hecho erigir para la virgen, la estatua de la Caridad del Cobre.

Acompañada de su abogado, que actúa de “lazarillo” y la presenta a las más importantes familias de Ponce, el itinerario de Isabel toma la forma simbólica de una verdadero *via crucis* a lo largo del cual ella sufre, por una parte, la reprobación femenina que suscita su presencia, las miradas “espantadas”, las sonrisas “lisonjeras” e “inversas” (11); por otra, las ojeadas masculinas equivocadas y cómplices que, fingiendo no conocerla, y esconden la verdadera naturaleza de sus interrelaciones con ella. Cada parada se proyecta como una “estación” adicional en el camino que la conduce hacia la crucifixión, es decir, hacia una muerte social simbólica por negación o hipocresía:

En cada estación se paraba con el licenciado, quien conducía las introducciones como si ella nunca los hubiera visto, como si el día anterior, la semana pasada, no tuviera a muchos de esos hombres en su bar (10-1).

“Revelación” remite igualmente al momento en que, desde lejos, Isabel la virgen-puta “aparece” ante la pareja Fornarís:

Los ojos del licenciado la traspasaron, sin más, sin anunciarse, como si una fuerza extraña los hiciera gravitar hasta donde estaba ella, al otro lado del salón. Fernando se le quedó mirando y las conversaciones se evaporaron en el aire. Isabel tuvo que detenerse, fingir [...] Fernando Fornarís hizo ademán de caminar, pero también se contuvo. Cristina siguió el gesto con su vista hasta la misma dirección. Los dos la vieron, aparición detenida (11).

La reacción de Fornarís y de su esposa confirma y revela el amor que aún siente el hombre para la que le engendró un hijo, amor sospechado y reprobado por su esposa legítima, y que la propia Isabel se niega a admitir.

El segundo capítulo, así como los demás que se presentan bajo forma de plegaria, consolida la caracterización espiritual-terrenal de Isabel. En “Las Tres Marías”, Isabel reza a las tres mujeres que, según las escrituras, se fueron al sepulcro el día posterior a la crucifixión de Jesús: María la Madre, María Magdalena y María Salomé. Se dirige a ellas como a las tres que eran “una”, y eran “tantas” como ella misma (13); le(s) pide protección; y que la acompañe(n) en el camino que emprende, tal como, juntas, históricamente y según las escrituras, se acompañaron ellas. Dice:

[...] ustedes mujeres acompañándose, muchas como yo, Madres, Magdalena, Esposa, juntas por el sendero entre las fieras, amparadas por su santa empresa (13).

El sendero del que habla Isabel en su oración, simbólicamente, remite al de la vida, la suya y la de todas las vírgenes putas a las cuales se dirige y con las que se siente solidaria. La oración que dirige a María Egipciaca en otro capítulo es muy reveladora del proceso. Como ella que estuvo en un “hoyo” por cuarenta días después del parto, y que estuvo cuarenta años sin conocer a su único hijo, María Egipciaca pasó cuarenta años de penitencia en el desierto después de una vida de prostitución. Dice Isabel:

A ti que eres una de las tres de las miles que ha vivido la vida que yo vivo. Saber pecaminoso el que guía a las que caminan solas por este valle de lágrimas, siervas que buscan su sustento donde único pueden, y después les dice “tú pecadora” por el saber que ellas han recogido del camino [...] Deambulaste cuarenta años por el desierto [...] María Egipciaca, María Gitana, María de Magdalena. Eras bella como la reina de Saba, como la Sábila de Eleutera y Sagrada y Sabia como ellas

también. Más se le apareció la Madre y tu corazón recordó el dolor [...] a ti elevo esta plegaria... No dejes que se multipliquen en cuarenta los cuarenta años que ya he cumplido deambulando (147-49).

El número cuarenta reviste una gran importancia en las escrituras sagradas. Apunta a la estancia de cuarenta días en el desierto de Jesús, al diluvio que duró cuarenta días, a los cuarenta años en que los hebreos recorrieron el desierto con Moisés, a la ascensión de Jesús a los cuarenta días de su muerte, etc. En esta cifra cabe toda la simbólica cristiana de la vida como un camino que hay que recorrer, entre “tentaciones”, “pecados” y “penitencia”, para llegar a la liberación, al Señor y al renacimiento. Isabel, en su multiplicidad, parodia, incluye y desvía este discurso y las representaciones que fomentó quitándole toda “unicidad” a su virgen. Ya no es bendita entre las otras sino una de ellas y todas a la vez. Como afirma uno de los personajes hablando de las múltiples caras de la virgen: “Al fin y al cabo, todas son la misma, como Dios, que es uno y es tres. Pero las vírgenes son más” (107).

Más allá de estas connotaciones religiosas, “Las Tres Marías” remite al nombre del burdel ancestro del Elizabeth’s, que, tras la apertura de éste último, tendrá que cerrar por obsoleto. Ahí trabajaba en su juventud María Candelaria Fresnet, doña Montse, la madre de reemplazo de Roberto, antes de que ella se encargara de cuidar la gruta levantada a la Virgen de la Montserrate, de encenderle velas y de acoger a sus peregrinos. La Montserrate, familiarmente La Cachita, se designa reiteradamente en la novela como la “virgen negra con un niño en el regazo” (15). Ambas apelaciones —Montse-Montserrate— comparten la misma sonoridad. Como la Montserrate, Montse tiene un “niño en el regazo”. Como ellas dos, a pesar de haber dejado a su hijo único, Isabel

también ampara a un niño cuando acoge al bebé abandonado en el hospital de una de sus protegidas: “cuando tomó a Manolín en los brazos y lo vio con aquella mirada que tenía desde nacido, como buscando donde anclarse [...] Decidió quedarse con él” (311).

Como Isabel, Montse es una virgen negra; y como ella hubiera podido ser la propietaria del Elizabeth's. Dice:

Hablan de una tal Isabel, riquísima [...] como pude haber sido yo si no fuera por este santuario [...] Pude haber sido yo, pero el Nene. ¿Tú, vieja bruta?, tú siempre estarás más pelada que la rodilla de un chivo. Nunca tendrás nada que llamar tuyo, más que al piso de un santuario. Eso es lo que tú dices, Virgen de Mierda. Ella tiene más gloria y más poder. Ella pude [sic] haber sido yo, con un manto más rico que el tuyo (261).

Montse es la Cachita y es Isabel, y al revés Isabel es La Cachita y es Montse, es “la del mil nombres, La Negra, la Señora de la noche, la Patrona, Protectora y Tentación del Caminante. La que salva y la que pierde.” (352), dirá el narrador. La virgen y la puta, símbolos asumidos y desviados, imágenes refractadas en miles de mujeres negras y vírgenes.

Del mismo modo que los peregrinos vienen a la gruta de Montse a rendirle homenaje a La Cachita y a rezarle como se debe, los que visitan por primera vez a la Patrona en su burdel, tienen que observar el rito y presentarse respetuosamente ante ella. Fumando en su trono de paja tejida, ella surge ante ellos “en la neblina de un humo que de repente desaparece. Su nube se convierte en el escenario de su aparición” (349).

Como Protectora, Isabel cuida de sus pupilas. Así, cuando el obispo MacNamus les niega la entrada a la iglesia, Isabel levanta una gruta detrás del prostíbulo para “que la muchachas se consuelen” y puedan “rezar tranquilas” (318). En su burdel, ella aplica las reglas sobre las cuales, desde el principio, se apoya su plan:

ninguna carne sería gratis ni ninguna hambre se volcaría traicionera contra el cuerpo de ninguna otra mujer para destrozarla. Dejarla hambrienta y masticando polvo, tirarla al piso donde pidiera migajas. Miseria no, miseria no, la miseria de no poder levantar la cara. Nadie tendría que bajar la cara en el lugar de Isabel (80).

Su altruismo no impide, sin embargo, que ponga en práctica las reglas del “buenvivir” material que rezan que mejor “venderse una a que la vendan, mejor ser dueña de la propia mercancía” (275). Así afirma que en “este mundo, con dinero se arregla todo” (317).

Como “simple y curiosa madama de lupanar” (36), Isabel es un ser implacable en constante búsqueda de agencia y auto-potencia que corrompe para hacer mover las ruedas del poder a favor suyo. En su burdel, se cerciora de que sus “muchachas les sacarán el mejor partido a sus habilidades” (351). Ellas son sus “ojos y oídos”, sus “antenas estratégicas escuchando todo lo que toma forma en su salón — transacciones comerciales, convenios políticos, alianzas partidistas —” para que luego, con donativos, ella pueda “ganarse los favores de aquellos hombres influyentes que por casualidad llegaban al Elizabeth’s” (350). De este modo, para “partir en dos el imperio” que el Obispo MacManus, “consolidaba en su contra”, Isabel redoblará “los donativos al orfanato”, aprovechará de “los negociantes” que la visitan, y pondrá “a funcionar todo ese dinero

que ahora le sobraba” (318). Fiel a su naturaleza dual, sin embargo, por necesitar “protección” en su proyecto, alzará “sus vírgenes de este lado. A ver cuál de los dos bandos gana” (318).

Isabel la Negra reproduce, multiplica y desvía la dicotomía virgen-puta encerrada en una cadena de representaciones históricas despectivas que connotan lo bueno *versus* lo malo, lo lujurioso *versus* lo santo, la legalidad *versus* la clandestinidad. Su cuerpo funciona como el vector de confluencia y síntesis de lo que, según Santos-Febres, representa el sexo en el Caribe. Ni bueno, ni malo, ni trascendental sino una “fuerza” que pone a mover “intercambios entre los planos espirituales, emocionales y materiales del universo” (“Mayra Santos Febres: El lenguaje” 253). Por eso, Isabel es espiritual y terrenal, virgen y hembra, dura en sus tratos comerciales, profundamente consumista, tierna y humana en sus relaciones interpersonales, todas estas imágenes asumidas y desviadas a la vez a través de una cadena paródica que re-significa las representaciones de la “negra-puta”.

Fe en disfraz: de lo íntimo a lo colectivo o la historia hecha piel

Ahora tengo que sanarme yo de esta herida sin nombrar [...] voy a escribir hasta que me sacie y me cure. Y voy a narrar desde ese lugar del trauma y el silencio los horrores de la esclavitud en un español que nadie quiere empuñar para hablar de la experiencia. Tengo que hacerlo para poder seguir hablando de otras cosas (Mayra Santos-Febres, 2011).

Fe en disfraz propone una reflexión sobre la explotación sexual en el período de la esclavitud y sus repercusiones en el presente, es decir, los “legados” e “idiosincrasias”

que siguen afectando y definiendo la América Latina actual (Santos-Febres, citada en Álvarez). Santos-Febres sostiene que, más allá de criterios de preferencias personales, el “gusto por explorar lo otro” y el afán de blanqueamiento que perviven en la isla actualmente encuentran sus fundamentos en “la realidad histórica, política y de poder” y la dinámica de salvación y supervivencia de los esclavos negros; forman parte de esos “patrones de comportamientos” que se repiten en la actualidad a pesar de que las circunstancias históricas hayan cambiado (“Puerto Rico es una isla”⁴²). Parfraseando a Judith Butler, son modelos identitarios inscritos en una larga cadena de llamados normativos y de respuestas a éstos que, en su doble dimensión de “imposición”/supervivencia, han ido consolidando su ilusión de sustancia y “realidad” de tal modo que ya no se cuestionan más⁴³.

La novela narra la relación sadomasoquista que une a Fe Verdejo, historiadora negra, con Martín Tirado, su asistente blanco, y las conexiones que esta unión entabla con el pasado. Como en otras de las narrativas de Santos-Febres, el cuerpo, el deseo y la sexualidad son elementos centrales. Aquí, el sadomasoquismo traza un hilo que, desde la historia íntima, conduce hacia la “Historia”. La obra es densa y brevísima — apenas 115 páginas—, multidimensional y dialógica, y tiene tanto de la narrativa histórica y erótica como de la auto-reflexiva. Las relaciones intertextuales paródicas son múltiples y diseminadas en varios niveles. Historia y ficción novelesca, discurso y narrativa erótica se cuestionan, combinan y complementan, testimoniando una escritura centrada en su

⁴² Tales afirmaciones de la autora aparecen además en varios ensayos y entrevistas. Ver en particular “Raza en la cultura puertorriqueña”, “Por boca propia”, “El color de la seducción”..

⁴³ Ver por ejemplo *Gender Trouble* y *Undoing Gender*, y más especialmente *Le pouvoir des mots* donde desarrolla una reflexión crítica sobre los efectos traumáticos de los discursos injuriosos.

condición de artificio que quiere dar cuenta de la relatividad y subjetividad de cualquier proceso escritural sea ése ficcional o histórico.

Como ya lo he comentado detalladamente en el tercer capítulo de la presente tesis, la puesta en texto de lo sexual en la obra de Santos-Febres, omnipresente en *Fe en disfraz*, oscila constantemente entre lo más crudo y lo más poético, privilegia y enfatiza una “graffía” sugestiva e imaginativa, es decir, una escritura que, para evitar la tradicional oposición nítida entre “erotismo” y “pornografía”, Gaëtan Brulotte califica de “erográfica”. Por otra parte, la fusión entre historiografía y metaliteratura que plasma la obra permite situarla en lo que Linda Hutcheon llama novela “metaliteraria-historiográfica”. Al combinar y alterar levemente las terminologías de Hutcheon y Brulotte, propongo, por una parte, leer *Fe en disfraz* como una narrativa metaliteraria historio-erográfica que, a nivel estructural, cuestiona y parodia tres ámbitos —novelesco, historiográfico y eroográfico—al mismo tiempo que proyecta una clara conciencia de su estatuto de artefacto.

Por otra parte, siguiendo los planteamientos de Judith Butler, Damien Lagauzière y Cathy Caruth, considero el ritual sadomasoquista de Fe y Martín como el espacio de una re-significación de los esquemas de comportamientos de dominación y sumisión inscritos en la historia esclavista de Puerto Rico, y del *dolor* que origina y subsiste de tal jerarquía. Parafraseando a Butler, *Fe en disfraz* parodia⁴⁴ la subordinación fundadora del esclavo (*Le pouvoir* 74), y la herida, el “trauma”, que tal asignación supone “re-significándolos” en clave sadomasoquista.

⁴⁴ Empleo el término parodia en el sentido que le da Linda Hutcheon, es decir, repetición diferente, desviación del sentido inicial.

Este proceso de “re-significación” se realiza de dos maneras. Por un lado, narrativamente, a través de la introducción de imágenes y términos que toman, desvían, y, como en el caso de Isabel la Negra, “re-significan” el “insulto” racial, la cadena segregacionista que históricamente ha construido la inferioridad del sujeto negro, y, particularmente en el caso que me ocupa, la inmoralidad y lubricidad de la mujer negra para justificar las violaciones perpetradas en contra de ella. Por otro, corporalmente, a través de la puesta en escena sadomasoquista del “trauma” de Fe Verdejo. Un trauma enraizado en una experiencia personal, una violación sufrida en la adolescencia, pero que aflora en su conciencia cuando, como un destino inevitable que persigue a todas las mujeres de su “raza”, resurge en su presente, conectándola al de sus antepasadas, “obligándola” a poner en escena y revivir repetitivamente los tormentos de esclavas del siglo XVII y XVIII. Estos dos ejes, narrativo y corporal, estrechamente imbricados el uno en el otro que, simbólicamente, representan respectivamente Martín y Fe, se “unen” para re-significar la injuria y el trauma lingüístico, las vejaciones físicas y el trauma corporal en las que el sujeto negro se vio encerrado, así como el doloroso despertar que, en el tiempo histórico actual, supone el ser testigo, cobrar conciencia y transmitir este testimonio.

Del sadomasoquismo, del trauma racial y de la re-significación

En su estudio del sadomasoquismo, Lagauzière se interesa en la dimensión sociológica de estas prácticas que, según afirma, se originan tanto de un proceso psicológico como de “una trayectoria social y de una mecánica identitaria específica” (26). Para ejemplificar sus argumentos, Lagauzière refiere la historia del novelista

japonés Shozo Numa en la que éste explica el origen de su sadomasoquismo. Numa cuenta haber sido violado por una mujer blanca cuando era prisionero de guerra. Al regresar a Japón, cuando encontró su país bajo ocupación de los blancos, empezaron a perseguirle repetitivamente imágenes y fantasmas sadomasoquistas. Numa concluye que la situación política de su país unida a su experiencia de cautivo “completaron su masoquismo” (35). Lo más impactante y revelador del relato se encuentra, sin embargo, en un pasaje en el que el japonés lamenta que “los especialistas” del sadomasoquismo nunca se hayan interesado en el “deseo de sumisión masoquista que puede nacer del color de la piel” (35-6); y ser el único en considerar y preocuparse por “el problema de la inferioridad de los japoneses en comparación con los blancos y el de la relación masoquista que resulta de ella” (36).

