

Université de Montréal

De Rosario Ferré a Mayra Santos Febres. Hacia otra forma de narrar la marginalidad

par
Lise Sauriol

Études hispaniques. Département de littérature et de langues modernes
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)
en études hispaniques

Juillet 2004

© Lise Sauriol, 2004



PB

13

U54

2004

v.009

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

De Rosario Ferré a Mayra Santos Febres. Hacia otra forma de narrar la marginalidad

présenté par :

Lise Sauriol

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

..POUPENEY-HART., Catherine..
président-rapporteur

..DEN. TANDT., Catherine.....
directeur de recherche

..CISNEROS., James.....
membre du jury

Mémoire accepté le: 13 Octobre 2004

SUMARIO

La ira nutrió gran parte de los textos narrativos de las autoras puertorriqueñas de los setenta que quisieron abordar la marginalidad y denunciar la opresión, especialmente la opresión vivida por la mujer. Con el pasar del tiempo, y al llegar al siglo XXI, las voces femeninas se hacen menos vehementes. Los cuentos iniciales de Rosario Ferré (1976) y de Mayra Santos Febres (1995), las dos figuras cumbres que enfoca el presente estudio, ilustran perfectamente dicha trayectoria.

En toda la narrativa inicial de Ferré, donde política y estética están estrechamente ligadas, la inscripción desafiante de la sexualidad y el uso de un lenguaje crudo, tradicionalmente visto como no femenino, son elementos céntricos que apoyan un proyecto de resistencia al orden hegemónico. Santos Febres se acerca diferentemente al erotismo y la marginalidad. Su prosa, aparentemente apolítica, aborda con naturalidad asuntos graves y polémicos. Frente a la voz iracunda y a veces obscena de sus predecesoras, ella hila un discurso percutante, sensual y desestabilizador que explora los ritmos íntimos del cuerpo, y se niega a juzgar o censurar las múltiples facetas del placer «marginal» y de las «perversiones».

Partiendo del análisis de las estrategias narrativas en «La muñeca menor» y «Cuando las mujeres quieren a los hombres» de Ferré; y «La escritora», «Los parques» y «Resinas para Aurelia» de Santos Febres, propongo ilustrar el recorrido de las voces femeninas puertorriqueñas que, al querer narrar la «marginalidad», han ido de la ira a la ironía para desembocar en la dulzura.

PALABRAS CLAVES: Rosario Ferré - Mayra Santos Febres – feminismo - estrategias narrativas – erotismo - marginalidad.

RÉSUMÉ

La colère a nourri les textes narratifs de la majorité des auteures portoricaines qui, dans les années 70, voulurent aborder la marginalité et dénoncer l'oppression, plus particulièrement, celle vécue par la femme. Cependant avec le temps, et de façon encore plus marquée en ce début de XXI^e siècle, les voix féminines se font moins véhémentes. Les contes initiaux de Rosario Ferré (1976) et Mayra Santos Febres (1995), les deux importantes figures sur lesquelles porte mon étude, illustrent parfaitement cette trajectoire.

Les premiers récits de Ferré, dans lesquels politique et esthétique sont étroitement liées, abordent la sexualité d'une manière provocante. L'usage d'un langage vulgaire, traditionnellement considéré comme non féminin, constitue un élément clé dans son projet de résistance à l'ordre hégémonique. Santos Febres aborde distinctement l'érotisme et la marginalité. Sa prose, apparemment non engagée, aborde avec naturel des sujets graves ou polémiques. Face aux textes courroucés et parfois obscènes de celles qui l'ont précédée, Santos Febres tisse un discours puissant, sensuel et déstabilisant qui explore, sans les juger ou les censurer, les rythmes intimes du corps de même que les multiples facettes des plaisirs «marginiaux» et des «perversions».

À partir de l'analyse des stratégies narratives de «La muñeca menor» et «Cuando las mujeres quieren a los hombres» de Ferré; et de «La escritora», «Los parques» et «Resinas para Aurelia» de Santos Febres, je propose d'illustrer le parcours des voix féminines portoricaines qui, dans leurs désirs de narrer la «marginalité», sont allées de la colère à l'ironie, et de l'ironie à la douceur.

MOTS CLÉS: Rosario Ferré - Mayra Santos Febres – féminisme - stratégies narratives – érotisme - marginalité.

SUMMARY

Anger and wrath are present in most Puerto Rican women's narrative of the early seventies. These authors want to address oppression and marginality, especially as suffered by woman. Nevertheless, as time goes on and even more as we approach the XXI century, feminine voices become less vehement and lose their vindictive tone. The initial stories of Rosario Ferré (1976) and Mayra Santos Febres (1995), the two important writers I focus on in this work, show this trajectory perfectly.

In Ferré's early work, where politics and aesthetics are intimately related, sexuality is approached crudely. Coarseness, provocation and the utilisation of obscene language, traditionally seen as non-feminine, are central elements in her project of resistance and insubordination to the hegemonic order. Santos Febres deals differently with eroticism and marginality. Her prose, apparently apolitical, approaches serious and controversial subjects in an easy and natural way. Contrary to the angry voices of the authors who preceded her, Santos Febres weaves a sensual, powerful and destabilizing discourse that explores, without judging or censoring, the intimate rhythm of the body, as well as the multiple facets of «marginal» pleasures and «perversions».

Through the analysis of the narrative strategies of «La muñeca menor» and «Cuando las mujeres quieren a los hombres» (Ferré); and «La escritora», «Los parques» and «Resinas para Aurelia» (Santos Febres), I propose to illustrate the trajectory of women's voices in Puerto Rico, that, in order to narrate marginality, have shifted from anger to irony, and from irony to sweetness.

KEY WORDS: Rosario Ferré - Mayra Santos Febres – feminism - narrative strategies – eroticism - marginality.

SUMARIO Y PALABRAS CLAVES	iii
RÉSUMÉ ET MOTS CLÉS	iv
SUMMARY AND KEY WORDS	v
ÍNDICE	vi
DÉDICACE	viii
REMERCIEMENTS.....	ix
1 INTRODUCCIÓN.....	1
Dos visiones, dos generaciones	3
Ferré, Santos Febres y la crítica	9
2 FERRÉ, EL ESTALLIDO DE LA IRA	13
«La muñeca menor»	15
- El silenciamiento verbal	20
- El silenciamiento del cuerpo	21
- El silenciamiento artístico	23
«Cuando las mujeres quieren a los hombres»	27
- La destrucción de las imágenes dicotómicas	30
3 DE LA IRA A LA IRONÍA.....	44
4 HACIA LA DULZURA. MAYRA SANTOS FEBRES Y SU <i>PEZ DE VIDRIO</i>	48
«La escritora»	50
5 LA NARRATIVA POSTERIOR A <i>PEZ DE VIDRIO</i>	60
<i>El cuerpo correcto. Otra manera de narrar la marginalidad</i>	62
«Los parques»	64

	- La preocupación por el consumo, un mensaje difuso	71
	«Resinas para Aurelia»	73
6	CONCLUSIÓN.....	85
7	OBRAS CITADAS	89

À Juliette dont le souvenir restera à jamais gravé dans ma mémoire...

REMERCIEMENTS

Je désire exprimer mes plus sincères remerciements aux professeurs de la Section d'études hispaniques qui m'ont guidée et soutenue dans mon cheminement et en particulier à ma directrice de recherche Catherine Den Tandt pour sa grande générosité, sa compréhension, ses judicieux conseils et pour le temps qu'elle m'a consacré tout au long de l'écriture de ce mémoire. Je tiens également à remercier les chercheurs que je cite dont les énoncés ont nourri ma réflexion et qui, indirectement, ont rendu possible ce projet. Un merci tout spécial à Ida mon compagnon de vie.

INTRODUCCIÓN

Rosario Ferré y Mayra Santos Febres son dos de las figuras cumbres de la literatura puertorriqueña contemporánea. Las dos escritoras, cuyo renombre traspasa las fronteras nacionales, han visto varias de sus obras premiadas y traducidas en otros idiomas. Juntos con los de Mayra Montero¹, sus libros conocen actualmente impresionantes éxitos de venta. A pesar de que Ferré y Santos Febres escriben paralelamente hoy día, tanto sus recorridos profesionales respectivos como las perspectivas desde las cuales narran son distintas.

Rosario Ferré nace en Ponce en 1938, en el seno de una familia acomodada de terratenientes del lado materno y de industriales por parte de su padre. En el 68, mientras éste, un ferviente pro-estadista, gana el puesto de gobernador de Puerto Rico, Ferré, entonces estudiante en Estudios Hispánicos en la Universidad de Puerto Rico, milita en la izquierda puertorriqueña. En el 72, ella se declara abiertamente en favor de la independencia de la isla².

Este momento coincide, por una parte, con la fundación de la revista *Zona de carga y descarga*, que Ferré coedita y que ofrece un importante espacio de revisión, cuestionamiento y renovación de las letras puertorriqueñas; y por otra, marca la plena entrada de Ferré en el mundo literario profesional. Poeta, cuentista, ensayista, periodista y crítica literaria, de ahí en adelante, ella desempeña un papel preponderante en el proyecto de consolidación de una literatura nacional en Puerto Rico además de estar a la vanguardia de las letras feministas de la isla. En los años 90, las convicciones

¹ Mayra Montero nació en La Habana en 1952 pero reside en Puerto Rico desde 1972.

² En vista de las tres opciones políticas que se ofrecían, mantener el «Estado Libre Asociado», llegar a ser el 51° estado americano, u optar por la independencia, padre e hija ocupaban, en ese momento, polos radicalmente opuestos.

políticas de Ferré cambian totalmente. La autora, hasta entonces independentista, se declara en favor del anexionismo. Este cambio ideológico, como lo comentaré luego, tendrá repercusiones directas en su producción más reciente.

En 1974, Ferré recibe su primer premio por «El collar de camándula» que se recogerá luego en *Papeles de Pandora* (1976), su primera recopilación de cuentos y poemas iniciales. Su producción incluye, entre otras obras, las novelas *Maldito amor* (1986), y *La batalla de las vírgenes* (1993); los ensayos *Sitio a Eros* (1980), *El árbol y sus sombras* (1989) y *El coloquio de las perras* (1990); el poemario *Fábulas de la garza desangrada* (1982) y *Las dos Venecias* (1992), un libro híbrido que incluye tanto cuentos como poemas. Ferré publica igualmente varios textos de literatura infantil, tales por ejemplo, *El medio pollito* (1978), *La mona que le pisaron la cola* (1981) y *Los cuentos de Juan Bobo* (1981), tres títulos que aparecerán luego en la colección *Sonatinas* (1989). Sus tres últimas novelas fueron publicadas en inglés primero y luego traducidas al español. Son: *The House on the Lagoon* (1995), *Eccentric Neighborhoods* (1998), y *Flight of the Swan* (2001).

Mayra Santos Febres nace en 1966 en Carolina (Puerto Rico). Vive toda su infancia en una casa rodeada de libros y de papeles. Ambos padres eran profesores, ella de español y él de historia. Detentora de un doctorado en Arte y Letras de la Universidad de Cornell (1992), se integra en el cuerpo docente de la Universidad de Puerto Rico como profesora de literatura. Su producción, muy diversificada, incluye poemas, cuentos, novelas, ensayos así como varios artículos. En la televisión conduce actualmente el programa *En la punta de la lengua*. Las varias facetas de la carrera de

Santos Febres evidencian su «fervor por aportar a la transformación cultural del país de una forma constante» (Pérez Rivera 96).

Santos Febres inicia su carrera literaria en el 91 con la publicación de dos poemarios, *Anamú y Manigua* y *El orden escapado*. Su primera colección de cuentos, *Pez de vidrio* (1995), fue premiada en el Certamen Letras de Oro de la Universidad de Miami. En 1998, se edita *El cuerpo correcto*, la segunda compilación que incluye «Oso Blanco», un cuento que ya había ganado el Premio Juan Rulfo de 1996. Con su primera novela, *Sirena Selena vestida de pena* (2000), Santos Febres alcanza la fama y el reconocimiento que tiene hoy día. Fiel a su eclecticismo, acaba de publicar una novela detectivesca, *Cualquier miércoles soy tuya* (2002).

Dos visiones, dos generaciones.

Después del conflicto hispanoamericano y la entrega en 1898 de Puerto Rico como botín de guerra, los Estados Unidos ponen en marcha en la isla un plan acelerado de asimilación. Dicha coyuntura fomenta poco a poco reacciones nacionalistas que se manifiestan tanto a nivel social y político como en los artes. Durante el primer tercio del siglo XX, como respuesta patriótica, los intelectuales/artistas cultivan lo que llegó a llamarse el nacionalismo cultural.

Frente a la subida de estos primeros movimientos de resistencia, en 1940, el Partido Popular Democrático liderado por Luis Muñoz Marín instaura un nuevo estatuto político, el Estado Libre Asociado. Por primera vez desde el descubrimiento de la isla, un gobierno nativo sucede al régimen colonial. Sin embargo, el nuevo estatuto no modifica la relación de poder establecida entre Estados Unidos y su colonia.

La isla posee cierto control sobre asuntos locales pero queda sin soberanía propia. Para respaldar su política de modernización, en 1948 los miembros del gobierno crean el Programa de Fomento Industrial que si efectivamente estimula la producción de la isla, lo hace en detrimento de la economía industrial y agropecuaria local. Desilusionados, los escritores de la generación del 50 se hacen portavoces de los reclamos sociales del momento y se dedican, por medio de un realismo social exacerbado, a denunciar las carencias y las fallas del régimen vigente.

La generación del 70 de la cual forma parte Rosario Ferré hereda (y vive entonces a diario) las consecuencias de esos siglos de trastornos sociales y políticos. Si sus miembros cargan con los compromisos políticos de sus antecesores, los modelos estéticos que los sustentaban ya no cumplen con sus expectativas. A principios de ese decenio, tiene lugar en Río Piedras, Puerto Rico, un importante foro literario que propone reevaluar la función social del escritor puertorriqueño. El debate gira en torno a la política y el arte. Los intelectuales/artistas que participan en el encuentro señalan, por una parte, el estancamiento al cual ha llegado la narrativa puertorriqueña del momento, y por otra, afirman la necesidad de una renovación de las letras.

Las ponencias más relevantes de este foro se recogen en la revista que coedita Ferré, *Zona de carga y descarga*. Francés Negrón Muntaner afirma que *Zona* contribuyó a un importante debate ideológico en Puerto Rico: «Al sugerir que la misión revolucionaria del escritor es escribir buena literatura (a tono con las corrientes modernas), profesionalmente (atendiendo a la forma y estética) y narrando historias que de alguna forma examinen la subalteridad (entre puertorriqueños)» (63-64). Esta

afirmación, a mi modo de ver, resume perfectamente tres grandes ejes de la narrativa de los 70: compromiso, anhelo de profesionalismo e inscripción de la marginalidad.

El cuento constituirá uno de los principales vínculos de esta necesaria renovación señalada por los participantes del foro. Según plantea Efraín Barradas en el prólogo de su antología que reúne varios cuentistas de la generación de Ferré, en los 70 se concreta en el ámbito puertorriqueño una nueva forma de contar que rompe con el realismo y los procedimientos estéticos de la generación anterior. Uno de los rasgos que, en su opinión, define más particularmente esta ruptura reside en la afirmación de la ficción como arma política (*Apalabramiento* xxvi). De hecho, en toda la narrativa de los setenta, política y estética van estrechamente unidas, y la segunda siempre se subordina a la primera.

A tono con la subida de la conciencia feminista que se produce en la isla en ese momento, y de acuerdo con las metas de tal movimiento ideológico, la inscripción del deseo femenino en la literatura puertorriqueña supone lo que Armando Epple³ llama una «*politización de la sexualidad*» (384), es decir, «*una escritura de desplazamientos, rupturas y transgresiones*» (385). La inscripción desafiante de la sexualidad y del cuerpo constituye una estrategia central en toda la literatura femenina de la época. En la narrativa inicial de Ferré, este proyecto se traduce ante todo por la osadía lingüística, es decir, por el uso de un lenguaje iracundo, crudo, obsceno, y tradicionalmente visto como no femenino. No queda duda que la producción de Ferré de los 70 y 80 refleja la cosmovisión de una época en que se pedía un compromiso social y político por parte de los intelectuales/artistas. En el transcurso del tiempo, sin embargo, como lo explica la

³ Armando Epple realiza un estudio del erotismo en la literatura chilena.

propia Ferré en su ensayo «De la ira a la ironía», sus textos irán vaciándose poco a poco de la agresividad que los caracterizaban al principio para adecuarse a valores ideológicos actuales.

Ramón Luis Acevedo plantea que, en la era de la globalización, la sociedad puertorriqueña ya ha superado el discurso feminista radical de los 70. Señala que todo movimiento ideológico quiere llegar a un estado de aceptación general de sus reivindicaciones y que cuando el feminismo lo logre, se escucharán voces de mujeres que no contarán lo femenino sino lo humano (61). Aunque el feminismo no ha llegado totalmente a tal consenso, el proyecto artístico de Mayra Santos Febres va en este sentido. No se circunscribe a lo femenino sino que plasma un deseo de narrar la multiplicidad de las subjetividades humanas. Hoy día, Santos Febres escribe junto a las voces femeninas/feministas que estallaron en el setenta, sin embargo, su estética se distancia netamente de la de ellas en cuanto a la forma, al lenguaje y al tono, y refleja preocupaciones mucho más cercanas a la realidad del siglo XXI.

Con Santos Febres, el intentar «nuevas configuraciones de sentido» («Por qué escribo» 155), es decir, la minuciosa exploración de la plurisemia de la palabra, pasa al primer plano. A primera vista, su narrativa parece despojada de intencionalidad política. Si ella milita socialmente para causas que la interpelan: el consumo a ultranza, la pobreza, el SIDA..., en cambio, parece liberar sus textos de dichos compromisos. Justamente, en «Caribbean Sounds: Salsa and Cultural Identity in Puerto Rico», refiriéndose a Mayra Santos Febres, Catherine Den Tandt nota que su escritura refleja el abandono del deseo de consolidación cultural/nacional que tanto animaba a la promoción de Ferré. Plantea que en «Dilcia M.» y «Acto de fe», dos relatos incluidos

en su primera colección de cuentos, *Pez de vidrio* (1995), estos temas se inscriben como pertenecientes al pasado.

En la literatura reciente de Puerto Rico, efectivamente, se abandonan las posiciones abiertamente políticas y las discusiones sobre identidad nacional o femenina. Como lo nota María Julia Daroqui, el desencanto por los proyectos de los 70 y el final de las utopías se traducen por una despolitización de los relatos y un acercamiento a problemáticas más individuales e íntimas. Subraya que ya «no se piensan las soluciones para América Latina desde el proceso revolucionario y desde la ortodoxia discursiva izquierdizante» (25).

La producción de Santos Febres posterior a *Pez de Vidrio* se inscribe en esta línea. El deseo y el cuerpo siguen siendo elementos céntricos, pero la perspectiva desde la cual ella aborda estos temas es distinta. Ya no domina el afán de denuncia que era propio de la generación femenina anterior. El tono es suave y la perspectiva mucho más lúdica. Frente al discurso iracundo o paródico de sus predecesoras, Santos Febres hila un discurso alterno que, sin juzgar o censurar, explora el cuerpo, sus ritmos y anhelos así como las múltiples facetas del placer «marginal» y de las «perversiones».

La marginalidad no es, para ella, un estado fijo sino uno que fluctúa según las circunstancias, el momento o la posición –siempre movable- ocupada por el sujeto. Santos Febres afirma que «transgredir» es un concepto que emerge del centro normativo del «Primer Mundo heterosexual y blanco» y que supone la aceptación de que hay límites y fronteras que uno no debe traspasar. Tal percepción de los márgenes es ajena al mundo al cual ella se acerca. Para los «marginales» que pinta, la «transgresión» es más bien un ejercicio de «negociación» con las nociones de

transgresión impuestas por la «normalidad». Tal negociación sirve de válvula de escape, es decir, se inscribe en un proceso global de supervivencia («Romper la verja» 121). Los personajes de Santos Febres son «marginales» circunstanciales. No transgreden sino que, para sobrevivir, negocian con la realidad impuesta. Esta perspectiva oscilante que privilegia Santos Febres crea en todos sus textos, a pesar de la gravedad de ciertos temas que aborda, una extraña impresión de desapego y dulzura.

Una revisión de la literatura crítica existente sobre Rosario Ferré permite poner de relieve que casi todos los estudiosos, en un momento u otro, y en menor o mayor grado, apuntan la intencionalidad política que emana de su producción temprana. En cambio, entre los pocos estudios realizados sobre Mayra Santos Febres, los analistas han notado que su escritura rompe con la agresividad propia de la literatura femenina de los 70. Por ejemplo, Efraín Barradas subraya la «naturalidad» con la cual Santos Febres aborda asuntos controvertidos («Reseña» 119). Hasta el día, sin embargo, nadie se ha dedicado a definir esta naturalidad y a analizar los procedimientos que crean el efecto de «dulzura», de aparente apolitización, y de desapego con el cual Santos Febres aborda temas que desde una perspectiva tradicional o moralizadora se hubieran presentado como asuntos polémicos. Me interesa destacar los procedimientos de suavización, desdramatización o desproblematización que caracterizan los textos de Santos Febres, y ver cómo, por ejemplo, llegamos a considerar las prácticas eróticas «marginales» o las «perversiones» que ella nos presenta como si fueran corrientes, «normales», y hasta fascinantes.

