

SUBVERSIÓN Y CREATIVIDAD EN LOS CUENTOS ESCRITOS POR MUJERES
DEL CARIBE HISPÁNICO

by

MARÍA MORÁN-VÁSQUEZ

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian
Literatures and Languages in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy, The City University of New York

2004

UMI Number: 3127903

Copyright 2004 by
Moran-Vasquez, Maria

All rights reserved.

INFORMATION TO USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleed-through, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

UMI[®]

UMI Microform 3127903

Copyright 2004 by ProQuest Information and Learning Company.

All rights reserved. This microform edition is protected against unauthorized copying under Title 17, United States Code.

ProQuest Information and Learning Company
300 North Zeeb Road
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346


(C) 2004

MARÍA MORÁN-VÁSQUEZ

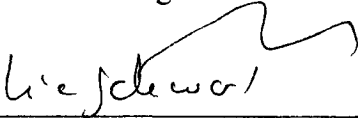
All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures and Languages in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

2.20.04
Date


Chair of Examining Committee

2.20.04
Date


Executive Officer

Susana Reisz 

Margarite Fernández-Olmos

René P. Garay

Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Abstract

SUBVERSIÓN Y CREATIVIDAD EN LOS CUENTOS ESCRITOS POR MUJERES
DEL CARIBE HISPÁNICO

by

María Morán-Vásquez

Adviser: Professor Susana Reisz

In my dissertation, I sustain that the women writers of the Spanish speaking Caribbean have created their own voice, different from the male discourse that has traditionally dominated the literary realm of this region. I begin by explaining that the narrative of these authors exhibits characteristics that deviate from the established literary models and that these are not defective or poorly developed narrative techniques, as it may appeared from the standpoint of the “great” literature, but rather innovative tendencies that these authors have consciously adopted with a subversive purpose. In order to explain the innovative or supposedly “defective” techniques in the writings of these authors, I apply the theoretical approach based on the concept of “minor literature” utilized by Kafka, developed by Gilles Deleuze and Felix Guattari (1986), and applied by Susana Reisz (1996) in her efforts to explain “the most innovative and least understood tendencies” (Reisz 27) of the poetry produced by women in Latin America. I also apply the theory of narrative discourse developed by Gérard Genette (1980) to determine the structure or system of rules that govern the narrative text.

* The translation of Reisz’s words from Spanish to English is mine.

The body of my analysis includes the works of the Puerto Rican authors Ana Lydia Vega and Carmen Lugo Filippi, the Dominican authors Aurora Arias and Ligia Minaya, and the Cuban authors Sonia Rivera-Valdés, Odette Alonso, Jacqueline Herranz Brooks, Manelic Ferret, Ena Lucía Portela, and Karla Suárez Rodríguez.

I conclude that through humor, parody, satire, the open treatment of themes traditionally considered taboo, variety of styles and the unrestricted use of a language that seizes the popular, the vulgar and the ordinary to represent the feminine universe, among other subversive strategies, these authors have created a voice of their own, different from the dominant male discourse. All, in one way or another, cultivate an artistic language related to the one shared by women writers of different parts of the world and through different means and individual styles have made their gender related experience a topic worthy of reflection and creation. With their production the Hispanic Caribbean has an alternative to the falocratic literature and has made significant gains toward the expansion of the canon.

ACKNOWLEDGEMENTS/RECONOCIMIENTO

Quiero expresarle mi agradecimiento al comité lector, especialmente a la Profesora Susana Reisz, mi directora, por haber aceptado asesorarme en el complicado proceso de redacción de una tesis doctoral. Por su paciencia, palabras de aliento, minuciosa lectura del texto en sus diferentes etapas, que enriqueció criticándolo con su acostumbrada profundidad y empatía, mil gracias, Profesora Reisz.

Al Profesor René P. Garay, también le agradezco el haber aceptado formar parte del comité asesor. Gracias por su lectura del manuscrito y por sus sugerencias.

De igual manera quiero agradecerle a la Profesora Margarite Fernández-Olmos, crítica puertorriqueña y profesora de Brooklyn College, quien tuvo la amabilidad de prestarse como lectora. Gracias por su lectura crítica del texto y por sus acertadas observaciones.

Asimismo quiero agradecerle a Barbara Witenko, colega del programa (HEOP) de Long Island University, quien días antes de perder su batalla contra el cáncer me regaló una copia de su tesis doctoral y me escribió estas palabras: “I look forward to your ‘creation’.” Sé que su espíritu se mantuvo junto a mi en todo momento de la escritura de esta tesis. A ella le dedico mi “creación”.

A Beatriz Morales, antropóloga cubana, quien fue mi maestra de sexto curso en la escuela PS 192 en 1972, año en que llegué a la ciudad de Nueva York procedente de la República Dominicana, mi “madre intelectual” y una de mis mejores amigas, quiero expresarle mi amor y gratitud por haberme enseñado las primeras palabras que aprendí en inglés y por haberme advertido la importancia de aprender el idioma inglés y de seguir

estudiando para labrarme un futuro mejor en los Estados Unidos. Beatriz, gracias por tus sabios consejos.

A Franklin Gutiérrez, escritor y crítico dominicano, le agradezco que me puso en contacto con las obras de las escritoras dominicanas, Ligia Minaya y Aurora Arias y que me presentó a ésta última en una conferencia que asistimos en Puerto Rico en el año 2000. Desde entonces nos hemos mantenido en comunicación. Gracias, Aurora, por el apoyo moral y por tus palabras de aliento. De igual forma quiero agradecerle a Sonia Rivera-Valdés, crítica y escritora cubana, quien tuvo la amabilidad de recibirme en su casa y facilitarme artículos y libros de escritoras cubanas y presentarme a dos de ellas, Odette Alonso y Jacqueline Herranz Brooks. Gracias, Sonia, por haberme prestado tu ayuda.

A mis padres les agradezco el haberme traído a los Estados Unidos. Aquí he obtenido el nivel de educación formal que no hubiese podido obtener en la República Dominicana por nuestra falta de recursos. A mi hermano Roberto Morán, le agradezco haberme contagiado con su amor por la palabra escrita y a mi hermana Martina Morán, por sus palabras de aliento y sincero interés por mi proyecto de tesis desde que empecé su escritura hasta que lo terminé.

A mi esposo José Vásquez y a nuestro hijo Ariel Vásquez, quiero darles las gracias por su amor y paciencia a lo largo de todos estos años de estudios. A mis amigas y amigos no dejaré de reconocerles el cariño y la confianza. Con todos comparto la inmensa alegría de haber terminado mi tesis doctoral y, con ello, un ciclo importante de mi vida.

ÍNDICE

I. Introducción

1.1 El cuento escrito por mujeres del Caribe hispánico*	1
---	---

II. Marco teórico

2.1 Noción de literatura “menor” según Deleuze y Guattari.....	25
2.2 Teoría del discurso narrativo desarrollada por Gérard Genette	34

III. Narradoras cubanas contemporáneas

3.1 Sonia Rivera-Valdés: el uso del “género entrevista” y la fricción constante con lo real en <u>Las historias prohibidas de Marta Veneranda</u>	36
3.2 Innovación temática en algunos cuentos de Odette Alonso, Manelic Ferret, Jacqueline Herranz Brooks, Ena Lucía Portela, y Karla Suárez Rodríguez	61

IV. La desafiante y renovadora presencia de Ana Lydia Vega y Carmen Lugo Filippi en la literatura puertorriqueña en la década del 70

4.1 Subliteratura, telenovelas y salón de belleza: recursos narrativos subversivos en algunos cuentos de Carmen Lugo Filippi	85
4.2 Español puertorriqueño oral y popular, spanglish, “code switching”, feminismo, humor, y el mundo caribeño en algunos cuentos de Ana Lydia Vega	122

V. Aurora Arias y Ligia Minaya: narradoras dominicanas contemporáneas

5.1 Multiplicidad de voces y ruptura de la linealidad argumental en los cuentos de Aurora Arias.....	152
5.2 Ligia Minaya: la temática erótica desde la imaginación de una mujer	177

VI. Conclusiones.....	199
-----------------------	-----

Bibliografía consultada	203
-------------------------------	-----

*La distribución de los apartados al igual que la distribución de los capítulos, uno por cada país, obedece al orden alfabético. Este orden no implica cronología ni prioridades.

Capítulo I

Introducción

[1.1] El cuento escrito por mujeres del Caribe hispánico

El Caribe es una región fragmentada por particularidades políticas, socioeconómicas y lingüísticas. De hecho, se hace difícil encontrar rasgos generalizadores que se apliquen a toda el área. Sin embargo, a pesar de lo señalado, existe un común denominador entre los tres países que forman el Caribe hispánico: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana tienen una historia bastante similar—de colonización, plantación y esclavitud, geografía y lengua común—y por ende presentan un panorama parecido en muchos aspectos.

Como se sabe, las Antillas hispanas fueron colonias españolas, Cuba y Puerto Rico hasta 1898. Durante la primera mitad del siglo XX Cuba y la República Dominicana fueron gobernadas por largas dictaduras. Puerto Rico por su parte, pasó de ser colonia española a ser territorio de los Estados Unidos (Rodríguez 339-40). La segunda mitad del siglo XX registra cambios económicos y políticos particulares en esta parte del Caribe. Desde entonces, la economía dominicana se hace cada vez más dependiente de las inversiones estadounidenses, Cuba se convierte en el primer país socialista en el Nuevo Mundo y Puerto Rico se declara “Estado Libre Asociado” de los Estados Unidos (Rodríguez 340). Las condiciones históricas y políticas de estas islas han marcado el desarrollo social, económico, y cultural de cada una de ellas. En la literatura, por ejemplo, se tratan con frecuencia temas políticos y culturales. En efecto, apunta William Luis:

In all three countries, groups or generations of writers have emerged concurrently with certain historical events: in Cuba during the Machado dictatorship (1927-33); in Puerto Rico after Operation Bootstrap—the U.S. attempt to industrialize the island—was put into effect (1945 to late 1950s); and in the Dominican Republic during the Trujillo dictatorship (1930-61) and, more recently, after the 1965 U.S. invasion. (“The Short Story” 192-3)

De la cita anterior se desprende que la política es parte fundamental de la identidad y cultura nacional de esta área del Caribe.

Cabe destacar, sin embargo, que la literatura del Caribe hispánico no sólo se ocupa de temas políticos. En la actualidad, observa Rodríguez, estas islas están viviendo un despertar cultural (344) que ha traído consigo la producción de una literatura variada, madura y sobre todo de excelente calidad. Quizás se deba, en parte, a que la literatura ha empezado a verse desde el punto de vista de la mujer como autora y como crítica.

Las mujeres caribeñas no son nuevas en el quehacer literario. Ya desde el siglo XIX—a pesar de que habitualmente esta actividad había sido ejercida por los hombres—las mujeres de las Antillas hispanas vienen incursionando en diferentes géneros literarios. Hasta la segunda parte del siglo XX se destacan más en la poesía que en cualquier otro género, una situación que se puede notar en otros países hispanoamericanos.