Lagauzière concluye que los fantasmas de Numa emanan de una experiencia personal “reforzada” por un contexto socio-histórico específico (36), lo que es cierto. Pero lo que oblitera Lagauzière, es que se trata claramente de la narración de un “trauma”, hipótesis que el crítico rechaza de antemano puesto que, según sostiene, la víctima de un trauma “evita” revivir la angustia del choque y se niega a recordarlo, mientras el masoquista busca el dolor, intenta reproducirlo y hacerlo durar lo más posible como para disminuir su angustia. Es decir, “confronta” sus miedos, mientras el traumatizado los evita (121). Lo que el estudioso analiza como una huida y un deseo de no “recordar” corresponde en realidad a la dinámica misma del trauma, esto es, al período necesario de latencia que, como lo explica Cathy Caruth, supone el trauma.

Caruth afirma que lejos de expresar una “huida de la realidad” el trauma atestigua su “inacabado impacto” en la vida de la persona (Caruth 7). La estudiosa explica que, por

ocurrir de manera demasiado repentina, el trauma, ante el cual el sujeto no está preparado, no es inmediatamente asequible a su conciencia sino sólo en sus manifestaciones ulteriores cuando, reactivado por un agente exterior, el evento doloroso, no totalmente asimilado, aflora y vuelve a atormentar e imponerse repetitivamente a él. El trauma no se puede captar en el momento del choque sino sólo en la manera en que se repite en el presente (4). Por eso para ella, la historia de un trauma siempre es la de una experiencia tardía (7).

En su historia, Numa conecta claramente su deseo de sumisión a la dolorosa experiencia de una humillación personal, una “herida” psicológica que sólo resurge después de un período de latencia, cuando, re-estimulado por la visión de un país asediado por los blancos, él empieza a cobrar conciencia de ella, y comienzan a atormentarle fantasmas sadomasoquistas que él mismo atribuye a un “problema” de “inferioridad racial”. Explicado en clave butleriana, el trauma de Numa resulta de una “herida” enraizada en un evento personal humillante, ella misma insertada en una cadena de poder cuyo discurso injurioso y repetitivo ha ido creando a un sujeto “racializado” inferior.

Para Butler, el mecanismo de la herida “lingüística” y el de la “corporal” son equivalentes (*Le pouvoir* 25). Decir que las “palabras hieren” que el lenguaje es “violento” sugiere que el lenguaje tiene la capacidad de generar dolores y “efectos” similares a los de una herida corporal. Butler explica que la fuerza y la eficacia del insulto no proviene del golpe infligido por la palabra al pronunciarla sino de su sedimentación, de su “historicidad” y de la forma en que se repite estrechamente ligada, según plantea, a un “trauma” social. Afirma que el insulto “funciona en parte gracias a

una memoria cifrada, o un trauma, que vive dentro del lenguaje y es vehiculado por él” y que el individuo vive como un proceso de “sujeción continua” que le obliga a “re-poner” en escena la injuria “mediante signos que a la vez la re-actúan y obliteran la escena” inicial (*Le pouvoir* 71-2).

En eso Butler reitera el análisis de Cathy Caruth que, por una parte, afirma que el traumatismo no es el choque inicial sino “la repetición del sufrimiento” que ocasiona (citada en Butler, nota 26: 257) la “actuación involuntaria de un evento que, simplemente, uno no puede dejar al lado” (Caruth 2) y que se percibe mentalmente como una amenaza a la vida del cuerpo (62). Sobrevivir a un trauma, desde luego, no significa salir indemne y vivo de un evento violento sino que, precisamente, corresponde a vivir “la inacabada necesidad” de repetir el evento destructivo, con la finalidad de “domar lo que nunca ha sido captado completamente en primer lugar” (62-3).

El ritual sadomasoquista de Fe y Martín muestra esta tensión que, entre vida y muerte, supervivencia y destrucción, funciona como el espacio de una “domesticación del dolor” (Lagauzière 78), más específicamente del “trauma” racial de Fe cuya “puesta en escena estética” permite abrir sobre una posible re-significación y liberación del peso de una “herencia” discursiva devastadora. Butler explica que si la “puesta en escena estética” de la injuria (refiere por ejemplo, al rap, cine, a la foto...) la menciona y la hace re-circular, también puede utilizarla para producir “efectos” (*Le pouvoir* 160). Es decir para atraer la atención sobre el hecho de que “su uso se inscribe en una *herencia* ‘citacional’” y no fundacional, y así, hacer de un “objeto discursivo explícito” el “objeto de una reflexión” (*Le pouvoir* 160, énfasis mío). La repetición ritualizada deviene de la siguiente manera

el sitio de una puesta en escena traumática de la injuria, en la cual sin embargo la significación y el valor de comunicación de los términos no son más convencionales, puesto que estos términos son puestos adelante como objetos discursivos, como convenciones lingüísticas a la vez poderosas y arbitrarias, indóciles y abiertas a una reutilización (160-61 *Le pouvoir*).

El ritual deviene “el sitio de la combinación semántica de una *herencia* y de un *efecto*” (*Le pouvoir* 160, énfasis mío).

Del mismo modo, el valor estético/político del ritual sadomasoquista de Fe y Martín no reside en el hecho de hacer re-circular y mostrar una historia traumática, tampoco radica en la denuncia del trauma racial, sino en el hecho de que afecta “la relación convencional” existente entre la injuria y la herida (lingüística/corporal) — y diría yo entre el que insulta y el que recibe el golpe — de tal modo que tal relación pueda con el tiempo “devenir más tenue, y por fin, quebrarse” (*Le pouvoir* 162). Como en el caso de la humillación de Numa, Fe re-vive en su corporeidad y actuación sadomasoquista los “efectos” de un discurso racista el que, en Puerto Rico, sedimentó la imagen de la mujer negra lasciva y la relegó al rango de esclava y de mero cuerpo disponible. Su actuación y puesta en escena enlazan dos historias: la suya, la de la sobreviviente, y la de las esclavas muertas cuyas voces unidas “lloran” a través de las “heridas” compartidas y de cuyo testimonio Martín se hará auditor y transmisor.

Cathy Caruth explica con un lenguaje muy poético que las narrativas de trauma siempre cuentan la historia de una voz que llora a través de una herida y vuelve repetitivamente para implorar que las escuchemos, que seamos testigos de su sufrimiento

y, por último, que podamos transmitirlo⁴⁵. Para ella cada historia de trauma cuenta a la vez “una crisis de muerte” y una de “vida”, esto es, testimonia a la vez “la naturaleza insoportable de un evento y la naturaleza insoportable de su supervivencia” (7). *Fe en disfraz* ofrece una muestra poética, enigmática y conmovedora de esta voz que, a través del tiempo y del cuerpo de Fe, grita para atestiguar esa dolorosa “verdad” que, por su carácter diferido en el tiempo, no es asequible desde la sola racionalidad u objetividad (el discurso histórico), pero que aflora a su conciencia en cada ritual sadomasoquista, es decir, cada vez que presta su cuerpo para brindar un testimonio que, parafraseando a Caruth, permite que surja la *historia* de donde la realidad referencial y el conocimiento inmediato no pueden aprehenderla (11).

Historicidad y “ficcionalidad”: la metaliteratura historio-erográfica como espacio de re-significación de la blancura y la negritud

Si la obra de Santos-Febres explora el potencial erótico de la atracción interracial y de la coerción sadomasoquista, también y sobre todo, enfatiza el peso del linaje socio-histórico con el que Fe y Martín cargan, y del que, para seguir adelante, tendrán que liberarse. La blancura y la negritud no se abordan de este modo sólo como atributos biológicos sino a través de un amplio espectro de representaciones simbólicas que fusionan vivencias íntimas y colectivas, así como condicionamientos personales e históricos. La blancura figura el mundo de la “Razón”, de la historiografía, de lo muerto, insensible e inmóvil *versus* lo sensual, corporal, vivo, orgánico, y en movimiento que representa la negritud.

⁴⁵ Habla en estos términos de las historias de trauma a las cuales se acerca en *Unclaimed Experience*.

Como personajes multidimensionales, Martín y Fe transitan entre esos dos mundos y si dramatizan estas categorías y estereotipos, a la vez los exceden y trascienden. Son lo uno y lo otro, razón y cuerpo, amo y esclavo, dominador y ultrajado. Profesionalmente y desde una mirada “científica”, ambos veneran “el tiempo y sus transcurso: las inscripciones que la Historia deja en folios, en las pieles de cuerpos hechos polvo y agua” (31). A nivel personal y subjetivo, prestan su cuerpo para acoger la historia de su linaje como un color/dolor inscrito en la piel.

Fe es una de las pocas “estrellas académicas” (16) que evoluciona con éxito en un mundo predominantemente masculino y blanco “como los pergaminos” (17), dirá Martín. En su trabajo de historiadora, dramatiza el posicionamiento privilegiado por la nueva narrativa histórica que, como lo plantea Pons, propone releer la historia desde abajo y revalorar vivencias silenciadas (*Memorias* 159), preocupaciones que también se moldean a las motivaciones escriturarias de la propia Santos-Febres que afirma haberse propuesto evitar “los horrores” de la esclavitud, y sacudir “el cliché de la persona victimizada o de la exotización del negro como una fuerza sensual o violenta” (citada en Pérez Rivera).

Como museógrafa e historiadora, y desde la distancia que le otorga su profesión, Fe revisa, revalora documentos y hechos y reescribe historias pasadas, dedicándose a trasponer la “pelea muda que se dio entre esclavas y amo” y que sigue dándose hoy en día “entre el mundo de la ‘razón’ y ‘el mundo de los cuerpos’” (74-5). Intenta de este modo romper “el molde de expectativas, presentando la otra cara de la esclavitud, la que muestran los relatos de sus esclavas que, sin dejar de ser las víctimas azotadas por los amos, se convierten en algo más” (74). En su papel de investigadora, ella es “inescrutable” y proyecta una frialdad que, a primera vista, borra todo indicio de esa

“exotización” que denuncia discursivamente Santos-Febres. Así la describe uno de sus colegas masculinos:

debe ser tan fría como las vitrinas que ella misma monta. Todo lo que ha estudiado le mató el espíritu. Es una pena, porque todavía le quedan sus carnes de buena hembra (35).

El fragmento delata la actitud machista y racista del hombre. La austeridad que, profesionalmente, caracteriza a Fe, la define peyorativamente como mujer “negra”— no cumple con su papel de “buena hembra”. A pesar de su frialdad exterior y del hecho de que, dado el puesto jerárquico que ocupa, Fe intimida a Martín, éste sigue fuertemente atado a esta atracción “por explorar lo otro” que, según Santos-Febres, tiene sus raíces en el pasado esclavista. Dice:

Para descansar los ojos de la pantalla, paraba un rato el escaneo, el *posteo* de videos, la animación de ilustraciones de protagonistas de la Historia. Entonces, los ojos se me iban para donde Fe. El fulgor de las bombillas fluorescentes rebotaba contra su piel tersa, oscura, como la de una talla. De tan oscura, a veces, no se lograba ver la definición de su rostro, que parecía hecho de una madera pulidísima. Llevaba el pelo siempre recogido en un moño apretado contra la nuca. Su carne lucía curva, apetitosa, bajo una falda de paño oscuro y una discreta camisa blanca. Blanco y negro ella toda, pupilas contra su cara, sus dientes contra sus labios, camisa contra piel (34).

Como experto en digitalización/restauración, Martín comparte la austeridad de su mundo profesional predominantemente blanco y masculino. Dice: “Somos hombres de extensa preparación libresca, tan blancos como los pergaminos con los que nos rodeamos para

sobrevivir nuestra inadecuada pertenencia al mundo de los vivos”. Afirma vivir “(como un monje) suspendido en el tiempo; empalidecido por el fulgor de las pantallas de las computadoras [...] callado, embebido en los mudos designios de la Historia” (17). Se auto-define como un “monje escriba” de los “tiempos cibernéticos” (17) y afirma dedicarse a recomponer e ilustrar fragmentos del pasado. Pero también se presenta como el narrador, recopilador, transcriptor y, por supuesto, como el que selecciona fragmentos de los archivos que le envía su jefa, que conserva en su computadora bajo el título de “Fe”, y cuyo conjunto, en un nivel meta, compone la novela ficcional que el lector está leyendo.

El discurso, la narración y auto-caracterización de Martín como historiador/narrador oscilan constantemente entre la neutralidad y subjetividad e instalan un juego que a la vez distingue y confunde la tradicional separación entre saber científico y saber estético, escritura histórica y ficcional. Marco Aurelio Larios describe estos dos modos escriturales en estos términos:

la historia se descubre como un saber científico y la novela como un saber narrativo. La una se brinda en la razón y la otra se ofrece a la imaginación. La prédica de la historia, con su exclusividad de lenguaje, excluye lo que no se apega a él, y juega su lenguaje buscando el consenso de los expertos. La novela, en cambio, sin exclusividad de ningún lenguaje, porque todos los lenguajes le son pertinentes, incluye hasta lo que no parece probable (la imaginación es una argamasa), su juego no es de consenso, no juega para ganar: jugar es lo que cuenta (136).

Como subrayan Pons y Ainsa, tales distinciones tienden ahora a relativizarse e incluso se reconoce entre estos dos ámbitos un territorio común y cierta complementariedad. Sin embargo, las observaciones de Larios describen perfectamente las pretensiones/convenciones que interroga el narrador de *Fe en disfraz* y la hibridez paródica que instala en su narración — recordamos que los juegos paródicos, según Linda Hutcheon, son uno de los recursos predilectos de la metaliteratura.

La narración/transcripción llevada a cabo por Martín comienza con un “índice” y un “prefacio” en el que él contrasta las costumbres paganas ancestrales de Sam Hein con las de Halloween, momento en torno al cual se estructura circularmente toda la novela. Dice:

Estoy en tierras del Norte. Un rito ocurre allá afuera. Muchos no lo saben, pero celebran el comienzo de un nuevo año, según los antiguos calendarios [...] Si estuviéramos en tiempo pagano, los chamanes habrían encendido el fuego sagrado, convocado a la tribu con cantos y con música. Nosotros, la tribu, procederíamos a apagar las luces de cada choza y, a oscuras, rescataríamos de lugares secretos las pieles de búfalos, gatos monteses, jabalíes. Nuestras carnes se prepararían para recoger los humores de animales sacrificados sus esencias aún presentes en sus pelambres; en las pieles del disfraz, sus espíritus. [...] si hoy fuera tiempo pagano. Pero hoy es hoy, y yo no soy el mismo. Hoy soy yo y mi disfraz, dirigiéndome hacia Fe. Me dirijo hacia la pira del sacrificio que es Fe Verdejo (13-4).

La voz narrativa, que alterna entre un “yo” y un “nosotros”, fusiona pretensiones científicas y comentario personal, instala un vaivén entre pasado y presente, y une

historia íntima y colectiva. El pasaje narra el momento que, para los ancestros, marca la transición entre la “muerte” de un año y el “nacimiento” de otro, los dos sin embargo íntimamente ligados: “carne muerte y cosecha, todo es un mismo elemento” dirá Martín. Además de introducir varios elementos claves de la obra — el rito, las pieles revestidas, el disfraz, el sacrificio, la sangre — el fragmento anuncia y describe en términos simbólicos el ritual sadomasoquista que pautará cada uno de los encuentros del 31 de octubre entre Fe y Martín, y al que, ambos personajes, se someterán para acabar con una etapa de su vida personal y el comienzo de otra.