Partiendo del análisis de «La muñeca menor», cuento en el cual Ferré sigue empleando las estrategias de enmascaramiento propias de sus predecesoras, y de

«Cuando las mujeres quieren a los hombres» en el cual ataca frontalmente al patriarcado; pasando por «La escritora» de Santos Febres, que marca la transición hacia una escritura propia; para luego terminar con «Los parques» y «Resinas para Aurelia» que ya se distancian netamente de lo anterior, propongo destacar las estrategias que evidencian el recorrido de las letras femeninas puertorriqueñas que, al querer narrar la «marginalidad», han ido de la ira, a la ironía para desembocar en la dulzura.

Ferré, Santos Febres y la crítica

La obra de Ferré (en particular su primera colección de cuentos, *Papeles de Pandora*) ha sido enfocada desde varias perspectivas que van del feminismo (Ver por ejemplo, Caballero; Mendez Clark; Vega Carney) al feminismo post-colonial (Cornejo-Parriego), pasando por aproximaciones psicoanalíticas (Gutiérrez) o socio-políticas. Se han realizado también numerosos estudios de los procedimientos estilísticos y narrativos, de los personajes, del espacio, de la forma y de la estructura de los textos (Ver por ejemplo, Franco; Glenn; Gelpí; Rodríguez-Luis; Roses).

Dentro de este panorama dos elementos sobresalen. Por una parte, los análisis feministas, tanto los que se concentran sobre la opresión femenina como los que añaden problemáticas de raza y de clase (Balseiro; Puleo), analizan la escritura de Ferré como un gesto político que persigue fines de mejoramiento de la condición social del marginado. Esta tendencia de la crítica podría resumirse en pocas palabras acudiendo a la propuesta de Carmen Vega Carney que afirma que la escritura de Ferré constituye un verdadero «acto revolucionario» (191). Por otra parte, se ha estudiado extensamente el motivo del doble (personajes homónimos, gemelos o que se desdoblan) como recurso

estratégico de resistencia al orden hegemónico (Ver por ejemplo, Lagos Pope; Bilbija; Balseiro). Lo que más resalta de las grandes líneas interpretativas de la crítica es que casi todos los estudios subrayan la ira, el espíritu de rebelión y de insubordinación que emana de la obra de Ferré.

Hace poco, a la hora de abordar la estética de Mayra Santos Febres, nos encontrábamos frente a la casi inexistencia de literatura crítica. A penas contábamos con artículos de periódicos o de revistas, con la transcripción de algunas entrevistas, y con escasas reseñas. Sin embargo, apuntando a la popularidad creciente de la autora, en otoño 2003, el Center for Puerto Rican Studies de Hunter College de Nueva York consagra una edición especial a Mayra Santos Febres. El número recoge un abanico de estudios cortos que, desde varias perspectivas y corrientes teóricas actuales, analizan *Sirena Selena vestida de pena*, la primera novela de Santos Febres (2000). Según Alberto Sandoval-Sánchez que edita ese número y firma el artículo introductorio, la edición especial constituiría un testimonio del actual proceso de canonización de Santos Febres (5).

Hasta el momento, *(Dis)locaciones: Narrativas híbridas del Caribe hispano* es el único estudio donde aparecen a la vez Ferré y Santos Febres. En este trabajo que propone un acercamiento panorámico a la literatura hispanocaribeña de las últimas décadas (Cuba, Puerto Rico y República Dominicana), María Julia Daroqui analiza dos cuentos de la colección *Pez de vidrio* («Marina y su olor» y «La escritora»). Aunque concuerdo con la lectura que ella hace de estos relatos, me distancio de los planteamientos de periodización generacional que propone. Si, al igual que los otros estudiosos, Daroqui nota la ruptura abrupta que se produce en los 70 respecto a los

modelos literarios anteriores, en cambio, afirma que no hay transformaciones significativas entre la producción literaria de los 80 y la de los 90. En el prólogo de *Mal(h)ab(l)ar*, Santos Febres, con la cual concuerdo, sugiere lo contrario y enumera las características de lo que, para ella, define la nueva estética de los años 90 en la cual se incluye. Daroqui detecta en la posición de los escritores que subrayan la emergencia de una estética diferente a partir de los 90 «un proyecto vinculado a establecer las pretensiones intelectuales de desplazamiento en el campo intelectual» (71). Según mis observaciones, Daroqui tiende a extender las observaciones y conclusiones sacadas del estudio de la prima narrativa de Santos Febres a toda su escritura posterior, incluso a su producción más reciente.

Mi análisis de los cuentos de Ferré y de Santos Febres me permiten afirmar que no sólo hay un cambio significativo de procedimientos estéticos entre las dos autoras, sino que también hay un cambio notable de forma, de intención y de estrategias narrativas entre la primera colección de cuentos de Santos Febres, *Pez de vidrio*, y su segunda recopilación, *El cuerpo correcto*. Además de reflejar un giro en su escritura, tal situación podría señalar cambios generacionales. En mi opinión, el recorrido de Santos Febres que parte de una posición tradicional/feminista pero que apunta a lo nuevo e inexplorado, desmiente los planteamientos de Daroqui.

Utilizando las teorías feministas y queer, Camille A. Villafañe estudia algunos cuentos seleccionados de *Pez de vidrio* y *El cuerpo correcto*. No subraya diferencias de intención entre las dos colecciones. Según su lectura, queda claro que ambas recopilaciones persiguen el mismo objetivo: la «reterritorialización» del cuerpo a fines de retar la economía del orden hegemónico patriarcal. A mi modo de ver, el

feminismo, el neo feminismo y hasta el pensamiento queer tal como lo define Judith Butler en *Gender Trouble* (y que constituye una referencia importante en el estudio de Villafañe), es decir, como un modo transgresivo de vivir, fallan en explicar la estética de Santos Febres. La noción de transgresión/negociación que fundamenta su escritura nos impide hablar de desafío. Mi estudio, que parte de Ferré para desembocar en Santos Febres, precisamente, intenta situar los desafíos de esta última y ver cómo el concepto de negociación con la norma que maneja en sus textos contribuye a narrar distintamente la opresión y la diferencia.

FERRÉ, EL ESTALLIDO DE LA IRA

Entrevistada por Julio Ortega, Rosario Ferré califica *Papeles de Pandora* de «casi ficción testimonial» escrita en «el frente de guerra» feminista («Rosario Ferré: el corazón» 207). Su primera colección de cuentos, de hecho, se inscribe de lleno en la corriente de resistencia y de denuncia que caracteriza la mayor parte de la narrativa femenina/feminista que, en esa decenia, deja de ser marginada y se integra al canon. En 1983, Efraín Barradas propone que con los escritores de la ‘generación’⁴ de Ferré, se concreta una nueva forma de contar⁵ que rompe con los modelos literarios anteriores, y que además de traducir una creciente conciencia feminista, se define por: un uso diferente de la voz narrativa o de lo histórico en la ficción; una tendencia a la identificación con capas populares, con lo antillano o con el mundo latino en general; un recurso al lenguaje popular como base de creación de una nueva lengua literaria; un anhelo por representar la decadencia burguesa (*Apalabramiento* xxvii). Barradas nota, sin embargo, que no todos los autores comparten la totalidad de los rasgos que señala pero que los reúne una clara conciencia de la literaturidad del texto y la utilización común de estrategias estéticas tales como la «oblicuidad» y el artificio como arma política y de denuncia (*Apalabramiento* xxvi).

En la producción temprana de Ferré, efectivamente, estética y política están estrechamente ligadas. Desde las primeras lecturas, nos asombra la rabia y la violencia que emanan de sus textos y que, sin lugar a dudas, originan del compromiso feminista, político y social de la escritora y de su anhelo por ocupar un papel activo en la lucha de

⁴ Barradas no utiliza el concepto de generación para definir a estos escritores. Habla más bien del advenimiento de una nueva cuentística.

⁵ Propone como marca temporal de inicio de dicha «nueva cuentística boricua» la parución en los años sesenta de *En cuerpo de camisa*, de Luis Rafael Sánchez.

clase, de raza y de género. «La muñeca menor» y «Cuando las mujeres quieren a los hombres» ejemplifican perfectamente las estrategias que, en aquel entonces y en calidad de artista comprometida, despliega Ferré para retar las ideologías dominantes, tanto las que nutren la literatura canónica como las que pretenden determinar los rangos sociales o relegar las etnias minoritarias y la mujer a posiciones subalternas.

Ferré sostiene que la ira movió a numerosas mujeres a escribir, dramatizando en sus protagonistas sus propios sentimientos de rebelión ante las injusticias sociales. Confiesa que *Papeles de Pandora*, la primera recopilación de sus obras tempranas, es un libro iracundo⁶ en el cual ella se ha «encolerizado» («De la ira» 165). De hecho, en *Papeles de Pandora* la representación del mundo, de los espacios y de los modelos sociales convencionalmente vistos como femeninos adquieren, bajo el prisma de la ira, un claro valor reivindicador. En esta colección, como lo nota María Caballero, Ferré re-abre la caja de Pandora. Afirma que se sustituye a «Pandora convulsionando el mundo de la alta burguesía al codificarlo a través de la palabra» (96). De acuerdo con los objetivos (siempre políticos) del feminismo, y actuando en contra de la noción de objetividad preconizada por el canon, se podría afirmar que en *Papeles de Pandora* la «queja femenina cobra dignidad como medio de denuncia y punto de partida para el inicio de un proceso de resistencia que lleve al cambio» (Arrillaga 100).

⁶ María Caballero y Ronald Méndez Clark se acercaron al proceso escritural de Ferré con la finalidad de legitimar el derecho a una escritura comprometida y pasional. Para ellos, la eficacia política de los cuentos de Ferré radica precisamente en el recurso a procedimientos estéticos que revelan la pasión. Según Méndez Clark, la cólera era para Ferré la única opción válida. Afirma que ante la «facción de oposición», es decir, ante los hombres, «no es posible no lanzar “investivas” o dejar de sacar provecho del comentario “cáustico” y “satírico”» (130). Por su parte María Caballero sostiene que el irracionalismo es un cauce simbólico que traduce la «fuerza femenina imposible ya de detener» (102).

«La muñeca menor»

«La muñeca menor» es el cuento que abre la colección *Papeles de Pandora*⁷. Con él, la autora inicia su exploración de las imágenes prototípicas que, desde una perspectiva feminista, encierran a la mujer en papeles asignados y le niegan, por lo tanto, todo derecho a una autenticidad propia; con él también revisa y cuestiona los «papeles» atribuidos a Pandora, empieza a desconstruirlos, y a sentar su oposición por escrito. Visto desde este ángulo, «La muñeca menor» constituye el primero de la serie de «papeles» de denuncia de la colección⁸. Con la finalidad de romper con el anquilosamiento social, en este relato, Ferré se ataca a viejos modelos de conducta que, en una sociedad burguesa cambiante pero aún atada a valores del pasado, siguen transmitiéndose de generación en generación.

«La muñeca menor» relata la venganza de una mujer que, después de haber sido mordida por una chágara, se resigna a vivir con el parásito alojado en la pantorrilla. Aunque el doctor hubiera podido salvarla, por interés pecuniario, no la cura. Inmovilizada, la mujer se dedica a la crianza de sus sobrinas y a confeccionar, para cada una de ellas, una muñeca que es su réplica perfecta. Cuando la menor se casa con el hijo del médico, como de costumbre, la tía le ofrece su doble. Con el pasar del tiempo, y sin que el esposo se diése cuenta, la muñeca reemplaza a la sobrina en el papel de pasividad que éste le impone día tras día. Años después, asombrándose al constatar que su esposa, a diferencia de él, no envejece, el hombre se aproxima para auscultarla. Entonces, saliendo por los ojos, las chágaras lo asaltan.

⁷ Según dice la propia escritora, los cuentos de la colección fueron escritos en el orden cronológico exacto en el cual aparecen en el libro («De la ira» 166).

⁸ María Caballero fue la primera en destacar el doble significado de la palabra «papeles» con la cual Ferré identifica su colección (97).

Por caracterizarse similarmente, los personajes se pueden dividir y analizar en parejas femeninas y masculinas. Cada una de ellas representa un grupo social y se compone de un miembro de la vieja generación y de la nueva. Los representantes de la burguesía, el viejo médico y su hijo, en perfecta simbiosis, comparten un oficio común y poseen las mismas taras: son corrompidos, ávaros, cínicos y oportunistas. Los dos ascenden socialmente explotando a sus semejantes, y en particular, manteniendo deliberadamente a una mujer, miembro de la aristocracia aruinada⁹, en una posición de dependencia al utilizarla para favorecer su enriquecimiento y ascensión social. La sobrina posee una vida muy similar a la de su tía quien, después de la mordedura, sólo salía de su casa para balconear días enteros «frente al cañaveral [...] observando los cambios de agua de las cañas» (10-11). La sobrina vive estancada en el hogar en «una casa encuadrada dentro de un bloque de cemento» (13), y queda pasivamente sentada en el balcón sometándose a las exigencias de su esposo que, día tras día, la expone para que los transeúntes sepan «que él se había casado en sociedad» (13).

A pesar de la carga política que emana del texto, fuera de su final demoledor, y comparándolo con los demás relatos del libro, a primera vista, la cosmovisión femenina, la caracterización de la mujer, tanto como la estructura del relato y las estrategias narrativas de las cuales se vale Ferré, parecen adecuarse a los modelos

⁹ Tras la invasión de 1898 y los cambios que engendró, la vieja aristocracia cañera puertorriqueña perdió su poder económico y político y se vio reemplazada por la pequeña burguesía. Las mujeres de la pareja femenina, tía y sobrina, se presentan en el relato como las últimas representantes de esta capa desposeída, cuyo nombre y linaje, sin embargo, siguen suscitando envidia por parte de los burgueses: «Pasaron los años y el médico se hizo millonario. Se había quedado con toda la clientela del pueblo, a quienes no les importaba pagar honorarios exorbitantes para poder ver de cerca a un miembro legítimo de la extinta aristocracia cañera» (13-14).

canónicos y seguir con las tendencias de las autoras de las décadas anteriores¹⁰. Los personajes se atienen a roles tradicionales, la configuración del espacio respecta la división entre un adentro privado y mujeril y un afuera público y masculino; la narración omnisciente predomina; el relato es lineal y cronológico; el lenguaje es más neutro o menos abiertamente iracundo. Aunque presentemos una fuerte tensión a lo largo de la obra, la ira fluye de manera más secreta, oculta o contenida que en los demás relatos y sólo estalla al final, en la última frase del cuento que, quizás, podríamos considerar como un prefacio al ataque frontal característico del resto del libro.

De hecho, en «La muñeca menor», silenciosamente, con una paciencia infinita y valiéndose de las «tretas del débil», término acuñado por Josefina Ludmer, el personaje de la tía urde su venganza. Según Ludmer, esta táctica

consiste en que, desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él. Como si una madre o ama de casa dijera: acepto mi lugar pero hago política o ciencia en tanto madre o ama de casa. Siempre es posible tomar un espacio desde donde se puede practicar lo vedado en otros; siempre es posible anexar otros campos e instaurar otras territorialidades («Tretas» 53).

Precisamente, en «La muñeca menor» la transgresión se elabora aprovechando y alterando las vías permitidas. Se trama desde el hogar, el lugar tradicionalmente

¹⁰ Ramón Luis Acevedo divide la producción de la cuentística femenina puertorriqueña en dos etapas, una que va del siglo XIX hasta la década de los sesenta, en donde «lo “femenino” tiende a definirse de acuerdo a los patrones patriarcales dominantes» al utilizar estrategias narrativas que canalizan «en forma oblicua su discurso antipatriarcal y sutilmente transgresor»; y otra que es la de la narrativa feminista que se inicia en los años setenta, en donde se produce «un ataque frontal a los mitos patriarcales mediante una escritura deliberadamente transgresiva» (11).

asignado a la mujer, cuando, en una aparente pasividad la tía se dedica a la creación de muñecas, una realización socialmente 'aceptada'. Sin embargo, el pasatiempo de la mujer le permite por una parte subvertir la función primera del tradicional juguete femenino y por otra acceder al mundo vedado de la creación.

El concepto de construcción social de la mujer como ser pasivo y dedicado cuerpo y alma al ámbito familiar y doméstico que denunciaron una multitud de escritoras feministas¹¹ se condensa en el icono literario del Angel del Hogar¹², este ser ficcional que, atendiéndose a lo que se espera de él, se contenta con «el gozoso sacrificio que supone vivir totalmente en función de los demás dentro de la esfera limitada del hogar» (Arrillaga 76). Virginia Woolf lo describe en estos términos: «Destacaba en las difíciles artes de la vida familiar. Se sacrificaba a diario [...] estaba constituida de tal manera que jamás tenía una opinión o un deseo propios, sino que prefería siempre adherirse a la opinión y al deseo de los demás. Huelga decir que, sobre todo, era pura» (citado en Arrillaga: 75). De acuerdo al estereotipo, la mujer vive desprovista de necesidades o sentimientos propios, de deseos de realización personal, y de cualquier aspiración que no sea doméstica.

Esta descripción corresponde en parte al personaje de la tía, aparentemente insensible, resignada a vivir con la chágara enroscada en la pierna, dedicada a la crianza de las hijas de su hermana y a la confección de muñecas. Exteriormente, la tía se

¹¹ Recordemos, por ejemplo, a Simone de Beauvoir que adelanta el concepto de constructo social de la femineidad. Para ella «Les femmes sont victimes d'une mystification soigneusement orchestrée» («La condition féminine» 406) y la supuesta esencia femenina es «une mythologie masculine» («La condition féminine» 408).

¹² Acudiendo a propuestas de Viola Klein, María Arrillaga subraya que este icono creó un efecto inhibitorio en la mujer al presentarla como mero «miembro de un grupo estereotipado» (78) participando así a la perpetuación del mito de la mujer pasiva y dedicada al hogar.

adecúa al modelo asignado. Pero estas proyecciones tradicionales forman parte de la estrategia de subversión de Ferré.

De hecho, «La muñeca menor» metaforiza el silenciamiento tanto corporal como verbal o artístico¹³ al cual, tradicionalmente, fue constreñida la mujer, y simbólicamente, sugiere que la liberación se logra transgrediendo los límites del coto reservado del hombre, es decir, penetrando el ámbito de la creación y participando así en un cambio favorable. El silencio que asumen las dos protagonistas forma parte, aquí, de la minuciosa elaboración de un plan. En el poema «Cartographies of Silence», Adrienne Rich destaca que no se debe confundir el silencio y la ausencia:

The technology of silence

The rituals, etiquette

the blurring of terms

silence not absence

of words or music or even

raw sounds

Silence can be a plan

rigorously executed

¹³ María Arrillaga destaca que la producción literaria femenina surge de una tradición de silencio, que el silencio representa la «Condena a la falta de expresión por medio de la palabra oral o escrita» (123), pero nota igualmente que la represión sexual «niega la energía de la mujer y constituye un dispositivo sojuzgador» (304) que contribuye también al silenciamiento de la mujer puesto que el lenguaje es manifestación de deseo.

the blueprint to a life

It is a presence

it has a history a form

Do not confuse it

with any kind of absence

(233)

En «La muñeca», la rendición simulada de las protagonistas encubre y permite concebir la venganza y, simbólicamente, les proporciona una vía de salvación.

- El silenciamiento verbal

Mientras en «Cuando las mujeres quieren a los hombres», otro cuento incluido en *Papeles de Pandora* que analizaré luego, asistimos, desde los principios, al desate del rencor y mientras la osadía discursiva caracteriza las voces disidentes de las dos protagonistas homónimas, en cambio, en «La muñeca menor» domina la voz del narrador. Adecuándose a la conducta que se espera de la mujer, simbólicamente, los personajes de la tía y de la sobrina quedan casi sin voz. Sólo escuchamos directamente a la tía dos veces cuando, al dirigirse a sus muñecas, canturrea «Así eras cuando tenías un año, así cuando tenías dos, así cuando tenías tres» (10); y cuando, al entregar la muñeca de boda, declara a su sobrina (utilizando palabras que aluden a una eventual liberación): «Aquí tienes tu Pascua de Resurrección» (12). En cuanto a la sobrina, se

manifiesta sólo una vez, cuando, mintiendo a su esposo acerca de la desaparición de su doble, afirma que las hormigas, al descubrir que la muñeca estaba rellena de miel, se la llevaron. Sin embargo, como «las manos y la cara eran de porcelana de Mikado [...] las hormigas las creyeron hechas de azúcar, y en este preciso momento deben de estar quebrándose los dientes, royendo con furia dedos y párpados en alguna cueva subterránea» (13). La mentira es otra forma de hablar y no decir y otra manera de desplegar las «tretas del débil».

- El silenciamiento del cuerpo

Otro silenciamiento, aparentemente asumido por la tía, y desde el cual elabora su rebelión, es el del cuerpo, de la sensualidad/sexualidad. De entrada, el primer párrafo contrapone vitalidad corporal e inmovilismo o ausencia de vida. Se asocia la prima juventud de la tía al desbordamiento de energía vital, a la libertad, a la sensualidad y al movimiento; e inversamente, la vejez se inscribe como la pérdida de todas estas facultades.

La primera frase del cuento narra la vejez y los días de la tía que sólo emerge esporádicamente de su estupor para confeccionar una muñeca, actividad que constituye por otra parte su única y escasa fuente de regocijo. El resto del párrafo describe el momento inmediatamente anterior al mordisco de la chágara, es decir, la prima juventud de la mujer. En este fragmento abundan los verbos, los adjetivos y los sustantivos que connotan el movimiento, la sensualidad y la vitalidad: «río», «lluvia», «mar», «corriente», «mullida sensación», «sonidos del agua», «estallidos del salitre», «se bañaba», «había sentido», «había creído escuchar» (9). La impresión de vida que

emana del pasaje contrasta con el estado de pasividad e insensibilidad al cual, después del diagnóstico definitivo del médico, se verá reducida la protagonista.