Al igual que la poesía, el cuento tiene una larga historia en la producción literaria del Caribe hispánico. Hasta mediados del siglo XX, estos dos géneros eran los de mayor popularidad. Por su brevedad se difundían mayormente en periódicos y revistas, los únicos medios de difusión de que disponían los narradores de estos países de escasos

recursos para hacer llegar sus obras al público lector. No es que no se conociera la novela como género literario, sino que resultaba casi imposible que una de las pocas casas editoriales arriesgara sus limitados fondos para publicar unos textos que no contarían con un público lector suficiente, en razón de los índices de analfabetismo y de pobreza de buena parte de la población. Es indiscutible que la economía de estos países ha determinado el lento y lagunoso desarrollo cultural de cada uno de ellos.

No es sino hasta fines de la década del cincuenta y comienzos de la década del sesenta que la situación literaria de estos países empieza a cambiar. A partir de la Revolución, en Cuba surgen casas editoriales que se dedican a la promoción de la educación y la cultura y a la publicación de novelas, género tradicionalmente rechazado por considerarse costoso y de alto riesgo. De igual forma, con la creación de la Alianza para el Progreso del presidente estadounidense Kennedy, surgen en las Antillas y otros países latinoamericanos casas editoriales que precisamente igualan las metas de las casas editoriales cubanas (Luis, "The Short Story" 191). No es fortuito que en la década del sesenta se produjera una verdadera explosión —el conocido "boom"—en la novela latinoamericana. Mas a pesar del auge que toma la novela en la producción literaria de América Latina a partir del sesenta, la popularidad del cuento en el Caribe hispánico no disminuye. Aparte de la facilidad que ofrecen los periódicos y revistas en la publicación de cuentos, en el Caribe hispánico existen numerosos concursos literarios que publican los cuentos de ganadores y finalistas, estimulando su producción. Los premios "Casa de las Américas" en Cuba, "Ateneo Puertorriqueño" en Puerto Rico, y "Casa de Teatro" en República Dominicana, son sólo algunos de los concursos literarios más conocidos y respetados tanto a nivel nacional como internacional (Luis, "The Short Story" 192).

El cuento que surge en el área del Caribe hispánico, al igual que el que se produce en otros países de América Latina, ha atravesado por diferentes etapas. En las primeras décadas del siglo XX se hace visible la influencia del escritor uruguayo Horacio Quiroga, quien populariza el cuento en Hispanoamérica. En “El manual del perfecto cuentista” (1925), él enumera las estrategias para construir el cuento perfecto. Los escritores del Caribe también se apropiaron de las técnicas empleadas por escritores europeos y norteamericanos. La influencia de Poe, Faulkner, Hemingway, Maupassant, Joyce, y D.H. Lawrence, entre otros, se puede detectar en los escritores caribeños de las tempranas décadas del pasado siglo. La narrativa del “boom” también le sirve de modelo a los narradores del sesenta y décadas sucesivas. Cortázar, Borges, García Márquez, Rulfo son quizá los más populares. Claro que el Caribe también ha tenido grandes maestros del cuento, entre los que se destacan Carpentier (Cuba) y Bosch (República Dominicana), quienes no sólo han influido en los escritores de sus respectivos países, sino que también han sido fuente de inspiración para otros escritores de Hispanoamérica (Luis, “The Short Story” 192).

A pesar de la larga tradición literaria que disfruta el Caribe hispánico, la labor literaria estuvo, hasta los años setenta, dominada por los hombres. En la década del setenta las mujeres cambian el rumbo de la producción literaria de esta área. A partir de dicha fecha se puede hablar de una cantidad substancial de obras escritas por mujeres. En Puerto Rico se registra una abundancia de obras poéticas y narrativas que continúa hasta nuestros días, mientras que en Cuba y República Dominicana no se le presta atención a la narrativa escrita por mujeres hasta mediados de los ochenta. Ya en los noventa se puede hablar de un verdadero “boom” en la narrativa cubana escrita por mujeres. No es que

antes de dichas fechas las cubanas, puertorriqueñas y dominicanas no escribieran cuentos y novelas, sino que por muchas razones su presencia había sido más visible en la poesía que en cualquier otro género. Entre las razones que explican esta discrepancia se destacan el hecho de que la narrativa exige más tiempo dedicado a la escritura, un mayor profesionalismo, lo que a las mujeres les estuvo negado mucho tiempo por su rol de “ángeles del hogar”, y a la negligencia de la crítica tanto masculina como femenina que rechazaba la narrativa escrita por mujeres por considerarla, en la mayoría de los casos, de inferior calidad que la producida por los hombres. A propósito de esta carencia explica Rivera-Valdés:

Ni falta de calidad ni escasez de textos han sido las razones verdaderas para haberla [a la narrativa] mantenido fuera del alcance de lectoras y lectores. Ha sido carencia de sensibilidad por parte de la crítica que las evaluaba y de un criterio estético adecuado para hacerles justicia. Y en esta trampa han caído también las mujeres, a quienes el escamoteo tradicional de su historia y la carencia de poder, en unos casos obvia y en otros sutil, les impidió muchas veces desarrollar una autoestima suficientemente fuerte como mujeres, para enfocar su crítica desde una conciencia estética de género, diferenciada cuanto es necesario de la de sus colegas masculinos. (Conversación entre escritoras 18-19)

Sin embargo, no se puede negar que a partir de la década del 70 la cantidad de obras escritas por mujeres del Caribe hispánico ha aumentado considerablemente y ha influido en el desarrollo de la literatura de cada uno de estos países. De ahí la

importancia de estudiar sus obras para mejor entender el proceso literario integral de esta área del Caribe.

Cuba

En los últimos cuarenta y cuatro años, cada vez que se trata la política, la historia, la economía, o la vida cultural cubana se hace preciso distinguir entre la Cuba antes de la revolución de 1959 y la Cuba después de la Revolución. A partir de dicha fecha Cuba se redefine como nación y lleva a cabo cambios drásticos tanto a nivel político como socioestructural. La historia de Cuba, al igual que la del resto del Caribe, está marcada por largos años de dependencia. En 1898 Cuba deja de ser colonia española. Se establece como nación, pero su economía y sistema de gobierno pasan al control de los norteamericanos. Su relación con los Estados Unidos dura hasta 1959, año en que estalla la Revolución. Después de 1959, Cuba se convierte en una sociedad socialista.

A partir de la Revolución, la integración y participación de todos los miembros de la sociedad se hace necesaria. Los grupos que hasta entonces habían sido marginados son integrados en el quehacer económico y político de la nueva sociedad cubana. Es así como las mujeres, que históricamente habían sido excluidas de esos quehaceres al igual que en otras partes del mundo, se hacen visibles en casi todas las esferas de la sociedad. Ya no se las confina en el ámbito doméstico—como en gran medida se había hecho hasta entonces—sino que se las integra al servicio militar, a las campañas de alfabetización masivas, al servicio obligatorio del corte de caña de azúcar y a la cosecha de café. También, se les facilita el acceso a la educación formal. Sin embargo, a pesar de los avances que ha logrado la mujer cubana, no ha sido fácil borrar siglos de prejuicios culturales en su contra, que insisten en su subordinación por ser mujer. No sorprende,

pues, que aunque los logros hayan sido muchos, a las mujeres cubanas, al igual que a otras mujeres en distintas partes del mundo, aún les quede mucho por lograr.

Antes de la Revolución las escritoras cubanas pertenecían, en su mayoría, a la clase media blanca y educada. Después de 1959 surgen mujeres escritoras de distintas edades, clases sociales y raciales (Davis 139). La escritura y la lectura dejan de ser privilegio de las élites blancas para convertirse en derecho de todos los cubanos. No es que antes de la Revolución no hubiera en Cuba escritoras. Ya desde el siglo XIX las mujeres cubanas empiezan a incorporarse a la labor literaria. En los comienzos, ellas muestran más interés por la poesía que cualquier otra vertiente literaria. Entre las poetisas más distinguidas del siglo XIX podemos nombrar a Balbina García Copley, Adelaida del Mármol, Luisa Franchi Alfaro, Mercedes Matamoros y Gertrudis Gómez de Avellaneda. Esta última se distingue no sólo por su poesía, sino porque incursionó en todos los géneros literarios con bastante éxito. En particular, su novela Sab (1841), de tema antiesclavista, es una de las más conocidas de la narrativa social latinoamericana. En el siglo XIX en Cuba se registran muchas escritoras. Así lo documentan los tres volúmenes de la antología de Antonio González Cuquejo, Florilegio de escritoras cubanas (1910-1919), donde aparecen poesías y ensayos de más de un centenar de mujeres que escribieron y publicaron entre 1833 y 1919 (Davis 140).

A principios del siglo XX el número de mujeres poetisas excede el número de narradoras o cultivadoras de otros géneros literarios. Entre ellas sobresalen Dulce María Borrero, Nieves Xenes, Luisa Pérez de Zambrana, Aurelia Castillo de González y Dulce María Loynaz. Esta última vivió una larga vida (1903-1997) y publicó hasta la década de los noventa, recibiendo varios premios por su labor literaria, entre los más

importantes, el premio cubano de Literatura Nacional (1987) y el Cervantes (1992), premio español de renombre internacional. A mediados del siglo XX, aunque la poesía sigue siendo el género literario más cultivado, se percibe un cambio significativo en el número de mujeres que empiezan a incursionar en otros géneros como el teatro, el ensayo y el cuento. En la poesía se destacan Ciana Valdés Roig de Guiró, Gabriela Garbalosa, Josefina de Cepeda, Serafina Núñez y Fina García Marruz, entre muchas otras. En el teatro ocupan un lugar prominente María Álvarez Ríos y Dora Alonso. En el ensayo se distinguen Anita Arroyo de Hernández, Raquel Catalá y Mireille García Moré. En el cuento sobresalen entre otras, Hortensia de Varela, Cuca Quintana, Rosa Hilda Zell, Flora Díaz Parrado y Herminia del Portal. También es importante destacar la labor que realizó Lydia Cabrera, escritora e investigadora de temas del folclore afrocubano (Mayor Marzán 2).

A partir de 1959 en Cuba se desarrolla un público lector más amplio y muchos nuevos escritores, de ambos sexos, distintas edades, niveles sociales y raciales. Sin embargo, a pesar de la manifestación artística masiva que se produce en Cuba a partir de la Revolución, y a pesar de los cambios socioestructurales, hasta fines de la década del setenta la cantidad de cuentos y novelas publicadas por mujeres resulta escasa si se compara con la cantidad publicada por hombres para esa misma fecha. Es más, según el estudio de Campuzano de 1988, esa situación permanece vigente hasta mediados de los ochenta. Ella señala “que casi la mitad de los libros de cuentos publicados por mujeres, han aparecido en los últimos cuatro años [. . .]” (92). Desde mediados de los ochenta, en Cuba se empieza a ver una diferencia significativa en la cantidad de cuentos y novelas publicadas por mujeres que continúa hasta nuestros días. En la actualidad, los proyectos

de publicación de los escritores cubanos, tanto hombres como mujeres, se han retrasado debido a la crisis económica que afecta a Cuba desde principios de los noventa. Muchos desafían la actual situación y publican sus trabajos en plaquetas que producen en los talleres literarios.