Los dieciocho capítulos narrativos, en los que abundan los comentarios metaliterarios y metahistóricos, alternan con *seudo* archivos históricos que presentan testimonios de esclavas de los siglos XVII y XVIII. Santos-Febres explica, en una “Nota de la autora” que cierra el libro, que esos documentos son “falsos”, o “falsificados”, o “reescritos” y provienen “de múltiples fuentes primarias y secundarias” que ella combinó, tradujo o “francamente” inventó (117). Los dos últimos archivos del libro, fechados respectivamente de 1985 y 1984, son archivos personales que relatan vivencias y traumas de infancia vividos por Fe y Martín. El primero ofrece una selección de la auto-biografía de Fe. En el otro, Martín testimonia momentos de su propia vida. Estos documentos, que, según especificará Martín, “pertenecen a un pasado no muy remoto” (85), se presentan con el mismo tipo de encabezamiento “histórico/científico” que los demás archivos:

Ciudad de Maracaibo

Fe Verdejo

Circa

1985 (61)

Isla de Puerto Rico

Aldea de Río Piedras

Circa

1984 (95)

El libro termina con el único capítulo narrativo que lleva título —“Chicago, Illinois. Encuentro con Fe Verdejo”— y que presenta, a modo hipotético y en tiempo futuro, la proyección/visualización que se hace Martín del tercer y último ritual del 31 de octubre.

La inserción de los *seudo* archivos, la multiplicación de elementos que parodian tanto la “veracidad” como la “verosimilitud” — convenciones tradicionalmente impartidas respectivamente a los discursos científico y narrativo — y la caracterización de Martín como narrador/escritor e “investigador” participan de un doble efecto de historicidad/ficcionalidad. Parafraseando a Pons, quien habla de las novelas de Tomás Eloy Martínez, la noción de “documento” que maneja Santos-Febres en *Fe en disfraz* testimonia que tanto el documento como el referente (el hecho histórico) son objetos de una construcción (“La novela histórica” 156).

Como recopilador y transcriptor, a lo largo de la obra, Martín no sólo finge la “neutralidad” del investigador sino también la del tradicional narrador omnisciente. A través de la multiplicación de niveles y estrategias narrativas, crea una distancia entre lo que, subjetivamente, presenta como su “testimonio” (14) y lo que, según afirma, es el resultado de una minuciosa selección de historias en las cuales se expresan voces ajenas.

Viejas estrategias estructurales y narrativas que recuerdan las de la tradición novelesca latinoamericana y española, ella misma paródica. Pienso entre otras obras canónicas en *El Periquillo Sarniento* y *El Quijote*.

En la “novela” que va tejiendo Martín se entrecruzan varios fragmentos de vida que el lector tendrá que ordenar: la de la relación de Martín con su novia lingüista Agnes; la del pasado de Fe y de su primera experiencia sexual que la conecta y la define en relación con la violencia y los abusos de las mujeres esclavas que investiga; la de Xica da Silva, esclava liberta e importante figura femenina del Brasil del siglo XVIII⁴⁶; y por supuesto, a través de la inserción de los *seudo* documentos históricos, las de las “esclavas de Fe”. Pero, ante todo, *Fe en disfraz* es, según afirma el narrador, la historia del “traje” de Fe (20) que, primero, fue el de Xica da Silva.

Mientras cataloga e investiga documentos en el que espera encontrar trazas de las primeras olas de inmigrantes de Chicago para armar una exposición, Fe Verdejo descubre inesperadamente archivos que contienen declaraciones de esclavas negras de apellidos españoles y portugueses que, después de haber sufrido repetidamente abusos físicos, morales y sexuales, piden el amparo real. En esos papeles ignorados hacia el momento por el mundo historiográfico, asegura el narrador, aparecen además condenas del Santo Oficio con descripciones de tormentos, castigos y violaciones, al igual que testimonios de esclavas manumisas que, al vender su cuerpo, lograron “ascender” y convertirse en

⁴⁶La novela de Santos-Febres se añade a las varias recreaciones ficcionales de Francisca da Silva de Oliveira. La ex-esclava y su vida controvertida, por haber sido casada con un portugués rico, ejerció y sigue ejerciendo una particular fascinación tanto en el sector de la creación como en el de la investigación. En 1976, Carlos Diegues la inmortalizó en su película *Xica da Silva*, basada en la novela de João Felício dos Santos. En 1996, una popular telenovela brasileña escrita por Walcy Carrasco le fue dedicada. Luego, en 2004, Jorge Ben Jor le rindió homenaje en una canción epónima. Júnia Ferreira Furtado, por su parte, publicó en 2009 *Chica da Silva: A Brazilian Slave of the Eighteenth Century. New Approaches to the Americas*, un estudio exhaustivo de la vida de la esclava.

hacendadas. Todos esos documentos se caracterizan por presentar un contenido “sexual particularmente violento” y describir “estupros y forzamientos con lujos de detalles” (22).

Después de haber obtenido una beca de investigación, Fe prosigue sus búsquedas en la región de Minas Gerais (Brasil) de donde provienen los archivos “más dramáticos y numerosos” (23). Encuentra allí una serie de cartas firmadas por Xica Da Silva, así como, “escondido detrás de un techo falso” en el ático de un convento, el vestido que la mujer estrenaba la noche en que su ex-amor, Fernánides de Oliviera, la presentó públicamente por primera vez a la sociedad criolla. Fernánides había invertido las ganancias de un año entero en el costoso traje especialmente hecho para ella en Portugal. Quería que “Xica respirara lujo” y que “aquel traje espantara todo recuerdo de esclavitud del cuerpo de su amante” (77).

Ella se prestó al “juego del disfraz”, confiada en que “el traje bastaría”, e hizo todo lo necesario para “aprender a llevarlo con el garbo de una señora” (77) esperando así lograr el reconocimiento general y pasar del estatuto de esclava liberta al de señora “casada”. Con este mismo traje, Xica presentará luego en sociedad a cada una de sus hijas con la esperanza de que “algún criollo” se casara con ella. Aunque hijas de un blanco, “más claras de tez” que Xica y “de pelos más lisos”, todas siguen siendo, como su madre que la burguesía criolla nunca logró aceptar, “unas proscritas. Ricas algunas, pobres otras, cortejas todas. Siempre mujeres ilegales, de las que viven entre susurros, de las que nadie nombra” (78).

Desde el principio, Fe se siente irremediabilmente atraída por ese vestido. Explica Martín:

Contempló por horas las amplias faldas del traje. Paseó las manos por las mangas que partían de su talle corto, bordado en oro. Contempló cómo, de las mangas, sobresalía una amplia bombacha que cerraba a la altura del codo. Dos hileras de perlas ceñían la tela alrededor del antebrazo. Un encaje de Holanda terminaba el puño en más arabescos bordados. El peplo de escote cuadrado apretaba enfrente con pasacintas de seda. Por debajo, Fe descubrió que el traje se sostenía por un complicado arnés de varilla y cuero. Las varillas estaban expuestas, su alambre corroído levantaba crestas de herrumbre filosa. Por ellas, también, Fe pasó sus manos. Las [sic] cortó el arnés. Corrió la sangre entre las palmas, por los dedos. El cuero frío se bebió el líquido rojo, gota a gota, y se tensó, como si recobrara una esencia primigenia que hacía tiempo echaba de menos (25).

Más allá del valor “profesional” que reviste para ella, el traje despierta unas ansias íntimas que ya habían aflorado en la violencia de su primera experiencia sexual y que, simbólicamente, la relacionarán con el pasado de vejaciones de sus antepasadas.

Para celebrar sus quince años y su salida del internado donde había sido matriculada para escapar al destino que tocaba a todas las mujeres de la familia preñadas prematuramente a los catorce años, su abuela le organizó una gran fiesta. Le hizo cortar un traje nuevo, y le escogió como pareja a Aníbal Andrés, un joven “blanco como la nieve”, muy cortés, que quería ser “ingeniero petrolero”, y que, según confiaba ella, iba “a llegar lejos” (89-90). Aquella noche, la abuela “bajó la guardia” y permitió que los dos jóvenes salieran solos de paseo. Abusada por el joven, Fe sentirá por primera vez el placer que nace “no por condición natural” sino por “condición creada”, una

manifestación del eros anclada en el pasado esclavista que, según afirma Santos-Febres, es específica al Caribe (“Los usos de eros” 86). Fe recuerda:

El muchacho comenzó a morderme, a arañarme, a abrirme con empujones. Forcejeé un poco, pero lo peor de todo fue cómo mi cuerpo respondió a cada empujón y a cada manoplazo. Respondió con sangre y con ardor. Respondió con un temblor intenso que salió, inesperado, de mi vagina. Latí completa, en carne viva, debajo del traje. Aquella fue la única vez que grité, mientras Aníbal Andrés estuvo regocijándose en mi carne (90).

Cuando en la sala del museo, después de haberse cortado en las varillas corroídas del arnés del traje de Xica que examinaba minuciosamente, Fe empieza a lamer su sangre, el sabor agridulce del placer/dolor aflora de nuevo en su cuerpo y la conecta a la vez con su pasado y el de sus antepasadas:

Respondiendo a un impulso, Fe sorbió despacio el resto de su sangre. Su intención inicial era no manchar el traje. Sin embargo, se encontró disfrutando del sabor de sus rasgaduras. Tenue ardor sobre la piel, líquido pastoso y cálido. Alivio (25-6).

Desde este momento, la vida de Fe estará hilvanada a la de Xica. El traje, con su historia de sangre vertida, abre una brecha hacia el pasado y une simbólicamente a la mujer moderna y exitosa con la ex-esclava negra.

De regreso a Chicago, a pocos días del estreno de la exposición “Esclavas manumisas de Latinoamérica” que le ganará el reconocimiento de sus pares y augurará un brillante futuro profesional para ella, precisamente un 31 de octubre, Fe se acerca al maniquí que, en la sala aséptica del museo, expone el traje de Xica. Inicia entonces un extraño ritual que culminará luego en su relación sadomasoquista con Martín:

Se deslizó dentro de las telas. Se calzó las medias caladas y las ligas. Le quedaron exactas. El arnés de correas y varillas descansó punzante sobre su piel. Lo más difícil fue ajustarse el pasacintas de seda que tejía su prisión sobre el vientre, pero lo logró. Entonces, bajo aquel disfraz, la museógrafa Fe Verdejo se tiró a la calle y no regresó al seminario hasta la madrugada, con la piel hecha un rasguño y un ardor (26).

Como Xica, al disfrazarse, Fe se transforma. Al inverso de Xica que aspiraba subir en la escala social, Fe abandona momentáneamente su condición de mujer moderna para experimentar simbólica y corporalmente la de “esclava”. El traje marcó el fin de la esclavitud para Xica, en cambio para Fe, simboliza el comienzo de su “sumisión voluntaria”⁴⁷. El arnés, cuya función inicial era sostener el vestido y modelar el cuerpo de Xica para que se ajustará al traje, se re-significa. De accesorio femenino “codificado, cultural, histórico”⁴⁸ pasa a ser, por una parte, símbolo de la sujeción de Xica y de los forzamientos y dolores de las esclavas y, por otra, yugo erótico que condiciona la teatralización sadomasoquista de cada uno de los rituales del 31 de octubre entre Fe y Martín.

Testigo del doloroso ritual de Fe, Martín también emprende un viaje que lo llevará de la herida de su amante y sus esclavas a su propia “herida”, al mismo tiempo que de un acercamiento con pretensiones de neutralidad a un acercamiento subjetivo a la historia. Como ya he subrayado, una de las cadenas metafóricas sobresalientes y más poderosas de la novela consiste en equiparar lo orgánico, vivo, femenino y sexual con el sujeto negro,

⁴⁷ Lagauzière habla en estos términos de la sumisión a la que, en el ritual sadomasoquista, se presta el masoquista.

⁴⁸ Scarpetta habla en estos términos del corsé que, de incentivo erótico, pasa a ser considerado con los primeros avances de liberación femenina en los años 20 como un verdadero instrumento de tortura, y que, recientemente, recobra todo su valor como adorno erótico (*Variations* 261).

con Fe; e inversamente, lo muerto, masculino e inhibido sexualmente con la blancura y con Martín, una blancura que él lleva a cuestas como una carga. En efecto, en su archivo personal, Martín narra que, criado por una madre puritana, siempre había tenido que esconder sus hambres sexuales. Cuando en la adolescencia le había nacido “un apetito sexual sin par”, cuenta cómo, para que su madre no se percatara de sus “excesos”, se encerraba bajo llave para masturbarse repetitivamente “apertrechado detrás de los vetustos tomos de Historia” que le había dejado su difunto padre (67), los libros sirviéndole de “trinchera” (66). Confiesa haber crecido “pidiéndole prestado al tiempo un cuerpo ajeno” (66) del que había tratado en vano alejarse por no poder ni controlarlo ni trascenderlo y que terminó convirtiéndole en la “contradicción” que es ahora (97). En clave butleriana: socialmente Martín siempre se ha adecuado a los llamados sociales, siempre ha cumplido la “identidad” asignada por su linaje (Butler, “Subjection” 239).

Martín recuerda que, antes de su relación con Fe, sólo había entrado una vez en la “tribu”, una palabra cargada de simbolismo que remite a rituales primitivos, posesión, bestialidad, animalidad, sacrificio y sangre, un despliegue de términos que a lo largo de la obra califica lo carnal y sexual. Explica que era un 31 de octubre y, como Fe en la sala del museo, él se había disfrazado. Cuenta cómo, vestido de Don Juan, había experimentado el poder de transformación que emana del disfraz. Mientras nunca había aspirado a ser el “el macho alfa, protagonista de una historia que se impondría ante los demás relatos de la especie” y que “nunca jamás” se había considerado como “un hombre de acción” (94), aquella noche se descubrió “capaz de actuar de otra manera” (97). Dice: “Era extraño cómo me desplazaba [...] sin un solo tropezón” (96). Después de haberse juntado con “María Antonieta”, Martín confiesa haber pasado “la noche entera encajado

entre las carnes de aquella pobre muchacha, dándole empellones, como un poseso” (97), mientras ella, borracha, gritaba sin que él supiera si “era de dolor o de placer”. El día siguiente “una mancha de sangre” adornaba las sábanas (97). Martín confiesa que esa noche se sintió capaz de dejarse dirigir por “esa extraña hambre que desde siempre” lo habitaba, pero que luego quiso “olvidar” (97).

Después de haberse refugiado largo tiempo en “la dulce distancia que otorgan la Razón y la persecución del saber” (97) científico, y haberse dedicado a leer datos “sin prestarles demasiada atención; historias de mujeres infames, poco conocidas, casi nunca nombradas” (46), Martín, obsesionado por Fe y sus antepasadas, empieza a cuestionarse sobre la lucha silenciosa de estas mujeres oscuras totalmente abiertas para su amo. Dice:

¿Cómo hicieron que la piel se ofreciera sin traicionar lo que tenía que permanecer escondido? ¿Cómo hacer ahora para que esa piel cuente la verdadera historia de estos seres que accedieron a la esfera limitadísima de su libertad, a cambio de un asco disfrazado de ardor, de una violencia hecha devoración sagrada? (46)

Intenta entonces poner una cara sobre los nombres mencionados en los archivos que desfilan diariamente en su pantalla e insiste para que Fe le proporcione algún dibujo, pintura o ilustración que “muestre rostros” o que “retrate en detalle” sus esclavas. Fe le explica que tales documentos “no existen”, que ella sólo posee unos *intaglios* que retratan las costumbres de la época y algunos testimonios descriptivos de las esclavas, todos “poco convincentes”, “llenos de prejuicios” y carentes de “objetividad” (52). Cuando, sin más recursos, Martín le pregunta a Fe a qué se parecían esas mujeres, ella le responde: “— ¿No es obvio, Martín? Se parecían a mí” (53). En ese momento, él cobra conciencia de que el objeto de las investigaciones de Fe está muy “cerca de su piel”, es decir, que

ella tiene “la misma tez, el mismo cuerpo que una esclava agredida hace más de doscientos años” (53).

La atracción secreta que el color de la piel de Fe había despertado en el hombre desde el primer momento, este “gusto por explorar lo otro” del que habla Santos-Febres, se transforma entonces en una verdadera obsesión por el “misterio” y “enigma” que representa ella y que, al igual que los textos antiguos que digitaliza, él tendrá que descifrar. Martín entonces empezará a “leerla” “desdoblada bajo los nombres de sus ancestros femeninos — Xica, Petrona, Mariana” (45) — que aparecen en los archivos que ella le envía diariamente.