De hecho, ya desde el segundo párrafo se reen fuerza la idea del silenciamiento verbal y corporal sugerida en el incipit. En él, mientras por un lado los verbos presentan al médico como detentor del saber y de la palabra, es decir, como la autoridad activa -«el médico que la examinó aseguró», «el médico había llegado a la conclusión», «[el médico] indicó»- por otro se enfatiza el encogimiento y el carácter amorfo de la tía, quien se resigna «a vivir para siempre con la chágara enroscada dentro de la gruta de su pantorrilla» (9).

El último momento de gozo sensual en el río marca el despertar del cuerpo y de la sexualidad de la joven protagonista y hasta, quizás, el momento de su primer y único orgasmo:

De joven, se bañaba a menudo en el río, pero un día en que la lluvia había crecido la corriente en cola de dragón había sentido en el tuétano de los huesos una mullida sensación de nieve. La cabeza metida en el reverbero negro de las rocas, había creído escuchar, revolcados con el sonido del agua, los estallidos del salitre sobre la playa y pensó que sus cabellos habían llegado por fin a desembocar en el mar (9).

Desde un punto de vista feminista, este baño que sugiere la idea de un orgasmo solitario constituye una transgresión de las reglas que el patriarcado impone a todas las madres potenciales y desafía la interdicción de gozar sexual/sensualmente fuera del matrimonio y de la maternidad. Sin embargo, de acuerdo con la estrategia de oblicuidad escogida por Ferré, el fragmento termina con una llamada al orden: «En ese preciso momento

sintió una mordida terrible en la pantorrilla» (9). La lucha en contra del silenciamiento corporal fue uno de los caballos de batalla de las feministas. El texto de Ferré adscribe a esta lucha y aboga por la emancipación sexual de la mujer, pero ante todo trabaja en contra del silenciamiento artístico al cual ésta fue constreñida. Ferré defiende esta última causa mediante el recurso a la metáfora de la creación de un doble, un simulacro humano que postula la salvación femenina.

- El silenciamiento artístico

En 1949, en su controvertido libro *Le deuxième sexe*, Simone de Beauvoir afirma que la mujer ha sido «construida» como el «Otro» del hombre¹⁴. Según ella, las diversas ciencias (la biología, la psicoanálisis, el materialismo histórico ect.) fallaron todas en su proyecto de explicar la especificidad de la mujer y contribuyeron, ante todo, a justificar la opresión femenina condenando así a la mujer a un destino predeterminado. En el primer capítulo, de Beauvoir analiza cómo la mujer, desde el punto de vista de la biología tradicional, fue asociada a la procreación mientras el hombre lo fue a la creación. Nota que, tradicionalmente, el macho y los espermatozoides fueron asociados a la actividad, a la creación, y al movimiento; mientras la hembra y los ovarios representaron el mantenimiento y lo estático. Si Simone de Beauvoir admite que el cuerpo de la mujer es constituido y programado en todo, como el de cualquier hembra, para la maternidad, en cambio, reivindica el

¹⁴ Para los existencialistas, el hombre es ante todo una posibilidad de ser que debe ejercer su libertad para realizarse. De Beauvoir afirma que el drama de la mujer consiste en el hecho de que «étant comme tout être humain, une liberté autonome, elle se découvre et se choisit dans un monde où les hommes lui imposent de s'assumer comme l'Autre» (*Le deuxième sexe* 34). Traducida en términos esencialistas, su tesis es que la mujer, a lo largo del tiempo, se ha convertido en un objeto inmanente al cual se le niega la libertad y el derecho a la trascendencia, es decir, el derecho a realizarse.

derecho a la elección y descarta la idea de la maternidad obligada: «Ces données biologiques sont d'une extrême importance [...] elles sont une des clés qui permettent de comprendre la femme. Mais ce que nous refusons, c'est l'idée qu'elles constituent pour elle un destin figé» (51).

A ejemplo de Simone de Beauvoir, en «La muñeca menor», Ferré se ataca a la visión dicotómica inmovilizadora del patriarcado que asocia la mente, la trascendencia y el poder creador al hombre; y el cuerpo, la inmanencia y la procreación a la mujer. En el cuento, ninguna de las protagonistas femeninas se caracteriza como madre. La tía no procrea. Y, si hay algo que la inmoviliza, es esta chágara alojada en su pierna. La vieja acepta el parásito tal como acepta la pasividad que se le impone. Su mordida, lejos de representar una punición o una condenación, le permite rehusar «a todos sus pretendientes» (10), y escapar así al matrimonio y a la maternidad. Pero ante todo, la inmovilidad posibilita la «creación» de un simulacro humano que también aloja chágaras y que, sí, «procrea» la venganza. La tía, en su calidad de madre potencial, no cumple con lo que se espera de ella: procrear. En cambio, al consagrarse a una forma creativa, transgrede las limitaciones impuestas y logra liberarse de ellas al mismo tiempo que libera a la sobrina.

Juan G. Gelpí afirma que el discurso paternalista en Puerto Rico busca disciplinar y poner coto a la mujer, y «negarle entrada y participación en la cultura» (*Literatura y paternalismo* 154-155). Refiriéndose a *Papeles de Pandora*, Ferré declara que en sus textos «la vida es una lucha entre realidad y ficción, historia e imaginación, pero es ante todo una lucha por la palabra». Explica que el silencio equivale «al olvido, a la erradicación de toda memoria en el hueco del no ser» («Entre el ser» 183). En «La

muñeca menor», el motivo del doble¹⁵ sirve de recurso estratégico central para transgredir los límites del silenciamiento artístico de la mujer.

La imagen que, principalmente, soporta este proyecto y alrededor del cual se estructura todo el relato es la de la muñeca, réplica perfecta de la sobrina. Mediante el doble, Ferré explora la dicotomía animado/no animado y se vale de todos los juegos ficcionales que le proporciona, movilidad o inmovilidad, desdoblamiento o transformación, renacimiento o muerte (desaparición). De acuerdo con la imagen de pasividad que quiere insuflar en su protagonista, la vitalidad y la presencia de la muñeca aparece directamente proporcional a la carencia de energía y al encogimiento característico de la sobrina. El ente central que transporta la venganza de la tía, tal como lo traduce el título, no es la sobrina sino la muñeca, una creación aparentemente inofensiva: «A los novios los tranquilizaba asegurándoles que la muñeca era sólo una decoración sentimental que solía colocarse sentada, en las casas de antes, sobre la cola del piano» (12). De acuerdo con su estrategia, la tía no entra en el mundo creativo a bombo y platillo sino de manera encubierta y menos amenazante.

El ciclo de creación de las muñecas, con sordina, se ajusta al crecimiento de las sobrinas. La tía confecciona primero muñecas de tamaño normal, simples juguetes inanimados, que parecen cumplir la función didáctica que tradicionalmente se les asigna, es decir, permitir la experimentación lúdica del futuro papel de madre: «Al principio eran sólo muñecas comunes, con came de guata de higüera y ojos de botones

¹⁵ El motivo del doble como recurso estratégico de resistencia y de denuncia que es recurrente en la producción de Ferré, seguramente, es uno de los más estudiados por la crítica. Entran en esta categoría tanto las obras que analizan las figuras de las dos Isabel en «Cuando las mujeres quieren a los hombres» como partes de una unidad fragmentada o como dos mitades complementarias y antitéticas que terminan fusionándose o uniéndose; como las que tratan del fenómeno de la creación de un simulacro humano o del desdoblamiento final muñeca/sobrina.

perdidos» (10). Lo que al principio se inscribe como mera actividad artesana se convierte poco a poco, al refinarse el arte y de acuerdo con el plan de vida de la tía, en la creación de verdaderos dobles y en su progresiva animación.

En un intento de confundir o de fusionar la idea de creación/procreación, las muñecas ‘nacen’: «El nacimiento de una muñeca era siempre motivo de regocijo sagrado» (10); cada año ‘crecen’ en número y tamaño y se ajustan al cuerpo de las sobrinas para corresponder exactamente «a la estatura y a las medidas de cada una de las niñas» (10). Cuando la mayor cumple los diez y ocho, ‘viven’ juntas «ciento veintiséis muñecas de todas las edades» en un cuarto reservado «para que la habitasen exclusivamente las muñecas» (10). Simbólicamente, hecha a la imagen de las sobrinas que, al casarse, se aprestan, aparentemente, a vivir una vida dulce, confortable y blanda, «la muñeca de boda no estaba jamás rellena de guata, sino de miel» (12). Finalmente, la última muñeca, la de la menor, la mejor lograda, es la que conduce la venganza. Ésta es la «Pascua de Resurrección» (12) de la sobrina y, por extensión, la que postula la liberación y la salvación¹⁶ de Pandora.

Aunque en «La muñeca menor», el primero en la serie de papeles de denuncia de Ferré, se perciben el resentimiento y la ira latente, tanto la estructura del relato, como la caracterización de los personajes femeninos y la elección de las estrategias narrativas -que se adecúan a las formas tradicionales y a las «tretas» de las cuales se

¹⁶ La simbólica que lleva el pasaje es aquí muy obvia. Si Jesús, hijo del creador, habitado por un amor incondicional, renace de sus cenizas el día de Pascua para salvar al ‘hombre’ y ganar el perdón por sus pecados, la muñeca menor, hija de la tía creadora y llena del rencor (metáforicamente, de la chágara) que ésta le ha insuflado, venga a la ‘mujer’ y limpia así la imagen pecadora de Pandora, la que el patriarcado había designado como la fuente de todos los males.

valieron las escritoras de la generación anterior- constituyen un prefacio al discurso más abiertamente feminista de Ferré.

«Cuando las mujeres quieren a los hombres»

Frances Negrón Muntaner afirma que la revista *Zona de carga y descarga*, co-fundada por Ferré, contribuyó en los años 70 al «proceso de la profesionalización literaria en Puerto Rico» (63) al difundir la idea que la misión revolucionaria del escritor residía en una escritura comprometida, profesional y «a tono con las corrientes modernas» (64). La forma y la estructura compleja de «Cuando las mujeres quieren a los hombres»; los numerosos procedimientos y juegos estilísticos; la refinada utilización de múltiples voces narrativas a veces reunidas en una misma frase; y la confusión creada mediante un minucioso y hábil cálculo de estas estrategias, traducen, efectivamente, un anhelo de profesionalismo¹⁷ y revelan una voluntad de crear obras políticamente efectivas.

«Cuando las mujeres quieren a los hombres» narra el encuentro de Isabel Luberza con Isabel la Negra muchos años después de la muerte de Ambrosio, el hombre que ambas amaban. La primera es la esposa legítima. Es blanca, y tal como Ambrosio, pertenece a la alta burguesía. La segunda, miembro de la capa popular, es negra y prostituta. A cada una, Ambrosio ha legado una porción de su fortuna y la mitad de su casa. El encuentro tiene lugar el día en que Isabel la Negra viene a reclamar su parte de la herencia, y en este momento, intencionalmente confuso en la

¹⁷ Este anhelo lo expresa muy claramente Ferré en «La cocina de la escritura», extendiéndolo a la problemática de la escritura femenina/feminista. Declara que «el secreto de la escritura como el de la buena cocina, no tiene absolutamente nada que ver con el sexo, sino con la sabiduría con la cual se combinan los ingredientes» («La cocina» 154).

narración, se produce una extraña simbiosis tras la cual Isabel Luberza integra el cuerpo de Isabel la Negra y asimila su personalidad.

Augustus C. Puleo afirma que Ferré utiliza el lenguaje «as a medium to liberation by focusing on the themes of class, race, sex, gender and identity» (234). De hecho, en la mayoría de los cuentos de *Papeles de Pandora*, la rebelión se expresa primero por medio del lenguaje. Una de las manifestaciones textuales que va en esta dirección es el abandono del purismo lingüístico y del recurso a eufemismos que eran procedimientos característicos de la generación anterior¹⁸. En el siguiente pasaje de «Cuando las mujeres quieren a los hombres», Ferré retrata muy crudamente a las dos Isabel. Recurre a un lenguaje duro, agresivo y explícitamente sexual y aprovecha tanto los coloquialismos y anglicismos, las palabras creadas artificialmente, como las obscenidades:

Isabel Luberza la santa de las Oblatas, llevando una bandeja servida con sus dos tetas rosadas; Isabel Luberza la Virgen del Dedo, sacando piadosamente el pulgar por un huequito bordado en su manto; Isabel la Negra, la única novia de Brincaicógelo maruca, la única que besó sus pies deformes y se lo lavó con su llanto, la única que bailó junto a los niños al son de su pregón Hersheybarskissesmilky-ways, por las calles ardientes de Ponce; Isabel la Perla Negra del Sur, la Reina de Saba, the Queen of Chiva, la Chivas Rigal, la Tongolele, la Salomé, girando su vientre de giroscopio en círculos de bengala

¹⁸ En *Desorden frente a purismo*, Juan G. Gelpí analiza el purismo lingüístico y los eufemismos abundantes en la obra de René Marqués, un predecesor de Ferré. Afirma que la generación posterior se destaca totalmente de estos procedimientos.

dentro de los ojos de los hombres, meneando para ellos, desde tiempos inmemoriales, su crica multitudinaria y su culo monumental (25-26).

Este fragmento se encuentra al final de una secuencia narrativa de un poco menos de dos páginas que se desenvuelve con un ritmo desenfrenado sin más puntuación que comillas y punto y comilla. El vocabulario cargado de resentimiento nos llega como si fuera escupido. El tono seco, el ritmo entrecortado, las enumeraciones, la reiteración continua del artículo 'la' para introducir los varios papeles y calificativos de Isabel «la Negra», «la única», «la Reina», «la Salomé»... nos dejan sin soplo y revelan el modo predilecto de lucha de Ferré: el enfrentamiento.

Tal como lo señala la propia Ferré, la creación literaria responde para ella a una doble necesidad de destrucción y construcción, a la vez de su propia individualidad como de la realidad colectiva. Por una parte, la guía un fuerte sentimiento de venganza y de odio, y por otra, una voluntad de «hacerse útil». La escritura le permite intentar sustituir el mundo en que vive, percibido como negativo, por el mundo utópico que la habita («La cocina» 145). Y, en su enérgico combate social y feminista, el lenguaje obsceno, la osadía discursiva al tratar de la sexualidad, del cuerpo y del placer femenino o de la negación de tal placer, representan algunas de las armas favoritas de Ferré:

Si la obscenidad había sido tradicionalmente empleada para degradar y humillar a la mujer, me dije, ésta debería de ser doblemente efectiva para redimirla. Si [...] el lenguaje obsceno ha servido para que una sola persona se conmueva ante la injusticia que implica la explotación sexual de la mujer, no me importa que me consideren como una escritora pornográfica («La cocina» 148).

Actuar, para Ferré, siempre connota, en este momento, alguna lucha o tensión antagonista que pasa primero por el lenguaje pero que se repercute en todos los demás niveles del relato.

- La destrucción de las imágenes dicotómicas

Uno de los procedimientos estéticos centrales utilizados en el cuento consiste en contraponer parejas o elementos dicotómicos para, por una parte, chocar o sorprender; y por otra, para poner de relieve y desconstruir este tipo de ecuaciones binarias típicas del pensamiento patriarcal. Así, la personalidad, la posición social, las ocupaciones, y la raza de Isabel Luberza se caracterizan en el relato en oposición directa con todo lo que define a Isabel la Negra. De la misma manera, frente al amor puro, casto o procreador que corresponde a la primera, se contraponen la sensualidad y el placer carnal que constituye el coto reservado de la otra. A la casa respetable, se opone el prostíbulo, a la perspectiva y al lenguaje burgués de la primera, el habla popular de la segunda... Pero, en un esfuerzo para reunir los opuestos, últimamente, cada uno de estos elementos duales termina confundido, fusionado o diluido.

El título, como umbral de la obra, no escapa al proceso de desconstrucción que usa Ferré. Arraigado en el imaginario colectivo puertorriqueño, el título remite a una canción popular muy conocida cuyo texto alude a las varias tretas que despliegan las mujeres enamoradas para conquistar al hombre: «Cuando las mujeres quieren a los hombres / cogen cuatro velas y se las prenden / por los rincones...». Sin embargo, de acuerdo con la estrategia escogida por Ferré, el cuerpo del cuento funciona en

oposición con lo que sugiere el título, es decir, que no se atiene a las propuestas del saber popular y que, más bien, las cuestiona¹⁹.

En este sentido, «Cuando las mujeres quieren a los hombres» parece establecer un diálogo con el concepto enunciado en 1942 por Simone de Beauvoir cuando postula la especificidad de la marginación que sufre la mujer en la sociedad patriarcal y que, según ella, se explica así: «Le couple est une unité fondamentale dont les deux moitiés sont rivées l'une à l'autre [...] C'est ce qui caractérise fondamentalement la femme: elle est l'autre au cœur d'une totalité dont les deux termes sont nécessaires l'un à l'autre» (*Le deuxième sexe* 21). Si de alguna manera el cuento alude a esta pasión que liga, irremediablemente, la mujer al hombre, quiere, ante todo, ilustrar la facilidad con la cual esta 'necesidad' puede convertirse en alienación cuando la mujer se conforma a modelos de conducta totalizadores que le impiden realizarse o cuando ella centra su vida en la del hombre olvidándose de sí misma y de sus aspiraciones propias.

El incipit viene enfatizar el rechazo de tales modelos alienantes. Primero, retoma casi textualmente las palabras de la canción citada anteriormente, para luego negar la eficacia «de esa sabiduría antiquísima» (34) heredada de las madres y abuelas y abogar en favor de otra forma de conocimiento, un conocimiento que se adquiere mediante un proceso de análisis introspectivo y de una progresiva autoconcientización:

Cualquiera diría que hiciste lo que hiciste a propósito, por el placer de vernos
prenderte cuatro velas y ponértelas por los rincones para ver quién ganaba, o al
menos *eso pensábamos entonces, antes de que intuyéramos tus verdaderas*

¹⁹ María Inés Lagos Pope señala algo similar cuando dice que Ferré en este cuento invierte la situación presentada en la canción, es decir, que el cuento no ilustra las estrategias de conquista de la mujer sino la caída de ésta en las redes del amor (745).

intenciones, la habilidad con que nos habías estado manipulando (23, énfasis mío).

Título e incipit se ligan, pues, para invitar a ir más allá de fórmulas heredadas, de ideas preconcebidas o de estereotipos²⁰ que pretenden (y contribuyen a) uniformizar los comportamientos.

El doble epígrafe, que junta un fragmento de plena²¹ y unas líneas de la epístola del amor de San Pablo, también anticipa el mecanismo de contraposición recurrente en el texto y anuncia la pareja antitética central, la de Isabel Luberza e Isabel la Negra. Oponiendo lo folklórico a lo culto, lo sensual a lo espiritual, el lenguaje callejero a las escrituras sagradas, el epígrafe cuestiona tanto el purismo social, racial, lingüístico y literario como la palabra autoritaria -divina, patriarcal o paternalista.

La primera parte del epígrafe, que omite toda mayúscula y desafía las reglas de la gramática normativa, parafrasea el texto de una plena muy conocida (la plena que yo conozco / no es de la china ni del japon / porque la plena viene de ponce / viene del barrio de san antón). Para introducir a Isabel la Negra, a su capa social, a su universo y a la osadía de su registro lingüístico, Ferré reemplaza la palabra ‘plena’ por ‘puta’.

la puta que yo conozco
no es de la china ni del japon,
porque la puta viene de ponce
viene del barrio de san antón (23).

²⁰ María Arrillaga resume lo que, según Mary Ann Ferguson, define el estereotipo: «son las imágenes mentales de la sociedad creadas mediante el proceso de convertir las características de algunos individuos en modelo que se presume aplica a otros individuos que exhiben características similares» (78).

²¹ La plena es una forma musical popular híbrida que fusiona ritmos africanos y españoles. Origina en los barrios de Ponce pero, hoy en día, pertenece plenamente al folklore isleño.

El recurso a esta forma artística popular que combina muchas esencias culturales, además de representar a Isabel la Negra, traduce igualmente cierto deseo de inscribir lo puertorriqueño dentro (o resultando) de un proceso de hibridación cultural y racial, y, en la misma línea de pensamiento, también prefigura la fusión con la otredad, fusión cultural, social y racial, dramatizada en el cuento.

La segunda parte del epígrafe funciona en contraste con la primera. De ciertos modos, corresponde a Isabel Luberza. Tomada de las enseñanzas bíblicas, la cita remite al código moral que rige el mundo de esta mujer y al cual, durante largo rato, se ha conformado pero que finalmente refutará²², poniendo de relieve, así, la necesidad de ir más allá del lado visible de las cosas o de una simple visión parcial:

conocemos sólo en parte y profetiza-
mos sólo en parte, pero cuando llegue lo
perfecto desaparecerá lo parcial. Ahora
vemos por un espejo y oscuramente,
mas entonces veremos cara a cara (23).