A pesar de las dificultades económicas, las escritoras han seguido cultivando la novela y el cuento de manera excepcional. En la década de los ochenta y los noventa resultaron finalistas y semifinalistas muchas de las escritoras cubanas que participaron en certámenes internacionales. En el género novela, Hilda Perera resultó finalista del premio Planeta con su obra Los Robledal (1986), Mireya Robles, finalista del premio Nadal de 1989 con la novela Una mujer y otras cuatro, Mayra Montero, quien es considerada dentro del campo de las letras puertorriqueñas también, recibió el premio la “Sonrisa Vertical” de la editorial Tusquets en Barcelona en 1991 con la novela La última noche que pasé contigo, Zoe Valdés resultó finalista del premio Planeta 1996 con la novela Te dí la vida entera, Daina Chaviano resultó ganadora del premio Azorín en 1998 en la categoría de novela, por su obra El hombre, la hembra y el hambre, entre otras (Mayor Mazán 2).

En 1988 Campuzano asegura que “[e]s en la poesía donde ha sonado siempre con más brío la voz de la mujer cubana, que en la última promoción iguala en cantidad y calidad a los representantes masculinos del género: Reina María Rodríguez, Chely Lima, Cira Andrés, Soleida Ríos, Marilyn Bobes, [y no podemos dejar de mencionar a Nancy Morejón, una de las poetas cubanas más estudiada del siglo XX], entre otras[...].” (92). En la actualidad se puede decir que es en el cuento donde la voz de la mujer cubana de los noventa ha sonado con más brío. Podemos mencionar a Aída Bahr, Adelaida

Fernández de Juan, Ena Lucía Portela, Olga Fernández, María Elena Llana, Mirta Yáñez, Manelic Ferret, Sonia Rivera-Valdés y Karla Suárez Rodríguez, entre muchas otras.

Unas han publicado varias colecciones de cuentos y otras aparecieron en las antologías que se publicaron en la década de los noventa dedicadas a la narrativa corta escrita por mujeres. La antología Los últimos serán los primeros (1993), de Salvador Redonet, incluye cuentos escritos por doce jóvenes escritoras nacidas en los años sesenta y setenta. En 1996 aparece Estatuas de sal, antología compilada y editada por Mirta Yáñez y Marilyn Bobes, donde aparecen antologadas cuarenta y tres narradoras: trece “antepasadas...y todavía vivas” y treinta “cuentistas contemporáneas.” Más recientemente, en 1999, aparece El ojo de la noche, antología de “nuevas cuentistas cubanas”, compilación a cargo de Amir Valle. En ésta están antologadas veintiseis cuentistas cubanas de los últimos años. En estas dos antologías sólo se repiten dos nombres, lo cual deja demostrado que en verdad se registra un “boom” en la narrativa cubana breve escrita por mujeres.

Puerto Rico

La historia de la literatura puertorriqueña cuenta con numerosos escritores de ambos sexos. No obstante, la producción femenina tarda mucho en recibir el reconocimiento debido. Pese a que en las letras puertorriqueña se registran mujeres escritoras desde el siglo XIX, no es hasta los años setenta que se reconoce el valor de su producción literaria.

Las antologías dedicadas a la narrativa escrita por mujeres puertorriqueñas y las historias de la literatura publicadas a partir de la década de los ochenta, en particular la de Josefina Rivera de Álvarez (1986), muestran la larga trayectoria de las mujeres en el

quehacer literario puertorriqueño. En las letras puertorriqueñas, una mujer, la poeta María Bibiana de Benítez (1783-1873) es la primera figura en destacarse por su labor literaria. Entre las más distinguidas del siglo XIX y principios del XX podemos nombrar a Carmen Hernández de Araujo (1832-1877), que se destaca en el teatro, Lola Rodríguez de Tió (1843-1924), que con su poesía patriótica denuncia los males políticos que afectaban al Puerto Rico de su tiempo, Carmela Eulate Sanjurjo (1871-1961), que publica su primera novela La muñeca en 1896 y escribe más de diez obras en este mismo género, Ana Roqué de Duprey (1853-1933), escritora de cuentos y novelas y activista feminista, y Luisa Capetillo (1879-1922), líder obrera y activista feminista de principios del siglo XX.

A pesar de la cantidad de narradoras que documenta la historia de la literatura puertorriqueña, la participación de las mujeres en la escena literaria se vinculaba más a la poesía que a la narrativa. En las primeras décadas del siglo XX se reconoce el valor de las mujeres poetas en las letras puertorriqueña. Se destacan, como las más sobresalientes de estos años, Clara Lair (1895-1974) y Julia de Burgos (1914-1953). Por la misma época hay mujeres ensayistas, entre las que podemos nombrar a Concha Meléndez, Margot Arce de Vázquez, María Teresa Babín, Nilita Vientós Gastón, y Amelia Agostini de Del Río, conocida además por su incursión en la poesía, cuento, novela y teatro. En el cuento y el teatro podemos citar también a Carmelina Vizcarrondo y María López de Victoria de Reus, respectivamente. Desde su principio, el proceso literario puertorriqueño cuenta con la incursión de las mujeres escritoras en distintos géneros literarios, incluyendo los más tradicionales, el cuento y la novela. No obstante, apunta el crítico puertorriqueño Ramón Luis Acevedo, la narrativa escrita por mujeres tiene que

esperar hasta los años setenta para “formar parte del canon de la narrativa puertorriqueña en un plano de igualdad” (10).

Esta igualdad tarda largos años en llegar por razones socioculturales que no solo afectan a las mujeres puertorriqueñas, sino a las mujeres en distintas partes del mundo. Sin embargo, pese a las similitudes que comparten con otras mujeres tanto de América Latina como de otros países, la situación de las mujeres puertorriqueñas es muy particular. En la década de los treinta muchas mujeres obtienen grados académicos avanzados y muchas logran la aceptación y el respeto en el ambiente literario del país. Por ejemplo, las ensayistas, aunque no necesariamente feministas, se ocuparon de estudiar y promover la labor literaria de las escritoras puertorriqueñas. Esto es poco común en otras partes de Hispanoamérica donde la crítica, por años, ha sido monopolio de los hombres.

La situación, no sólo de las mujeres, sino de toda la sociedad puertorriqueña es muy particular. A partir de 1898, año en que Puerto Rico se anexa a los Estados Unidos, ocurren cambios socioeconómicos que impactan a toda la sociedad. Desde las tempranas décadas del siglo XX las mujeres se integraron en gran número a la fuerza laboral. Este cambio dio como resultado la organización formal de mujeres trabajadoras que se unieron a los sindicatos para exigir sus derechos como mujeres y como trabajadoras.

Para la década de los años cincuenta, el gobierno norteamericano introduce en Puerto Rico el proyecto de industrialización “Operación Manos a la Obra”. Este proyecto formalizó el cambio de una economía agrícola a una industrial. La proliferación de industrias manufactureras aumentó el número de mujeres en la fuerza laboral. Sin embargo, el proyecto no logró el éxito esperado. Para los años sesenta, el nivel de

desempleo había alcanzado cifras alarmantes. Muchas mujeres con preparación académica, concientes del importante papel de la mujer en el desarrollo económico del país, cuestionaron el rol subordinado de la mujer, asignado por la sociedad (Fernández Olmos, Sobre la literatura 4). La economía de Puerto Rico para los años cincuenta y sesenta impacta tanto la vida política como la cultural. De hecho, en la literatura puertorriqueña de entonces, en la que dominan los narradores, sobre todo los cuentistas, abundan personajes y temas que reflejan las realidades socioeconómicas y políticas que enfrentaba el país. Entre los narradores más sobresalientes de la Generación del Cuarenta podemos nombrar a René Marqués, José Luis González, Abelardo Díaz Alfaro, Pedro Juan Soto y Emilio Díaz Valcárcel.

En la década del setenta la literatura puertorriqueña experimenta grandes cambios, generados de una u otra forma por las circunstancias económicas y políticas que venía viviendo el país desde la década anterior. Las décadas de los sesenta y setenta en Puerto Rico, se caracterizan por muchos cambios y transformaciones económicas y políticas tanto a nivel nacional como internacional. La guerra de Vietnam, las luchas por los derechos civiles y la liberación cultural y sexual en los Estados Unidos, la Revolución cubana, el feminismo internacional, y el conocido “boom” en la narrativa latinoamericana de los años sesenta, jugaron un papel importante en el desarrollo de la narrativa puertorriqueña, sobre todo la cuentística, tanto la escrita por hombres como la producida por mujeres.

La cuentística puertorriqueña toma un rumbo nuevo a partir de 1966, año de la publicación de la colección de cuentos En cuerpo de camisa, de Luis Rafael Sánchez. Las narraciones de esta colección, advierte Barradas en el prólogo a su antología, “[son]

suficientemente distintas de las de los autores de la Generación del Cuarenta como para justificar que hablemos del nacimiento de un arte nuevo de hacer cuentos en Puerto Rico” (XVII). En el estudio preliminar a su antología, Acevedo cita a Efraín Barradas y resume las características distintivas de la nueva cuentística puertorriqueña:

Barradas, en el prólogo a su antología, destaca algunos de los principales elementos de la nueva cuentística: el manejo del habla popular como base para la creación de una lengua literaria que abarca la voz narrativa, la presencia femenina y la conciencia feminista, el reconocimiento de la esencial “irrealidad” del texto literario como artificio, la exaltación de las clases populares y la crítica a la clase media, el descubrimiento de una común identidad caribeña y latinoamericana. (27)

Volviendo a la cita anterior, uno de los rasgos distintivos de la narrativa puertorriqueña a partir del setenta es “la presencia femenina y la conciencia feminista.” La narrativa puertorriqueña empieza a verse desde el punto de vista de la mujer como autora y como crítica. Al referirse a la narrativa femenina puertorriqueña producida a partir del setenta Acevedo declara, que “[en estos textos] se produce entonces un ataque frontal a los mitos patriarcales mediante una escritura deliberadamente transgresiva [...]” (11). Entre las primeras obras de esta nueva narrativa podemos citar La familia de todos nosotros (1976) de Magali García Ramis, Papeles de Pandora (1976) de Rosario Ferré y Vírgenes y mártires (1981) de Carmen Lugo Filippi y Ana Lydia Vega.