En el primero de ellos, Martín descubre la foto del vestido de Xica que tendrá un lugar central en la exposición que prepara Fe. La visión de la esclava ultrajada aflora entonces en la mente del hombre que no puede aguantar la subida del deseo. Dice:

Miré el traje, miré la piel, miré a la niña corrompida. La imagen de su rasgadura más escondida, húmeda y rosada, se me presentó ante los ojos como una visión.

No puede [sic] sostenerla. Mi mano se movió veloz. Cerré los ojos (42).

Desde luego, mientras de día se dedica a revalorar las vivencias de esos cuerpos ultrajados, de noche Martín acoge “íntimamente” una “extraña hambre” (97), unas “presencias innombradas” y “sensaciones” que no son “suyas” pero que siempre lo han “acompañado” (85). Transita de este modo de historiador a *voyeur* cuando, en sus propias palabras, se transmuta en un “terrible ser de colmillos expuestos, de mano agitadora de cursores y de carnes pudendas” (45). Dice:

Abría y cerraba archivos en PDF. Ellos guardaban imágenes de haciendas, vestidos, personajes de la época. Me ponía a leer recuentos de esclavas, sus

desventuras a manos de amos disolutos. Respondía mi obelisco henchido ante el relato de sus carnes, recibiendo azotes, abultándose bajo los cueros del castigo. Entonces, como en medio de una revelación, veía a las esclavas siendo poseídas por dedos, lenguas, vergas metidas entre sus piernas abiertas (45-6).

Escindido entre el “mundo de la razón” y el de los “cuerpos”, entre Historia e historia íntima, Martín sólo se liberará de esta tensión cuando la visión de la carne “amoratada y sangrante” de Fe lo haga retroceder en el pasado hasta conectar con su propia “herida” y recordar “la antigua carne propia, sorprendida de su bestialidad” (68), sus hambres insaciables de juventud y la manera en que, un 31 de octubre, había desflorado a “María Antonieta”.

El trauma racial y la re-significación de la jerarquía amo-esclavo

En su recorrido por las figuras eróticas, Gaëtan Brulotte resalta la omnipresencia de escenas de cautividad que, en la erografía, asocian coerción y pasión, así como la gran variedad de instrumentos de contención física — ataduras, anillos, brazaletes, cadenas, cuerdas etc.— que aparece en esos rituales. Para él, el “yugo” es una temática “teatralmente” multivalente que condiciona un “espacio de acción y fantaseo”, “crea artificialmente papeles sexuales (cautivo o agresor)”, “acentúa el carácter ritual de los gestos” y “despersonaliza lúdicamente al otro” (84).

De manera similar, Damien Lagauzière explica que el ritual sadomasoquista funciona como un cuadro vacío que rellenan los participantes, esto es, que ellos “significan” según sus fantasmas (191). El estudioso insiste en la importancia que, en este sentido, reviste el traje cuya función recuerda la de las máscaras que, en las ceremonias

ancestrales, simbolizaban espíritus o dioses que, según asumían los participantes, terminaban “poseyendo” al que las llevaba. Lagauzière explica que el traje del sadomasoquista facilita la actuación, refuerza la puesta en escena y, al mismo tiempo, “libera” al portador de las limitaciones e interdicciones sociales y sexuales y lo hace entrar literalmente en otra piel con la que él mismo termina identificándose (177-79).

El traje de Fe, y particularmente el arnés que la sujeta, efectivamente condiciona tanto el ritual corporal/sexual como escritural en su doble razón de ser: erótica e histórica. Cada encuentro del 31 de octubre refleja la teatralización y “ritualización” de la coerción que describen Brulotte y Lagauzière. Tienen lugar en un cuadro depurado que simboliza la total entrega de Fe y la desposesión tanto material como psicológica de la(s) esclava(s): un cuarto de la casa de Fe enteramente pintado de blanco que contrasta con su piel negra, amueblado con un único diván, y a sus pies, una caja en la que Fe conserva el precioso vestido de Xica que, como una segunda piel, ella revestirá en un lento ritual ante su amante. Martín cuenta:

Acomodó el semicírculo de metal en el aire. Luego, llevó el arnés hasta su minúscula cintura, suspirando. Con una mano, Fe apretó las correas del arnés contra su carne. Frunció el ceño. Su piel se arrugó contra las bandas, mudando de color, enrojeciéndose [...] Fe apretó aún más el arnés y echó un poco la cabeza hacia atrás, mordiéndose los labios. Las varillas se hundieron en su carne. Asomaron los primeros abultamientos, las primeras gotas de sangre. Fe dio un paso y el arnés bailó contra la carne expuesta, hiriéndola aún más. Entonces, mi jefa procedió a vestirse con el traje amarillo de seda (57).

Como las pieles de los animales sacrificados en los ritos ancestrales de Sam Hein, el vestido de Fe lleva los “humores” y el “espíritu” de Xica y, por extensión, los de toda la línea de esclavas que se desdoblán a través de ella. Del mismo modo, Martín nota que el traje de Fe “está habitado” (77). A cada herida que le inflige el arnés, Fe recuerda, eso es, siente y vive en carne propia las vejaciones sufridas por sus antepasadas. Literal y metafóricamente, el arnés del traje “graba” su cuerpo inscribiéndole en la piel esas historias de sexualidad obligada que suponía la relación amo/esclavo —esas mismas que la historiografía oficial se negó a registrar en papel— y las reintroduce en el presente de un ritual sadomasoquista que las resignifica cuando ella reaccúa voluntariamente la conminación a ser “esclava”.

Para Lagauzière, la propensión a “ritualizar” y “teatralizar” la sexualidad, y lo ostentoso del ritual sadomasoquista revisten una verdadera necesidad. La puesta en escena, los decorados y accesorios, los trajes, es decir, la “segunda piel” de los participantes (176), rompen con el tiempo de la cotidianidad; fomentan la tensión y la espera del placer; crean un ambiente de confianza; y enmascaran la verdadera posición y función de los papeles desempeñados por el “sadoquista” y masoquista⁴⁹ que, según insiste, son “fingidos” e “intercambiables” (70).

Lagauzière insiste en que la distribución de los papeles sadomasoquistas no es tan rígida como parece a primera vista. Puede diferir de un encuentro a otro, o incluso, cambiar varias veces al interior de una misma sesión según el guión, el “contrato”, determinado por los participantes (70). Por esto, el estudioso habla del ritual

⁴⁹ Lagauzière subraya la ambigüedad que conlleva el prefijo “sado”. Explica que el dominante en la pareja sadomasoquista difiere del sádico en que no ejerce una coerción en contra de la voluntad de su amante. Afirma que muchos de los adeptos del sadomasoquismo resuelven esa ambigüedad al hablar más bien de dominante/dominado. Por su parte, propone hablar de sadoquista y masoquista (18-20), términos que retomo en mi análisis.

sadomasoquista como de un “pequeño teatro” (205) en el que no sólo el poder es erotizado sino también cuestionado (71). Para él, la “desviación” de la norma que opera el sadomasoquismo radica en su relación y acercamiento al poder: construye una jerarquía en la que el control es intercambiable y experimentado alternativamente por cada uno de los amantes según las cláusulas de un contrato establecido entre ellos sin necesidad de “injerencia estática o política”, y en la que, tanto el sadoquista como el masoquista disfrutan el placer del ejercicio del poder, una dinámica, según subraya, impensable en la “realidad” social jerárquica (72).

Haciendo eco a lo que plantea Deleuze en su lectura de *La Venus à la fourrure* de Sacher-Masoch, Lagauzière resalta el carácter “masocentrista” de la relación sadomasoquista. A pesar de su aparente docilidad, el masoquista es el que escoge a su verdugo, decide la puesta en escena y dirige la relación (73-4) poniendo en tela de juicio el principio mismo de la dominación. Por su puesta en escena del sufrimiento y de la coerción, es él quien erotiza y parodia la jerarquía y las dinámicas de dominación social imperantes en su contemporaneidad (24) de las que él mismo es el producto (33).

Cada uno de los tres encuentros del 31 de octubre entre Fe y Martín se rige de acuerdo a estos mismos “masocentrismo” y maleabilidad jerárquica. En contraste con las fronteras impermeables que históricamente el régimen de la esclavitud había erigido entre amos y esclavos, los papeles que proyectan y asumen Fe y Martín son flexibles, intercambiables y experimentados alternativamente por uno y otro apuntando, desde la ficción, a la arbitrariedad de tales categorías y re-significándolas.

En el primer encuentro, a pesar de actuar de “esclava”, Fe inicia y controla el ritual. Martín, invitado por ella, llega a su casa sin saber lo que le espera y se deja

conducir a través del guión de los fantasmas de su jefa. En su arnés, Fe experimenta voluntariamente una sujeción corporal. La de Martín será psicológica. Brulotte subraya que, en la erografía, la coerción erótica puede ser física y/o aparecer bajo forma de miradas aprisionadoras que reproducen, de manera teatralizada, ciertos comportamientos propios de los animales o insectos, por ejemplo, los aracnoides (83). Martín resalta en varios pasaje el poder hipnotizador de las miradas de Fe: “Sentí la mirada de mi jefa reposar llameante sobre mis hombros. Fue un error contestársela mirándola directo a los ojos” (56); “quise mirarla a los ojos y sostenerle la mirada. La luz entera del comedor se perdió en aquellos ojos absolutamente negros, sin pupilas” (99).

Después de haber revestido el traje, Fe, metamorfoseada en “esclava” sumisa, se pone “a gatas” y empieza a lamer el cuerpo de Martín, “los pies, luego, las pantorrillas, las rodillas, los muslos, las entrepiernas”. Martín, por su parte, confiesa sentirse “preso del rito”. Retrospectivamente, comentará: “no hacía más que jadear, sabiendo que, con cada caricia, la piel de Fe recibía un mordisco del arnés, que levantaba en una nueva herida”, y afirmará no haber podido contenerse: “Me vacié en su boca, como una ofrenda” (57-8). Avergonzado del placer que le había procurado la “sumisión” de Fe, y que, en sus propias palabras, le había levantado “un dragón por dentro”, Martín cobra conciencia de que en realidad fue él “el penetrado, el desnudo”, “el venido” (59). Aún amarrado a sus antiguos condicionamientos, jura “nunca más regresar” al pie del diván (85).

Una ambigüedad similar en la distribución de los papeles se manifiesta a través de los juegos de las voces narrativas. Brulotte subraya que la erografía que narra fantasmas de sujeción y dominación se moldea a ellos a través de un texto que amordaza al cautivo

y lo desposee del habla, a la vez que proyecta la coerción del dominador, por ejemplo, mediante el recurso al imperativo (85-9). Sin embargo, como subraya Deleuze, por una parte, las “transferencias” y los “desplazamientos” en el discurso de los sadomasoquistas hacen que “una misma escena pueda actuarse simultáneamente en muchos niveles según “redoblamientos” y desviaciones que afectan tanto la distribución de los roles como el del lenguaje (22). Por otra, siendo la relación sadomasoquista “dialéctica”, las “órdenes” del que actúa de sadoquista tienen más de la persuasión y educación que de la dominación: es “la víctima que habla a través de su verdugo” (22).

Si Fe y Martín experimentan alternativamente la desposesión de la que habla Brulotte, también despojan al otro de una parte de su ser, un proceso que se ve repercutido en las palabras que transcribe Martín, pero según la lectura que Deleuze hace del masoquismo, implícitamente le podría dictar Fe. Como narrador y recopilador de la novela que va leyendo el lector, Martín le niega la palabra al “personaje” que pone en escena. Una estrategia “autor—itaria” que parodia el narrador omnisciente, pero que también, simbólicamente, dramatiza el antiguo silencio de las esclavas reducidas por sus amos a mero cuerpo disponible. En uno de los escasos momentos en que escuchamos a Fe, Martín le delega “parcialmente” la voz, mientras ella lo “domina” verbalmente cuando se expresa por mandamiento:

—Arrodíllate —me pidió en un susurro.

Yo, erecto, me postré ante Fe.

—Bésame.

Obediente, acerqué mis labios a sus labios, que permanecieron cerrados. Luego, me di cuenta de que Fe sacaba lentamente un pie de debajo del traje. La miré

sonreído. Bajé hasta aquellos pies calzados. Mi lengua raspó los poros de la tela, se enredó en los botones y, luego, en las puntas blandas de sus zapatillas pintadas con arabescos marrones y dorados.

—Descálzame (100-01).

Fe ordena y Martín, sumiso, la obedece, una obediencia a la que se moldea el texto: “me postré ante ella”, “obediente, acerqué mis labios”. Narrativamente, sin embargo, Martín sigue conservando el control al recurrir a lo que Gérard Genette llama el discurso directo delegado, es decir, “cita” a Fe. Haciéndolo también la interpreta y matiza sus órdenes: “me pidió en un susurro”. Tal control narrativo culmina en la descripción del tercer encuentro que marca el final y desenlace de los rituales esclavistas del 31 de octubre entre Fe y Martín que se presenta bajo forma de una proyección a través de la cual Martín imagina virtualmente el último rito del disfraz. Dice:

Me imagino, por ejemplo, cómo veré a Fe mutando ante mis ojos. Se convertirá en cortesana haitiana de los tiempos de Henri Christophe, en la mismísima Xica Da Silva, en todas esas mujeres negras, trasplantadas por un extraño curso del azar (y de la Historia) a ese traje, a esa otra piel. La veré también como Fe Verdejo, la insigne historiadora, esclava de su tormento (113).

Narrativamente y en su relato predictivo, Martín ejerce una autoridad jerárquica y un poder sobre Fe, pero el carácter masocentrista y la transferibilidad de la relación, así como el papel de mero “recopilador” que se asigna Martín, permiten pensar que, en gran parte de la novela, es Fe quien, unida a voces del pasado, habla a través de él. Como lo confiesa el propio Martín, es ella quien, “con su boca silenciosa y solitaria”, lo despoja de su ser (85).

La mudez, que asume voluntariamente Fe, es testigo del silencio impuesto históricamente a esas “mujeres negras” de cuyas historias Martín sólo podrá acercarse parcialmente al “escuchar” atentamente el testimonio que el cuerpo herido de Fe, en sus silencios y lamentos, le transmitirá en un ritual sadomasoquista que terminará conectándole con su propio trauma. Preparándose para el último encuentro, Martín afirma dirigirse “hacia la pira del sacrificio que es Fe Verdejo” para ofrecerle la carne “de Martín Tirado” (14). Pero, más allá del incentivo sexual que reviste el disfraz para él, lo que lo motiva en ese último encuentro es una nueva conciencia “subjetiva” del drama que esconde el traje de “cortesana haitiana” y la entrega voluntaria de su amante — una “piel rasgada por alambres” que “cuenta una misma historia —la repetida, la inmutable— (114), y de cuyo yugo y embrujo Martín espera liberarla. De ritual puramente sexual, el encuentro proyectado pasa entonces a ser ritual de liberación y catarsis del trauma de Fe.

Para describir la liberación que, paradójicamente, desatan el proceso de despersonalización inducido por la coerción y la dolorosa entrega corporal del masoquista, Brulotte refiere a la protagonista de la conocida película *Histoire d'O* (Just Jaeckin 1975). Subraya que, en su papel de cautiva, las ataduras que la mujer considera primero como una “alienación insoportable” terminan liberándola de su cotidiano y “existencia responsable”, de su cuerpo, de sus límites y de sus “blocajes internos” introduciéndola en algo como un “capullo prenatal” (84).

Efectivamente, Lagauzière nota que la sesión sadomasoquista introduce a los participantes en “un espacio/tiempo fuera del tiempo, de lo real, un espacio de libertad donde todo es posible y donde la existencia es más intensa” (176). Afirma que si los fantasmas sadomasoquistas no tienen efectos inmediatos en la realidad, apuntan sin

embargo a transformarla (176). Para él, el ritual funciona como un limen propicio para la creación de mundos alternos, o en palabras de Deleuze, para la creación de “un doble del mundo” capaz de mostrar y develar los “excesos y violencias” del primero (33). Lagauzière afirma que la sumisión “superlativa” asumida por el masoquista termina mostrando toda la “absurdidad” y el carácter construido de las relaciones de poder (219). La “esclavitud voluntaria” y docilidad fingida constituyen para el masoquista modos de resistencia y rebeldía (79) que le permiten aniquilar y revertir los “órdenes” de los “enemigos” despojándolos de su sentido amenazante e intimidante (78). Traducido en términos butlerianos y aplicado al trauma racial, se puede decir que, si en su puesta en escena, el ritual sadomasoquista hace re-circular la conminación a ser esclavo, la “cita” en contra de sus propósitos iniciales vaciándola de su intención de “herir” y produciendo el “efecto” contrario, es decir, induciendo placer (Butler, *Le pouvoir* 39): re-significa el “dolor” que le era asociado.