Según Margarite Fernández Olmos, este fragmento «reflects the development of the story since, as each one remembers her life with Ambrosio, she only partially understands the reality» (citado en Puleo: 228). De hecho, la cita bíblica concuerda con el recorrido emprendido por cada una de las dos protagonistas. Dicho recorrido consiste en un proceso autoreflexivo que, al final, las lleva al conocimiento o más bien

²² Isabel Luberza, implícitamente, refiere a la hipocrisía de tal código, un código impotente frente a la infidelidad de Ambrosio y que no logra ayudarla en la conquista o reconquista de su esposo. Por esto, decide cambiar de táctica: «Decidí entonces ganarte por otros medios, por medio de esa sabiduría antiquísima que había heredado de mi madre y mi madre de su madre» (34). Sin embargo, este otro modelo tradicional, tampoco funciona: «todo fue inútil. Margaritas arrojadas a los cerdos. Perlas al estercolero» (34). El texto, pues, sugiere que lo heredado, lo que no se cuestiona y se toma ciegamente como autoridad, no funciona.

al auto-reconocimiento puesto que el relato sugiere que la otredad las habita. De acuerdo con la intención política subyacente, la introspección desemboca en la transgresión de los papeles asignados, en la destrucción de la figura dicotómica estereotipada, y en su re-definición en términos nuevos, o sea, en la creación de un ente nuevo. El siguiente pasaje, en el cual escuchamos la voz de la Isabel unificada, resume perfectamente la idea:

Porque nosotras, Isabel Luberza e Isabel la Negra, en nuestra pasión por tí, Ambrosio, desde el comienzo de los siglos, nos habíamos estado acercando, nos habíamos estado santificando la una a la otra sin darnos cuenta, purificándonos de todo aquello que nos definía, a una como prostituta y a otra como dama de sociedad (24).

El doble epígrafe refleja la línea estructural y argumental de toda la obra y proyecta, ya de antemano, el anhelo de destrucción de los opuestos omnipresente en ésta.

El cuento empieza en *medias res*. Ya en la primera frase, se manifiesta la voz acusatoria de un yo/femenino (la Isabel fusionada) que se dirige a un tú/masculino, Ambrosio, al cual expone sus quejas; y que da el tono, un tono iracundo y rebelde, a todo el relato. El material narrativo se organiza de acuerdo al mismo método de contraposición, es decir, oponiendo, alternativamente y a veces de manera muy abrupta -como latiendo al compás del rencor de las dos mujeres- las voces y perspectivas de cada una de ellas entre las cuales se intercalan las de la Isabel fusionada y las escasas intervenciones exteriores de un narrador omnisciente. Frente, pues, a la narración

totalizadora y pseudo-neutral privilegiada por las generaciones realistas anteriores²³, Ferré propone los enfoques parciales y pasionales de sus protagonistas que se expresan por medio de un monólogo interior alternado. Sin embargo, de acuerdo con la estrategia narrativa de disolución/fusión, las voces fragmentadas, que corresponden a la de Isabel Luberza y de Isabel la Negra de antes (cuyo conocimiento frente a sus vidas respectivas era parcial), se confunden en la de la Isabel unificada, es decir, en un nosotras solidario y portavoz de las quejas femeninas.

El cuerpo del relato se estructura, pues, alrededor de la pareja antitética de las dos Isabel. En *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature*, Robert Rogers dedica un capítulo al estudio de los tipos femeninos que, en la literatura, se presentan dicotómicamente. Destaca que los dos arquetipos que prevalecen son «el de la esposa, una mujer rubia, clara y pura, y el de la prostituta, una mujer oscura, tentadora y sensual» (citado en Lagos-Pope: 731).

Según María Arillaga, que retoma uno de los temas predilectos de la crítica feminista, la supuesta esencia que constituiría la especificidad femenina²⁴ es un mito, «una imagen confusa e incoherente de la mujer que fluctúa entre los varios registros de idealización/degradación» (41). Subraya que aún cuando la dualidad mujer buena/mujer mala que se proyecta en la literatura masculina se presenta separadamente, adscribiéndose una y otra a diferentes personajes, la suma final de las partes nos da la verdadera cara de la mujer ante los hombres: degradada y vasalla puesto

²³ María Arrillaga destaca que una de las primeras estrategias utilizadas por la crítica feminista, a principio de los setenta, consistió en retar la noción de objetividad y neutralidad característica de la escritura canónica masculina (113). Por otra parte, debemos tener en cuenta que el ensayo no constituye la única vía adoptada por la crítica feminista, y que la ficción, para la generación de Ferré «es un acto políticamente simbólico» (Solá 40).

²⁴ Refiere al concepto de 'L'Éternel féminin' contra el cual, entre otras feministas, se alzó Simone de Beauvoir en su controvertido libro *Le deuxième sexe*.

que la idealización es una forma de degradación ya que coloca la autenticidad de la mujer al servicio del mecanismo de sujeción (41).

En «Cuando las mujeres quieren a los hombres», y aunque pueda parecer algo paradójico, la dicotomía santa/prostituta nos llega a través el discurso y la perspectiva de dos mujeres. Sin embargo, su uso es político. En «On Love and Politics», explicando las funciones estratégicas del motivo del doble, la propia Ferré señala que «the use of the double as a feminine prototype has a political purpose: to question the values of patriarchal society, which imposes on women an irreconcilable fragmentation of their personality (citado en Balseiro: 3). El cuestionamiento y el rechazo del icono dual empieza desde el principio del relato cuando la Isabel fusionada afirma que «Nosotras, tu querida y tu mujer, siempre hemos sabido que debajo de cada dama de sociedad se oculta una prostituta» y luego «Porque nosotras siempre hemos sabido que cada prostituta es una dama en potencia» (24).

Ferré, entre otros modos, opera su desconstrucción mediante la distorsión de otro motivo hegemónico, el del típico triángulo amoroso del folletín romántico que incluye la pareja dicotómica, es decir, que pone en escena un hombre casado, su esposa y su amante. Según la convención, las dos mujeres, una virtuosa y otra pecadora, deberían enfrentarse para ganar al hombre y el tradicional desenlace debería ilustrar el triunfo de la primera. En contra de esta visión, Ferré dota sus personajes femeninos de sentimientos paradójicos que, lejos de separarlas, desembocan en una extraña solidaridad, es decir, en el «más sublime acto de amor» (24) que apunta al desafío tanto de las normas sociales, como raciales o patriarcales.

De hecho, si la perspectiva feminista permea el texto y si al contraponer Isabel Luberza e Isabel la Negra, efectivamente, Ferré lleva a cabo una severa crítica del machismo y de la institución del matrimonio que predica pasividad y dependencia para la mujer, su estrategia le permite también cuestionar ciertos valores obsoletos que, en un contexto social más amplio, sirven de pretexto a la edificación y al mantenimiento de relaciones de fuerza.

Mediante la construcción de Isabel la Negra como *self-made woman*, Ferré pone en tela de juicio la idea de que el valor personal y el posicionamiento social pueda depender de la pertenencia a una raza o fundarse exclusivamente en la transmisión del nombre, del linaje y de la fortuna familiar. En contra de esta concepción, Ferré, pues, urde la ascensión y la superación social de la prostituta negra en detrimento de la dama blanca que, socialmente, retrocede: «Era cierto que ahora ella [Isabel Luberza] era una self made woman, que había alcanzado en el pueblo un status envidiable, a los ojos de muchas de esas mujeres de sociedad cuyas familias se han arruinado y que ahora sólo les queda el orgullo vacío de sus apellidos» (29). De acuerdo con su anhelo de implicación social, al abogar por una identidad menos excluyente que se construye mediante esfuerzos personales, Ferré viola y actúa en contra de ciertos acuerdos sociales tácitos que, aunque indeseables en su contemporaneidad, quedan sin embargo fuertemente arraigados.

En la misma línea de pensamiento, el recurso a la pareja blanca/negra que termina fusionándose lleva conjuntamente un combate en contra del patriarcado y del

racismo²⁵. La osmosis identidad/raza entre las dos Isabel, simbólicamente, se opera mediante el color rojo, el color de la rabia, de la pasión y de la sangre e, igualmente, el del esmalte Cherries Jubilee con el cual las dos mujeres se pintan las uñas a pesar de que, según comenta la Isabel unificada, es un color chillón que les gusta a los negros. Refiriéndose a la rabia que, en un momento, la hacía claudicar, Isabel Luberza dice:

Tantos años de rabia atarascada en la garganta como un taco mal clavado, Ambrosio, tantos años de pintarme las uñas todas las mañanas acercándome a la ventana del cuarto para ver mejor, de pintármelas siempre con Cherries Jubilee porque era la pintura más roja que había entonces, siempre con Cherries Jubilee mientras pensaba en ella, Ambrosio, en Isabel la Negra, o a la [sic] mejor ya había empezado a pensar en mí, en esa otra que había comenzado a nacerme desde adentro como un quiste, porque desde un principio era extraño que yo, Isabel Luberza tu mujer, que tenía el gusto tan refinado, me gustara aquel color tan chillón, berrendo como esos colores que le gustan a los negros (26).

El esmalte/pasión/rabia, esta «marea de sangre» de la cual habla retrospectivamente Isabel Luberza, y que, ya, desde los principios le «iba subiendo por la base de las uñas» cuajándola «de Cherries Jubilee toda por dentro» (28), prepara la unión final. El color del esmalte, aquí, lejos de discriminar -lo llamativo y la falta de gusto para los negros; lo sobrio y el refinamiento para los blancos- tal como una transfusión sanguínea de una

²⁵ Varios estudiosos analizan las implicaciones ideológicas del recurso al doble enfocando la encrucijada de temas de raza, género y clase en «Cuando las mujeres quieren a los hombres». Augustus C. Puleo, por ejemplo, reactualiza la idea enunciada por José Martí en *Nuestra América* según la cual no habría 'raza' sino sólo humanos. Analiza la fusión de las dos Isabel como un intento de crear una nueva raza americana. Para Isabel Balseiro, además de ilustrar claramente la explotación de la mujer, las figuras antitéticas de las dos Isabel logran denunciar las divisiones de clase y de raza. Sostiene ella que la fusión demuestra una apertura ideológica en la sociedad puertorriqueña que simboliza la aceptación y el ascenso de la población negra .

a la otra y *viceversa*, crea un lazo entre ellas y participa en su regeneración como ser entero e híbrido. Implícitamente, Ferré se opone así a la configuración jerárquica que otorga los escalones superiores a los blancos y los niveles subalternos a los negros. El intercambio que se opera entre las dos protagonistas socava estos conceptos y reitera la idea de que lo exterior (sea adorno o color de piel) sólo constituye la faceta visible del ser y un fragmento de su totalidad.

En otro frente de guerra, el esmalte, el adorno femenino que, tradicionalmente, sirve para ‘crear’ la femineidad²⁶, participa aquí en la destrucción del estereotipo santa/puta que fragmenta la mujer en imágenes y vivencias opuestas. Tal destrucción se concreta por medio de la progresiva transformación de los cuerpos de las dos protagonistas que sirven de lugar ‘visible’ de resistencia, y de transgresión. La fusión final, preparada por la subida lenta de la rabia/pasión/sangre y sellada con esta última, simboliza la destrucción de la imagen femenina tal como la ha construido el patriarcado y su renacimiento en una piel nueva que aloja lo confuso, lo no hegemónico, lo rebelde, lo revolucionario, y lo híbrido. Así, pasa Isabel Luberza en su sepultura sin

esa piel de pudor que había protegido su carne, perdida al fin esa virginidad de madre respetable, de esposa respetable que jamás había pisado un prostíbulo, que jamás había sido impalada en público [...] que jamás había dejado al descubierto, pasto para los ojos gusaneros de los hombres, otra parte de su cuerpo que los brazos, el cuello, las piernas de la rodilla para abajo. Su cuerpo ahora desnudo y teñido de negro, el sexo cubierto por un pequeño triángulo de amatistas [...] los pezones atrapados en nidos de brillantes, gordos y redondos

²⁶ Recordemos, de nuevo, que para las feministas no nacemos mujer sino que aprendemos socialmente a través de varios pequeños gestos, como el de pintarse las uñas, a devenirlo.

como garbanzos, los pies embutidos en zapatos de escarcha roja [...]

Ataviada, en fin, como toda una reina (27-28).

Mientras tanto, Isabel la Negra la mira pasar, la piel enteramente blanqueada con el polvo de su homónima, «con su vestido de lamé plateado puesto [...] la garganta y las muñecas apretadas por hilos de brillantes» (28). Cada una, a su manera, recupera en la fusión lo que el estereotipo le niega: para Isabel la Negra, la piel blanca que le proporciona la respectabilidad, para la otra, la piel negra que la libera sexualmente. El ser fundido no es ni una ni la otra sino la fusión/confusión deliberada de la imagen.

Algunas críticas²⁷ han destacado que al recurrir nuevamente a la imagen de mujer santa, blanca y asexuada/mujer negra, prostituta y sensual, Ferré no hace más que perpetuar el viejo estereotipo racista de la mujer negra y sensual. Creo por lo contrario que, al confrontar la blanca Isabel Luberza a Isabel la Negra y el amor sumisión al sexo liberador, Ferré logra demostrar la relatividad de tales imágenes e ilustrar la facilidad con la cual estos constructos sociales se pueden manipular. Y, de nuevo, esta estrategia se inscribe en el proyecto de concientización social al cual, en su calidad de escritora comprometida, adscribe Ferré²⁸.

El espacio es otro elemento que, en el relato, se ordena de acuerdo al mismo mecanismo de enfrentamiento y luego disolución de los contrarios. Se presenta esencialmente -y en conformidad con la imagen de las mujeres que evolucionan en él- dividido entre un universo doméstico, la casa respetable de la blanca y burguesa Isabel

²⁷ Ver por ejemplo el estudio de Rosalia Cornejo-Parriego

²⁸ En *Subversión y creatividad. El personaje femenino en la cuentística de varias escritoras puertorriqueñas*, Carmen Montañez destaca que en la cuentística de las autoras de la generación de Ferré, la construcción de los personajes femeninos forma parte de una estrategia global de concientización social (3).

Luberza; y un mundo libertino, el prostíbulo -«aquel rancho de tablones con techo de zinc» (30)- donde Ambrosio ha mantenido encerrada a Isabel la Negra, la amante y prostituta. Sin embargo, aquí también, la simbiosis que, tras la visita de Isabel la Negra se opera entre los dos espacios, anula toda oposición tajante.

En el siguiente pasaje, la Isabel fusionada alude a un 'antes' en el cual sobrevivía esta convencional división del espacio y a un 'ahora' en el cual esta escisión ha desaparecido por completo. Presenta, pues, un lugar reinventado en el cual las imágenes y la historia que se reconstruyen rechazan la fragmentación: «Sentada en el balcón de esta casa que ahora será de las dos, de Isabel Luberza y de Isabel la Negra, de esta casa que ahora pasará a convertirse en parte de una misma leyenda, la leyenda de la prostituta y de la dama de sociedad» (26). Si los cuerpos respectivos de las dos mujeres sirven de lugar de resistencia y de cuestionamiento, la casa constituye otro espacio de rebelión, una rebelión que, de nuevo, se expresa mediante un cambio exterior. Y, otra vez, dicha mutación se opera principalmente por medio de los colores:

los balaustres de largas ánforas plateadas pintados ahora de shocking pink alineados frente a mí como falos alegres, las guirnaldas de yeso blanco adheridas a la fachada, que le daban a la casa ese aire romántico y demasiado respetable de bizcocho de boda, esa sensación de estar recubierta de un icing agalletado y tieso como la falda de una debutante, pintadas ahora de colores tibios, de verde chartreuse con anaranjado, de lila con amarillo dalia, de esos colores que invitan a los hombres a relajarse [...] Las paredes de la casa, blancas y polvorientas como alas de garza, pintadas ahora de verde botella, de verde culo de vidrio (27).

El color aquí no discrimina social y (o) racialmente (es decir, de nuevo, colores moderados o sutiles para los blancos, burgueses y refinados; y colores llamativos para la capa popular) sino que, al fundamentar la unión casa-buena/casa-mala, fomenta y completa la subversión iniciada por los cuerpos.

Además, las resonancias eróticas que acompañan la intrusión de Isabel la Negra en el espacio de su homónima, al sugerir un posible deseo sexual entre ellas, «Sentí deseos de besarle los párpados, tiernos como tela de coco nuevo y rasgados a bisel. Pensé en lo mucho que me hubiera gustado lamérselos para sentirlos temblar, transparentes y resbaladizos, sobre las bolas de los ojos»²⁹ (30), retan un viejo motivo recurrente en la literatura masculina. En un estudio evolutivo que analiza los progresivos cambios en la utilización del espacio en obras dramáticas, Hanna Scolnicov destaca que la casa además de representar el universo femenino también puede ser vista como el símbolo del cuerpo y de la sexualidad de la mujer. Más concretamente, propone que las aperturas de la casa, puertas o ventanas, podrían simbolizar los orificios femeninos y el intento de parte de un hombre de introducirse en la casa sin el permiso del padre o del esposo podría verse como un intento de penetración sexual (7-8).

En el presente relato, una mujer, prostituta, se introduce en el espacio que le es vedado, es decir, la casa respetable de su rival y se une a ella mediante el «más sublime acto de amor» (24). La intención transgresiva que subyace es múltiple. Al sugerir una fusión entre dos seres del mismo género y de raza y capa social distinta; y al unir las en

²⁹ Este fragmento se repite, aunque con un tono levemente más agresivo, en el momento de la confrontación final pero, esta vez, es Luberza quien habla: «Sentí deseos de besar sus párpados gruesos, semicaídos sobre las pupilas blandas y sin brillo, de hundirle tiernamente las bolas de los ojos para adentro con las yemas de los dedos» (37).

un espacio común e híbrido, Ferré no solamente atropella la rígida división tradicional de las categorías sexuales sino también las otras divisiones sociales y raciales que, inevitablemente, condenan ciertos grupos al ostracismo. En un contexto más amplio, la doble transformación cuerpo/casa postula la superación y liberación de las varias formas que adoptan las relaciones sociales de fuerza. En «Cuando las mujeres quieren a los hombres», las voces, los cuerpos íntimos, las casas y las capas sociales; todos los espacios de los más pequeños a los más grandes, en un gesto que quiere desafiar el orden establecido, terminan fusionándose.

DE LA IRA A LA IRONÍA³⁰

Acudiendo al término acuñado por Carmen Vega Carney, se podría decir que tanto «La muñeca menor» como «Cuando las mujeres quieren a los hombres» se inscriben en la «estética de confrontación» de Ferré (185). Una estética que, sin ninguna duda, parte de la cosmovisión de una época en que se pedía un compromiso social y político por parte de los intelectuales/artistas.

De hecho, según dice la propia autora, *Papeles de Pandora* fue «un libro influido por la década de los sesenta» que «rompió muchas barreras y ayudó a crear un ámbito de libertad en el mundo literario puertorriqueño» («Entre el ser» 181). Sin embargo, en el transcurso del tiempo y como todo recorrido artístico, la estética de Ferré va matizándose. En «De la ira a la ironía», la propia autora explica cómo su proceso escritural sigue el camino sugerido por este título. Comenta que «La ironía consiste precisamente en el arte de disimular la ira, de atemperar el acero lingüístico para lograr un discurso más efectivo» (164)³¹.

En *Del silencio al Estallido: Narrativa femenina puertorriqueña*, Ramón Luis Acevedo abunda en las ideas de Ferré cuando afirma que, adelantada la década de los 80, los escritos de Ferré se vacían parcialmente de la agresividad que los caracteriza en los inicios. El estudioso nota que en *Maldito amor* publicado en el 86, aunque Ferré regresa a temas tratados anteriormente en *Papeles de Pandora*, el lenguaje «se simplifica, adquiere mayor precisión y claridad». Sin embargo, a su parecer, en este proceso de refinamiento se pierde «la pasión del desbordamiento barroco de *Papeles de*

³⁰ Este título es el de un ensayo de Ferré.

³¹ En contra de la afirmación de la autora, Julio Rodríguez-Luis forma parte de los estudiosos que consideran que aún una década después de *Papeles de Pandora* la ira sigue presente en la narrativa de Ferré (590).

Pandora» (35). ¿A qué se debe este cambio? ¿Mero proceso de maduración? Basándose en las nuevas orientaciones ideológicas de la sociedad puertorriqueña, el estudioso adelanta una hipótesis. Plantea que tales cambios en la escritura de Ferré podrían reflejar el «agotamiento del estallido antisexista y anticlacista inicial, que ha sido parcialmente superado por la autora y por la sociedad puertorriqueña» (35).

De hecho, a ejemplo de los demás miembros de su generación, desilusionada con las promesas de sus antesoros y anhelosa de cambios profundos, Ferré se caracteriza en los principios por su rebeldía, su combatividad, su irreverencia, su compromiso social, y el deseo de romper con lo que considera ser convenciones literarias y sociales inapropiadas y obsoletas. Sin embargo, en los años 90, Ferré inicia un giro ideológico que matiza tanto su discurso público como su escritura posterior. En el artículo «Puerto Rico, USA» publicado primero en inglés en el *New York Times* del 19 de marzo de 1998, la escritora, hasta entonces ardiente independentista, se declara abiertamente en favor del anexionismo. La noticia cae como una bomba en Puerto Rico y le vale numerosas críticas de parte de sus compatriotas intelectuales y artistas³². El siguiente fragmento del artículo «Carta abierta a Pandora» que firma Ana Lydia Vega, otra figura cumbre de la generación de Ferré, refleja el ambiente de viva polémica de aquel momento:

¿Quién eras tú, Pandora, cuando en la turbulenta década de los setenta creaste la más explosiva revista puertorriqueña de vanguardia literaria? ¿Quién

³² La traducción española del artículo de Ferré aparece en *El Nuevo Día* del lunes 23 de marzo de 1998. Sus declaraciones desencadenan un vigoroso debate público en Puerto Rico. Se publican entonces varios artículos a favor o en contra de la posición de Ferré. Se puede consultar el conjunto del debate en <http://www.sololiteratura.com>.

eras, cuando en el 76 diste a luz las inolvidables páginas de un libro luminoso que abrió caminos de libertad para toda una generación de escritoras?