Las escritoras de esta época están concientes del profesionalismo y dedicación que exige la narrativa. De hecho, se encargan de fundar y dirigir varias revistas literarias para servir de portavoz tanto de la producción literaria de las mujeres escritoras como de

los nuevos narradores. Entre las revistas más importantes que promueven la literatura que se produce en Puerto Rico en la década del setenta cabe mencionar la revista Sin Nombre, dirigida por Nilita Vientós Gastón, Zona de Carga y Descarga (1972-1975) co-fundada y dirigida por Rosario Ferré y Olga Nolla, y Penélope o el Otro Mundo(1972-1973) dirigida por Lydia Zoraida y Barreto. Aparte de las revistas, la fundación de la Editorial Huracán por Carmen Rivera Izcoa en 1975, se destaca por su labor en la publicación de obras escritas por autoras puertorriqueñas. A todo esto, vale añadir lo que apunta Acevedo al referirse a la labor de las escritoras puertorriqueñas en las revistas y en el quehacer literario en general, “[l]a mujer va creando su propio espacio editorial, abierto también a los escritores varones. Se va construyendo una nueva imagen de la escritora como sujeto lúcido, irreverente, anticonvencional y desmitificador que domina con seguridad su oficio de escribir” (27).

Es de suma importancia el papel que las narradoras han jugado en el desarrollo de la literatura puertorriqueña. Tanto es así que no se puede hablar de literatura puertorriqueña contemporánea si no se incluyen los nombres de Rosario Ferré, Vanessa Droz, Carmen Lugo Filippi, Ana Lydia Vega, Magaly Quiñonez, Liliana Ramos, Angelamaría Dávila, Mayra Montero, Sandra María Estéves, Magaly García Ramis y Mayra Santos-Febres, entre muchas otras. Como bien apunta Barradas:

[S]u aporte concreto y efectivo iguala al de los escritores que surgen parejos a esta nómina femenina: Edgardo Sanabria Santalíz, José Luis Vega, Manuel Ramos Otero, Edgardo Rodríguez Juliá y Joserramón Meléndez serían ejemplos masculinos de casos paralelos en la cronología y en logros. La presencia femenina y la conciencia feminista en las letras

boricuas es un hecho de innegable importancia. (“La necesaria innovación” 549)

En la década de los ochenta se suman otras narradoras a la lista de escritoras ya mencionadas en este estudio. Entre éstas: Carmen Valle, Yvonne Ochart, Julia L. Ortíz Griffin, Aracelis Nieves Maysonet, Marta Aponte Alsina, Noraida Agosto, Lourdes Vázquez, y María Arrillaga. Según las observaciones que hace Acevedo, la narrativa que producen las escritoras en la década de los ochenta no rompe ni viene a renovar la narrativa que se estaba produciendo hasta entonces. Es una narrativa de mayor madurez, que desarrolla las características distintivas de la narrativa que se produce en la década de los setenta. Según el citado crítico, “[l]a amplitud temática, después de un primer momento en el cual predominan casi obsesivamente planteamientos ‘femeninos’ y ‘feministas’, es tal vez el rasgo más novedoso en la producción reciente [década de los ochenta]” (50). Las autoras de los años ochenta, añade Acevedo, “rebasan una narrativa centrada casi obsesivamente en la condición femenina y en el afán reivindicativo para afirmar su capacidad para tratar también otros temas y otras modalidades del relato” (60).

Desde la década de los ochenta la narrativa escrita por mujeres puertorriqueñas ha logrado la consolidación y el reconocimiento internacional. Muchas de las escritoras que empezaron a publicar en la década de los setenta y los ochenta continúan publicando con regularidad. Otras que se dieron a conocer como poetas y/o cuentistas también se han distinguido como novelistas. Entre éstas Magali García Ramis, Rosario Ferré, Mayra Montero, Carmen Lugo Filippi, Mayra Santos-Febres, Marithelma Costa, y Giannina Braschi.

La escritoras puertorriqueñas, en comparación con las del resto del Caribe hispánico, como bien declara Sonia Rivera-Valdés, crítica y escritora cubana, “encabezan el movimiento de ruptura con los patrones rígidos patriarcales que dictaban el rumbo de la literatura en el Caribe como en otras partes del mundo” (Conversación entre escritoras 37). Desde las últimas tres décadas del siglo XX las escritoras puertorriqueñas se han hecho profesionales en el arte de la literatura, en particular en el cuento y la novela. Han logrado demostrar, como lo indica el título del estudio de María M. Solá, que en las letras puertorriqueña, sí “cuentan las mujeres”.

República Dominicana

La participación de la mujer en el quehacer literario dominicano no se empieza a documentar adecuadamente en las antologías e historias de la literatura dominicana hasta los años ochenta. La labor literaria de las escritoras dominicanas es mínima si se compara con la producción literaria de los hombres. O al menos así se registra en las antologías de literatura dominicana publicadas antes de los ochenta.

A pesar de que en las letras dominicanas se registran mujeres escritoras desde el siglo XIX, son pocas, hasta los ochenta, las que logran destacarse en el ambiente literario. Por muchos años, sólo se destacaban los escritos de dos mujeres, Salomé Ureña de Henríquez (1850-1897), y Aída Cartagena Portalatín (1918-1997), como únicas representantes de la labor literaria femenina del siglo XIX y gran parte del XX, respectivamente. Además de Portalatín, fueron muchas las mujeres que escribieron en la primera mitad del siglo XX, pero pocas lograron alcanzar su proyección debido a que la crítica tradicional, mediada por criterios sexistas, excluye sus escritos precisamente por su carácter diferenciado en relación al canon hegemónico. Desde que las mujeres

dominicanas comienzan a incorporarse a la labor literaria, al igual que sucede en Cuba y en Puerto Rico, existen narradoras, aunque en general las escritoras han publicado más poesía. En lo que concierne a la República Dominicana, advierte la escritora y crítica dominicana Angela Hernández, en su estudio de 1988, “[l]os hombres asimismo han escrito más poesía que novelas o cuentos, por lo menos así se registra en las antologías. En las escritoras la desproporción sigue siendo más notable” (425).

A partir de los ochenta comienza la labor reivindicadora del trabajo de la mujer. Autoras, críticas y algunos críticos dominicanos emprenden una masiva tarea de rescate con la intención de documentar el aporte de la mujer dominicana en el quehacer histórico, político, económico y cultural del país. Aparecen las antologías de Daisy Cocco de Filippis: Sin otro profeta que su canto (1988), From Desolation to Compromise: The Poetry of Aída Cartagena Portalatín (1988), Combatidas, combativas y combatientes (1992), The Women of Hispaniola (1993), Para que no se olviden: The lives of Women in Dominican History (2000), Documents of Dissidence (2000); los ensayos de Chiqui Vicioso en Algo que decir (1991); el ensayo de Emelda Ramos “Hacia una narrativa femenina en la literatura dominicana” (1987); de Angela Hernández Emergencia del silencio (1986) y De críticos y creadoras (1988); de Catharina Vanderplaats de Vallejo Virginia Elena Ortea (1999) y Las madres de la patria y las bellas mentiras (1999); los ensayos de Ylonka Nacidit-Perdomo en Sobreaviso, escritura de mujeres (1999) y la bibliografía de Franklin Gutiérrez, Evas Terrenales (2000), entre otras obras (Gutiérrez 21).

La labor de rescate emprendida por las estudiosas y críticas dominicanas en los últimos veinte años nos permite afirmar, que contrariamente a lo que indican las

antologías de antes de los ochenta, en las letras dominicanas existe una tradición literaria femenina sólida que sobrepasa los límites de la poesía . Entre las narradoras de las últimas décadas del siglo XIX y gran parte del siglo XX podemos nombrar a Amelia Francasci (1850-1941), que en 1893 publica su primera novela, Madre culpable, y escribe cuatro obras en este mismo género, pero ya desde 1892 se había dado a conocer con sus novelas por entregas; Virginia Elena Ortea(1866-1903) que en 1901 publica Risas y lágrimas, una recopilación de cuentos, artículos y crónicas; Abigail Mejia (1895-1941) escritora con una amplia producción de ensayos, que en 1925 publica su novela Sueña Pilarín; Delia Weber (1900-1982), pintora, poeta y narradora, que en 1952 publica Dora y otros cuentos; Hilma Contreras, destacada como la primera mujer cuentista dominicana, cuya labor literaria comienza desde la década del treinta, aunque su primera colección de cuentos, Cuatro cuentos, no aparece hasta 1953, y quien además ha publicado tres colecciones de cuentos y una novela, La tierra está bramando (1986); Carmen Natalia Bonilla, que en 1945 publica su novela La victoria; Melba Marrero, que en 1952 publica El voto y en 1954 Caña dulce: novela criolla; Altagracia Vargas de Toyos, que en 1967 da a conocer su novela Sueño ideal; Aída Cartagena Portalatín(1918-1997), que en 1969 publica Escalera para Electra, novela con la que resulta finalista del premio Biblioteca Seix Barral, Tablero (1978), libro de cuentos, y La tarde en que murió Estefanía (1984); Emelda Ramos, que en 1983 da a conocer El despojo o por los trillos de la leyenda; y Aída Bonelly Díaz, que en 1984 publica su colección de cuentos, Variaciones (Ramos 168-69).

En la literatura dominicana el reconocimiento del valor de la producción literaria femenina tarda mucho en llegar a pesar de que el aporte de las mujeres a las letras

dominicanas tiene sus inicios a fines del siglo XIX. No obstante, pese a la negligencia de la crítica tradicional y los medios de difusión, la producción literaria de las dominicanas ha seguido el proceso evolutivo común al discurso literario de las mujeres en Hispanoamérica y otras partes del mundo. La producción literaria femenina dominicana evidencia, como bien apunta Daisy Cocco de Filippis en su estudio de 1992, “el deseo de reafirmar su existencia, de re-escribir su historia, de redefinirse sin tomar en cuenta imágenes ajenas[. . .] (Combatidas, combativas 13). Según su observación, las mujeres narradoras han pasado de combatidas (bajo autocensura) a combativas (con rabia) y de combativas a combatientes (momento de reconciliación y de la seguridad del propio ser que permite abordar la realidad con humor, ironía y accesibilidad al diálogo).

En la década de los ochenta, momento en que se empieza a reconocer la labor literaria de la mujer dominicana de ayer y de hoy, surgen escritoras que cuestionan el rol subordinado de la mujer en la sociedad patriarcal y se expresan en forma abierta y agresiva. Al igual que las cubanas y las puertorriqueñas que escriben a partir de los ochenta, las escritoras dominicanas tienen estilos muy individuales a pesar de que comparten un momento histórico específico. Al referirse a las dominicanas, Cocco de Filippis advierte que a pesar de las diferencias de estilo, el grupo de escritoras que surge en los ochenta comparten algunas características distintivas. Entre éstas señala:

[L]a conciencia de género y de la mujer ante una sociedad alienante y la denuncia de los falsos valores y la opresión de la mujer; la recuperación de un pasado y la renovación y revisión de la imagen de la mujer en la literatura dominicana en términos de raza y clase; el ambiente urbano, la deshumanización y la conciencia de clase en la experiencia de la diáspora

y su impacto en la búsqueda de identidad a nivel individual y colectivo; la experimentación lingüística que en algunos casos llega al bilingüismo.

(Conversación entre escritoras 31).