En un primer nivel, efectivamente, el ritual “libera” a Fe de la posición y función social jerárquica que ocupa en la realidad y de sus “blocajes”. Como sugieren Lagauzière y Brulotte, la introduce en un tiempo/espacio apartado de lo cotidiano donde el dolor puede re-significarse en placer. Pero el simbolismo de la liberación de Fe (y de Martín, su testigo), en su dimensión y valor iniciáticos e históricos, va mucho más allá de este mero aspecto personal: postula la liberación íntima/colectiva de una cadena racial traumática. Como afirma Lagauzière, el masoquismo⁵⁰ funciona como “un prisma” que permite al individuo aprehender y alterar el mundo en el que vive y darle un sentido diferente al que le “impone” la sociedad (23). Al experimentar y compartir el sufrimiento/gozo íntimo,

⁵⁰ Como indica el título de su libro *Le masochisme du masochisme au sacré*, Lagauzière centra su análisis sobre el masoquismo que desempeña un papel de primera importancia en la relación sadomasoquista.

ambos amantes emprenden un doloroso recorrido que los hace retroceder hacia el pasado íntimo/colectivo para que en sus pieles, tanto la blanca como la negra, se graben vejaciones de antaño para, finalmente, no sólo liberarse de ellas sino también postular un mundo mejor.

El arnés corroído que reviste voluntariamente Fe inicia ese viaje de liberación. Para Martín, comienza con una ligera cortadura que se infligirá él mismo con una antigua navaja toledana ofrecida por la historiadora. Ambas lesiones reabren la larga historia de las heridas corporales y morales “encerrada” en los términos “amo” y “esclavo” cuya cadena de repetición terminó sedimentando la jerarquía blanco/negro. Fe y Martín viajarán por y adentro de su trauma de linaje, ambos “testigos” y “actores” de una resignificación que apunta a liberar la historia personal/colectiva fijada en el discurso y los cuerpos.

Como afirma Lagauzière, muchos de los adeptos del sadomasoquismo viven su sexualidad como un verdadero ceremonial y recorrido “iniciático” (45) y se perciben como seres marcados y elegidos por el destino (78-9). Después de pasar exitosamente todas las pruebas del ritual, haberse superado y conocerse mejor, ellos se sienten “engrandecidos” (45). El estudioso explica que el sufrimiento al que se somete el masoquista tiene mucho de la ordalía medieval en la que, mediante ritos sagrados, el iniciado tenía que “morir” para “renacer”, “caer” para volver a levantarse y pasar de un “estatuto profano” y “estado inferior” a uno de iniciado y superior. Del mismo modo, el ritual sadomasoquista implica que, para liberarse y renacer, el “iniciado” se deje infligir dolores, violencias “físicas y/o morales, amenazas o privaciones” (Lagauzière 169-70) y que tenga una actitud de renunciamiento y humildad.

Lagauzière sostiene que si la significación del dolor deriva de la experiencia “íntima”, también está “impregnada de lo social, cultural y relacional” (144-45). Nunca “puramente fisiológico” o personal, el sufrimiento conlleva una clara dimensión simbólica (144-45). Al “evocar” “lo que teme” (121), al relacionar sufrimiento y placer, y así quitarle todo sentido de “amenaza” al dolor (78), el sadomasoquismo lo “re-significa”, lo transforma en una prueba iniciática del que saldrá purificado (150-51).

El ritual, vivido como una experiencia “casi-mítica” (151) y sagrada, constituye como en las prácticas de alto riesgo y la ordalía una manera de ejercer un control sobre la vida y el destino (153). Al pedir y dirigir su propia “punicción”, el masoquista se convierte en “maestro de su destino” (78). Su “confrontación erótica” con el sufrimiento le permite encarar sus miedos, “tomar el toro por las astas”, “mirar la muerte a los ojos” (148), superar sus límites y, de este modo, probar su valor y darle un sentido nuevo a su vida (152-53). La “victoria” sobre la muerte conforta el sentimiento de haber sido elegido. Es como si “por su intercambio simbólico con la muerte”, se sintiera “portador de una parte de lo sagrado que garantice la legitimidad y el valor de su existencia” (115). La satisfacción de haber superado la prueba deviene signo de liberación de la tensión y restablecimiento del equilibrio roto por el sufrimiento, un placer “trascendente” que retiran tanto el masoquista como el “sadoquista” que es testigo del dolor del otro (151).

Martín sugiere efectivamente que él y Fe fueron “elegidos” para realizar el ritual: Fe “se prestó para que el rito encontrara ruta en su carne” y para realizarlo “buscó” a Martín hasta encontrarlo (93). Como en los tiempos sagrados, su rito y pacto así como el camino que recorrerán hacia la liberación se sellarán con sangre y dolor. La noche en que Fe le regaló el costoso cuchillo a Martín, ella dejó que su amante pudiera contemplar su

cuerpo sin el “traje y sin el rito” y los múltiples “Keloides” que la vestían “de la cintura para abajo” e inscribían en sus carnes “eternamente heridas” “un extraño alfabeto” (110). Con la punta de la navaja Martín practicó entonces una pequeña incisión, primero en la piel de Fe y luego en la suya. La sangre vertida y compartida induce en Martín un nuevo estado de conciencia que a la vez lo liga al drama que vive Fe y le permite conectar con su propia herida psicológica:

Yo, fresco con mi corte, vi en concreto la rasgadura con la que siempre cargué; de la cual nunca supe el peso. Su largo dolor me convirtió en el hombre asustadizo y tímido que siempre fui, en el escurridizo historiador que buscaba entre archivos el nombre de su sangre, y ahora en este hombre que soy (110-11).

La noche del último encuentro, Martín observa su palidez y la reconoce como la de una “víctima”. Confiesa que Fe le hizo cobrar consciencia del dolor que representa para él: “De mi piel ha desaparecido todo indicio de color. Distante sol del Caribe. Me encuentro de una blancura vulnerable, como de animal a punto de ser degollado. No me queda más que esa blancura que es mi herida. Fe me lo ha hecho ver, la herida que habita en mi piel” (20).

Fe en disfraz no sólo cuenta la dolorosa historia de un sujeto encadenado a su pasado (o de dos individuos traumatizados) sino, parafraseando a Caruth, narra cómo un trauma personal, por estar ligado de alguna manera al de otro(s) ser(es) humano(s), puede conducir a un estrecho encuentro y a poder oír, con “sorpresa”, el grito que sale de una herida (8). Unido al dolor de Fe y portador de una nueva conciencia, Martín, por fin, será capaz de escuchar lo que le pide insistentemente la voz de su amante. Explica:

Fe murmurará palabras que yo escucharé atento. Noche en Madrid, en Roma, en México. Son palabras que se le han escapado en muchos de nuestros encuentros —murmullos apenas— ahogadas por gemidos y besos. Palabras a medio camino entre la confesión y la conjura.

– salir de este cuerpo...

Esta vez, cuando las diga, sacaré la navaja toledana. Sé que lo haré. Lo exige el tiempo enquistado en el dolor de Fe, que ahora es mío. Lo exige mi carne que ya no puede distinguir, no quiere distinguir de quién es la sangre que mana (114).

Sólo entonces podrá someterse “obediente a los avatares” de la historia (114). Esperará la “señal” de Fe, estas palabras “escapadas” de la boca de su amante, y repetidas como un leitmotiv en los precedentes rituales que por fin podrá descifrar, —“Sácame de aquí”, para sacar la navaja. Dice:

La navaja en mis manos. Fe estará postrada contra el diván que contrastará, pálido, con su piel color madera chocolate. La desnudaré completa. Cortaré las telas de ese traje. Mi navaja rasgará el peplo, el pasacintas, destrozará las mangas y los holanes. Fe gritará, le teparé la boca. Entenderá que debo hacerlo; deshacerme de esa barrera que frena nuestro encuentro definitivo, duradero. Espero que no se resista demasiado. Que me deje ver, de la cintura para arriba, sus pechos al aire, de pezones anchos, oscurísimos. Y que, a sus pies, acepte el traje desgarrado. En la memoria de mi dueña, sonarán latigazos y carimbos. Se desvanecerán cicatrices y humillaciones. Entonces, Fe, liberada, entenderá y se

abrirá para mí. Ella misma lo ha querido. Me lo ha pedido todo este tiempo:

“Rompe el traje, desgárralo, sácame de aquí” (114-15).

En un nivel más inmediato, “Sácame de aquí” puede verse como la expresión contractual que, como lo afirma Lagauzière, le sirve de “salida de emergencia” (153) al masoquista cuando, por no poder soportar más, quiere interrumpir el dolor. Pero en un nivel más profundo, el grito de Fe constituye una súplica para que Martín la libere del “dolor” que la “aprisiona” y la obliga a repetir obsesivamente los mismos gestos.

A través de los ojos de Martín, el final de la novela sugiere que, una vez recobrada la memoria y curada la herida, ambos personajes podrán asumir una atracción mutua fuera de los patrones de exotización y de sus determinaciones históricas. Santos-Febres afirma haberse puesto un poco “filosófica” al escribir *Fe en disfraz* como una novela de “tesis”. Siendo la tesis que “hay que recordar y sanar a la misma vez para que una presencia siga moviéndose en la vida” (“Silencios para sobrevivir”). Como lo afirma el narrador en la frase que clausura su “obra”: “Abandonarse es, a veces, la única manera de comenzar” (116).

Al igual que otras novelas históricas recientes cuyo “poder cuestionador”, según resalta Pons, reside en una combinación de estrategias y procedimientos narrativos que llaman la atención hacia el carácter ficcional del texto literario y la subjetividad inherente a cualquier reconstrucción histórica, *Fe en disfraz*, como obra metaliteraria historio-erográfica, re-escribe el trauma racial desde abajo, a través de un lenguaje corporal y escritural resuelta y conscientemente subjetivo, erográfico y poético. Tal ejercicio constituye, según la lectura que hace Pons de la nueva novela histórica, una respuesta y un gesto “político” ante los “delirios” de la historia cuyo objetivo no es “denunciar” sino

“abrir un espacio *narrativo* en una lucha contra el olvido” (“La novela histórica” 161, énfasis mío), y mostrar cómo estos delirios siguen afectando el presente.

“Sácame de ahí” es esta voz que se manifiesta corporalmente a través de las heridas de Fe para evocar una doble historia en la que convergen la muerte de las esclavas y la supervivencia y liberación de la historiadora y su amante. Esta voz se dirige a Martín, elegido para transmitirla, pero también a nosotros lectores. Parafraseando a Caruth, esa voz nos convida a “repensar la historia y nuestro acercamiento a ella” de modo más “subjetivo, ético y político” (12). El carácter enigmático, pero valioso y eficaz, de la novela atestigua que la “historia” de sevicias pasadas, por muy “reales” que hayan sido, no puede transmitirse por el único saber científico sino a través de manifestaciones “subjetivas” que conservan y se nutren de un vaivén entre lo que se conoce a nivel experiencial y lo que siempre quedará irrecuperablemente oculto: esto es, en el caso de *Fe en disfraz*, mediante una transmisión escrituraria cuyo carácter imaginativo, auto-reflexivo, liminal y erótico/subjetivo repite el drama de un trauma racial y dirige nuestra atención hacia él.

Butler afirma que “por muy fuerte que sea la oposición al discurso de odio, hacerlo re-circular, reproduce inevitablemente el trauma” (72). La repetición es “inevitable”, pero la atenuación de sus efectos pasa por esa necesaria re-significación del trauma. Una repetición desviada y paródica de la subordinación originaria que no ofrece ninguna seguridad de éxito pero que queda abierta al futuro (74). El proceso de re-significación del sujeto negro en el que se inscribe *Fe en disfraz* va en el mismo sentido. Como otras novelas históricas recientes, presenta el pasado como algo en perpetuo movimiento, conectado con un presente igualmente inacabado en el que lo que aparecía

enquistado, “bloqueado en la memoria y la historia” (“La novela histórica” Pons 161), incluyendo el trauma, se proyecta como algo transformable. Una tesis “filosófica” pero igualmente muy “política”.

CONCLUSIÓN

A pesar del estrecho vínculo que tradicional e históricamente siempre ha existido entre literatura y nación en Puerto Rico, al aproximarse al fin del siglo XX, el telos político y militante de los escritores, aún muy presente en la producción ficcional de la década anterior, se desmorona para ceder el paso a un telos estético/literario que deja atrás el mesianismo intelectual y plasma preocupaciones y temáticas definitivamente ancladas en el mundo globalizado y consumista actual. La producción narrativa y discursiva de Mayra Santos-Febres, que ofrece una clara muestra de tal transformación literaria y del “consenso” que emerge masivamente entre los escritores que empiezan a manifestarse hacia mediados de los años 90, me sirvió de ejemplo paradigmático para investigar dichos cambios y transición de una escritura comprometida a una resueltamente centrada en sus propios procesos.

Desde mis primeros acercamientos a los análisis críticos de la obra de la autora, noté una clara discordancia entre los objetivos y reivindicaciones que, al igual que otros de sus coetáneos, ella proyectaba discursivamente, y las intenciones que, explícita o implícitamente, las críticas le conferían a su escritura. Me percaté de la presencia de dos grandes tendencias que informaban, y aún en el momento de terminar esta tesis siguen informando, los análisis de sus obras. Aparentemente contradictorias, noté que las dos tendencias se desprendían del mismo “consenso” que siempre había definido el “valor” de la literatura en Puerto Rico: su grado de compromiso e incidencia en la “realidad” social, es decir, su eficacia para socavar categorías establecidas.

La más generalizada de estas dos tendencias celebra el carácter desafiante y transgresor de la ficción de Santos-Febres. Las afirmaciones de Luis Felipe Díaz ilustran bien la idea:

Mayra Santos se adentra en nuevas y desafiantes fronteras escriturales que la instalan en un grupo literario de inaugurales narraciones muy compenetradas en los modos de ser de nuestros tiempos. Sus rupturas ante lo tradicional la convierten en una de las iniciadoras de la escritura de los años ochenta, noventa y principios del siglo XXI [...] Mayra Santos [...] continúa el sentir contraculturalista pero en un sentido diferente y más transgresor (“La narrativa inicial”).

Inversamente, la segunda, que reitera el conocido debate del “fin” y “muerte” de la literatura, lamenta el carácter apolítico y liviano o — para emplear un término actualmente de moda entre la crítica — lo “lite” de su escritura. Mario R. Cancel resume su posición en estos términos:

Las narradoras que hoy se proyectan en el ámbito internacional (Rosario Ferré, Mayra Montero, Mayra Santos Febres) son productos híbridos de un mercado donde lo literario cuenta menos que la imagen publicitaria. No niego que en ese sentido son modelos del escritor(a) del futuro: el del mundo global. Pero en efecto, su calidad ha sido medida de acuerdo con la capacidad que han mostrado para insertarse en el mercado internacional del libro por medio de casas publicadoras poderosas (“La literatura puertorriqueña”).

Como afirma Cancel, lo que aún ahora se espera de un escritor es que ante todo transgreda lo establecido. Dice:

[...] los escritores tienen que ser transgresores primero que todo. Transgresores incluso de la transgresión misma. No serlo sería adoptar una posición

irresponsable en el sentido en que mi generación, la del 1980 de escritores, reaprendió el compromiso al paso de la debacle ideológica del cambio de siglo. Aceptar que la transgresión es inseparable del acto de escribir y escribir y vivir no son sino la misma cosa (“La literatura puertorriqueña”).

Como consecuencia de la larga tradición literaria/intelectual comprometida y militante que, históricamente, definió al letrado como constructor y “defensor” de la nación y que le confirió reconocimiento y hegemonía en las instituciones civiles y culturales, un papel que asumieron los escritores de la isla hasta los 90, tanto la escritura comprometida y abiertamente política de los 70 y 80 como la actual, que no cabe más dentro del logotipo de producción “nacionalista” y “militante”, siguen evaluándose de acuerdo a esos mismos parámetros que perviven en la ideología crítica y que rechazan los propios escritores.