¿Serías la misma que hace unos días, bajo el manoseado eslogan de “Puerto Rico USA”, le entregara al New York Times una tan triste apología de la asimilación? Serías la misma que, el pasado 19 de marzo, proclamándose “más americana que John Wayne”, le anunciara alegremente a nuestros conquistadores que por fin habíamos llegado a ser como ellos? (1)

Como consecuencia lógica de su nueva orientación política, Ferré, en los años 90, publica sus obras en inglés primero para luego traducirlas al español. Es el caso por ejemplo de *The House on the Lagoon* (1995), *Eccentric Neighborhoods* (1998), y de su más reciente novela *Flight of the Swan* (2001). Si, para ella, el siglo XX fue una «lucha contra las dictaduras políticas, contra los prejuicios raciales y de género», en cambio, afirma que el «siglo XXI se caracterizará por la democracia cultural y la batalla contra los nacionalismos excluyentes» («Escribir entre dos fillos» 175).

Aunque Ferré habla de «democracia cultural»; aunque con el pasar del tiempo, su rebelión se desplaza a entornos, intereses y preocupaciones más íntimos; y aunque a la hora de la globalización admite, por ejemplo, que si la asimilación cultural sigue siendo una amenaza para Puerto Rico, la realidad y la identidad puertorriqueñas son mucho más complejas hoy en día («Escribir entre dos fillos» 177), es significativo que siga hablando de «batalla contra» los nacionalismos excluyentes. A pesar de traducir valores del siglo naciente, los textos más recientes de Ferré quedan impregnados del espíritu de la época que la vió nacer como autora y que modeló, en su tiempo, una:

nueva imagen de la escritora que se proyecta como sujeto activo, crítico y a veces demoledor que afirma su propia autonomía y transgrede el tabú sexual, social o lingüístico mediante un proceso desmitificador en el cual la ira, la violencia verbal, la ironía, el humor y la ridiculización ocupan un lugar céntrico (Acevedo 11).

HACIA LA DULZURA. MAYRA SANTOS FEBRES Y SU *PEZ DE VIDRIO*

A pesar de publicarse en el 95, los cuentos de la primera colección de Mayra Santos Febres, *Pez de vidrio*, lejos de romper con los modelos canónicos, recopilan, casi a modo de homenaje rendido a las antecesoras que lucharon para abrir el camino, varios de los temas predilectos y de las discusiones de la narrativa femenina/feminista de las decenias anteriores. Se podría decir que la escritura de *Pez de vidrio*, en cuanto a la forma, a la construcción de los personajes y a la elección de los temas, se asemeja mucho a la de Ferré. En cambio, si la estética de Ferré ha ido de la ira a la ironía, en *Pez de vidrio*, aunque subsisten trazas de las luchas anteriores, Santos Febres se encamina hacia otra manera de narrar la marginalidad.

María Julia Daroqui propone leer los cuentos de *Pez de vidrio* como si fueran partes de una unidad novelesca que sólo alcanza su pleno sentido al considerar la totalidad de los fragmentos. Para ella, el último cuento³³, «La escritora», hace las veces de epílogo que recopila, como lo haría un «reducto iconográfico donde confluye una particular resignificación del recuerdo y la memoria», el conjunto de voces de la galería de mujeres que se escuchan en el libro (122). Me parecen muy acertadas estas afirmaciones. Considero además que *Pez de vidrio* marca claramente el hito de un cambio escriturario en la narrativa de Mayra Santos y que este giro, efectivamente, se concreta por primera vez en «La escritora». Sin embargo, lejos de romper abruptamente, proceso característico de la generación de Ferré, es mediante una negociación entre lo viejo y lo nuevo que se opera la transición.

³³ «La escritora» es el cuento que cierra la primera edición de *Pez de vidrio* (1995). En el 96, la colección se publica nuevamente y se añaden en ella seis relatos hasta el momento inéditos.

En una reseña de *Pez de Vidrio*, Efraín Barradas nota que las voces narrativas femeninas/feministas en esta colección hacen «que lo que en otras escritoras se pueda dar como polémico aquí se presente de la forma más natural, hasta como si fuera algo convencional» (119). De hecho, si la ira y la violencia, espejos del rencor de la mujer confinada en el ámbito familiar y reducida al silencio verbal, corporal y creativo, ha salpicado, durante mucho tiempo, toda la literatura femenina, en cambio, en «La escritora» la vehemencia se atempera:

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!” (81).

En el pasaje tal como en el resto del relato, seguimos percibiendo cierto resentimiento, sin embargo, éste encuentra ecos mucho más poéticos.

En un estudio publicado en 1992, «Mujeres escritoras y críticas feministas», Geraldine C. Nichols propone una visión panorámica de los grandes momentos de la crítica feminista desde su origen hasta el presente. Termina su ensayo afirmando la necesidad de seguir con movimientos de concienciación «hasta que no sea necesario gritar para que se escuche este susurro que cuenta lo femenino» (26). En «La escritora», la narradora asocia el grito y la ira al ardor de la juventud:

Me imagino a la escritora joven, hambrienta, muy buena para gritar a viva voz y sobre papel las cosas que le perturbaban sin un dedo de vergüenza [...] Así es cuando se escribe de joven, con el hambre de querer echárselo todo al buche y tragarlo sin masticar (82-83, énfasis en el original).

Si el grito iracundo, como energía de lucha, nutrió gran parte de la escritura inicial de las mujeres y acompañó sus primeros pasos en el mundo de las letras cuando aún tenían que «gritar a viva voz y sobre papel», en cambio, la escritura de Santos Febres parece encaminarse hacia el «susurro que cuenta» lo humano. La época del desate del rencor ha pasado y, como lo constata María Julia Daroqui, el «acto de *des-colonizar el canon patriarcal* [...] ya no alimenta las matrices centrales que mobilizan los desafíos de la escritura en *Pez de vidrio*». Más bien se atempera la batalla «ya que otras voces anteriores se han encargado de derribar los muros de contención» (122, énfasis suyo).

«La escritora»

«La escritora» narra la vida de una mujer, madre divorciada y encargada de la educación de sus hijos, estudiante de maestría, trabajadora a tiempo parcial en una oficina y, por añadidura, cuentista novicia. A pesar de los obstáculos, por las noches, la escritora se encierra en su cuarto para tratar de dar forma a un cuento que narra el fin del idilio entre Marina (joven estudiante e igualmente aspirante a cuentista) y Abnel, su amante, cuando, por fin, ésta le confiesa estar encinta.

Como lo comento en esta sección de mi estudio, en «La escritora», Mayra Santos Febres recopila varias de las ideas sostenidas por sus antecesoras feministas y, en particular, dialoga con el argumento central de *A Room of One's Own* de Virginia

Woolf donde la filósofa afirma la necesidad para la mujer de tener un espacio suyo - en el sentido propio como en el figurado- para consagrarse a sus proyectos. La construcción del personaje de la escritora confrontada cotidianamente a su realidad de madre divorciada envía un guiño irónico a las propuestas de Woolf:

como si ella no tuviera que ganarse la vida de a de veras, ir a aquella oficina privada, hacer miles de sacrificios para terminar la maestría por las tardes, regresar a la casa a cocinar, planchar, mapear, atender a los muchachos. Como si ella pudiera encerrarse en su cuarto como aconsejaba la inglesa aquella, ajá tan fácil, y ponerse a escribir (82).

Esta reflexión de la cuentista novicia demuestra cuánto idealista, elitista y desconectada de la realidad es la visión de Woolf.

Las historias encajadas³⁴ -una cuentista que escribe sobre otra cuentista que a su vez está escribiendo un momento de la vida de Marina, aspirante cuentista- por supuesto, posibilita la contraposición de varios planos narrativos. Con un proceso meramente diferente pero que recuerda el que emplea Ferré en «Cuando las mujeres quieren a los hombres», efectivamente, en el relato se entrecruzan las voces de la autora (narradora extradiegética) y de la escritora intradiegética (Genette 238) que, en varias ocasiones, se amalgaman y se confunden; y la voz de Marina, el personaje que la escritora interna va construyendo.

³⁴ Ya desde los principios la narradora extradiegética alude al juego ficcional que emprende y en el cual se confunden las tres mujeres, el yo, la escritora y Marina: «¿De qué forma voy yo a contar este cuento, desde qué espacio de autoridad? ¿Qué cosas me dejaré bajo la manga y cuáles escribiré en este circuito por el cual viajo vestida de a tres, desnuda de a nada? La historia que se encaja» (80-81, énfasis en el original).

Mientras la historia y el personaje de Marina permiten enfocar temáticas que giran en torno a la vida íntima y privada de la mujer -el machismo y la infidelidad masculina; la irresponsabilidad e insensibilidad del hombre; la mujer víctima ora del esposo, ora del padre; la maternidad y el aborto; la dependencia afectiva, las inseguridades y los miedos femeninos que, desde lo interno, obstaculizan la plena realización de la mujer- la narración de las vivencias de la escritora intradieética, que lucha cotidianamente para poder cumplir tanto con los deberes de su vida privada como los objetivos profesionales que ha elegido, permite oscilar entre lo íntimo y lo público. Por su parte, el plano de la autora-narradora extradiegética incursiona en problemáticas inherentes al acto creador: las dificultades que salpican el camino hacia la originalidad; el apego inicial a los predecesores o a formas estereotipadas; y los prejuicios particulares que han enfrentado las mujeres escritoras³⁵.

En realidad, el relato y su complejo tejido constituyen un pretexto para plantear una serie de interrogantes sobre el acto de escritura; para entablar relaciones intertextuales con textos canónicos; para dialogar con ciertos temas predilectos de la narrativa femenina/feminista anterior; y, últimamente, para señalar la importancia, para cualquier escritor, de llegar a una estética propia, auténtica y personal. Sin negar el pasado, «La escritora» parte de la tradición, la cuestiona pero apunta hacia el cambio.

Para abordar (y acabar con) el tema de la victimización de la mujer, la escritora intradieética batalla para construir a Abnel, el amante de Marina, conforme al perfecto

³⁵ Hasta cierto punto, el tejido ficcional del cuento ilustra el recorrido temático de las narradoras feministas, quienes mayoritariamente antes de los cincuenta coincidían en construir protagonistas atrapadas en una vida doméstica y rodeadas de hombres cuya caracterización caía fácilmente «en el franco estereotipo en el que el del marido insensible e infiel es el más repetido» (Mora 158); y quienes después del despertar que supuso la década de los setenta se inscribieron en la tradición «inquisidora de los problemas políticos, sociales y económicos» que caracteriza la literatura latinoamericana (Mora 158), es decir, en la tradición inquisidora de asuntos públicos.

prototipo del hombre calculador y mujeriego, experto en el arte del amor: un «cartógrafo adicto a delinear los límites de cualquier superficie» (84-85) que «logró que Marina abriera las piernas feliz sin preocuparse por nada, convertida ya en una mera superficie» (93).

Esta caracterización³⁶ negativa del hombre combinada con las reflexiones de la escritora que elabora sobre los posibles desenlaces de su cuento y sopesa la posibilidad de concluir con la decisión de Marina de abortar, podría llevarnos, desde una perspectiva feminista, a pensar en el relato como un acto de denuncia y reivindicación, como un intento de trabar, re-escribir o re-inventar la habitual conclusión de los idilios del estereotipo machista. Y, de hecho, una de las posibles versiones imaginada por la escritora parece adecuarse a esta visión: «Entonces ella se vestiría lenta y lo dejaría, dejarlo a él. Así no era; es el cartógrafo el que siempre parte. Sin embargo, aquel aborto en el predio de los mapas le cerraba definitivamente la salida» (87). Pero, a pesar de que la escritora considera este eventual desenlace, el cuento concluye más bien con un doble aborto simbólico, el del relato y de sus criaturas de ficción y el del niño de Marina que si se planea no se concreta como tal. El final queda abierto y la confrontación diluida.

En realidad, más que figuras de denuncia, Abnel y Marina forman parte de la galería de constructos ficcionales estereotipados con los cuales quieren acabar la escritora intradieética, la autora-narradora extradiegética y por extensión, quizás, la autora empírica. Si en una época, por ejemplo en la de la prima escritura de Ferré,

³⁶ La caracterización del ex-esposo se realiza más o menos según las mismas pautas. En este fragmento, por ejemplo, las voces del narrador y de la escritora se unen para presentarlo como un machista y un hombre brutal «que tan presto estuvo a diseminarse [...] ah... de las manitas que él le daba, llenas de qué sé yo qué tizne, embarradas de haber estado manoseando muchisisimas superficies» (81).

estos modelos pudieron servir para concienciar a la sociedad de la condición femenina³⁷, aquí ilustran más bien la necesidad para el creador de alejarse de fórmulas hechas. A mi parecer, señalan el agotamiento de ciertos temas, estrategias o constructos ficcionales/políticos.

Acudiendo a las propuestas de Biruté Cipliauskaitė, Carmen L. Montáñez subraya que la técnica más empleada en la narrativa femenina de concienciación de la segunda mitad del siglo XX es la del desdoblamiento en todas sus formas. Afirma que el doble es un mecanismo que «permite a la escritora expresor [sic] el mensaje deseado y a la vez liberar al personaje de lo reprimido» (44). Este proceso de desdoblamiento/liberación es central en la obra de Ferré³⁸. En «La cocina de la escritura», refiriéndose a «las lecciones» que aprendió ella al escribir «La muñeca menor», Ferré afirma:

Al identificarme con la extraña parienta de “La muñeca menor” [...] por un lado, había reconstruido, en su desventura, mi propia desventura amorosa, y por otro lado, al darme cuenta de cuáles eran sus debilidades y sus fallas (su pasividad, su conformidad, su aterradora resignación), la había destruido en mi nombre.
(«La cocina» 144-145)

³⁷ En *Subversión y creatividad. El personaje femenino en la cuentística de varias escritoras puertorriqueñas*, Carmen L. Montáñez analiza la evolución del personaje femenino. En el tercer capítulo, ella destaca cómo en la segunda mitad del siglo XX, partiendo de lo anterior pero experimentando técnicas más innovadoras en la construcción de sus protagonistas, las escritoras empiezan a desarrollar lo que llegó a llamarse una narrativa de «concienciación» social.

³⁸ Ferré afirma que tres elementos definen la ironía. El juego de palabras con el cual el autor dice lo contrario de lo que quiere decir, la complicidad que este establece con el lector «que disimula, ante los personajes de la obra, la develación de los hechos de la trama», y un tercer elemento, que según dice, no está incluido en los manuales literarios, que es el proceso de «desdoblamiento en el autor, durante el cual el yo se divide en un yo empírico e histórico, y en un yo lingüístico», proceso de distanciamiento que, según ella, permite al lector observarse a sí mismo y al mundo, adoptando una perspectiva irónica («De la ira» 164).

El proceso de destrucción/construcción por medio del desdoblamiento que Ferré describe en su ensayo, y cuya función autoindagatoria tendrá repercusiones tanto en su vida privada como en su escritura, casi es idéntico³⁹ al que, en el relato, emprende la escritora y que, últimamente, la lleva a «*entender cómo es que un cuento, un insignificante cuento le ha ayudado a asumirse con precisión de personaje*» (100, énfasis en el original), y a consolidar tanto el ser íntimo como el estilo literario.

Reflexionando sobre las posibles razones de su incapacidad para dar forma aceptable a su relato, la escritora confiesa estar «convencida de que persigue una lógica que no puede proveer las pautas para entender a Marina» (93). Por lo tanto asenta por escrito las posibles razones que traban su proyecto. Entre ellas figuran las que las feministas invocaron desde decenios y que fueron objeto de sus quejas o reivindicaciones: la maternidad, el matrimonio, los años sin poder escribir, el ex-esposo... Sin embargo, su balance termina sobre un *mea culpa* «Es culpa mía, es culpa mía, es culpa mía» (94). La escritora se da cuenta de que, al querer seguir las antepasadas que le «señalan caminos» (95), o los consejos del «tipo de turno» que le recomienda no escribir sobre lo personal e íntimo, no aventarse «sin ropa a la calle

³⁹ En este ensayo, partiendo de su experiencia personal, Ferré se acerca a la controvertida pregunta de si existe o no una escritura femenina. Explica que empieza a escribir guiada por un deseo de exorcisar el pasado e inventar un futuro mejor. Narra sus dificultades iniciales para encontrar un tema válido que tenga en cuenta las advertencias de sus predecesoras Woolf y de Beauvoir, y como luego se destaca de sus modelos para ir hacia sus propias sendas. «La escritora» retoma casi por entero el conjunto de temas, preocupaciones e interrogaciones de este ensayo. En cambio, si la conclusión de Ferré se inscribe en un proyecto de denuncia de los prejuicios sufridos por las mujeres escritoras: «el secreto de la escritura, como el de la buena cocina, no tiene absolutamente nada que ver con el sexo, sino con la sabiduría con la que se combinan los ingredientes» (154), «La escritora» concluye con un mensaje mucho más íntimo y difuso que anuncia el tono de dulzura y de sugerencia que predominará en los textos ulteriores de Santos Febres: «de aquel aborto doble y renacimiento seguramente saldrían temas para un tremendo cuento» (101).

como una loca, como una puta fácil» (95)⁴⁰, se aleja de lo propio, se encuentra en un callejón sin salida. «La escritora» parece así dramatizar la situación de muchas autoras que, en un primer tiempo «no se sentían con libertad para escribir con autenticidad, sino que recurrían a los temas y géneros literarios que consideraban más adecuados para una mujer» (Solá 14).

Refiriéndose a su debut en el mundo de las letras, Ferré explica cómo, en un principio, trató de adaptar su escritura a los consejos de Virginia Woolf, quien, «obsesionada por una necesidad de objetividad y de distancia», abogaba por un discurso matizado y moderado; y a los de Simone de Beauvoir que afirmaba que la mujer «debería ser constructiva en su literatura, pero no constructiva de realidades interiores sino de realidades exteriores, principalmente las históricas y sociales» («La cocina» 140). Retrospectivamente, Ferré concluirá que ni Virginia Wolf ni Simone de Beauvoir le sirvieron de mucho. Al concentrarse en sí misma, en sus vivencias propias e íntimas y al dejar estallar su voz iracunda, Ferré reacciona en contra de sus modelos iniciales pero ahí encuentra su caballo de batalla y su autenticidad como escritora.

A ejemplo de Ferré, la escritora intradiegetica pasa por las mismas preocupaciones:

Y si no escribo de esto, ¿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 [...] Será una imposibilidad política, una falta

⁴⁰ Estas palabras que la escritora atribuye al tipo de turno hacen eco a la polémica en torno a la noción de escritura femenina. Durante largo rato, ésta fue considerada como esencialmente pasional, irracional y autobiográfica. Las feministas denunciaron el hecho de que implícitamente, esta afirmación sugiere que la mujer es un ser impulsivo e incapaz de un verdadero acto creador, lo que equivale a confinarla en el mero papel de reproducción de modelos anteriores.

de compromiso que permite a mi voz irse por las sendas de los cuerpos. Será mi culpa... Tal vez por eso es que este cuento está tan poblado de preguntas y acusaciones (95).

Estas dudas parecen resolverse cuando en un sueño, la escritora se une/confunde con su doble y creadora, la autora-narradora extradiegética, y con Marina, su propio personaje. Este encuentro erótico⁴¹, particular y tan diferente de las escasas experiencias sexuales desprovistas de fantasía que de costumbre vivía ella cuando «el compañero de trabajo le brincaba encima» y que «se encontraba pensando en los nenes, en la nevera vacía, en el cheque de la quincena, en el cuento» (84), celebra el cuerpo y sus sendas y parece señalarle otro camino, el camino de la sensualidad:

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).

La autora es la escritora y la escritora es Marina. Posiblemente, Marina puede ser este constructo ficcional estereotipado, amalgamamiento de múltiples voces anteriores que han dibujado a la mujer según el mismo sempiterno modelo; o puede ser esta piel, este papel en blanco que espera caracterizaciones nuevas, otras exploraciones de sí misma.

⁴¹ Este encuentro erótico recuerda el de las dos Isabel en «Cuando las mujeres quieren a los hombres» cuando por fin se ven de frente, se autoreconocen y se fusionan.

Después de darse cuenta de que «nunca se le ocurrió (¡qué cosa!) pensar que tenía el derecho a asumir su propia culpa y seguir adelante [...] sin encerrarse en un papelón de madre mártir y esposa renegada» (90), la escritora, soñando, mata al estereotipo en un proceso de destrucción/construcción sellado por la sangre, la sangre del asalto, la sangre menstrual, quizás la sangre del aborto o la del renacimiento. El pasaje lleva ya la musicalidad, el ritmo y el erotismo tan característicos de la narrativa posterior de Santos Febres:

Un hilito de sangre le salía a la otra de la nariz. Fue que le dieron. ¿qué habré hecho, yo? El hilito le chorreaba de la nariz; fija se le quedó mirando, el hilito recorriendo, bajando por la barbilla, cuello, pecho, brazo, dedos, muslo, piernas, pie, resbalando y la otra quietecita, la habrán muerto ¿qué habré hecho, yo? El hilito bajando, resbalando como serpiente rojísima, menstruándose un caminito, hacia ella [...] Ella estaba desnuda, el hilito lento, muslos, sacó la lengua para lamerle las comisuras, ¡no!, lento y por el ombligo ya, y por la barriga con estrías, lento, pero sin parar, ¡no!, forcejeo, llegando hasta el pezón, y sube, teta arriba, y sube cuello, caliente como una lengua, y sube quijada entrando, entrando por la oreja (98, énfasis en el original).