Entre las escritoras que dan a conocer su obra a partir de los ochenta podemos nombrar a Chiqui Vicioso, Carmen Imbert Brugal, Carmen Sánchez, Dulce Ureña, Miriam Ventura, Sabrina Román, Mayra Alemán, Aurora Arias, Ligia Minaya, Emilia Pereyra, Ylonka Nacidit-Perdomo y Marianela Medrano.

Aunque todavía a principios de un nuevo siglo no podemos hablar de un “boom” en la literatura dominicana escrita por mujeres, y aunque la crítica tradicional aún habla de literatura dominicana sin tomar en cuenta la labor de las escritoras, debemos reconocer que su número va en aumento y que no sólo se dedican al cultivo de la poesía, sino que cada vez son más las escritoras que sienten preferencia por el cuento y la novela. Entre ellas podemos mencionar a Angela Hernández, que aparte de haber publicado numerosos poemarios, ha publicado varias colecciones de cuentos y una novela, Mudanza de los sentidos (2001), obra con la que obtuvo el premio Cole de novela en República Dominicana; Emilia Pereyra ha publicado dos novelas, El crimen verde (1994) y Cenizas del querer (1998), obra con la que resultó semifinalista del Premio Planeta en 1998; Aurora Arias ha escrito dos poemarios y dos colecciones de cuentos, Invi's Paradise y otros relatos (1998) (cuyo título está tomado de un relato con el que ganó el concurso de cuentos Casa de Teatro en 1994) y Fin de mundo y otros relatos (2000); y Ligia Minaya, ha publicado El callejón de las flores (1999), obra con la que obtuvo el Premio Nacional de Cuento en el 2000 y una novela, Cuando me asalta el recuerdo de ti (2003). A esta lista de escritoras dominicanas contemporáneas debemos añadir los nombres de las

narradoras que residen en los Estados Unidos y escriben en inglés, Julia Álvarez, que ha publicado varias novelas, entre las más conocidas How the Garcia Girls Lost Their Accents (1991) y In the Times of the Butterflies (1994); Loida Maritza Pérez, que en 1999 publicó Geographies of Home, su primera novela; Angie Cruz, que en el 2001 da a conocer su primera novela Soledad; y Nelly Rosario, que en el 2002 publica Song of the Water Saints, su primera novela.

Como hemos visto, la tradición literaria de las escritoras de las Antillas hispanoparlantes tiene sus inicios en el siglo XIX y continúa hasta nuestros días. Hemos podido notar que la literatura escrita por las mujeres de esta área ha enfrentado, hasta bien avanzado el siglo XX, el rechazo de la crítica tradicional; pero también en las últimas tres décadas de dicho siglo hemos visto la aceptación y respeto que la labor literaria femenina ha logrado en las letras de cada una de estas islas. Claro que el tiempo que tardan en lograr el grado de aceptación y respeto de la crítica y los medios de difusión varía de un país a otro.

Mientras que en Cuba en los noventa se habla de un “boom” en la narrativa femenina y en Puerto Rico no se concibe la literatura contemporánea sin incluir a las numerosas escritoras que escriben a partir del setenta, en la República Dominicana la labor literaria femenina aún no tiene la difusión que disfrutaban las letras femeninas cubanas y puertorriqueñas. A diferencia de Cuba y Puerto Rico, en la República Dominicana, como bien explica Angela Hernández en su estudio ya citado, no solo la labor literaria de las mujeres es marginal, sino la literatura en general:

Actividad marginal por las estrecheces económicas que acompañan regularmente su ejercicio. Marginal por el analfabetismo. Marginal por el

empeño sobrevivencial de la mayoría de la población. Marginal también, preciso es decirlo, porque en los modelos políticos alternativos es común que la creación y la literatura sean instancias ignoradas, subordinadas o encajonadas en imprecisos y helados esquemas. (427)

Precisamente porque a los quince años del estudio de Hernández la República Dominicana continúa regida por modelos políticos que ignoran la creación y la literatura, a favor de los intereses individuales del gobierno de turno y sus allegados, las escritoras y escritores dominicanos encuentran muchas más dificultades que los cubanos y puertorriqueños para dedicarse a esa labor tan poco reconocida y remunerada. Después de todo, la labor literaria requiere de tiempo y profesionalismo que se logra eficazmente con el apoyo de una sociedad que la estime importante y disponga de un presupuesto cultural adecuado para la difusión de la literatura producida en el país.

Con el propósito de determinar si existe un común denominador entre la producción literaria de las mujeres escritoras de cuentos del Caribe hispánico, representativo de lo geo-político, lingüístico, y étnico que caracteriza a esta área, nos proponemos estudiar varias narradoras. Los libros que examinaremos a continuación son: Virgenes y mártires (1981) de Ana Lydia Vega y Carmen Lugo Filippi (Puerto Rico), Invi's Paradise y otros relatos (1998) de Aurora Arias (República Dominicana), El callejón de las flores (1999) de Ligia Minaya (República Dominicana), Las historias prohibidas de Marta Veneranda (1997) de Sonia Rivera-Valdés (Cuba) y narraciones independientes publicadas en revistas literarias y antologías de cinco narradoras cubanas que residen o salieron de Cuba en los últimos años. Son ellas: Odette Alonso, Manelic Ferret, Jacqueline Herranz Brooks, Ena Lucía Portela, y Karla Suárez Rodríguez. La

selección de estas obras obedece, fundamentalmente, a que exhiben tendencias innovadoras en lo formal, en el tratamiento desinhibido y desprejuiciado de temas tradicionalmente considerados tabú para las escritoras en la literatura hispanoamericana, en la variedad de estilo, y en el uso de un lenguaje desenfadado que se apropia de lo popular, vulgar, cotidiano, y de la experimentación lingüística que en algunos casos resulta en bilingüismo. Todas las obras pertenecen a los años ochenta y noventa. Unas escritoras residen en sus países de orígenes y otras han emigrado a México, Estados Unidos, u otros países.

El objetivo de esta tesis es investigar si las escritoras de cuentos del Caribe hispánico han logrado crear una voz y una escritura distinta de las formas literarias canónicas que represente plenamente a la mujer de esta región. Estudiaremos las estrategias subversivas que emplean estas autoras en su narrativa. Intentaremos demostrar que los rasgos desviantes de los modelos establecidos que exhiben sus obras no son rasgos defectuosos, como se los podría ver desde los valores de la “gran” literatura, sino que son tendencias innovadoras empleadas por las autoras con un determinado fin.

Con la intención de explicar las innovaciones o supuestos “defectos” en la escritura de las autoras antes mencionadas nos proponemos emplear la noción de literatura “menor” utilizada por Kafka, desarrollada por Deleuze y Guattari (1986) y apropiada por Reisz (1996) para estudiar “las tendencias más innovadoras y peor comprendidas” (27) de la poesía producida por mujeres de Hispanoamérica. Además, nos proponemos emplear la teoría del discurso narrativo desarrollada por Gérard Genette (1980) para determinar la estructura o sistema de reglas que gobiernan al texto narrativo.

Capítulo II

Marco Teórico

[2.1] Noción de literatura “menor” según Deleuze y Guattari

Una literatura “menor” apuntan Deleuze y Guattari, no surge de un lenguaje menor, sino que es construída por una minoría¹ dentro de un lenguaje “mayor”. Entre las características que definen las literaturas hechas por “minorías” dentro de un lenguaje “mayor” se destacan “[. . .] el valor colectivo de la enunciación, la politización de todos los tópicos y el empleo de un lenguaje ‘desterritorializado’ es decir vuelto extraño o foráneo en relación con cierto territorio nativo” (Reisz 27). La noción de literatura “menor”, siguiendo las observaciones que hacen Deleuze y Guattari, no sólo se aplica a ciertas literaturas, sino a las condiciones revolucionarias que se dan dentro de una “gran” literatura nacional. De ahí la utilidad de este concepto para examinar las libertades que se toman las escritoras que pensamos estudiar.

Antes de detenernos a explicar las características que según Deleuze y Guattari definen a la literatura “menor”, es preciso responder la siguiente pregunta: ¿por qué se puede considerar la literatura femenina, literatura “menor”? En su estudio ya citado, Reisz ofrece la siguiente respuesta: “[e]n el ámbito de la literatura ‘femenina’, lo genérico-sexual constituye el núcleo de la identidad ‘minoritaria’—es decir, desvalorizada, amenazada de dispersión y carente de poder”—que las obras problematizan y afirman a la vez [. . .]”(28).

¹ En relación con la noción de “minoría” Reisz hace la siguiente aclaración: “[. . .] se trata de grupos no necesariamente homogéneos pero cuyo común denominador es el disponer de un ‘capital simbólico’ (Bourdieu)—y por lo común también económico—mucho menor que el de los grupos dominantes, aquellos cuyo ‘lenguaje’—en un sentido que rebasa el del idioma—funciona como ‘mayor’ no sólo desde una perspectiva cuantitativa sino fundamentalmente cualitativa” (27).

Valor colectivo de la enunciación

Las obras que se pueden identificar como “menores”, se proponen representar a un grupo humano particular dentro de la sociedad. No pretenden representar a todos los seres humanos. Rechazan de antemano el concepto de universalidad que proponen las obras “mayores” o canónicas. “No pretende[n] hablar en nombre de todos sino, más modestamente, prestar una voz plural y pública a aquéllos y aquéllas cuya palabra ha sido sistemáticamente ‘eliminada de la vida’” (Reisz 29). Es decir, aclara Reisz en una nota a pie de página, “la palabra [. . .] que no tiene poder ni autoridad para hacerse oír fuera de su propio ámbito de minusvalía [. . .]” (30).

Los relatos de Carmen Lugo Filippi que aparecen en Vírgenes y mártires (1981), colección de cuentos hecha en colaboración con Ana Lydia Vega, se prestan para ilustrar lo señalado con respecto al valor colectivo de la enunciación en las obras “menores”. En sus cuentos Lugo Filippi plantea una crítica feminista de la situación de la mujer de clase media puertorriqueña de comienzos de los ochenta. En estos cuentos ella no pretende hablar en nombre de todas las mujeres puertorriqueñas y mucho menos en nombre de todas las mujeres del mundo. Sin embargo podemos entender los presupuestos que plantea, ya que son comunes a muchas mujeres de distintas partes del mundo, por el hecho de ser mujeres. Los problemas económicos, políticos, y personales que enfrentan las mujeres de clase media puertorriqueña de comienzos de los ochenta, no son los mismos que enfrentan todas las mujeres puertorriqueñas de distintas clases sociales, raciales y económicas para esa misma fecha. Sin embargo, comparten con otras mujeres el rol subordinado que les ha sido asignado por la sociedad patriarcal, en base a lo genérico-sexual. Un buen ejemplo lo encontramos en “Pilar tus rizos”. En este relato

aparece el mundo de las revistas, las celebridades y las novelas rosas. La protagonista vive sus fantasías eróticas a través del mundo artificial de la ficción comercial exclusiva para mujeres. Pero la llamada de su marido a la peluquería la devuelve a la realidad cotidiana de la mujer casada y con hijos de Puerto Rico, y a la soledad de los “viernes sociales”, día reservado en la sociedad puertorriqueña para el disfrute social de los maridos. A pesar de que la protagonista es una mujer puertorriqueña, tiene mucho en común con las mujeres de Hispanoamérica y otras partes del mundo, donde las mujeres no disfrutaban de los mismos privilegios que les están permitidos a los hombres, como lo ejemplifica la actividad de los “viernes sociales”. Además, la protagonista de este cuento está encargada del cuidado de los hijos, responsabilidad que en las sociedades patriarcales ha sido asignada a la mujer en base a la identidad genérica.