La posición que sostuve a lo largo de la tesis propone una tercera vía de interpretación: sin ser ni apolítica ni militante, la producción de Mayra Santos-Febres que se adecua y responde, como sugieren Díaz y Cancel, a preocupaciones e imperativos del mercado cultural global, privilegia un modo alterno de incidir en su contemporaneidad, modo que a la vez descalifica la teoría de la transgresión, difícilmente localizable en sus textos, y la de la liviandad que no cuadra bien con la vivacidad y calidad de su escritura.

Conviene subrayar aquí el aporte de la crítica Catherine Den Tandt cuyos planteamientos me abrieron esta línea argumentativa. Como ya expliqué en la introducción, Den Tandt afirma que, por negarse a participar en proyectos identitarios colectivos y por haber abandonado su papel representativo a otros medios culturales que gozan ahora de mayor visibilidad y poder en la ecología massmediática, la literatura

actual se ha hecho cómplice de la globalización, ha plenamente aceptado ser un producto de consumo y haciéndolo ha perdido lo que en la mente de los analistas culturales la hacía “literatura”, es decir, ha perdido aquello en lo que, desde una perspectiva tradicional y elitista, radicaba su “literaturidad”. Para ella, la literatura funciona ahora como un agente “marginado” “dentro” de la cadena cultural. De manera similar, en su análisis de las poéticas postmodernas, Hutcheon habla de la posición “paradójica”, “a la vez fuera y dentro”, que traducen los discursos actuales (*A Poetics of Postmodernism* 66). Iris Zavala, por su parte, habla de la presencia de una literatura “fronteriza” en la que el escritor “está adentro de la frontera” (“Escribir desde la frontera”).

Basándome centralmente en los conceptos de liminalidad de Victor Turner y los de metaliteratura, auto-reflexividad y narcisismo literario de Hutcheon y Waugh, he sostenido y demostrado a lo largo de la tesis que la posición (“marginada dentro”; “dentro y fuera”; “adentro de la frontera”) adoptada por Santos-Febres no traduce ninguna marginación o “abandono”, sino que, paradójicamente, corresponde a un *distanciamiento* voluntario de la hegemonía cultural y a un *acercamiento* resueltamente narcisista al ejercicio escritural que marcan una *toma de posición* y *palabra* deliberadamente liminales. Demostré cómo la autora concibe la escritura como un espacio de auto-reflexión, exploración y diálogo, y aborda su quehacer literario como una intervención “liminal” sobre lo real. Si refracta los conflictos, las tensiones y dinámicas del mundo consumista globalizado y puertorriqueño actual, y si se inserta en el mercado global, en cambio se niega a toda intervención política directa.

Como subraya Brett Levinson en *The ends of Literature*, si la literatura es “parte” y “parcela” de la cultura y de la industria cultural, tiene sin embargo su especificidad, una

especificidad e “irreductibilidad” al resto de la cultura, sin la cual no sería “literatura”. Según afirma el estudioso, de esta irreductibilidad emerge “la cuestión de la literatura y de sus *políticas*” (2, énfasis suyo). Similar y paradójicamente, al apropiarse y aprovechar, deliberada y conscientemente el espacio “destronado” que, según los analistas, por haber abandonado los proyectos colectivos, ocupa el escritor en la cadena cultural actual, y al centrarse en procesos que hacen la “especificidad” de la literatura, Santos-Febres muestra, de manera contundente, que la literaturidad, históricamente asimilada y subordinada a intereses extra-literarios y militantes, nunca ha “muerto” y que no necesita ser disidente para participar de su contemporaneidad.

El carácter exploratorio y altamente narcisista de los textos así como la profusión y variedad de mecanismos auto-reflexivos y metaliterarios que, en la producción de la autora, multiplican las maneras de auto-mirarse, me permitieron comprobar, caracterizar y explicar este modo alterno de intervención que privilegia Santos-Febres. El análisis de tres de los cuentos de la colección *Pez de vidrio* con la que ella se inició como narradora me permitió delinear las continuidades y discontinuidades que la autora establecía con la tradición anterior y, de manera más concreta, demostrar el desmoronamiento de los paradigmas estéticos y representacionales militantes a los que acabo de referir. Analicé en particular “Dilcia M.” y “Acto de fe”, que son los que mejor testimonian el agotamiento del afán ligado a luchas nacionalistas y feministas, y los contrasté con “La escritora” que marca, para Santos-Febres, una transición hacia una escritura centrada en lo erótico, la condensación poética y que abre sobre un narcisismo literario que caracterizará toda su producción ulterior. El análisis de las diferencias entre este cuento y la novela *Cualquier miércoles soy tuya*, definitivamente anclada en la realidad global, me

permitieron patentizar los cambios ideoestéticos entre dos épocas que, a través de los metacomentarios de sus voces narrativas respectivas, reflejan el cierre de las discusiones tradicionales acerca del lugar que ocupa, y debería ocupar, la mujer en el orden discursivo, y la transición hacia una escritura centrada en preocupaciones actuales, entre otras, la función del escritor/intelectual en la sociedad globalizada.

Los demás capítulos me permitieron comprobar la centralidad de la liminalidad y metaliteratura en la obra de Santos-Febres como procesos de intervención en la realidad. En *El cuerpo correcto* demostré cómo a través de un ejercicio de narcisismo “erográfico” artificioso los cuentos de la colección se oponen a la “interdicción” instaurada por el “porno” actual: la de “expresar”, de “decir”, el sexo. En su permisividad y omnipresencia, el porno “muestra” proezas sexuales exteriores (se centra en la imagen) y erradica el ritual imaginativo interior y la “grafía” propia de una época en la que la puesta en texto, “pornográfica” y “erótica” (Sade por ejemplo), los enfatizaba. La artificiosidad de los cuentos de Santos-Febres se opone así a lo que Mario Vargas Llosa llama el sexo “lite”, “el sexo sin amor y sin imaginación, el sexo puramente instintivo y animal” (13).

A través de lo que Krzysztof Kulawik y Linda Hutcheon llaman exuberancia lingüística y artificiosidad formal, pude comprobar cómo Santos-Febres enfatiza la “grafía” al privilegiar la proyección de lo que Guy Scarpetta llama el monólogo erótico interior (lo que pasa en la mente). Demostré cómo cada cuento enfatiza una variante del binomio cuerpo-escritura haciendo tanto de los metacomentarios y del tratamiento textual poético un ejercicio consciente del poder de las palabras que traduce la verdadera naturaleza de la lucha y “transgresión” que privilegia Santos-Febres y que ejerce esencialmente desde la “grafía”.

En *Sirena Selena vestida de pena* me acerqué al triple ejercicio metaliterario a través del cual el cuerpo de Sirena, su voz y la escritura (tanto la letra del bolero como el manejo poético del texto que realiza Santos-Febres) se proyectan como espacios de exploración liminal y de auto-reflexividad. Basándome sobre las propuestas de Marjorie Garber, quise mostrar que más que proyectar una ambigüedad sexual o de género, Sirena dramatiza una crisis de “la” categoría, una crisis de la idea de que puedan existir categorías fijas proyectando de este modo la figura del travesti bolerista como un triple espacio de posibilidad.

En el último capítulo me acerqué a cómo a través de la recuperación historiográfica de dos figuras femeninas “negras” importantes, Santos-Febres re-significa el insulto racial, es decir, la cadena de representaciones que históricamente ha construido y encerrado lo “negro” en una visión negativa y despectiva que, entre desdén, exotización, folklorización y erotización/hiper-sexualización, ha cimentado la subalternidad del sujeto negro. En *Nuestra Señora de la noche*, demostré cómo la autora re-significaba la dicotomía virgen-puta implícita en la representación de la mujer negra lasciva al reinterpretarla en clave afro-antillana restituyéndole todo su protagonismo al personaje literario negro. Finalmente propuse leer *Fe en disfraz* como una narrativa metaliteraria historio-erográfica que, por una parte, estructuralmente, proyecta su auto-conciencia y auto-reflexividad a través de la parodia de los géneros novelesco, historiográfico y erográfico, mientras a nivel temático parodia la jerarquía subordinadora y fundadora del esclavo negro y resignifica en clave sadomasoquista el “trauma” que tal dolorosa asignación supone.

Como ya he subrayado, los plantamientos de esta tesis no se agotan en Santos-Febres. A pesar de que la variedad que caracteriza la producción actual resiste a toda homogeneización, existe en ella, y en diverso grado, este mismo afán por la artesanía de la letra, artificiosidad formal o enfoques hacia mecanismos metaliterarios que estudié en los textos de la autora puertorriqueña. Incluso, me arriesgaría a decir que estos mecanismos se intensifican en una poética del “extrañamiento” que, según Elsa Noya, es propia de la producción actual que proyecta “una estética que se demora y se complace en la incorporación y observación de lo *extraño*, lo insólito, lo que puede rápida y vulgarmente reconocerse como *fantástico*, pero que lo trasciende en tanto despliegue de *lo lúdico*” (citada en Caballero Wangüemert, énfasis suyo).

Pienso por ejemplo en el uso de lo fantástico que, en “Desencuentros” y “Memoria del futuro”, hace Marú Antuñano, de lo absurdo que, en “Retrato del Pez Gato” y “Las penas del Pez Gato”, despliega José Liboy Erba al igual que Juan López Bauza lo hace en su colección *La sustituta y otros cuentos*. Pienso en Juan Carlos Quiñones (alias Bruno Soreno) que, en “Las cuatro Muertes de Julio”, dramatiza el gesto de creación literaria mediante el motivo de la ensoñación y la auto-reflexividad. Pienso también en la escritura altamente paródica y lúdica de Pedro Cabiya (alias Diego Deni, Tobías Bendeq, y Gregorio Falú) que como lo afirma Elidio La Torre Lagares, en sus *Historias Tremendas... que fabrica la liebre perspicaz para burlar a la voraz hiena*, se caracteriza por un “afán fetichista por los juegos de palabras y unidades de lenguaje” en el que “la palabra es el epicentro”. Incluso Rafael Franco, cuya escritura, a primera vista “hiper-realista” y cruda, cabe en este panorama. En “Libertad”, por ejemplo, presenta una

historia de una rara violencia en la que, sin embargo, se superponen varios niveles narrativos que hay que tomar en cuenta a la hora de analizar dicho “realismo”.

Si bien la producción de estos escritores y la de Mayra Santos-Febres plasman un mismo *distanciamiento* de los temas y proyectos nacionalistas y políticos anteriores, haciendo que ellos pierdan lo que, desde una perspectiva tradicional, les confería su “literaturidad” así como su posición hegemónica en la cadena cultural, su *acercamiento* narcisista a la especificidad literaria y al lenguaje escrito, la forma nueva con la que *toman la palabra*, les permite recuperar lo que, en el dédalo de las reivindicaciones políticas se había perdido: una “literaturidad” despojada de antiguos dogmatismos inoperantes en el mundo global actual. La riqueza formal, temática y escritural de la producción literaria actual permite refutar la idea de que estaría muerta o agonizante. La muerte de la hegemonía literaria no significa la muerte de la literatura. Ésta sigue expresándose, de manera diferente y a través de otras voces, pero su vigor queda bien vivo.

BIBLIOGRAFÍA

- Abreu-Torres, Dania E. *El cuerpo incorrecto. Cuerpos y confrontaciones en la narrativa de Mayra Santos-Febres*. Tesis de Maestría. Universidad de Florida, Gainesville, 2004. <
http://ufdcimages.uflib.ufl.edu/UF/E0/00/48/74/00001/abreutores_d.pdf >. Web.
 6 de enero 2012.
- Acevedo, Ramón Luis, ed. Introducción. *Del silencio al estallido: Narrativa femenina puertorriqueña*. Río Piedras: Editorial Cultural, 1991. 9-62.
- Ainsa, Fernando. “Invención literaria y ‘reconstrucción’ histórica en la nueva narrativa latinoamericana.” *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Ed. Karl Kohut. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana. 1997. 111-21.
- Alvarado, Leonel. “Bolero: Sentimental Utopias, Modernity, and Mestizaje.” *Journal of Latin American and Caribbean Studies* 32.63 (2007): 147-66.
- Álvarez, Marcela. “Entrevista con la Escritora Boricua Mayra Santos-Febres.” *Hispanically Speaking News. Book Reviews* (27 de junio 2010). 23 de junio de 2011. <
<http://www.hispanicallyspeakingnews.com/book-reviews/details/entrevista-con-la-escritora-boricua-mayra-santos-febres/520/>>.
- Antuñano, Maru. “Desencuentros.” *El rostro y la máscara. Antología de cuentistas puertorriqueños contemporáneos*. Ed. José Ángel Rosado. San Juan: Isla Negra & Universidad de Puerto Rico, 1995. 139-42.

- . "Memoria del futuro." *El rostro y la máscara. Antología de cuentistas puertorriqueños contemporáneos*. Ed. José Ángel Rosado. San Juan: Isla Negra & Universidad de Puerto Rico, 1995. 135-38.
- Arce, Chrissy B., "La Fe disfrazada y la complicidad del deseo." *Lección errante. Mayra Santos Febres y el Caribe contemporáneo*. Eds. Nadia V. Celis & Juan Pablo Rivera. San Juan & Santo Domingo: Editorial Isla Negra, 2011. 226-46.
- Arroyo, Josianna. "Sirena canta boleros: travestismo y sujetos transcaribeños en *Sirena Selena vestida de pena*." *Centro Journal XV.2* (2003): 39-51.
- Barradas, Efraín. "Reseña de *Pez de vidrio* de Mayra Santos-Febres". *Hispanamérica* 72 (1995): 117-120.
- . "*Sirena Selena vestida de pena* o el Caribe como travestí." *Centro Journal XV.2* (2003): 53-65.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- Bataille, Georges. *L'Érotisme*. Paris: Les éditions de Minuit, 2011.
- Benítez-Rojo, Antonio. "Caribbean Culture: A Carnavalesque Approach" *A history of Literature in the Caribbean* 3. Ed. A. James Arnold. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishers Company, 1997. 203-13.
- . *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover: Ediciones del Norte, 1989.
- Bianchi, Paula-Daniela. "Cuerpos travestis en los discursos ficcionales latinoamericanos." *Orbis Tertius* 14.15 (2009). 4 de enero 2012. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4194/pr.4194.pdf>.

Bird-Soto, Nancy. "Subversivo y sin verbos: 'Acto de Fe' de Mayra Santos-Febres."

Entre las 'ruinas' y la descolonización: reflexiones sobre la literatura del Gran Caribe. Ed Silvia Valero. Section d'Études hispaniques. Université de Montréal. *Tinkuy Boletín de investigación y debate* 13 (2010): 123-30.

Birkenmaier, Anke. "Travestismo latinoamericano: Sor Juana y Sarduy." *CyberLetras*

Revista de crítica literaria y cultural. Homenaje al centenario de la independencia de Cuba: su literatura desde el Modernismo hasta nuestros días 07 (Julio 2002). 28 de marzo 2008. <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07.html>>.

Birmingham-Pokorny, Elba D. "Cuerpo, mujer y sociedad: La representación de la

caribeñidad en la obra de Mayra Santos-Febres." *Rebeldía, denuncia y justicia social: Voces enérgicas de autoras hispanoamericanas y españolas*. Ed. Clementina R. Adams. Miami: Ediciones Universal, 2004. 123-32.

Brulotte, Gaëtan. *Oeuvres de chair: Figures du discours érotique*. Paris : L'Harmattan,

Québec : Les Presses de l'Université Laval, 1998.

Butler, Judith. *Bodies that matter. On the discursive limit of "sex"*. New York & London:

Routledge, 1993.

---. *Gender Trouble. Femenism and the Subversion of Identity*. New York & London:

Routledge, 1990.

---. "Imitación e insubordinación de género" *Masculinidad-es. Arquitectura de las mas-*

culinidad-es tecnología de guerra (18 diciembre 2011). 27 de febrero 2014.

<<http://masculinidad-es.blogspot.ca/2011/12/judith-butler-imitacion-e.html>>.

---. *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*. Trad, Charlotte Nordmann. Paris : Éditions Amsterdam, 2004.

---. "Subjection, Resistance, resignification: Between Freud and Foucault." *The Identity in Question*. Ed. John Rajchman. New York & London: Routledge, 1995. 229-49.