En el párrafo siguiente los tres niveles ficcionales se juntan en un final abierto que deja entrever (y que quizás postula) un futuro prometedor para las tres mujeres. Metafóricamente, al ponerse la ropa para irse, dejar a su ex-amante e ir a abortar su bebé, Marina recobra el control de su vida «con una precisión increíble, asume su vida [...] primero una pata del pantalón, la otra, luego el zipper» (100); al igual que la escritora que reviste su «vida, pata por pata, para salir a hacerse un aborto, sacarse

una criatura de ficción de encima, la que no necesita más, liviana y presta a tirarse a las rutas de otros cuentos» (100, énfasis en el original). Mientras Marina (quién sabe) aborte al niño, la escritora aborta este cuento, portador de múltiples voces y discusiones anteriores, pero en el cual germina otra escritura que ya no se nutre de rencor y de ira sino de una sensibilidad distinta.

La autora cuya voz hace eco a las de Marina y de la escritora cierra el cuento afirmando que «de aquel aborto doble y renacimiento seguramente saldrían temas para un tremendo cuento» (101). Por extensión, el juego ficcional parece sugerirnos que esta misma trayectoria también podría aplicarse a la propia autora empírica. Como lo nota Efraín Barradas, *Pez de vidrio* es «un campo de batalla donde una autora novel pero de innegable talento lucha con sus diversos modelos y trata de encontrar una voz propia» («Reseña» 119).

LA NARRATIVA POSTERIOR A *PEZ DE VIDRIO*

En marcado contraste con la prima narrativa de Ferré donde la presentación y el tratamiento de los temas están subordinados a un afán de lucha social, la estética de Mayra Santos Febres publicada después de *Pez de vidrio* no revela finalidades políticas directas. Citada por Hernández en «El cambiante mundo de los escritores boricuas», Santos Febres declara, «Si me siento convocada a participar en esas cuestiones, me voy a la calle a marchar, no lo hago en mis textos» (citado en Villafañe: 64). Y de hecho, si ella milita para ciertas causas sociales/nacionales que la interpelan⁴², en cambio, parece liberar su estética de dicha tarea.

Tampoco queda, en la escritura de Santos Febres, traza del agresivo feminismo que tanto animaba a Ferré. Aquella asegura no creer en ideologías que buscan circunscribirlo todo, «ni siquiera en la que alguna vez quiso construir el feminismo» («Travestismo»). De la narrativa femenina/feminista anterior dice: «Soy una escritora que hereda toda la literatura de los años setenta y ochenta [...] Son personas que salieron al mundo con sus libros a contar cómo una mujer se hace mujer» («Las palabras son una mercancía» 2). Buscando ante todo lo inexplorado, le interesa entonces abordar la cuestión del género desde otro espacio y ver cómo, por ejemplo, en la era del post-feminismo y del post-movimiento gay, se construyen la masculinidad («Libertad enmascarada» 5) y la transexualidad.

⁴² Por ejemplo, junto con 31 escritores, Santos Febres firmó una carta dirigida al presidente Clinton respaldando diversos grupos cívicos, políticos y religiosos que se levantaban en contra de las acciones americanas en la isla de Vieques y «para acelerar la retirada de la Marina de Guerra estadounidense, la restauración de los recursos naturales viequense y el fin de las agresiones por aire, tierra y mar contra la nación puertorriqueña» («Escritores puertorriqueños repudian» 1).

En *La reconceptualización del cuerpo en la narrativa de Mayra Montero y Mayra Santos Febres*, Camille M. Villafañe sostiene que, para retar la economía del patriarcado, la última generación de escritoras puertorriqueñas, y refiere especialmente a las dos autoras mencionadas en el título⁴³, «ha continuado desarrollando la perspectiva femenina/feminista en la narrativa, pero enfatizando elementos que anteriormente habían sido poco explorados o simplemente inexplorados, tales como el erotismo y la reterritorialización del cuerpo» (3). A mi parecer, y en esto concuerdo con las propuestas de Ramón Luis Acevedo, los desafíos y las luchas antisexistas pertenecen a otra época. La exploración del cuerpo es un elemento céntrico en la estética de Santos Febres pero, más que mera estrategia política, el procedimiento se inscribe en un proyecto estético distinto del que animaba a sus predecesoras. Se trata más bien de explorarlo todo, incluso los aspectos de la sexualidad que, según afirma la propia Santos Febres, hasta el feminismo dejó «en el closet por no buscarse más problemas»⁴⁴(citado en Villafañe: 67).

Ante todo, Santos Febres concibe la escritura como una actividad erótica⁴⁵, lúdica, y como una fuente inextinguible de exploración. Entrevistada por Marcia Morgado, ella explica cómo, ya desde muy joven, escribir era uno de sus «juegos favoritos» y cómo aprendió que existe una «profesión-oficio-vocación que le podía dar

⁴³ Mayra Montero es de nacionalidad cubana pero vive actualmente en Puerto Rico.

⁴⁴ Esta imagen del closet en el cual se encierran ciertos temas y asuntos delicados, también la usa Miguel D. Mena para subrayar la casi inexistencia de «desarrollos homoeróticos» en las letras dominicanas, y esto tanto en los años 80 como en casi todos los años 90 (2). Sin embargo, el autor nota que frente a ciertos escritores gay que «no tuvieron o el coraje o la creatividad necesarias» para abordar esta temática, Mayra Santos Febres con su primera novela *Sirena Selena vestida de pena* osó retratar cómo «se movía ese cosmos» (2) contribuyendo así a sacar el tema del closet.

⁴⁵ En su conocido estudio *El erotismo*, Georges Bataille establece un interesante paralelo entre la poesía y el erotismo asociándolos a un ritual imaginativo. Es en este sentido que entiendo el trabajo de exploración de las palabras que hace Febres, que al mismo tiempo da cuenta de la búsqueda de una multiplicidad de imágenes y que, igualmente, estimula la imaginación del lector conviéndolo a un ritual festivo de las palabras.

cauce a ese juego» («Literatura para curar» 2). Según dice, en el ejercicio de su profesión, no subsisten, pues, esperanzas de salvar (o curar) al mundo tal como las tenían sus predecesoras:

los nuevos escritores estamos un poquito hartos de la deificación de la literatura y de la intelectualidad. La literatura, gracias al cielo, no le salva la vida a nadie ni se la quita tampoco. Eso es una libertad impresionante, porque una vez que se le quita ese velo épico y solemne, es un juego delicioso y una forma de exploración ilimitada («Libertad enmascarada» 6).

Los desafíos de Mayra Santos Febres se sitúan en la actividad imaginativa misma donde, según dice, se da una lucha diferente y placentera, una lucha entre el artista y su material de trabajo («Por qué escribo» 154-155).

El cuerpo correcto. Otra manera de narrar la marginalidad

En el prólogo de la antología *Mal(h)ab(l)ar*, refiriéndose a los autores de su promoción, Santos Febres explica que, estimulados por el éxito editorial y las innovaciones de sus predecesores, ellos «se han lanzado a buscar un lenguaje más literario, una referencialidad más intertextual y una ruptura con los estatutos de representatividad en sus personajes» (19). A pesar de las diferencias sustanciales que resaltan de la narrativa de los 90, Santos Febres nota cierta «uniformidad de intención»: los textos carecen de referentes geográficos y lingüísticos esencialmente puertorriqueños; se centran principalmente en el espacio ciudadano; prefieren mundos íntimos, oníricos, o absurdos; y en ellos, se escuchan voces narrativas que no se asumen

como miembros representativos de una colectividad o de un grupo en particular (*Mal(h)ab(l)ar* 19).

Adecuados a las características de la nueva literatura avanzadas por la propia autora, los relatos incluidos en su segunda colección, *El cuerpo correcto*, de hecho, se desarrollan en la ciudad, no refieren explícitamente a espacios puertorriqueños y proponen las historias íntimas de seres que no se construyen como portavoces de una determinada ideología. Frente a la narrativa femenina anterior en la cual prevalecía la Historia (o la re-escritura de ésta)⁴⁶, Santos Febres se interesa en las microhistorias de «quienes no son necesariamente los grandes héroes, que no están promulgando ni el bien ni el mal» («Libertad enmascarada» 7). De ahí, según añade, su interés por la literatura erótica.

En «Los usos del Eros en el Caribe», Santos Febres menciona que una de las manifestaciones del Eros en la literatura caribeña apunta a la:

reinscripción de nuevas identidades más allá de la nacional, de la racial, inclusive de la lingüística. El cuerpo se erige como el límite de toda definición, la piel como otra superficie donde se inscriben historias que el estado y sus instituciones (incluyendo las literarias y académicas) a veces se han negado a recopilar (106).

⁴⁶ En «Historia y escritura femenina en Olga Nolla, Magali García Ramis, Rosario Ferré y Ana Lydia Vega», María I. Acosta Cruz analiza cómo estas cuatro figuras cumbres de la generación de los 70 recuperan y reconstruyen la historia, es decir, cómo manejan la interacción entre escritura e historia a fines de proponer nuevas definiciones de la identidad cultural puertorriqueña y de la identidad femenina en particular. Para ella, los textos estudiados (*Porque nos queremos tanto* de Olga Nolla; *Felices días, tío Sergio* de Magali García Ramis; *Maldito amor* de Ferré; y *Pasión de historia* de Ana Lydia Vega) comparten un enfoque sobre la historia marginada y reflejan un deseo común de re-escribirla para poder insertar a la mujer en ella (265-266).

Precisamente, mientras la inscripción y la valoración de las vivencias femeninas interrelacionan los diferentes cuentos de *Pez de vidrio*, en *El cuerpo correcto*, el cuerpo y el erotismo funcionan como motivos unificadores. En esta segunda colección, Santos Febres nos hace compartir las fantasías sexuales de nueve personajes, hombres como mujeres, de varias edades y orientaciones sexuales, que no son únicamente ‘marginales’ sino por momento sórdidos y repugnantes. A pesar de esto, no llegamos ni a odiarlos, ni a clasificarlos desde pautas simplistas de tipo, por ejemplo, esto es bueno, limpio, bello/eso es malo, perverso y feo.

Hablando de la naturaleza dual del deseo, Santos Febres subraya que éste puede a la vez suscitar el horror o hacernos caer en la «deleitosa trampa» de la seducción y del erotismo («Los usos» 111-114). Los sentimientos que los personajes de Santos Febres despiertan en nosotros se acercan a este movimiento pendular propio de la seducción y oscilan entre la repulsión y la atracción, la compasión y el disgusto, la sorpresa y la curiosidad o el cuestionamiento sin dejarnos nunca indiferentes.

«Los parques»

«Los parques», el cuento que cierra la colección *El cuerpo correcto*, narra las fugas amorosas de una joven de quince años, que ofrece su cuerpo a desconocidos en el parque y que goza imaginando lo que, cómplices, están haciendo en la sombra los ‘ojos’ que la asechan: «Cuando ella piensa en esos ojos, el placer se le convierte en una tormenta deliciosa de repiques sobre la grama» (127-128). A pesar de que, visto desde una perspectiva tradicional, la joven transgrede códigos sociales y morales, en ningún momento tenemos la impresión de que se nos narra un acto reprehensible. Santos Febres

aborda los temas del exhibicionismo y del voyeurismo como si fueran prácticas corrientes y naturales, y es más bien el comportamiento ‘normal’ o habitual que, desde la perspectiva del narrador, parece discordante:

A veces, deambulando se encuentra con amigos de los parques. Ella los ha visto entre sombras, ellos la han visto mirando dejándose ver por un instante. Luego se regresan al secreto de sus cremalleras. No la tocan, esos no la tocan ni le dicen vente. Ella les sonrío. Ellos la tranquilizan. No tienen nombre, no se llaman Tony, por ejemplo, que fue su novio y jamás entendió por qué aún con suficiente dinero para moteles, ella quisiera ir al parque [...] No la dejaba abrirse de veras para los otros que en sombra se movían acechándole el respiro, agitándole la espalda encorvadita, lamiéndola con las lenguas de sus ojos [...] El don Tony era accesorio de los parques, el parque y sus ojos sobre ella; ella tiene quince años y se pierde en un bosque como un mall (128-129).

La dulzura de las palabras que, a la sordina, recrean el momento fugitivo; los verbos cargados de erotismo; el tratamiento poético; y el tono meloso, contrastan con el lado sórdido de lo que, en realidad, se nos está narrando y con la escena que visualizamos. Como en los demás relatos de la colección, el desapego, la sensualidad y la casi-neutralidad de la voz narrativa reemplazan el tono acusador tan característico de las primeras obras de Ferré. Santos Febres no denuncia, ni reivindica a grito pelado sino que nos susurra dulcemente al oído. Concordando con lo que escribe en el prólogo de *Mal(h)ab(l)ar* cuando afirma que: «La nueva literatura puertorriqueña no define nada, se libera de dicha tarea para describir y ejercitar ese otro dominio de la libertad que es

la imaginación» (19), aquí, la voz narrativa describe, sugiere, pero se niega a juzgar, y últimamente deja libre al lector interpretar el cuento como quiera.

A pesar del contenido percutante del relato, asistimos, de cierta manera, a un retorno a una narrativa mucho más convencional y depurada en cuanto a la forma, al uso del lenguaje y de las instancias narrativas que la que prevalecía en *Pez de vidrio* que, todavía, quedaba impregnado de las estrategias narrativas de sus predecesoras inmediatas. Aquí, la narración se hace principalmente en tercera persona, la estructura del relato es sencilla, el lenguaje callejero desaparece en provecho de la palabra poética.

En «Desorden frente a purismo: La nueva narrativa frente a René Marqués», Juan G. Gelpí destaca cómo en las obras de este autor que pertenece a la generación anterior a Ferré «La manera de narrar hasta las situaciones más violentas es sumamente decorosa» (178). Según plantea Gelpí, frente a «la doble mordaza que le impuso Marqués a la narrativa —el purismo y el eufemismo», los escritores posteriores reaccionaron elaborando una «lógica del desorden» (179)⁴⁷. En contraste con esta narrativa del desorden, en «Los parques» abundan los eufemismos. Pero, más que mera vía de escape de lo crudo o de lo vulgar, los eufemismos forman parte y, hasta cierto punto, soportan la estrategia estética central del relato.

Dicha estrategia consiste en tomar del mundo de la infancia para crear y presentar a un público adulto un cuento erótico que explora formas marginales de la sexualidad. Así, se suspende el tiempo y se produce un efecto ‘tranquilizador’ similar al que suscita la madre cuando lee un cuentito a su niño. Santos Febres aprovecha el tono, la narración en tercera persona, el lenguaje —donde abundan los eufemismos y los

⁴⁷ Gelpí utiliza aquí un término acuñado por Josefina Ludmer en *Onetti: los procesos de construcción de un relato*.

diminutivos- y en fin, el ambiente de fantasía propio del cuento infantil. Bajo su pluma, las actividades lúdicas de la niñez se transforman en juegos eróticos y los espacios ‘autorizados’ se metamorfosean en escenarios que estimulan la imaginación y el placer sexual. Y así, el imaginario de la infancia nutre el cuento erótico.

«Los parques» retoma el tema del conocido cuento de Charles Perrault, en el cual una niña inocente, Caperucita roja, cruza el bosque para ir a casa de su abuela. Sus padres le han enseñado la prudencia, ‘cruzar el bosque es muy peligroso’ puesto que ahí siempre asecha el lobo. Su inocencia, descuido e inexperiencia de las cosas de la vida, sin embargo, causan su ‘perdición’. Aunque ella nota los ‘grandes ojos’ de su abuela, su ingenuidad le impide ver la superchería armada por el lobo que, finalmente, la ‘come’ viva. El mensaje que subyace y que, evidentemente, se dirige a la juventud es obvio: entablar ‘relaciones’ - implícitamente, relaciones sexuales- con desconocidos es algo peligroso.

El relato de Santos Febres, sin embargo, prescinde de tal perspectiva normativa y más bien trastueca la historia. En «Los parques», no transpiran enfrentamientos generacionales violentos; la palabra se hace menos directa, más poética; el tono es suave y suelto; y, de la voz de la interdicción sólo nos llega un eco sordo y lejano: «Ay de ella, “Cuidado con los parques” dicen las voces del parental guidance. Y ella sonreída, ve a las nubes invitarla a caminar» (126). M. Margaret Olsen⁴⁸ subraya que el cuerpo sexualizado en Mayra Santos es la más pura expresión de la libertad (13). Y, precisamente, «Los parques», por privilegiar la perspectiva interna del personaje, no

⁴⁸ Refiere ella a *Urban Oracles* publicado en 1997, una traducción al inglés de los cuentos iniciales de Febres.

narra una transgresión sino el simple ejercicio, la experimentación y el gozo de la libertad.

Para lograr el efecto de dulzura observado por varios estudiosos, Santos Febres invierte los paradigmas niñez/inocencia, adultez/conocimiento sobre los cuales se fundamenta la moraleja del cuento de Perreault. La joven, al inverso de Caperucita roja, busca los caminos prohibidos, y si ‘ha perdido’ algo, es la inocencia; ‘sabe’ adonde va y, de antemano, ‘conoce’ el desenlace. Más bien lo provoca:

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. (125)

La joven posee el conocimiento sexual propio de los adultos. Va por el bosque, por el lobo y por su gozo. ‘Perderse’ forma parte del juego de fingimiento y de seducción que, desde su posición de pseudo niña inocente, instaura para apetecer a los hombres y para satisfacerse de una manera que ni siquiera sospechan sus presas. Si en el cuento de Perreault, al perderse en el bosque, la ingenua Caperucita corre, sin saberlo, a su perdición, en cambio, aquí, la protagonista no es una víctima: «El crujir de unas matas cercanas, el moverse de sombras lejos del poste, directamente lejos pero cerca, la distancia precisa para ver cómo ella se abre y el don cree que es para él» (127).

Implícitamente, el cuento de Perreault asocia el lobo al peligro que puede representar el hombre ávido de sexo para una juventud inexperimentada. «Los Parques» revierte esta imagen del hombre bestia que acecha la carne tierna para

‘comerla’. Aquí, son los dones quienes, en su calidad de accesorios de los parques, son las víctimas de la joven hambrienta. Cuando, al comerla, muge el lobo, la joven muge también. Cuando el macho goza, ella finge estar gozando con él, pero logra su placer mediante estos ojos que la ‘devoran’ desde lejos: «Se estira con el don adentro con condón claro ella no es loca. Lo oye mugir y ella muge, el don haciéndole regalos mientras ella le regala y se regala para otros» (126).

Como lo evidencian estos cortos fragmentos, el ritual imaginativo al cual nos convida Santos Febres pasa primero por un lenguaje metafórico que se adapta a la estrategia de inversión y osmosis adultez/niñez. Aunque implícitas y veladas, las imágenes son, sin embargo, de una rara potencia y eficacia evocadora. Así, a pesar del tema, en ningún momento figuran las palabras ‘pene’, ‘eyaculación’ ‘orgasmo’ o ‘esperma’, sino que prevalece la imagen poética teñida, a la vez, de la inocencia que se atribuye a la infancia, y de un ligero toque de ironía. Así, en el clímax sexual, a la niña, el don «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» (126), y esta «leche» que brota, nutre la pseudo niña que «está en pleno desarrollo» (130). Si a veces la joven acepta unos ‘regalos’ materiales de los hombres que le hacen el amor, anhela y goza más bien de los ‘regalos’ corporales que le dejan estos ojos que se mueven rítmicamente en la sombra mientras ella ‘se regala’ a sus miradas:

ella no va al parque tan sólo a recibir regalos; a que los dones escapados de la televisión y la esposa le regalen oruguitas de leche y después la limpien consternados con papeles tan verdes como el parque. Ella sabe que en los

parques habitan otras criaturas. Esas son invisibles y viven del purito simulacro (127).

La censura, si hay una, se realiza en el lenguaje mismo. Gracias a una exploración meticulosa de la condensación de sentidos que conllevan las palabras, se alivia el tema y se lo despoja del peso moralizador. Así, el acto de prostitución/exhibicionismo al cual se entrega la niña en la narración cobra forma de un jueguito inocente, de un «purito simulacro».

El texto prescinde igualmente de palabras como ‘pedofilios’ o ‘mirones’ demasiado impregnadas de juicios negativos. La joven, pues, tiene «sus dones fijos» que la protegen «de quien se quisiera prosperar, violar las reglas de su juego» (130). En cuanto a los *voyeurs*, son los «amiguitos» que comparten estos juegos. Adecuándose al lenguaje propio de la niñez, en el corto relato, abundan los diminutivos: banquito, espejito, oruguitas, purito, espaldita, encorvadita, cuidaditas, juguetito, amiguitos, caminito, tardecitas...

En el prólogo de *El rostro y la máscara* (1995) donde antologa a autores noveles y aún inéditos, José Angel Rosado refiere a planteamientos de Efraín Barradas quien, en 1983, notaba que, reaccionando en contra de las propuestas del realismo social de los 40, los autores de la generación del 70 cultivaban la oblicuidad como herramienta de denuncia social. Rosado subraya que, al contrario, los narradores que presenta en su libro se dedican a un arte creativo que «se concentra en la letra» (XXI) y evita «conflictos de orden ideológico» (XXIV-XXV). En «Los parques», efectivamente, la finalidad estética pasa al primer rango, pero la oblicuidad sigue omnipresente en la exploración poética de la plurisemia de las palabras y en la

sinuosidad que ésta aporta al discurso. Aunque el relato escapa al mensaje 'directo', en cambio, no deja de estimular nuestra imaginación y quién sabe, quizás nuestro sentido crítico.