Por su parte, Ana Lydia Vega, tanto en algunos de los relatos que aparecen en la colección de cuentos antes mencionada, al igual que en otros que ha publicado a lo largo de su carrera, presenta uno de los temas que se destacan en su obra, la “unidad caribeña”². Ana Lydia Vega no habla en nombre de todos los caribeños, sino que plantea lo particular ya sea de los cubanos, haitianos, dominicanos, puertorriqueños, a la vez que muestra las similitudes que comparten las gentes de estas islas que han sido colonizados por las distintas metrópolis: Francia, España, Inglaterra, Estados Unidos, Holanda. En una entrevista que le hizo Eugenio D. Matibag en 1993, ella explica que los poderes colonizadores son los responsables por la desunión de los pueblos del Caribe. En “Puerto Príncipe abajo” y “Trabajando pal inglés” se evidencia su identificación con el Caribe a la vez que presenta el elemento político que caracteriza gran parte de su

² Ana Lydia Vega comparte el sueño de Martí, Betances, y Hostos. Ellos desearon que los pueblos del Caribe se unieran y formaran una sola nación libre e independiente.

producción y que también está presente en “Despedida de duelo” y “Ahí viene Mama Yona”.

En el cuento “Encancaranublado”, relato que le da título a la segunda colección de cuentos de Ana Lydia Vega, tres antillanos comparten un mismo barco. Un haitiano, un dominicano y un cubano se proponen escapar de la difícil situación que enfrentan en sus respectivos países. En las mismas aguas se encuentra un puertorriqueño en un barco norteamericano. El puertorriqueño aparenta estar en mejor situación que los demás antillanos, puesto que ya está integrado a la sociedad americana. Sin embargo, las palabras del capitán norteamericano al referirse a los antillanos demuestran lo contrario: “Get those niggers down there [Haitians, Dominicans, and Cubans] and let the spiks [Puertorricans] take care of ‘em” (20). Ante el poder colonizador todos son discriminados y todos están en desventaja. En los cuentos en que Ana Lydia Vega trata la “unidad caribeña”, existe una identidad colectiva fundada en la experiencia de marginalidad, específica de la condición económica y política que caracteriza a los países del tercer mundo en relación a los Estados Unidos y otras potencias económicas y políticas.

En ambos casos, tanto en el de Carmen Lugo Filippi como en el de Ana Lydia Vega, los grupos que representan en sus cuentos no representan a todos los seres humanos. En su escritura se alejan de lo universal para concentrarse en lo colectivo/grupal. Al referirse al concepto de universalización en la literatura, Ana Lydia Vega explica en una entrevista que le hizo Manuela Kerkhoff en 1995:

Yo he descubierto que lo que llaman lo universal, es sólo lo regional de las culturas dominantes. Las culturas dominantes imponen sus valores

propios, particulares, regionales..., y como tienen el poder, tienen el dinero, tienen la difusión, pues todo el mundo cree que son lo universal. Entonces hay que rebelarse contra eso, y plantear lo nuestro, que puede parecer marginal, como..., como completamente aparte, sui generis, autóctono, folklórico, pero todo eso es lo universal también. (580)

Las palabras de Ana Lydia Vega en la cita anterior, dejan demostrado que no existe un modo único de comunicarse simbólicamente, sino muchas modalidades diferentes con diversos grados de poder. Esta postura en torno al concepto de universalización es común ya en el campo de las humanidades a fines del siglo XX. Al respecto nos explica Reisz en su estudio ya citado:

En casi todas las disciplinas surgidas en los últimos años del milenio para dar voz a los grupos marginados o “minorizados” de la sociedad, es casi un lugar común reiterar que la pretensión de universalidad y neutralidad de los discursos hegemónicos (sean éstos políticos, científicos o artísticos) encubre el silenciamiento y la opresión de vastos sectores de la humanidad. (29)

A la vez que las obras “menores” muestran lo particular de los vastos sectores que componen la humanidad, dejan demostrado que estos sectores no pueden ser representados por los discursos hegemónicos que pretenden universalidad y neutralidad en nombre de todos los seres humanos. Los grupos marginados o “minorizados” de la sociedad son tan capaces de articular sus propios discursos como los grupos dominantes. Por eso podemos concluir que el reconocimiento y el respeto del discurso polifónico, es una de las contribuciones más significativas de las literaturas “menores”.

Politización de todos los tópicos

Según declara Reisz, en la literatura femenina, “[l]a politización de los tópicos literarios ha de entenderse, en consecuencia, como la reacción de las escritoras frente a la política sexual dominante en su sociedad” (28). En sus obras las escritoras proponen un espacio axiológico distinto del convencional. A través de temas, técnicas narrativas u otros medios revolucionarios en los textos, las escritoras plantean una postura de oposición frente a los textos canónicos de la “gran” literatura y los presupuestos genérico/sexuales en los que se fundan.

En unos textos las escritoras plantean temas y situaciones que presentan a la mujer en su rol subordinado asignado por la sociedad patriarcal, sobre la base de la identidad genérica. La ya citada colección de cuentos de Carmen Lugo Filippi y Ana Lydia Vega está poblada por personajes que expresan las tensiones, las alegrías y las angustias de una sociedad cambiante, en la que las rápidas y abruptas transformaciones sociosexuales han alterado las actitudes y las relaciones entre los sexos. Los cuentos “Cuatro selecciones por una peseta”, escrito a dúo por ambas autoras y “Letra para salsa y tres soneos por encargo” de Ana Lydia Vega, tratan sobre uno de los temas preferidos de las dos cuentistas: el problema de la relación hombre-mujer en el Puerto Rico de los ochenta y plantean una crítica a las actitudes machistas de los puertorriqueños.

Hay textos en los que la reacción de las escritoras frente a la política sexual dominante en su sociedad se pone de manifiesto a través de proclamas de rebelión sexual. Los personajes se rebelan en contra del rol tradicional que les ha sido asignado, como sucede en los cuentos de la colección Vírgenes y mártires, de Carmen Lugo Filippi y Ana Lydia Vega. Por otra parte, hay textos en los que se pone de manifiesto un erotismo

orgullosamente lesbiano, como lo ilustran los relatos de las cuentistas cubanas Odette Alonso, Ena Lucia Portela y Sonia Rivera-Valdés. Estos relatos presentan un discurso abierto en contra de los estereotipos genérico-sexuales y celebran el lesbianismo como posibilidad de vida. En otros se pone de manifiesto un erotismo heterosexual desinhibido visto desde la óptica femenina—en contraste con el tradicional enfoque masculino— como sucede en los cuentos de la dominicana Lygia Minaya. En este rasgo se puede reconocer ya una postura política en contra de la represión del erotismo femenino que predomina en la tradicional sociedad dominicana.

En muchos textos “menores” la oposición frente a los textos canónicos se manifiesta a través de técnicas narrativas u otros medios revolucionarios que requieren un esfuerzo interpretativo para medir el nivel de oposición que en él existe. Por ejemplo, a través de variedades de voces, mezcla de enfoques y niveles narrativos, las autoras logran obras de tema y estructura complejas que permiten múltiples y variadas lecturas.

Lenguaje desterritorializado

Según nos explican Deleuze y Guattari, desterritorialización se refiere al elemento revolucionario en la literatura y en el lenguaje. En su estudio, Reisz nos explica:

Deleuze y Guattari usan el término “desterritorialización” para caracterizar un factor de alienación creativa en el lenguaje y la literatura. La desfamiliarización o semi-familiaridad que resulta del manejo de una lengua que ya no es la propia [. . .] posibilitaría, junto a la sensación de extrañamiento, la capacidad de articular nuevas formas de pensamiento y de experiencia. Este proceso de desplazamiento se realizaría de modo prominente en las literaturas “menores”, que se caracterizan por su

capacidad de dar expresión a una consciencia nacional incierta u oprimida
[. . .] (104)

En lo que respecta al elemento no convencional prominente en las literaturas “menores” que señala la cita anterior, podemos mencionar a manera de ejemplo los cuentos de Lugo Filippi en Vírgenes y mártires. En los cuentos de Lugo Filippi el tema que predomina es la alienación cultural de la mujer y los medios que lo hacen posible, como son las revistas femeninas y las tele y foto novelas, entre otros. En cada uno de ellos, Lugo Filippi utiliza esos lenguajes triviales de forma subversiva. Al igual que muchas escritoras hispanoamericanas de hoy se vale de esta estrategia que según Josefina Ludmer, “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”(53). En efecto, Lugo Filippi remodela los medios culturales que alienan a la mujer y los convierte en generadores de prácticas no tradicionales.

Los estudios consultados mencionan que Lugo Filippi en sus cuentos emplea los medios culturales que alienan a la mujer. Sin embargo, no reconocen la selección de estos como estrategia consciente, empleada por la autora con un determinado fin. No logran ver que desde las revistas femeninas, las foto y tele novelas, ella plantea una crítica feminista de la situación de la mujer de clase media puertorriqueña de comienzos de los ochenta. Se les escapa destacar que en sus cuentos ella conscientemente adopta los espacios discursivos que la sociedad patriarcal adjudica a la mujer y los resemantiza.

Además de lo mencionado anteriormente, uno de los logros de las literaturas “menores” es la demolición de fronteras entre los géneros canónicos. La capacidad de derribar fronteras entre los géneros literarios consagrados crea una multiplicidad de

lenguajes híbridos que permite expresar nuevas experiencias y nuevas formas de pensamiento. A manera de ejemplo podemos mencionar la colección de cuentos, Las historias prohibidas de Marta Veneranda (1997) de Sonia Rivera-Valdés. En este texto, desde el principio, es decir a partir de la “Nota aclaratoria”, entramos a un universo de ambigüedades donde predomina la fricción constante con lo real. La autora logra establecer esta constante a lo largo y ancho del texto a través del “género entrevista” que utiliza para desarrollar sus historias y del lenguaje que emplean los personajes. El aspecto confesional, logrado a través del género “entrevista”, unas veces se acerca a la coloquialidad y otras se carga de lirismo, recreando de forma excepcional una zona fronteriza entre narrativa y poesía. Como bien advierte Emilio Bejel en su estudio, “[. . .] los textos de *Las historias prohibidas* están contruidos por una imagen que desestabiliza todo intento de contención clara y precisa; su estética conspira contra todo proceso de institucionalización o naturalización de los límites aceptados” (89).