---. *Undoing Gender*. New York & London: Routledge, 2004.

Caballero Wangüemert, María. "Los 2000 en Puerto Rico ¿ficciones postmodernas?" *Ciudad Seva. Hogar electrónico del escritor Luis López Nieves*. 3 de diciembre de 2011. <<http://www.ciudadseva.com/obra/2010/03/00mar10b/00mar10b.htm>>.

Cabiya, Pedro. *Historias tremendas*. San Juan: Isla Negra. 1999.

Campo, Román de la. *Latin Americanism*. Minneapolis & London: University of Minneapolis Press, 1999.

Cancel, Mario R. "La literatura puertorriqueña ante el siglo XXI: mito y promesa. Introducción a un tema elusivo." *Plaza Mayor*. 14 de agosto de 2006. <http://www.editorialplazamayor.com/archivos/critico/la_literatura_puertorriqueña_ante_el_siglo_xxi_mito_y_promesa.htm>.

---. "Policíacas: Comentarios sobre el subgénero en Puerto Rico." *Lugares imaginarios: literatura puertorriqueña* (11 de julio 2011). 23 de noviembre de 2011. <<http://lugaresimaginarios.wordpress.com/2011/07/11/policiacas-subgenero-puerto-rico-i>>.

Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996.

- Castro Alonso, Carlos A. “Estética de la literatura infantil.” *Dialnet*. 20 de octubre de 2012. <dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/136105.pdf>.
- Castillo, Debra A. Ed. Prólogo. “Anamú: la palabra efectiva de Mayra Santos Febres.” *Sirena Selena vestida de pena de Mayra Santos-Febres*. Doral: Stockcero, 2008. vii-xiii.
- Celis Salgado, Nadia Veruska. *La rebelión de las niñas: cuerpos, poder y subjetividad en la representación de niñas y adolescentes por escritoras del Caribe hispano*. Tesis doctoral. Rutgers The State University of New Jersey, New Jersey (2007) 4 de enero 2104. <rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/24113/PDF/1/>.
- Celis V., Nadia y Juan Pablo Rivera Eds. *Lección errante. Mayra Santos Febres y el Caribe contemporáneo*. San Juan y Santo Domingo: Isla negra Editores, 2011.
- Cuadra, Yvonne. “¿Quién canta? Bolero y ambigüedad en *Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos-Febres.” *Revista de estudios hispánicos* [Río Piedras, Puerto Rico] 30.1 (2003): 153-63.
- Certeau, Michel de. *L'invention du quotidien I. Arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990.
- Chiclana y González, Arleen. Ed. “The Body of Evidence: Body Writing, the Text and Mayra Santos Febres’ Illicit Bodies.” *Unveiling the Body in Hispanic Women’s Literature. From Nineteenth-Century Spain to Twenty-First-Century United States*. Renée Scott and Arleen Chiclana y González Ed. Lewiston, Queenston, Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2006. 161-186.
- Daroqui, María Julia. *(Dis)locaciones: Narrativas híbridas del Caribe hispano*. Valencia: Grup d’estudis Iberoamericans & Tirant lo Blanch, 1998.

- Deleuze, Gilles. *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel. La vénus à la fourrure*. Paris : Minuit, 1967.
- Delgado Esquilin, Gloribel. "Con mucho de qué hablar." *El nuevo día* Viernes 14 de noviembre (1997): 82.
- Delgado Costa, José. "Fredí Velásques le mete mano a *Sirena Selena vestida de pena*." *Centro Journal* XV.2 (2003): 67-77.
- Den Tandt, Catherine. "Caribbean Sounds: Salsa and Cultural Identity in Puerto Rico." *Latin American Postmodernism*. Ed. Richard A. Young. Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 1997. 103-117.
- . "Literatura y pesimismo en el Caribe hispano (literatura y globalización)." *7th International Conference on Caribbean Literature*. Cartagena-Colombie. Octubre 2005.
- . "Mayra Santos Febres. *El cuerpo correcto*." Reseña de *El cuerpo correcto*, por Mayra Santos-Febres. *MaComère. The Journal of the Association of Caribbean Women Writers and Scholars* 2 (1999): 167-169.
- . "Sirena Wears her Sadness like a Beautiful Dress: Literature and Globalization in Latin America." *Relocating identities in Latin American Culture*, ed. Elizabeth Montes Garcés. Calgary: University of Calgary Press, 2007. 327-370.
- Díaz, Luis Felipe. "La narrativa de Mayra Santos-Febres y el travestismo cultural." *Centro Journal* XV.2 (2003): 25-36.
- . "La nueva narrativa de Mayra Santos." *O-Clip. Cuadernos del seminario Federico de Onís* 9.10 (1999-2000): 97-102.

- . "La narrativa inicial de Mayra Santos-Febres." *(Post)modernidad puertorriqueña. Blog del profesor Luis Felipe Díaz* (14 de mayo de 2013) 16 de septiembre de 2014. < <http://postmodernidadpuertorriquena.blogspot.ca/2013/05/la-narrativa-inicial-de-mayra-santos.html>>.
- . "Transito y trauma en el discurso nacional puertorriqueño" *Revista de estudios hispánicos* XXIV.1 (1997): 185-204.
- Díaz Quiñones, Arcadio. *El arte de bregar*. San Juan: Callejón, 2000.
- Espinoza, Jorge Luis. "Banalizamos nuestras raíces para tener aplausos del primer mundo." *La cultura unomásuno* 4 octubre 2000.
- Ferré, Rosario. "Cuando las mujeres quieren a los hombres." *Papeles de Pandora*. Río Piedras: Huracán, 1991. 23-38.
- . "La cocina de la escritura." *A la sombra de tu nombre*. México: Alfaguara, 2001. 125-138.
- Fossé, Aldis. Z. "El sueño de Mayra peldaño a peldaño." *Diálogo* (septiembre 2000): E-3.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975.
- Franco, Rafa. "Libertad" *Mal(h)ab(l)ar: Antología de nueva literatura puertorriqueña*. San Juan: Yagunzo Press International, 1997. 143-58.
- Garber, Marjorie. *Vested Interests. Cross-dressing & Cultural Anxiety*. New York & London: Routledge, 1992.
- García-Calderón, Myrna. "La imaginación insubordinada: el Caribe y la cultura marginal." *El artista como guerrero de la imaginación*. Vervuert: Iberoamericana, 2004.153-63.

García-Canclini, Néstor. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

Gargallo, Francesca. “Cómo se hizo de derecha o rebelde la cultura feminista.”

Francesca Gargallo. La calle es de quien la camina, las fronteras son asesinas (primavera 2005). 19 de octubre 2011. <
<https://francescagargallo.wordpress.com/ensayos/feminismo/feminismo-genero/como-se-hizo-de-derecha-o-rebelde-la-cultura-feminista/>>.

---. “Escribir como placer del deseo y como frustración del tiempo.” *Francesca Gargallo.*

La calle es de quien la camina, las fronteras son asesinas (22 de octubre 2006).
 19 de octubre 2011. <<http://francescagargallo.wordpress.com/ensayos-feminismo/escribir-como-placer-del-deseo-y-como-frustracion-del-tiempo/>>

Gelpí, Juan G. *Literatura y Paternalismo en Puerto Rico*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico. 1994.

Genette, Gérard. *Figure III*. Paris: Seuil, 1972.

Genep, Arnold van. *Les rites de passage : étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, des funérailles, des saisons, etc.* Paris: Émile Nourry, 1909.

Glissant, Édouard. *Poétique de la relation*. Paris: Gallimard, 1990.

González Rivera, Jeandelize B. *La humanización de lo perverso: erotismo y subversión en la obra de Mayra Santos Febres*. Tesis doctoral. University of Massachusetts, Amherst, 2006. ProQuest Dissertations and These.

- Grau Llevería, Elena. "Mayra Santos Febres's *Cualquier miércoles soy tuya*: in search of a literary tradition." *Revista de Estudios Hispánicos* 31.2 (2004): 3-15.
- Halloran, Vivian Nun. "Unholy Quest: Language and Unmaking by Mayra Santos Febres' *Cualquier miércoles soy tuya*. IXth Interdisciplinary Congress of the Society for Caribbean Research. Department of Social and Cultural Anthropology, University of Vienna/Austria. December the 1st-4th 2005.
- Hernández, Carmen Dolores. "Sexo y texto delictivos" *Revista Domingo. El Nuevo Día* 10 de noviembre de 2002: 14.
- . "Un canto de sirena caribeña" *Revista Domingo. El Nuevo Día* 7 de mayo 2000: 18.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge, 1988.
- . "Ironie, Satire, Parodie : Une Approche Pragmatique de l'Ironie" *Poétique : Revue de Théorie et d'analyse littéraires* 12.46 (1981): 140-155. 29 de mayo 2013. <<https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/10253/1/TSpace0166.pdf>>.
- . "La política de la parodia posmoderna." *Criterios*. La Habana, edición especial de homenaje a Bajtín (julio 1993): 187-203. 29 de mayo 2013. <<http://www.criterios.es/pdf/hutcheonpolitica.pdf>>.
- . *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- Irizarry, Guillermo. "El sujeto puertorriqueño en tres velocidades: a propósito de José Luis González, Mayra Santos Febres y Rafael Acevedo." *30th Conference of the Caribbean Studies Association*. Santo Domingo, Republica Dominicana. 30 de mayo - 4 de junio de 2005.

- . "Failed Modernity: San Juan at Night in Mayra Santos Febres' *Cualquier miércoles soy tuya*". *Unfolding the City: Women Write the City in Latin America*. Eds. Anne Lambright and Elizabeth Guerrero. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007. 67-89.
- . "Pasión y muerte de la madama de San Antón: Modernidad, tortura y ética en *Nuestra Señora de la Noche*." *Lección errante. Mayra Santos Febres y el Caribe contemporáneo*. Eds. Nadia V. Celis & Juan Pablo Rivera. San Juan & Santo Domingo: Editorial Isla Negra, 2011. 206-25.
- Knights, Vanessa. "El bolero: expresión de la modernidad latinoamericana." *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular*. IASPML: Bogotá. 13 de enero 2012. <<http://www.iaspml.net/wp-content/uploads/2011/10/Knights.pdf>>.
- Kohut, Karl, ed. Introducción. *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1997, 9-26.
- Kosak Rovero, Gisela. "¿Adónde va la literatura? La escritura, la lectura y la crítica entre la galaxia Gutenberg y la galaxia electrónica." *Revista Iberoamericana* LXVII.197 (2001): 687-707.
- Kulawik, Krzysztof. *Travestismo lingüístico: El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*. Madrid & Frankfurt: Iberoamericana & Vervuert, 2009.
- Lagauzière, Damien. *Le masochisme: Du masochisme au sacré*. Paris: L'Harmattan, 2010.

Lambright, Anne and Elizabeth Guerrero Eds. *Unfolding the City: Women Write the City in Latin America*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

Larios, Marco Aurelio. "Espejo de dos rostros. Modernidad y postmodernidad en el tratamiento de la historia." *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana. 1997. 130-36.

La Torre Lagares, Elidio. "La literatura Puertorriqueña post-Y2K." *OtroLunes Revista Hispanoamericana de Cultura* 2 (Julio 2007). 21 de septiembre 2009. <<http://otrolunes.com/archivos/02/html/otra-opinion/otra-opinion-n02-a07-p01-2007.html>>.

Lecuna, Vicente. *La ciudad letrada en el planeta electrónico: La situación actual del intelectual latinoamericano*. Madrid: Editorial Pliegos, 1999.

Levinson, Brett. *The Ends of Literature. The Latin American "Boom" in the Neoliberal Marketplace*. Stanford: Stanford University Press, 2001.

Liboy Erba, José. "Las penas del Pez Gato." *Mal(h)ab(l)ar: Antología de nueva literatura puertorriqueña*. Ed. Mayra Santos-Febres. San Juan: Yagunzo Press International, 1997. 200-03.

---. "Retrato del Pez Gato." *Mal(h)ab(l)ar: Antología de nueva literatura puertorriqueña*. San Juan: Yagunzo Press International, 1997. 197-99.

López Bauzá, Juan. *La sustituta y otros relatos*. San Juan: EDUPR. 1997.

Lloréns, Hilda. "Brothels, Hell and Puerto Rican Bodies: Sex, Race and other Cultural Politics in 21st Century Artistic Representations." *Centro Journal* XX.1 (Spring 2008): 192-217. 28 de diciembre 2012.

<http://centropr.hunter.cuny.edu/sites/default/files/Journal/2007-2010/Vol_20_1_2008_spring/15_Llorens_pp192-217.pdf>.

Maeseneer, Rita De. "Los caminos torcidos en *Sirena Selena vestida de pena*, de Mayra Santos-Febres." *El artista caribeño como guerrero de lo imaginario*. Eds. Rita de Maeseneer y An Van Hecke. Madrid & Frankfurt: Iberoamericana & Vervuert, 2004. 127-46.

Manrique, Jaime. "Mayra's Siren Song." *Críticas. An English Speaker's Guide to the Latest Spanish Language Titles*. (4 de noviembre 2003). 31 de julio de 2006. <<http://www.criticasmagazine.com/article/CA291501.html>>.

Martín Sevillano, Ana Belén, ed. Introducción. "Escritura y mujer en Puerto Rico hoy." *Escritoras puertorriqueñas en el siglo XXI: Creación y crítica*. Section d'Études hispaniques. Université de Montréal. *Tinkuy Boletín de investigación y debate* 18 (2012): 6-8.

Mendoza Mociño, Arturo. "Travestismo versus stablishment." *Milenio* 4 de octubre 2000.

Monsiváis, Carlos. "De cómo vinieron los estudios culturales y a lo mejor se quedan" *Revista Iberoamericana* LXIX.203 (Abril-Junio): 417-24.

Morales Villanueva, Carlos J. "Las aparentes ambigüedades en *Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos-Febres." *La mujer puertorriqueña en su contexto literario y social*. Coord. Ruth Amarilis Cottó. Madrid: Verbum, 2002. 119-23.

Oquendo-Villar, Carmen. "Del griego, flor: Mayra Santos-Febres, *Las espinas del erizo* y la mentoría de nuevas escritoras." *Lección errante*. Mayra Santos-Febres y el Caribe contemporáneo. Eds. Nadia V. Celis y Juan Pablo Rivera. San Juan & Santos Domingo: Isla Negra Editores, 2011. 43-52.

- Ortiz-Hernández, Juan Pablo. “Sirena Selena vestida de pena: travestismo como proceso de estar [siendo]- en- el- mundo.” *Espéculo. Revista de estudios literarios* 40. año XIV (noviembre 2008-febrero 2009). 4 de enero 2012. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/sirena.html>>.
- Palacios Goya, Cynthia. “Mi travestismo es la palabra.” *El Universal* 5 de octubre 2000: F3.
- Palmer-López, Sandra. “Rosario Ferré y la Generación del 70: Evolución estética y literaria.” *Acta Literaria* 27 (2002): 157-69. 10 de diciembre 2009. <<http://www.scielo.cl/pdf/actalit/n27/art12.pdf>>
- Pagán-Vélez, Alexandra. *La construcción del travestismo en Sirena Selena vestida de pena*. Tesis de Maestría. Universidad de Puerto Rico, Mayagüez, 2005.
- Paz, Octavio. *La llama doble. Amor y erotismo*. 7ª ed. Barcelona: Seix Barral Biblioteca Breve, 2004.
- . *Un más allá erótico: Sade*. – México : Vuelta/Heliópolis, 1993.
- Pereira, Manuel. “El llanto de los manatíes” *CubaEncuentro* (2 de febrero de 2012). 1 de octubre de 2012. <<http://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/el-llanto-del-manati-273582>>.
- Pérez Firmat, Gustavo. *Literature and Liminality. Festive Readings in Hispanic Tradition*. Durham: Duke University Press, 1986.
- Pérez-Rivera, Tatiana. “Silencios para sobrevivir.” *El Nuevo Día* (16 de diciembre 2009).
- Peri Rossi, Cristina. *Fantasías eróticas*. Madrid: Temas de hoy, 1991.
- Pons, María Cristina. “La novela histórica de fin de siglo XX: de inflexión literaria y gesto político a retórica de consumo.” *Perfiles Latinoamericanos* 15 (Diciembre

1999): 139-169. 19 de abril 2013.

<<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2212309>>.