- La preocupación por el consumo, un mensaje difuso

En conmemoración del Mes de las Humanidades, en octubre del 2001, *El Nuevo Día* abría sus páginas para presentar las soluciones propuestas por ciertas personalidades públicas a los retos que enfrenta la sociedad puertorriqueña contemporánea. Entre las personas entrevistadas figura Mayra Santos Febres. Según relata la periodista Myrna Rivas Nina, al hablar de lo que más la preocupa, Mayra Santos señala el consumo a ultranza que, hoy en día, forma parte de nuestros hábitos de vida y determina nuestras relaciones sociales. Santos Febres dice: «Nos vemos unos a otros como bienes de consumo. Dentro de esta lógica, la gente que no puede consumir, como los pobres o los deambulantes, pasan a ser como subhumanos, no interesan» («30 voces» 2). Sin ser explícita, la preocupación por el consumo, permea «Los parques», lo nutre y le proporciona a la autora un terreno fértil para la exploración de las capas de sentidos de las palabras.

De una persona que nos mira insistente y detalladamente decimos que nos 'come' con los ojos. Si el lobo del cuento de Perreault tiene grandes ojos para ver mejor, y si termina 'comiendo' a Caperucita, en «Los parques», metonímicamente, los hombres son 'ojos' que 'consumen' visualmente el cuerpo que la joven ofrece deliberadamente a sus miradas y «su mismísimo cuerpo es la ensalada y el plato

principal para esos ojos» (128). Esos ‘ojos’ se nutren de ella y, para sobrevivir, necesitan de ella tal como ella los necesita. En medio de esta fruición compartida, los hombres víctimas del pequeño juego erótico sólo hacen las veces de ‘adobo’ al placer que ‘consumirá’ tanto a la que se ofrece como a los mirantes: «Ay del don, es el adobo y puede ser cualquiera si aplicado en dosis apropiadas (128).

Mediante el mismo proceso de oscilación entre la designación y la connotación, la palabra ‘parque’ sirve de base para un juego de asociación entre lo civilizado y autorizado; lo salvaje, peligroso y prohibido; y lo material y corporal. El espacio donde se desarrolla la escena, el parque, cobra sentido de este otro lugar más salvaje, el bosque, que recorre el lobo y que una debería evitar, pero que, al contrario, ella busca y habita, puesto que, para la joven, el parque/bosque es conveniente como un mall:

tiene quince años y va por el bosque, un bosque en medio de la ciudad, qué conveniente, 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).

Tal como un centro comercial colocado en medio de la ciudad que proporciona los bienes de consumo y llena las necesidades materiales, el parque/bosque/mall facilita el consumo sexual y llena las necesidades corporales de la niña. En su escritura, a la monosemía que congela el sentido, Santos Febres opone la plurisemía, y al consumismo puramente material ella opone el consumismo corporal y erótico.

En «Los parques», aprovechando tanto la cosmovisión y el imaginario infantil como el legado de la literatura de nuestra infancia, Santos Febres narra la historia de una joven que incursiona el mundo erótico de los adultos enlazando así tres

generaciones, la de la niñez y de la inocencia, la de la adolescencia y del despertar sexual, y la de la adultez y del conocimiento. La visión que nos entrega de la marginalidad es flexible, puesto que toma del ser íntimo, de sus posiciones y pulsiones que por pertenecerle y por ser únicas siempre son 'marginales'.

Para Santos Febres, la marginalidad es un estado que fluctúa según las circunstancias o el momento. Asegura no creer en «marginalidades fijas» («Literatura para curar» 4). Quizás por esto, sus personajes no combaten ni se oponen sino que asumen perfectamente sus 'diferencias', o mejor dicho, las escogen y se mueven con ellas. La joven exhibicionista de «Los parques» es normal y correcta en su sexualidad, y uno de estos días, cuando lo juzgará oportuno, irá a la universidad:

Ella tiene quince años, un parque accesible, sus cómplices y de vez en cuando [sic] sale a caminar. Saca buena notas en la escuela. Algún día irá a la universidad. Le gustan las matemáticas y el inglés. No se mete en vicios, ella no es boba (131).

En otro momento, ella formará parte del mundo 'normal'. Este movimiento inestable entre la norma y las múltiples posiciones 'marginales' es otro elemento que nutre el efecto de naturalidad y dulzura observado por varios estudiosos, por ejemplo, Efraín Barradas y Carmen Dolores Hernández (citada en Villafañe), al mismo tiempo que nos deja, a nosotros los lectores, la impresión agridulce de que se no escapa el sentido del mensaje.

«Resinas para Aurelia»

Si la narración en «Los parques» adopta la soltura característica de la adolescencia, en «Resinas para Aurelia», es el amor resentido por Lucas, el personaje principal del relato que da el tono y sitúa el registro de la narración al presentar lo que, desde una perspectiva normalizadora podría ser un acto de perversión, como si fuera un ritual de ternura y de sensualidad. A ejemplo de «Los parques», la narración en «Resinas para Aurelia» se hace en tercera persona, la estructura es sencilla y el lenguaje poético. El discurso es sinuoso, salpicado de imágenes y metáforas, y aunque se percibe un toque de ironía, la dulzura sigue omnipresente. Por un proceso similar al de «Los parques», Santos Febres invierte lo ‘normal’ y lo ‘perverso’ de manera que este último no provoque ninguna aversión, mientras la norma, lo corriente, aparezca más condenable.

Siguiendo su exploración y valoración de los placeres del cuerpo, «Resinas para Aurelia» narra la historia de Lucas, el jardinero municipal de Patagonia, que posee el raro talento de devolver «palpitaciones secretas a todo tronco o torso que pudiera acoger el regalo de sus dedos» (66-67). Un día, mientras hace por primera vez el amor con Aurelia, una joven prostituta recién llegada en el prostíbulo que suele frecuentear, crecen las aguas del río cercano. Mientras afuera se desencadenan los elementos, en el burdel, Lucas da rienda suelta a sus pasiones. Una sola noche habrá bastado para que el Humacao se lleve a doscientos habitantes del pueblo, incluso a Nana, la abuela de Lucas, y para que Lucas se enamorara locamente de su «putita» (84), la que le abrió «la puerta, los ojos y la caja del corazón» (70).

Cuando ochos meses después, Lucas rescata el cuerpo inerte de Aurelia de las aguas del río inclemente, se lo lleva a su casa y con paciencia y minucia se dedica a su

arte. Utilizando ungüentos, resinas y masajes, le insufla a la muerta algo de calor y con la subida del deseo que ya no puede aguantar, aquella noche le hace el amor hasta la madrugada. Tres veces a la semana, después de cumplir alegremente sus faenas diurnas, Lucas se encierra en su taller para repetir el mismo ritual amoroso y acoplarse varias veces con el cuerpo inanimado de Aurelia que conserva en el hielo.

Aunque tal imagen podría provocar repugnancia, el tratamiento del tema de la necrofilia huye la perspectiva moralizadora y pasa por un sutil proceso de dulcificación en el cual predomina el registro de la sugerencia, de la sensualidad y del erotismo. Así, no se nos narra, como lo deja suponer el tema, un acto degradante sino que se lleva a cabo una desproblematización, o mejor dicho, una desdramatización del delicado tema. Santos Febres cuenta la historia de Lucas como si nos contara una dulce y tierna historia de amor:

Se desnudó completo, se puso un poco de resina en la pelvis, el pubis y en su verga. Mientras le habría las piernas a la ahogada sintió el picante calentón de aquel ungüento viscoso, se sentía quemar. Con los dedos destrabancó la vulva de su amada, y allí mismo, sobre la mesa del taller fue penetrando a la dulce Aurelia, a la Aurelia de ámbar y resinas, a su putita amada para al fin, al fin llenarla de calor (84).

La escena que visualizamos aquí no es nada ingenua. El cuerpo, según dice Santos Febres, es un espejo oblicuo y los sentidos no tienen nada que ver con la pureza. Ella afirma rechazar la pureza, tanto la de la escritura, como la del cuerpo o de la razón por ser todas «asépticas» y por no constituir un «buen caldo de cultivo» («Literatura para curar» 3). Al ajustarse a los sentimientos de Lucas, la imagen que podría fácilmente ser

insostenible se alivia y la lectura del fragmento nos deja una extraña impresión de dulzura.

Si tal sensación en «Los parques» proviene en parte del préstamo de procedimientos propios de la literatura infantil, en «Resinas para Aurelia», el tono, el vocabulario, y las estrategias narrativas se adecúan a las exigencias y a los parámetros de la narración de una historia de amor. El personaje de Lucas, pues, tiene que ser digno de amor, y de hecho se caracteriza paradójicamente como un hombre a la vez tierno y fuerte, conecedor y tímido, sensible, capaz de llorar, de encariñarse y de ayudar al prójimo, en fin un solitario que, si comunica poco verbalmente con sus semejantes, en armonía con los requisitos de su oficio de jardinero, posee una rara sensibilidad para aprehender sensualmente su entorno:

Año tras año, Nana fue sensibilizándole las yemas a tal grado que Lucas aprendió a cogerle el pulso a los árboles, a los de sombra, a los de fruto y a los de flor. Sentía cómo la savia les corría por las venas y, a través de una cuidadosa medición de temperaturas y presiones líquidas, podía saber si el árbol estaba saludable o si necesitaba agua, poda, o una sangría para liberar el exceso de resinas de su interior (63).

Una estrecha conexión une Lucas a la naturaleza que lo rodea y su caracterización se construye de acuerdo a ésta. Los ojos del jardinero son del color «de la almendra oscura y dulce», sus amplias espaldas son «fibrosas como un ausubo», su piel tiene el «profundo colorizo caobo» y siempre queda «fresca como una sombra» (67). Su sexo es un «cabo de raíz» y un «nudo amplio» que promete «troncos de carne oscura y deliciosa, pelitos suaves, olorosos a uveros de mar» (68), o un «portento de raíz macha»

(71). Cuando penetra a Aurelia, Lucas se mueve «como los sauces del cementerio» hasta que le suban «al vientre todos los jugos de que su cuerpo había sido capaz de producir en todos los años que había existido sobre la faz de la tierra» (71). El cuerpo de Lucas es una prolongación de la naturaleza, forma parte de ella.

Camille M. Villafañe nota que la recuperación del cuerpo negro, tanto masculino como femenino, es un objetivo prioritario para Santos Febres. Según ella: «Con su cuerpo y sus escritos la autora se propone combatir el supuesto de que el cuerpo negro, en color y forma, es una marca de vergüenza» (97). Afirma que en esta agenda, el personaje de Lucas encarna la belleza ideal del hombre de color (103). Conuerdo con la estudiosa en que, efectivamente, la descripción elogiosa del cuerpo de Lucas se insierte en un proyecto de recuperación, inscripción y valorización del cuerpo negro. Pero, igualmente, dotando su personaje de una gran belleza, tanto interior como exterior, Santos Febres logra desplazar nuestro enfoque hacia las cualidades de Lucas y convencernos de que, a pesar de sus singulares prácticas sexuales, Lucas no es una bestia. Ninguna bestia podría acariciar los troncos con tanta suavidad. Las manos de Lucas embellecen, purifican, dejan «todo terso, fresco a la piel, resbaloso» (66); protegen las «superficies del salitre gris que cubría al pueblo como un vaporizo inamovible» (66); recogen la resina, la savia de vida que lo puede todo, incluso «poner a respirar a un cuerpo» (65). Y, si sus manos dan vida, cuando entran en contacto con la piel vegetal, la sensación le vivifica a él también:

el suave verdor húmedo de las hojas brillosas del café de Indias o el calor picante de las hojas rugosas del orégano brujo, la cáscara de palo santo o las

cortecitas de tártago le levantaban sudores de alivio en la piel. Se la dejaban tranquila y clara (64-65).

Mientras Lucas vive rodeado de lo verde, lo frondoso, lo bello, lo húmedo, lo que huele a flores y resinas, en fin de todo lo que respira y celebra la vida, en paralelo, evoluciona otro mundo gris, triste, feo, seco y pestilento. Por un efecto de inversión, el mundo de Lucas, el de la 'marginalidad', está fuertemente vinculado a la conservación y/o la restauración de lo natural mientras el de la 'normalidad' connota la destrucción y la muerte.

Así, Lucas convirtió «una plaza desnuda de pueblo salitroso en un jardín divino» (65). Después del desastre, «Dió respiraciones, calentó miembros, abrazó huérfanos y viudas» (73), y rescató los cuerpos del río cuyo cauce había sido desviado «a propósito para cumplir con las necesidades de expansión del municipio» (69). Meses después de la tragedia, Lucas seguía encargándose de los cadáveres de ramerías que «nadie había querido ir a recoger», cuerpos que, según los oficiales, «creaban pestilencias» (76) y que, después de haber sido manoseados por el pueblo entero, terminaban inexorablemente (y misteriosamente) en el río. El jardinero embellece y restaura mientras la gente 'respetable' engendra la muerte y la desolación. La inversión no sólo desplaza nuestra atención sobre las cualidades de Lucas haciendo que nos olvidemos de sus imperfecciones, sino que también parece sugerir que existen 'perversiones' mayores que las de Lucas.

Simbólicamente, los olores son uno de los elementos que dividen a Patagonia en dos mundos paralelos, uno que se caracteriza positivamente y otro negativamente. Así, mientras alrededor de Lucas y de su abuela abundan las fragancias profundas y suaves

en el mundo de la 'normalidad', lo apestoso se erige en signo del mal vivir de sus habitantes:

El aire de Patagonia, usualmente apestoso a crecida de río, a colchón humedecido y a orín, se detenía donde empezaban los aires de la abuela con sus cocimientos de plantas y de flores. La casa de ellos, aunque humilde y asediada en los flancos por los ranchones de mancebía, siempre olía a resinas de árboles de sombra que contrarrestan el olor de mal vivir (60).

Lo apestoso no llega a Lucas. El mal vivir, la ausencia de energía vital o la muerte que, en el relato, son lo propio de la 'respectabilidad', se acompañan metafóricamente de aromas pestíferos. En cambio, el despertar de la vida, de las sensaciones físicas, e incluso de las fantasías eróticas, siempre se traducen por la exhalación de perfumes suaves:

algunas señoras circunspectas se habían sorprendido a sí mismas soñando con los dedos de Lucas, que les sacara de adentro toda aquella sequedad tan cuidada, que las deshiciera en ríos de ámbar succulento, densos almizcles olorosos a fragancias profundas y secretas, aquellas de las cuales se protegían, para no poner en tela de juicio su respectabilidad (67).

Todo el saber de Lucas se concentra en estas manos que estimulan las sensaciones – tanto las de la piel vegetal como las de la piel humana- y que inflaman la imaginación de las mujeres que, por ser 'respectables' se obligan a rechazar verdaderos contactos físicos con ellas.

Para Santos Febres, la sensualidad representa la manera más directa de entrar en contacto con el mundo: «Sin los sentidos no vemos, ni olemos, ni tocamos, ni oímos, ni

gustamos del mundo. El resto es derivativo. El pensamiento es la huella de los sentidos y a veces su trampa. Por querer escapar de la trampa, regreso a la sensualidad» («Literatura para curar» 3). Toda la caracterización de Lucas se moldea a esta epistemología. Tanto «Resinas para Aurelia» como los demás cuentos de la colección traducen un deseo de abarcar el más amplio abanico de experiencias y percepciones humanas, y anhelan inscribir la sensualidad como forma válida de conocimiento.

María Julia Daroquí plantea que Santos Febres (se refiere en particular al cuento «Marina y su olor» incluido en la colección *Pez de vidrio*) «nos invita a recuperar los espacios de la memoria olfativa» (80). Afirmo que en la escritura de Santos Febres:

las menudencias de la vida cotidiana parecieran haber desplazado las preocupaciones sobre las interrogantes del ser nacional. Se trata de una estrategia narrativa, sin duda, que persigue 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).

Me parecen muy acertadas estas afirmaciones. En *El cuerpo correcto*, Mayra Santos nos invita a recuperar la memoria olfativa con toda la memoria sensitiva, y así, quizás, su erótica se inscribe en un sutil proceso de repensar el tema de la identidad desde las coordenadas del cuerpo íntimo como un territorio propio aún por definir.

Aunque se valoran también los demás sentidos, el tacto, íntimamente ligado al oficio de Lucas, ocupa el primer plano. Las manos del jardinero no sólo construyen y

fundamentan la identidad pública de Lucas sino también la íntima. Como las pulseras que identifican a la ramerías en su oficio y son promesas de un eventual acto sexual, las manos de Lucas construyen su reputación de jardinero experto pero igualmente, como símbolos de sensualidad, constituyen la base de la erotización del personaje⁴⁹:

Sus dedos, largos como de pájaro, terminaban en puntas corvas y afiladas, con diluidas lúnulas al fondo de las uñas. Estas siempre estaban bordeadas de tierrilla y pedacitos de cortezas, estriadas a veces por finísimas fibras de queratina que le creaban texturas magistrales y diferentes a cada una. Las palmas eran anchas, carnosas, con callos en cada falange. Vetas profundas y sutilísimas cortaduras las surcaban de dorso a revés, haciéndole mapitas del destino por toda la superficie color acerola madura. Pero, sorpresivamente, las manos de Lucas eran suaves, en su fortaleza y precisión [...] tímidas, suaves y huidizas en su fuerte presión sobre las cosas. Todos los ojos que tropezaban con Lucas se fijaban en sus manos (68-69).

Partiendo de una idea que avanza Georges Bataille⁵⁰ en su discusión sobre lo erótico, Santos Febres plantea que en el Caribe, esta región «celaje de miles de deseos» («Los usos» 106) y heredera de un pasado esclavista, el Eros está muy íntimamente ligado al trabajo. Según ella, la tradicional frontera entre vida pública y vida privada no funciona en esta área donde «Sexo es trabajo, donde deseo es lo que surge de la

⁴⁹ Camille M. Villafañe también nota una relación entre el oficio de Lucas y la erotización de sus manos. Dice: «Esta reterritorialización de las manos de Lucas llama la atención por ser la parte fundamental de su cuerpo ligada a su oficio. A la par de fetichizar sus manos, se erotiza su trabajo» (85).

⁵⁰ Febres cita a Georges Bataille quien considera que la actividad sexual es una forma de violencia que, por ser espontánea, se opone al trabajo («Los usos» 106).

obligación de tener que sentir el cuerpo de la dominación dentro del cuerpo “propio”» («Los usos» 108). Sugiere pues que el deseo, concebido como anhelo de vida, puede surgir tanto bajo la dominación como en la entrega libre:

Había deseo, tuvo que haberlo, el deseo del amo, el deseo del esclavo. Sin deseo ¿cómo se pudo sobrevivir tal experiencia de dominación, cómo se pudo inclusive erotizarla, convertirla en un paradigma del deseo? (108)⁵¹.

Frente a la opción de ciertos escritores de su generación que se alejan del erotismo para huir la excesiva exotización sufrida por el Caribe que durante largo tiempo fue visto como «la fábrica de sexo del deseo del resto del mundo» («Libertad enmascarada» 2), Santos Febres busca nuevas maneras de erotizar las Antillas y de inscribir los deseos que le son propios. Las manos de Lucas seguramente cumplen este propósito, pero además, de manera tenue y ambigua parecen deshacer la idea de una identidad que escinde lo íntimo y lo público. A partir del cuerpo y de sus sensaciones, Santos Febres reconcilia las dos imágenes, la de la intimidad y la de la vida pública, y quizás así presenta un discurso alternativo al de la identidad nacional. Al mismo tiempo se demarca de las representaciones de la marginación que privilegiaron los escritores de la generación anterior.

De hecho, en su constante anhelo de ir fuera de los senderos trillados, Santos Febres huye tanto la erotización estereotipada del Caribe como la victimización sistemática de los ‘marginales’, proceso predilecto de la generación artística anterior.

⁵¹ Esta forma de deseo que brota del trabajo y de la obligación encuentra su reflejo más directo en «Resinas para Aurelia» cuando, en la noche del desastre, Lucas penetra a Aurelia: «ella se resquebrajó silenciosa para dejar entrar aquel portentoso de raíz macha entre sus piernas. Lucas estuvo encima de ella, moviéndose como los sauces del cementerio. Notó que la niña no quería sino hacer su trabajo, pero poco a poco se le fueron humedeciendo los goznes de la entrepierna y a oler a cedro recién cortado» (71).

Por ejemplo, aunque podemos fácilmente establecer un paralelo entre las 'esclavas' que las ramerías llevan al tobillo, y las cadenas de centenas de mujeres negras que sufriendo el esclavajismo, no hace mucho, tuvieron que entregarse cuerpo y alma a un amo, el posicionamiento político no es directo, sino que pasa por el registro de la sugerencia que también es el del erotismo.

Santos Febres afirma que el punto metodológico que más la seduce de Georges Bataille es su concepción de la experiencia de lo sensual y de lo erótico como «épisteme que se produce por medio de órganos diferentes al cerebro» y como «enfrentamiento con la vida, con las capacidades de la imaginación, inclusive con la muerte como deseo de aniquilación de lo discontinuo» («Los usos» 105). Bataille dice:

«We achieve the power to look death in the face and to perceive in death the pathway to unknowable and incomprehensible continuity _ that path is the secret of eroticism and eroticism alone can reveal it» (Citado en «Los usos»: 105).