[2.2] Teoría del discurso narrativo desarrollada por Gérard Genette

Además de emplear la noción de literatura “menor” para estudiar las innovaciones o supuestos “defectos” en la escritura de las autoras que trataremos en este estudio, nos proponemos utilizar la teoría del discurso narrativo desarrollada por Gérard Genette en su libro Narrative Discourse: An Essay in Method (1980), para determinar la estructura o sistema de reglas que gobiernan al texto narrativo. A continuación mencionaremos las categorías que han mostrado mayor rendimiento para nuestros análisis.

Tipos de narradores

En su libro, Genette propone que en un texto narrativo se dan dos tipos de narradores: (1) el narrador que está ausente de la historia que narra, conocido como el narrador heterodiegético³; (2) el narrador que está presente en la historia que narra, conocido como el narrador homodiegético. Este último tipo, señala él, tiene dos variaciones: (a) el narrador es el héroe/protagonista de su narración, conocido como autodiegético (b) el narrador juega un rol secundario en la narración y ocupa el puesto de observador y/o testigo.

Tipos de focalización

Según Genette, hay tres tipos de focalización en un texto narrativo: (1) focalización “cero”, puesto que no hay un enfoque particular en el relato; resulta tan panorámico e indefinido que no coincide con el ángulo de visión de los personajes. (2) Focalización interna, en la que el enfoque coincide con la conciencia de un personaje en el relato. La narración en este caso presenta lo que este personaje ve y piensa. (3)

³ La traducción del inglés al español de la terminología que emplea Genette, es nuestra.

Focalización externa, en la que el enfoque está situado fuera de los personajes. Excluye el contacto con la conciencia de éstos.

Niveles de narración

Otra de las ideas de Genette con respecto a las reglas que gobiernan al texto narrativo trata de los distintos niveles de narración. Según él, existen tres tipos: el primer nivel es el extradiegético o primer contacto entre el lector y el texto escrito. El segundo es el diegético o intradiegético, que consiste de una narración oral, un texto escrito, una narración interna o cualquier tipo de recuerdo que tenga un personaje (en un sueño o no). El tercer nivel, el metadiegético, se compone de narraciones obtenidas por un personaje a través de otro.

El acercamiento que propone Genette nos permitirá examinar las técnicas narrativas que emplean algunas escritoras para distanciarse de las reglas que gobiernan a los textos narrativos canónicos.

Capítulo III

Narradoras cubanas contemporáneas

[3.1] Sonia Rivera-Valdés: el uso del “género entrevista” y la fricción constante con lo real en Las historias prohibidas de Marta Veneranda

La crítica literaria gay/lesbiana surge a raíz de los movimientos de “liberación”—feministas, de lucha por los derechos civiles, y contra la guerra del Vietnam—de los años sesenta y principios de los setenta. Sin embargo, no logra establecerse como disciplina hasta los noventa.

En la crítica literaria gay/lesbiana, la ‘orientación sexual’ es una categoría fundamental para el análisis. Al igual que la crítica literaria feminista, puede ser interpretada como producto de una lucha orientada prioritariamente hacia un cambio político y social; su cometido específico propone la resistencia a la homofobia [miedo y prejuicio en contra de la homosexualidad] y a las prácticas ideológicas e institucionales que privilegian la heterosexualidad. Sin embargo, la crítica gay/lesbiana no compone un cuerpo de trabajo uniforme. Existen distintos enfoques en la teoría gay y la lesbiana, y dos corrientes distintas dentro de esta última. La primera es el feminismo lesbiano que surge como campo de estudio afiliado al feminismo, la segunda es la crítica lesbiana que en los noventa se separa del feminismo y se establece como disciplina independiente.

En los ochenta, las feministas afro-americanas acusan al feminismo de ignorar las diferencias raciales, culturales y sexuales y de universalizar las experiencias de las mujeres heterosexuales blancas de clase-media y urbana. En el volumen Ain’t I A Woman: Black Women and Feminism (1982), bell hooks acusa al feminismo académico de reproducir las estructuras de desigualdad del patriarcado, precisamente porque no toma en cuenta las voces y las experiencias de las mujeres negras. Asimismo, las críticas

lesbianas acusan al feminismo de dar por sentado una identidad femenina común a todas las mujeres con prescindencia de la preferencia sexual, de la raza o de la clase social.

Bonnie Zimmerman, entre otras críticas, rechaza este esencialismo en el conocido estudio, "What Has Never Been: An Overview of Lesbian Feminist Criticism"(1981). Ella apunta que el esencialismo propio del feminismo que privilegia la heterosexualidad, impide la inclusión de temas lesbianos en los escritos feministas de las tempranas épocas.

Como resultado de estas críticas, muchas concluyeron que el feminismo 'clásico' había marginado o ignorado el lesbianismo. Esta postura fue refutada en "The Woman Identified Woman", otro valioso ensayo en el desarrollo del feminismo lesbiano, publicado en el volumen Radical Feminism(1973) de la colección Radicallesbian. Este estudio declara el lesbianismo como la forma más completa de feminismo, puesto que rompe con la norma heterosexual, una de las bases fundamentales de la sociedad occidental, patriarcal y machista.

El conflicto entre feministas heterosexuales y lesbianas pierde fuerza con la publicación de "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", importante ensayo de Adrienne Rich publicado en el volumen Blood, Bread and Poetry: Selected Prose, 1979-1985 (1987). Aquí Rich introduce el concepto de "lesbian continuum" para describir la variedad de experiencias que comparten las mujeres por ser mujeres, no para referirse al deseo o a la experiencia sexual entre mujeres, únicamente. Desde esta postura, afirman unas críticas, el lesbianismo queda desexualizado, convertido en un hecho político en vez de una orientación sexual. Estas dos corrientes, la que proponen las lesbianas radicales "woman identified woman" y la que propone Adrienne Rich "lesbian continuum", coinciden en que le atribuyen fluidez y flexibilidad a las cuestiones de sexo

y de género. Es decir, la sexualidad deja de ser vista como 'natural' y permanente, para ser vista como una construcción flexible y variable.

Como resultado de estas críticas, en los ochenta, las aproximaciones lesbianas se separan de las principales corrientes feministas y en los noventa rechazan el esencialismo, que por así decirlo, habían heredado del feminismo. En esta década surge una crítica lesbiana que se identifica más con la teoría "queer" que con la gay/lesbiana. Esta línea de la teoría lesbiana rechaza el separatismo del feminismo lesbiano tradicional y se identifica con los intereses políticos y sociales de los hombres "gays". Enfatiza el lesbianismo como sexualidad más que como una forma de resistencia patriarcal. Además, admite distintos tipos de sexualidad, como el sado-masoquismo y los cambios de roles (butch-femme) en la pareja lesbiana, a la vez que toma en consideración la cuestión de la raza y la clase social. Este anti-esencialismo en lo que respecta a la identidad, incluyendo la identidad sexual, demuestra que el sujeto responde a las exigencias políticas y culturales, y no a una esencia interior fija y permanente.

Este tipo de argumento se presta para deconstruir la identidad lesbiana como esencial y unitaria y reconstruirla como metáfora. En estas formulaciones lo lesbiano representa la ruptura de las normas establecidas. En general, la lectura crítica lesbiana propone borrar los límites entre uno mismo y el otro, sujeto y objeto, amante y amada como momento lesbiano en el texto. Así el lesbianismo está ligado teóricamente a la noción de conciencia 'liminal'⁴, es decir, cuando las categorías existentes están en proceso de deconstrucción. Además de lo señalado con respecto al anti-esencialismo,

⁴ Liminalidad y "liminal" son términos que provienen de la antropología, disciplina en la cual designan un estado intermedio e inestable de los ritos de iniciación ubicado entre el momento de la separación y el de la integración a la comunidad.

está la tendencia a devaluar el realismo literario—las normas estructurales de la narrativa tradicional—ya que éste depende de identidades fijas y estructuras establecidas. De ahí que la crítica gay/lesbiana favorezca (al igual que mucha de la teoría y crítica literaria actual) textos y géneros literarios que subvierten este tipo de realismo literario, como las narraciones cómicas y paródicas, y las fantasías sexuales. Los textos gay/lesbianos son de interés a la crítica gay/lesbiana no sólo por el tema, sino por los elementos anti-realistas que tienden a cultivar.

Esta tendencia a las “transgresiones múltiples” de límites y fronteras de manera simultánea concuerda con la propuesta de los estudios gay/lesbianos de expandir el sentido metafórico de lo gay/lesbiano en el texto. Es decir, la ruptura de las normas sexuales se equipara a la ruptura de todas las normas en el texto. Esta forma de escritura que tiene tendencia a las “transgresiones múltiples” de límites y fronteras empieza a manifestarse en las obras de las escritoras norteamericanas y europeas a partir de los años setenta. En 1973, una novela lesbiana, Rubyfruit Jungle de Rita Mae Brown se convierte en best-seller al poco tiempo de ser publicada. En este mismo año, Fear of Flying de Erica Jong corre la misma suerte. El elemento transgresor en ambas obras consiste en la usurpación o reapropiación (a menudo parodística) de las estructuras narrativas, la forma de mirar al objeto del deseo y el lenguaje sexual ‘duro’ de los narradores eróticos o pornógrafos como Henry Miller.

Por otra parte, estas formas de escritura empiezan a verse en la literatura femenina latinoamericana y del Caribe, con algunas excepciones, años después de haber aparecido en los Estados Unidos y Europa. La temática erótica (que representa, en nuestra opinión, un estadio temprano y como tal, transitorio en la toma de conciencia feminista), por

ejemplo, empieza a verse primero en la poesía y luego en la narrativa. Dentro de esta temática la línea heterosexual ha sido la más cultivada. En cambio la lesbiana ha sido la menos representada. La literatura femenina de temática lesbiana escrita en español cuenta con pocos ejemplos. En la narrativa cubana, por ejemplo, las escritoras empiezan a cultivar abiertamente los cuentos de temática lesbiana en los años noventa. Antes de esta década en Cuba, pocas escritoras y escritores se atrevían a escribir abiertamente sobre el homosexualismo. Es sabido que en la época más represiva de la Revolución, esta práctica le costó la libertad y la vida a muchos cubanos. Mas en los noventa, apunta la poeta y narradora cubana Odette Alonso, en Cuba “han proliferado los travestis, las fiestas de gays, los lugares de reunión para homosexuales y el tratamiento del tema en la literatura y el arte” (“Mujer desnuda ante...” 121). Entre los ejemplos que han aparecido en revistas o en antologías de grupo están “Sombrío despertar del avestruz” de Ena Lucía Portela, “Intromisión abrupta de esos dos personajes” de Jacqueline Herranz Brooks y “Examen final” de Odette Alonso. Sin embargo, hasta la publicación de Las historias prohibidas de Marta Veneranda (1997), primera colección de cuentos de Sonia Rivera-Valdés, no había en la literatura cubana un volumen de cuentos de un solo autor, de temática gay/lesbiana.