---. *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo Veintiuno Editores. 1996.

Prieto Osorno, Alexander. “Escándalo, ventas y fama. Literatura latinoamericana de cajón.” *Omnibus. Revista Cultural* 0, Año 1. 21 de septiembre 2009. <<http://www.omni-bus.com/n0/modasliteratura.html>>.

Quiñones, Juan Carlos. “Las cuatro Muertes de Julio” *Mal(h)ab(l)ar: Antología de nueva literatura puertorriqueña*. San Juan: Yagunzo Press International, 1997. 215-26.

Ramos Otero, Manuel. “La última plena que bailó Luberza.” *El cuento de la mujer del mar*. San Juan: Editorial Huracán, 1979.

Richard, Nelly. *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1989.

Río Gabiola, Irune del. “Formas *queer* de vida familiar: Tiempo y espacio en *Sirena Selena vestida de pena*” *Lección errante. Mayra Santos Febres y el Caribe contemporáneo*. Eds. Nadia V. Celis y Juan Pablo Rivera. San Juan & Santo Domingo: Editorial Isla Negra, 2011. 98-113.

---. “La revisión de la historia nacional puertorriqueña contextualizada en la funcionalidad del espacio periférico y a través de subjetividades marginales en *Cualquier miércoles soy tuya* de Mayra Santos-Febres.” *6th Biennial Conference of PRAS*. Nueva York. Octubre 2004.

- Ríos Ávila, Rubén. "La virgen puta." *Lección errante. Mayra Santos Febres y el Caribe contemporáneo*. Eds. Nadia V. Celis & Juan Pablo Rivera. San Juan & Santo Domingo: Editorial Isla Negra, 2011. 71-7.
- Rivera Casellas, Zaira O. "La poética de la esclavitud (silenciada) en la literatura puertorriqueña: Carmen Colón Pellot, Beatriz Berrocal, Yolanda Arroyo Pizarro y Mayra Santos Febres." *Cincinnati Romance Review* 30. (Winter 2011): 99-116. 28 de diciembre de 2012. <<http://www.cromrev.com/volumes/vol30/07-vol30-rivera.pdf>>.
- Rivas Nina, Myrna. "30 voces: Mes de las humanidades. La otra cara de la cultura." *Especial El Nuevo Día* (16 de octubre 2001): 24.
- Rodríguez Juliá, Edgardo. "De la redacción al motel." Reseña de *Cualquier Miércoles soy tuya*, por Mayra Santos-Febres. *Literateworld.com* (3 de abril de 2002). 28 de mayo 2003. <<http://www.literateworld.com/spanish/2002/escritormes/apr93/w01/box3.html>>.
- Rodríguez, Luisantonio. "Encuentro con Mayra Santos-Febres." *La opinión del Sur* 28 de septiembre 2000: 8.
- Rodríguez, Néstor E. "Espectros, alienígenas, clones: los sondeos poscoloniales de Pedro Cabiya." *Revista Iberoamericana* LXXV.229 (Octubre-Diciembre 2009): 1243-1251.
- Rosado, José Ángel. Ed. Prólogo. *El rostro y la máscara. Antología de cuentistas puertorriqueños contemporáneos*. San Juan: Isla Negra & Universidad de Puerto Rico, 1995. XIII-XXV.

- Sánchez-Blake, Elvira. "De *Anamu y Manigua* a *Nuestra Señora de la noche*: Poética errante en la obra de Mayra Santos Febres." *Lección errante. Mayra Santos Febres y el Caribe contemporáneo*. Eds. Nadia V. Celis & Juan Pablo Rivera. San Juan & Santo Domingo: Editorial Isla Negra, 2011. 187-205.
- Sancholuz, Carolina. "Literatura e identidad nacional en Puerto Rico (1930-1960)." *Orbis Tertius* II.4 (1997).
- Sandoval-Sánchez, Alberto, ed. *A queer dossier: Mayra Santos-Febres' Sirena Selena vestida de pena*. Special issue of *Centro Journal* XV.2 (2003).
- . Introducción. "Sirena Selena vestida de pena: A Novel for the New Millenium and for New Critical Practices in Puerto Rican Literary and Cultural Studies." *A queer dossier: Mayra Santos-Febres' Sirena Selena vestida de pena. Centro Journal* XV.2 (2003): 5-23.
- Santos-Febres, Mayra. "Acto de fe." *Pez de vidrio*. Río Piedras: Huracán, 1996. 75.
- . "¿A manera de pequeño manifiesto? o reflexiones a partir del reposo de los héroes." *Sobre piel y papel*. San Juan: Callejón, 2005. 217-23.
- . "A Mayra Santos-Febres, escritora y profesora de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras." Entrevista con María Caballero Wangüemert. *Letral* 6 (2011): 152-55.
- . "Caribe y travestismo." *Sobre piel y papel*. San Juan: Callejón, 2005. 128-39.
- . "Contra lo universal." *Sobre piel y papel*. San Juan: Callejón, 2005: 194-97.
- . "Conversatorio." 2 de diciembre 2013.
<<http://www.youtube.com/watch?v=0NJJnEKU7B4>>.
- . *Cualquier miércoles soy tuya*. Barcelona: Mondadori, 2002.

- . "Dame las palabras y hago lo que sea con ellas. Entrevista a Mayra Santos-Febres." Entrevista con Carmen Dolores Hernández. 14 de mayo 2010. <<http://www.mayrasantos-febres.com/ent01.htm>>.
- . "Diario de un bañista." *El cuerpo correcto*. San Juan: R&R Editoras, 1998. 87-114.
- . "Dilcia M." *Pez de vidrio*. Río Piedras: Huracán, 1996. 53-56.
- . "El color de la seducción." *Sobre piel y papel*. San Juan: Ediciones Callejón, 2005. 118-22.
- . *El cuerpo correcto*. San Juan: R&R Editoras, 1998.
- . "'El cuerpo fraccionado'. Entrevista a Mayra Santos-Febres." Entrevista con Carmen Dolores Hernández. *El Nuevo Día* 22 de marzo 1998: 15.
- . "Entrevista a Mayra Santos-Febres." Entrevista con Camille Villafañe y Suzette Acevedo. *Identidades. Revista interdisciplinaria de estudios de género* 2.2 (Agosto 2004): 7-9.
- . "Espejo con salmuera." *El cuerpo correcto*. San Juan: R&R Editoras, 1998. 17-22.
- . *Fe en disfraz*. Florida: Alfaguara, 2009.
- . "La escritora." *Pez de vidrio*. Río Piedras: Huracán, 1996. 79-101.
- . "Las ciudades de América Latina son travestis con ropaje de Primer mundo." Entrevista con César Güemes. *La jornada* (4 de octubre de 2000). 20 de septiembre de 2002. <<http://www.jornada.unam.mx/2000/10/04/03an1clt.html>>.
- . Ed. *Las espinas del erizo: Antología de escritoras boricuas del siglo XXI*. Inédito.
- . "Leyendo lo posmoderno." *Sobre piel y papel*. San Juan: Ediciones Callejón, 2005. 168-73.

- . "Literatura para curar el asma." Entrevista con Marcia Morgado. *Revista internacional de narrativa breve contemporánea. The Barcelona Review* 17 (marzo-avril 2000). 19 de agosto 2002. <http://www.barcelonareview.com/17/s_ent_msf.htm>.
- . "Los parques." *El cuerpo correcto*. San Juan: R&R Editoras, 1998. 125-31.
- . "Los usos del eros en el Caribe." *Sobre piel y papel*. San Juan: Ediciones Callejón, 2005. 82-99.
- . Ed. Prólogo. *Mal(h)ab(l)ar: Antología de nueva literatura puertorriqueña*. San Juan: Yagunzo Press International, 1997. 13-25.
- . "Marina y su olor." *Pez de vidrio*. Río Piedras: Huracán, 1996. 41-50.
- . "Mayra Santos Febres: El lenguaje de los cuerpos caribeños." Entrevista con Nadia V. Celis. *Lección errante. Mayra Santos Febres y el Caribe contemporáneo*. Eds. Nadia V. Celis y Juan Pablo Rivera. San Juan & Santo Domingo: Editorial Isla Negra, 2011. 247-78.
- . "Mayra Santos-Febres: libertad enmascarada." Entrevista con Dean Luis Reyes. *La Jiribilla* 32 (diciembre 2001). 20 de agosto 2002. <http://www.lajiribilla.cubaweb.cu/2001/n32_diciembre/858_32.html>.
- . "Nightstand". *Pez de vidrio*. Río Piedras: Huracán, 1996. 11-15.
- . *Nuestra señora de la noche*. Madrid: Espasa Calpe, 2006.
- . "Oso blanco." *El cuerpo correcto*. San Juan: R&R Editoras, 1998. 25-56.
- . *Pez de vidrio*. Río Piedras: Huracán, 1996.

- . "Pláticas con... Mayra Santos-Febres." Entrevista con F. Javier Sancho Más. 14 de mayo de 2010. <<http://www.caratula.net/Archivo/N18-0607/Secciones/Platicas/platicas.html>>.
- . "Por boca propia." *Sobre piel y papel*. San Juan: Ediciones Callejón, 2005. 63-7.
- . "Por qué escribo." *Mujeres de palabra*. Ed. Angélica Gorodischer. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994. 151-55.
- . "Puerto Rico es una isla de mujeres." *Almamazine.com* (12 mayo 2009). 28 de diciembre 2012. <http://www.almamazine.com/entradas-mayra_santos_febres-puerto_rico_es_una_isla_de_mujeres>.
- . "Raza en la cultura puertorriqueña." *Poligramas* 31 (Junio 2009): 49-67. 26 de abril 2013. <<http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/3052/1/Rev.%20Poligramas,No.31,p.49-70,2009.pdf>>.
- . "Resinas para Aurelia." *El cuerpo correcto*. San Juan: R&R Editoras, 1998. 59-85.
- . "Romper la verja, meterse por los poros, infectar." Entrevista con Teresa Peña-Jordán. *Centro Journal* XV.2 (2003): 116-25.
- . "Rosa náutica." *El cuerpo correcto*. San Juan: R&R Editoras, 1998. 9-15.
- . *Sirena Selena vestida de pena*. Barcelona: Mondadori, 2000.
- . "'The Page on Which Life Writes Itself'. A Conversation with Mayra Santos Febres." Entrevista con Elba D. Birmingham-Pokorny. *Daughters of the Diaspora: Afro-Hispanic Writers*. Ed. Mirian De Costa-Willis. Kingston: Ian Randle, 2003. 451-61.

---. "Un día cualquiera en la vida de Couto Seducción." *El cuerpo correcto*. San Juan: R&R Editoras, 1998. 117-23.

Sarduy, Severo. ---. *La simulación*. Caracas: Monte Ávila Editores, C.A., 1982.

Sauriol, Lise. *De Rosario Ferré a Mayra Santos-Febres. Otra forma de narrar la marginalidad*. Tesis de Maestría. Université de Montréal, Montréal, 2004. Impresa.

Scarpetta, Guy. *L'Artifice*. Paris: Grasset & Fasquelle, 1988.

---. *Variations sur l'érotisme*. Paris: Descartes & Cie, 2004.

Scott, Renée and Arleen Chiclana y González. Ed. Introduction. "Centering the Body in Hispanic Women's Writing." *Unveiling the Body in Hispanic Women's Literature. From Nineteenth-Century Spain to Twenty-First-Century United States*. Renée Scott and Arleen Chiclana y González Ed. Lewiston, Queenston, Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2006. 1-21.

Serna, Juan Antonio. "El bolero: símbolo de la seducción y resemantización de la identidad sexual masculina en *Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos-Febres." *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias* II.2 (2004). 13 de enero 2012.

<http://www.connotas.uson.mx/connotas/index.php?option=com_content&view=article&id=122&tmpl=component&task=preview>.

Sifuentes-Jáuregui, Ben. *Transvestism, Masculinity and Latin American Literature. Gender Share Flesh*. New York: Palgrave, 2002.

Sola, María. "Show and Tell the Difference: Woman Narrators in Contemporary Puerto Rico." *JSRI Occasional Paper 5*. Michigan: The Julian Samora Research

- Institute, Michigan State University, 1997. 14 de Julio 2002.
<<http://jsri.msu.edu/upload/occasional-papers/oc05.pdf>>.
- Torres, Daniel. "La erotica de Mayra Santos-Febres." *Centro Journal* XV.2 (2003): 99-105.
- Tudoras, Laura Eugenia. *La configuración de la imagen de la gran ciudad en la literatura posmoderna (ámbito románico)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Madrid (2004). 25 de septiembre 2012. <<http://eprints.ucm.es/tesis/fll/ucm-t27819.pdf>>
- Turnbull, Colin. "Liminality: a synthesis of subjective and objective experience." *By means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual*. Ed. Richard Schechner and Willa Appel. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. 50-81.
- Turner, Victor. "Are there universals of performance in myth, ritual, and drama?" *By means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual*. Ed. Richard Schechner and Willa Appel. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. 6-18.
- . *Blazing The Trail*. Ed. Edith Turner. Tucson and London: The University of Arizona Press, 1992.
- . *Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Actions in Human Society*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1974.
- . "Morality and Liminality." *Blazing The Trail*. Ed. Edith Turner. Tucson and London: The University of Arizona Press, 1992. 132-62.

---. *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu ritual*. Ithaca: Cornell University Press, 1967.

---. "Variations on a Theme of Liminality." *Blazing The Trail*. Ed. Edith Turner. Tucson and London: The University of Arizona Press, 1992. 48-65.

Valero, Silvia Ed. *Entre las 'ruinas' y la descolonización: reflexiones sobre la literatura del Gran Caribe*. Section d'études hispaniques. Université de Montréal. *Tinkuy Boletín de investigación y debate* 13 (2010).

Van Haesendonck, Kristian. "A propósito de Vampiresas." *Angélica furiosa* (20 de mayo 2008) 5 de septiembre de 2014. <<http://angelicafuriosa.blogspot.ca/2008/05/propsito-de-vampiresas.html>>.

---. "El cuerpo permeable: construcciones de identidad en *Sirena Selena vestida de pena* de Mayra Santos-Febres." *LASA 2001: Washington DC*. 23 de mayo 2003. <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/VanHaesendonckKristian.pdf>.

---. "Sirena Selena vestida de pena de Mayra Santos-Febres ¿Transgresiones de espacio o espacios de transgresiones?" *Centro Journal* XV.2 (2003): 79-91.

Vargas Llosa, Mario. *La civilización del espectáculo*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, S.L. 2012. 8 de octubre de 2014. <<http://www3.gobiernodecanarias.org/medusa/ecoescuela/clubdelectura/files/2013/08/La+Civilizacion+Del+Espectaculo.pdf>>.

Venegas, Haydee. "Arte puertorriqueño de cara al milenio: identidad, alteridad y travestismo." 20 de abril 2004. <www.eap.edu.pr/solotexto/venegas.htm>.

Vera Santiago, Nelson E. "La contemporaneidad de la literatura negra en Puerto Rico (2009-2010)." *La Acera*. 23 de junio 2011. <<http://laacera.com/posts/nelson-e>>.

vera-santiago/2011/02/la-contemporaneidad-de-la-literatura-negra-en-puerto-rico-2009-2010>.

Vilches Norat, Vanessa. “*Pez de vidrio* o las mujeres deseantes”. Reseña de *Pez de vidrio*, por Mayra Santos-Febres. *Postdata* 10.1 (1995): 171-74.

Villafañe, Camille M. *La reconceptualización del cuerpo en la narrativa de Mayra Montero y de Mayra Santos Febres*. Tesis doctoral. Arizona State University, Ann Harbor (2001).

Waldron, John V. “Killing Colonialism’s Ghosts in McOndo: Mayra Santos Febres and Giannina Braschi.” 11 de octubre 2013. <<http://www.uvm.edu/~jwaldron/articles/JW'sChanges2Waldron's%20McOndo.1.docx>>.

Waugh, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Methuen, 1984.

Woolf, Virginia. *A Room of One’s Own*. New York: Harcourt, Brace and Co, 1929.

Zavala, Iris M. *El bolero. Historia de un amor*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

---. “Escribir desde la frontera”. *Teoría, Crítica e Historia* (1996). 28 de agosto de 2014. <<http://www.ensayistas.org/critica/teoria/debates/iris-zavala.htm>>.