Precisamente, desde el cuerpo y las sensaciones «sin más que este entendimiento en la mente» (82-83), toda la vida de Lucas consiste en desafiar a la muerte. De jardinero a rescatador de cadáveres todo su saber sensitivo sirve para prolongar el ciclo de la vida, para tersar las arrugas del tiempo, para restituir calor y humedad, hasta el momento en que, al hacer el amor con el cuerpo sin vida de Aurelia, se da cuenta de que la muerte constituye un «camino hacia la continuidad» («Los usos» 105). El relato, pues, no termina con la concretización de un acto degradante, sino con el triunfo de la vida:

Sus manos no podían espantarla. Pero su pinga y su resina, aquel ardor que regresaba envuelto en consistencias vegetales, ese sí estaba presente, producto

de sus manos y de su espera, de su insistente recuerdo empotrado en los dedos y en la piel (84).

Lucas está vivo, su deseo también. Aurelia está muerta. No puede herirla. No hay drama, no hay perversión, no hay transgresión. Sólo hay deseo y energía de vida. Como lo sugiere el título de la colección, todos los cuerpos, todos los deseos y todas las exploraciones de la corporeidad son correctas.

En una reseña de *Cualquier miércoles soy tuya*, Edgardo Rodríguez Julia dice que «siempre es difícil lograr una caracterización del género opuesto sin caer en la caricatura, o las mezquindades propias del corazón vengativo» (52). Elogia así la construcción de Julián Castrodad, el personaje principal de la última novela de Santos Febres. Lo que más me interesa de esta afirmación es que en «Resinas para Aurelia» tampoco transpiran «mezquindades propias del corazón vengativo» sino que en este cuento: «se da una lucha diferente, más sensual. La que tiene cualquier artista con su material de trabajo» (Santos Febres, «Por qué escribo» 155).

CONCLUSIÓN

En 1990, María M. Solá resume el recorrido y las acciones de las escritoras puertorriqueñas afirmando: «En la narrativa están triunfando desde la década de 1970 porque han trabajado con profesionalismo, adaptando el código literario a sus significados femeninos, feministas, populistas y solidarios y patrióticos puertorriqueñistas» (15). Su afirmación describe muy bien la visión que emana de toda la narrativa inicial de Ferré en la cual el afán de lucha social ocupa el primer plano.

Solá afirma igualmente que las autoras ‘recientes’ no se dedican a explorar lo íntimo y lo subjetivo como lo hacían las escritoras femeninas de otras épocas. Según ella: «La literatura que construyen las mujeres en Puerto Rico hoy ofrece un panorama de la lucha ideológica y de los cambios importantes de la cultura porque ellas han elaborado sus textos como medios y procesos de reconstruir la complejidad de un pueblo en lo individual y en lo colectivo» (53). Este análisis de las escritoras del setenta/ochenta no puede extenderse a la narrativa de Santos Febres que, precisamente, se construye desde lo privado, privilegia lo íntimo y no proyecta finalidades feministas o políticas directas.

En armonía con la sensibilidad y los postulados de su época, Santos Febres explora la multiplicidad y la heteroglosía urbana. Sus personajes son ambiguos tal como lo es el Puerto Rico de hoy en donde no caben modelos fijos y únicos, y tal como, a la hora de la globalización, lo es la propia posición de los habitantes del Estado Libre Asociado. Más que dedicarse a pintar la marginalidad, Santos Febres narra las particularidades íntimas de los seres y el estado provisional en el cual se encuentran porque para ella la «marginalidad» es un concepto relativo que funciona como un arco

iris de posibles posicionamientos. Por esto sus personajes no se identifican a ningún grupo en particular y pasan de una posición a otra: «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). Santos Febres se interesa en las microhistorias de la urbanidad y en esta agenda, la sensualidad y lo erótico se presentan como vías de contactos y modos privilegiados de conocimiento del mundo circundante. La exploración lúdica de la plurisemia de las palabras que lleva a cabo, y el registro de la sugerencia que emplea invitan al lector a un ritual imaginativo parecido al que se opera en el ritual erótico. La escritura y el cuerpo se unen como lugares de inscripción de estas identidades fugaces a las cuales se acerca.

Las diferencias discursivas plasmadas en las obras de ambas escritoras, la agresividad, lo soez, y las escenas sexuales más obscenas que eróticas del lado de Ferré; la ternura, la sensualidad, el erotismo del lado de Santos Febres, además de poner de relieve objetivos y estrategias distintas entre la una y la otra podrían igualmente traducir un cambio de percepción del papel social del intelectual/artista que surge en Puerto Rico en la última década el siglo XX. Reflejan la concretización de una forma nueva de narrar (o de reivindicar) el derecho a la marginalidad. El propio camino ideológico y profesional recorrido por Ferré confirma esta idea. Sus deseos de consolidación nacional a través de la independentización de Puerto Rico se han desvanecido y sus últimas obras escritas en inglés, *The House on the Lagoon* (1995), *Eccentric Neighborhoods* (1998), y *Flight of the Swan* (2001), si tratan temas similares, lo hacen de una forma diferente. Aparecen desprovistos de la agresividad, del tono

denunciador y reivindicador de su narrativa primeriza, y se alejan del sustrato moralizador de sus principios.

En *Escenas de la vida postmoderna*, donde dialoga con la idea de que con la posmodernidad la figura del intelectual ha entrado en su ocaso, Beatriz Sarlo observa que hoy en día, un clima distendido y distante se ha impuesto: «los gestos heroicos del intelectual santo o profeta suenan especialmente fuera de ritmo con la melodía asordada de la época. Vivimos un “clima desensibilizado” (se ha dicho) donde las declaraciones de principio retumban a destiempo». Añade que: «A diferencia del pasado, donde muchos querían hablar al Pueblo, a la Nación a la Sociedad, pocos se desviven hoy por ganar esos interlocutores lejanos, ficticiales o desinteresados. Sin embargo, el lugar puede construirse» (198). Creo que es precisamente lo que desde la dulzura, el cuerpo y el erotismo está construyendo Santos Febres.

Para escenificar la «diferencia», el nuevo milenio pide gestos representativos distintos y metáforas propias. En un momento en que muchas de las cuestiones abordadas por las generaciones anteriores, y que aún no están totalmente clausuradas, pierden vigencia, la inestabilidad social y política socava la certidumbre que correspondía a la modernidad. Los artistas ya no se atienen al legendario binarismo. Para enfrentar los problemas sociales actuales, proponen más bien una multiplicidad de opciones y soluciones. Las acciones artísticas abiertamente militantes cedan el paso al multiposicionamiento y la negociación.

Haciendo eco a estas coyunturas, Santos Febres no impone una visión particular sino que muestra, refleja, sugiere. Dispara imágenes brutales que contrastan con el tono meloso de su enunciación e inducen, quizás, cierto cuestionamiento, pero la

mirada no es autoritaria. En su calidad de intelectual/artista consagrada Santos Febres escribe desde el centro del poder. Sin embargo, su nacionalidad, su raza y su género hacen que ocupa también, de ciertos modos, estos mismos márgenes que son sus lugares de enunciación. Su conciencia de los problemas sociales le hacen optar por el modo predilecto de adaptación (¿de supervivencia?) del mundo que pinta: la negociación. Su mirada corteja tanto el sector hegemónico, la ciudad letrada, como el popular, el simple lector. Al fin y al cabo, su estética no persigue fines de endoctrinamiento sino que busca inducir entre otros gozos el gozo estético. Este proceso de seducción le permitió alzarse a la cumbre y alcanzar los mayores éxitos de venta, lo que, de ciertos modos, también es una manera de 'sobrevivir'.

OBRAS CITADAS

- ACEVEDO, Ramón Luis, ed. Introducción. *Del silencio al estallido: Narrativa femenina puertorriqueña*. Río Piedras: Editorial Cultural, 1991. 9-62.
- ACOSTA CRUZ, María I. «Historia y escritura femenina en Olga Nolla, Magali García Ramis, Rosario Ferré y Ana Lydia Vega.» *Revista Iberoamericana* 59 (1993): 265-277.
- ARRILLAGA, María. *Concierto de voces insurgentes*. Río Piedras: Isla Negra, 1998.
- BALSEIRO, Isabel. «Through the looking Glass, Darkly: Rosario Ferré's "Cuando las mujeres quieren a los hombres".» *Afro-Hispanic Review* 16 (1997): 3-9.
- BARRADAS, Efraín, ed. Prefacio. *Apalabramiento. Diez cuentistas puertorriqueñas de hoy*. Hanover: Ediciones del Norte, 1983. xiii-xxxi.
- . Reseña de *Pez de Vidrio* de Mayra Santos Febres. *Hispamérica* 72 (1995): 117-120.
- BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1979.
- BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard, 1949.
- . «La condition Féminine.» *Les écrits de Simone de Beauvoir*. Eds. Claude Francis et Fernande Gonthier. Paris: Gallimard, 1979. 401-409.
- BILBIJA, Ksenija. «Rosario Ferré's "The youngest doll" On Woman, Dolls, Golems and Cyborgs.» *Callaloo* 17 (1994): 878-888.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge, 1990.

- CABALLERO, María. «Rosario Ferré: las estrategias de la escritura feminista.»
Ficciones isleñas. Estudio sobre literatura de Puerto Rico. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998. 85-102.
- CORNEJO-PARRIEGO, Rosalía. «Racialización colonial y diferencia femenina en “Love Story” de Poniatowska y “Cuando las mujeres quieren a los hombres” de Ferré.» *Afro-Hispanic Review* 16 (1997): 10-18.
- DAROQUI, María Julia. *(Dis)locaciones: Narrativas híbridas del Caribe hispano*. Valencia: Universitat de València & Tirant lo Blanch, 1998.
- DEN TANDT, Catherine. «Caribbean sounds: salsa and cultural identity in Puerto Rico.» *Latin American Postmodernism*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi. 103-117.
- EPPLE, Armando. «De piel a piel: el erotismo como escritura en la nueva narrativa femenina de Chile.» *Revista Iberoamericana* LXV.187 (1999): 383-394.
- FERRÉ, Rosario. *A la sombra de tu nombre*. México: Alfaguara, 2000.
- . «Cuando las mujeres quieren a los hombres.» *Papeles de Pandora*. Río Piedras: Huracán, 1991. 23-38.
- . «De la ira a la ironía.» *A la sombra de tu nombre*. México: Alfaguara, 2000. 163-168.
- . *Eccentric Neighborhoods*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.
- . *El árbol y sus sombras*. México, D.F.: Fondo de la Cultura Económica, 1989.
- . *El coloquio de las perras*. Río Piedras: Cultural, 1990.
- . «El collar de camándulas.» *Papeles de Pandora*. Río Piedras: Huracán, 1991. 102-111.
- . *El medio pollito: siete cuentos infantiles*. Río Piedras: Huracán, 1976.

- . «Entre el ser y el tener.» *A la sombra de tu nombre*. México: Alfaguara, 2000. 181-186.
- . «Escribir entre dos filos.» *A la sombra de tu nombre*. México: Alfaguara, 2000. 173-179.
- . *Fábulas de la garza desangrada*. México, D.F.: Joaquín Mortiz, 1982.
- . *Flight of the Swan*. New York: Plume, 2001.
- . *La batalla de las vírgenes*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993.
- . «La cocina de la escritura.» *La sartén por el mango*. Eds. Patricia Elena González y Eliana Ortega. Río Piedra: Huracán, 1985. 137-154.
- . *La mona que le pisaron la cola*. Río Piedras: Huracán, 1981.
- . «La muñeca menor.» *Papeles de Pandora*. Río Piedras: Huracán, 1991. 9-14.
- . *Las dos Venecias*. México, D.F.: Joaquín Mortiz, 1992.
- . *Los cuentos de Juan Bobo*. Río Piedras: Huracán, 1981.
- . *Maldito amor*. México. D.F.: Joaquín Mortiz, 1986.
- . «On Love and Politics.» *Review: Latin American Literature and Arts* 3 (1987): 8-9.
- . *Papeles de Pandora*. Río Piedras: Huracán, 1991.
- . «Puerto Rico, USA.» *New York Times* 19 de marzo 1998.
- . «Puerto Rico, USA.» Trad. *El Nuevo Día* (23 de marzo 1998). 27 de agosto 2002. <<http://sololiteratura.com/ferpueroricousaesp.htm>>
- . Entrevista con Julio Ortega. «Rosario Ferré: el corazón en la mano.» *Reapropiaciones (Cultura y nueva escritura en Puerto Rico)*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991. 205-214.

- . *Sitio a Eros: trece ensayos literarios*. México, D.F.: Joaquín Mortiz, 1980.
- . *Sonatinas*. Río Piedras: Huracán, 1989.
- . *The House on the Lagoon*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1995.
- FRANCO, Jean. «Self-Destructing Heroines.» *The Minnesota Review* 22 (1984): 105-115.
- GARCÍA RAMIS, Magali. *Felices días tío Sergio*. San Juan: Cultural, 2001.
- GELPÍ, Juan G. «Desorden frente a purismo: La nueva narrativa frente a René Marqués.» *Literatures in Transition: The Many Voices of the Caribbean Area*. Gaithersburg: Hispamérica & Montclair State College, 1982. 177-187.
- . *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- GLENN, Kathleen M. «Text and Countertext in Rosario Ferré “Sleeping Beauty”.» *Studies in short Fiction* 33 (1996): 207-218.
- GUTIÉRREZ, Mariela. «Rosario Ferré y el itinerario del deseo: un estudio lacaniano de “Cuando las mujeres quieren a los hombres”.» *Revista canadiense de estudios hispánicos* 16 (1992): 203-217.
- LAGOS-POPE, María Inés. «Sumisión y rebeldía: el doble o la representación de la alienación femenina en narraciones de Marta Brunet y Rosario Ferré.» *Revista Iberoamericana* 51 (1985): 731-749.
- LUDMER, Josefina. *Onetti: los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977.

- . «Tretas del débil.» *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Eds. Patricia Elena González y Eliana Ortega. Rio Piedras: Huracán, 1985. 47-54.
- MARTÍ, José. *Política de nuestra América*. México: Siglo veintiuno, 1979.
- MENA, Miguel D. «Las letras saliendo del closet. Literatura homoerótica en República Dominicana.» 23 de mayo 2003. <<http://www.cielonaranja.com/closet.htm>
- MÉNDEZ-CLARK, Ronald. «La pasión y la marginalidad en (de) la escritura de Rosario Ferré.» *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Eds. Patricia Elena González y Eliana Ortega. Rio Piedras: Huracán, 1985. 119-129.
- MONTAÑEZ, Carmen L. *Subversión y creatividad. El personaje femenino en la cuentística de varias escritoras puertorriqueñas*. New York: Peter Lang, 1998.
- MORA, Gabriela, ed. «Narradoras hispanoamericanas: vieja y nueva problemática en renovadas elaboraciones.» *Theory and Practice in Feminist Literary Criticism*. Eds. Gabriela Mora y Karen S. VanHooft. Ypsilanti: Michigan University Press, 1982. 156-174.
- NEGRÓN MUNTANER, Frances. «Rosario Ferré: la subversión permanente.» *Narradores puertorriqueños del 70. Guía biobibliográfica*. Ed. Víctor Federico Torres. San Juan: Plaza Mayor, 2001. 63-73.
- NICHOLS, Geraldine.C. «Mujeres escritoras y críticas feministas.» *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*. Madrid: Siglo XXI, 1992.1-26.
- NOLLA, Olga. *Porque nos queremos tanto*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1989.

- OLSEN, Margaret. «Diaspora, Exile and Migration: Movement and Sexuality in Recent Afro-Caribbean / Latin American Women's narrative.» *Femunida Publications*. 28 de mayo 2003.
<<http://www.asu.edu/clas/dll/femunida/publications.htm>
- PÉREZ RIVERA, Tatiana. «Santos con su nuevo coqueteo.» *El Nuevo Día* 29 de junio 2002: 96.
- PERREAULT, Charles. «Le petit chaperon rouge.» *Contes de ma mère l'Oye ou histoires ou contes du temps passé avec des moralités*. Barbin, 1697.
- PULEO, Augustus C. «The Intersection of Race, Sex, Gender and Class in a Short Story of Rosario Ferré.» *Studies in Short Fiction* 32 (1995): 227-236.
- RICH, Adrienne. «Cartographies of silence.» *The fact of a doorframe. Poems Selected and New 1950-1984*. New York: W. W. Norton & Company, 1984. 232-236.
- RODRÍGUEZ JULIA, Edgardo. «De la redacción al motel.» Reseña de *Cualquier Miércoles soy tuya* de Mayra Santos Febres. 28 de mayo 2003.
<<http://www.literateworld.com/spanish/2002/escritormes/apr03/w01/box3.html>
- RODRÍGUEZ-LUIS, Julio. «De puerto Rico a Nueva York: protagonistas femeninas en busca de un espacio propio.» *La torre* 7 (1993): 577-594.
- 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.
- ROSES, Lorraine Elena. «Las esperanzas de Pandora: prototipos femeninos en la obra de Rosario Ferré.» *Revista Iberoamericana* 59 (1993): 279-287.

- SÁNCHEZ, Luis Rafael. *En cuerpo de camisa*. Río Piedras: Editorial Antillana, 1975.
- SANDOVAL-SÁNCHEZ, Alberto, ed. *A Queer Dossier: Mayra Santos-Febres' Sirena Selena vestida de pena*. *Centro Journal* XV. 2 (2003).
- . Introducción. «Sirena Selena: A Novel for the New Millenium and for New Critical Practices in Puerto Rican Cultural Studies.» *Centro Journal* XV. 2 (2003): 5-23.
- SANTOS-FEBRES, Mayra. «Acto de fe.» *Pez de vidrio*. Río Piedras: Huracán, 1996. 73-75.
- . *Anamú y manigua*. Río Piedras: La iguana dorada, 1991.
- . *Cualquier miércoles soy tuya*. Barcelona: Mondadori, 2002.
- . «Dilcia M.» *Pez de vidrio*. Río Piedras: Huracán, 1996. 51-56.
- . *El cuerpo correcto*. San Juan: R&R Editoras, 1998.
- . *El orden escapado*. San Juan: Tríptico, 1991.
- . «Escritores puertorriqueños repudian bombardeos.» 23 de mayo 2003. <<http://www.viequeslibre.addr.com/oldviequeslibre/escritores.htm>
- . «La escritora.» *Pez de vidrio*. Río Piedras: Huracán, 1996. 79-101.
- . Entrevista con Marcia Morgado. «Literatura para curar el asma. Una entrevista con Mayra Santos Febres.» *Barcelona Review* 17 (marzo-abril 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. 125-131.
- . «Los usos del Eros en el Caribe.» *Congreso la cuestión del género literario y la expresión femenina actual*. Ed. Carmen Cazorro García de la Quintana. Aguagilla: 1997. 105-114.

- , ed. Prólogo. *Mal(h)ab(l)ar: Antología de nueva literatura puertorriqueña*. Puerto Rico: Yagunzo Press International, 1997. 13-25.
- . «Marina y su olor.» *Pez de vidrio*. Río Piedras: Huracán, 1996. 41-50.
- . Entrevista con Cesar Güemes. «Mayra Santos Febres: las palabras son una mercancía y se deben liberar.» (octubre 2000). 20 de agosto 2002
<<http://www.jornada.unam.mx/2000/oct00/001004/03an1clt.html>
- . Entrevista con Dean Luis Reyes. «Mayra Santos Febres: libertad enmascarada.» *La Jiribilla* 32 (diciembre 2001). 20 del agosto 2002.
<http://www.lajiribilla.cubaweb.cu/2001/n32_diciembre/858_32.html
- . «Oso blanco.» *El cuerpo correcto*. San Juan: R&R Editoras, 1998. 25-56.
- . *Pez de vidrio*. Río Piedras: Huracán, 1996.
- . «Por qué escribo.» *Mujeres de palabra*. Ed. Angélica Gorodisher. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994, 151-155.
- . «Resinas para Aurelia.» *El cuerpo correcto*. San Juan: R&R Editoras, 1998. 59-85.
- . Entrevista con Teresa Peña-Jordán. «Romper la verja, meterse por los poros, infectar.» *Centro Journal* XV. 2 (2003): 117-125.
- . *Sirena Selena vestida de pena*. Barcelona: Mondadori, 2000.
- . Entrevista con Arturo Mendoza Mociño. «Travestismo versus stablishment.» *Milenio* 4 de octubre 2000.
- . Entrevista con Myrna Nina Rivas. «30 Voces: Mes de las Humanidades.» *Especial El Nuevo Día* (octubre 2001). 3 de junio 2003.
<<http://www.geocities.com/tendenciaspr/30voces/mayrasantos.html>

- . *Urban Oracles*. Trans. Nathan Budoff and Lydia Platon Lázaro. Cambridge: Brookline Books, 1997.
- SARLO, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- SCOLNICOV, Hanna. *Woman's theatrical space*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- SOLÁ, María, ed. «Para que lean el sexo, para que sienten el texto, escribimos también con el cuerpo.» *Aquí cuentan las mujeres*. Rio Piedras: Huracán, 1990.13-55.
- VEGA, Ana Lydia. «Carta abierta a Pandora.» *El Nuevo Día* (31 de marzo 1998). 27 de septiembre 2002. <<http://sololiteratura.com/fercartaapandora.htm>
- . *Pasión de historia y otras historias de pasión*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1988.
- VEGA CARNEY, Carmen. «“Cuando las mujeres quieren a los hombres”: manifiesto textual de una generación.» *Continental, Latin American and Francophone Woman Writers*. Eds. Eunice Myers and Ginette Adamson. Lanham Md: University Press of America, 1987. 183-193.
- VILLAFANE, Camille M. *La reconceptualización del cuerpo en la narrativa de Mayra Montero y de Mayra Santos Febres*. Tesis. Arizona State University, 2001. Ann Harbor: UMI, 2001, 3004142.
- WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. Mitcham, Victoria: Penguin, 1963.