La escritora Sonia Rivera-Valdés tiene contados precedentes en la literatura escrita en español. La misma Rivera-Valdés ha señalado a las escritoras chicanas que escriben en inglés, Gloria Anzaldúa y Cherríe Moraga como el precedente más cercano en la cultura hispana. Rivera-Valdés es cubana pero escribe en New York, lo que explica la influencia de Anzaldúa y Moraga en su escritura. Sin intentar encasillar los relatos de Las historias prohibidas de Marta Veneranda dentro de un marco exclusivamente

gay/lesbiano o “queer”, es interesante notar que estos relatos podrían analizarse teniendo en cuenta muchos de los aspectos que la crítica gay/lesbiana y “queer” estudia en los textos. Examinando las características que utiliza la crítica gay/lesbiana, Peter Barry en su volumen Beginning Theory (1995) destaca el sentido metafórico de lo ‘gay/lesbiano’ en el texto, entendido esto como un hecho que implica cruce de frontera y/o ruptura de los límites aceptados. Estos momentos ‘liminales’, apunta Barry, se asemejan al descubrimiento de la propia sexualidad gay/lesbiana, acto que en sí implica resistencia a las normas y límites establecidos (147).

Aparte de la temática gay/lesbiana en muchos de los relatos, la tendencia a las “transgresiones múltiples” definen el volumen de Rivera-Valdés. Desde el principio de la colección se presenta una posición de ruptura de códigos aceptados que luego en las demás historias se desarrollará y se hará más extremada. El hilo conductor de Las historias prohibidas de Marta Veneranda, es Marta Veneranda, personaje que se identifica como recopiladora de las historias que aparecen en la colección.

Los episodios son narraciones retrospectivas. Los personajes acceden a las entrevistas de Marta Veneranda, quien dice haber utilizado las historias de estas entrevistas como parte de su tesis para el doctorado en literatura. Según ella, “Las historias recopiladas en este volumen son verídicas. Los nombres han sido alterados para proteger la identidad de los informantes[. ..]”(5). Las historias están narradas en primera persona. Los narradores/protagonistas se entrevistan con Marta para contarle historias de sus vidas que mantienen ocultas por considerarlas fuera de lo normal. Es decir, explica Marta, “una persona oculta un capítulo de su pasado, más por la forma cómo lo ha

percibido y sentido que por la mayor o menor carga de delito o desaprobación social del episodio en sí” (5).

El primer cuento, “Cinco ventanas del mismo lado”, introduce personajes y nombres que vuelven a aparecer en otros cuentos de la colección. Los relatos se centran en personajes mayormente femeninos, que pertenecen a las clases media y trabajadora cubana e hispana y en situaciones que enfrentan estos inmigrantes en Nueva York y en otras ciudades de los Estados Unidos. Las fábricas, la problemática del inmigrante legal e ilegal, encuentros positivos entre los cubanos del exilio y los que residen en Cuba y la vida cotidiana de las parejas heterosexuales, lesbianas y gay forman parte de este universo. Las historias relatadas en esta colección se centran en relaciones y encuentros homosexuales, aunque también se tratan encuentros heterosexuales y bisexuales. En cinco de los nueve relatos se tratan situaciones que tienen que ver con el descubrimiento y la aceptación de la nueva cara de la sexualidad de los personajes.

Desde el principio estamos ante un texto que transgrede códigos culturales. En primer lugar, Marta Veneranda explica la difícil situación que enfrenta con el Dr. Haley, su director de tesis doctoral en psicología. En una “Nota aclaratoria” que antecede a los relatos, Marta explica cómo nace el volumen. Mientras recopilaba datos para su tesis doctoral en psicología, Marta descubre que no le interesa el rigor científico, necesario para obtener conclusiones científicas válidas, como lo exige su campo de estudio. Se decide a cambiar no sólo el método de investigación, sino la disciplina que estudia. Según explica:

Contrario a lo que puede parecer a primera vista, fue una decisión tomada, en gran parte, por el apego a la verdad. Al terminar mi trabajo, pensé

entonces, tendré mucho más conocimiento *real* sobre los seres humanos si continúo trabajando como estoy haciéndolo, que a través del análisis de unos cuestionarios ajenos a los vericuetos del corazón y utilicé las historias como parte de mi tesis para el doctorado en literatura. (7)

Este gesto de Marta Veneranda puede catalogarse de feminista y anticientifista. La actitud de Marta en contra del método cientifista concuerda con la de las feministas que, a partir de los años setenta rechazan el método cientifista machista que da por sentado que los textos que producen los hombres son representativos de los seres humanos en su totalidad, con prescindencia del sexo, la raza, la edad, la clase social, y todas las demás diferencias materiales o simbólicas que juegan algún rol en la vida de las personas.

Como bien acierta el crítico Emilio Bejel en su estudio, desde el principio Marta Veneranda rechaza el método del Dr. Haley—quien viene a representar el patriarca norteamericano con el poder discursivo de la ciencia— para acercarse al asunto por medio de la literatura. Ella pone su autoridad como mujer por encima de la del Dr. Haley, y sustituye la ciencia por la literatura (“Las historias prohibidas...” 90). Siguiendo las pautas feministas que se establecen explícita e implícitamente en la “Nota aclaratoria”, en algunos cuentos se presenta un ataque frontal al machismo. En “Entre amigas” y “Los venenitos”, por ejemplo, las protagonistas asesinan a sus maridos que las maltratan y las mantienen subyugadas.

En “Entre amigas”, el asunto trata sobre una mujer que por muchos años es abusada por el marido. Él se enferma. En el hospital los médicos y enfermeras le permiten que lo cuide y le administre los medicamentos. Ella había hecho un curso de enfermería y sabía cómo cuidarlo. Por equivocación, supuestamente, cierra el tanque de

oxígeno que lo mantiene con vida. La esposa y sus amigas se ausentan del cuarto. Al regresar, descubren el cuerpo sin vida del enfermo. Una de ellas se le acerca y abre de nuevo la válvula del tanque de oxígeno. La protagonista y sus amigas se marchan y no vuelven a hablar de lo sucedido. Según ella, “[h]an pasado más de diez años, nos vemos constantemente y jamás se ha mencionado aquella situación, con lo habladoras y cuentistas que somos. Con toda honestidad, he llegado a dudar seriamente de su realidad. Yo estaba tan cansada...”(53).

En este relato la protagonista mata al marido que viene a representar el machismo. Ella y sus amigas se unen para derrocar el poder que la tiene subyugada y le impide su realización individual. Logran lo que se proponen sin ser descubiertas por las autoridades. El éxito de estas mujeres representa el poder de la solidaridad. Este relato parece indicar que en la unión de las mujeres está la fuerza y el poder para destruir el machismo. Además, parece indicar que las mujeres no pueden esperar a ser liberadas, ellas tienen el poder para hacerlo por ellas mismas.

En “Los venenitos” la protagonista está casada con un hombre que la abusa psicológicamente. Él le cuenta las aventuras que tiene con otras mujeres. Ella no reacciona por temor a que piense que está celosa. Se cree muy especial en la vida de su marido, pues él le dice que ella es su todo: su novia, amante, esposa y madre. Piensa que nunca la dejará. El marido tiene una aventura con una muchacha más joven que él. La protagonista nota que hace con la joven lo mismo que hacía con ella. Por eso decide envenenarlo con uno de los venenos que él descubre en su laboratorio químico. La protagonista le ofrece ayuda a la joven amante de su difunto marido. Se la lleva a vivir al apartamento que compartía con él. Al cabo de unos años la muchacha se enamora de un

hombre que se comporta igual que el difunto. La protagonista confiesa que aún le queda un poco del veneno que utilizó para matar al marido. Decide que no lo utilizará en el hombre, ya que si lo mata la muchacha volverá a enamorarse de otro igual, por lo que decide utilizarlo para matar a la muchacha.

En este cuento al igual que en el anterior, la protagonista toma la justicia en sus manos. Rechaza el método convencional por el personal, y opta por su propio sentido de justicia. Este relato parece indicar que en una sociedad machista, la mujer está mejor sola que casada. Después de todo, en las sociedades patriarcales el matrimonio no es más que la subordinación legalizada. Tanto en este cuento como en el anterior, las mujeres no son descubiertas por las autoridades, por lo que podemos inferir que ganan la batalla en contra del machismo.

El mismo sentido de solidaridad entre mujeres que hemos visto en los relatos anteriores, está presente en “Los ojos lindos de Adela”. La protagonista relata las peripecias que pasan ella y Adela, su amiga de la infancia, en las distintas fábricas en las que les toca trabajar en la ciudad de Nueva York. En una de las fábricas Adela se enferma de la vista y por esta razón es despedida. La protagonista accede a las exigencias sexuales del jefe, para evitar que Adela pierda el trabajo. El jefe no logra la erección necesaria para penetrarla y le pide que mantenga silencio y discreción. Ella accede a la petición con tal de que Adela no sea despedida. Al cabo de cinco meses, Adela y la protagonista renuncian. Después de ese incidente la protagonista se da cuenta de que necesita aprender inglés para poder lograr una mejor vida en los Estados Unidos. Convince a Adela de que deben aprender inglés e ingresar a la universidad. Lo hacen y ambas se gradúan. Al final la protagonista se convence de que los atributos físicos,

contrario a lo que le habían enseñado desde niña, no lo son todo en la vida de una mujer. La educación es la mejor vía para lograr independencia económica y labrarse un mejor futuro. Veamos su explicación: “[g]ran parte de lo que soy se lo debo a aquel episodio de espanto [el encuentro sexual con el jefe], gracias a él aprendí que no todo se resuelve con una sonrisa bonita, aunque mi mamá lo creyera así”(92).

En este relato, al igual que en los anteriores, la solidaridad entre mujeres es sumamente importante para derrotar el poder machista. Por una parte, la protagonista destruye el poder del jefe, que por medio del acoso sexual controla a las empleadas. La protagonista se encarga de demostrar que la potencia sexual del jefe es fruto sólo de su imaginación. Una vez más, el poder falocrático queda derrotado. Aquí también se rechaza la intervención de las autoridades. En vez de presentar una demanda legal en contra del jefe, la protagonista decide hacer justicia por sí misma. Por otra parte, las mujeres en este relato rechazan el papel tradicional de la “mujer”: criar, educar, cuidar, que les resulta inadecuado para su realización individual. Optan por la instrucción y la preparación académica como la mejor forma de forjarse un destino propio para no depender de los otros.

Aparte de la transgresión de códigos culturales, acaso la transgresión sexual sea una de las más destacadas de todo el volumen. Las narradoras y narradores descubren la otra cara de su sexualidad ya sea lesbiana o gay y optan por relaciones fuera de las normas convencionales. En la mayoría de los casos muestran fidelidad a sus propios sentimientos, antes que a las pautas socioculturales establecidas. Las protagonistas de Rivera-Valdés rechazan el rol tradicional de la mujer, que les resulta obsoleto, y lo sustituyen por el más individual de la realización personal a través del descubrimiento de

la propia sexualidad. Esta sexualidad, experimentada por ellas primero con hombres, las lleva, en su búsqueda del amor y de la verdadera comunicación, a preferirla con mujeres.

En “Cinco ventanas del mismo lado”, primer cuento de la colección, la protagonista es una periodista cubana que reside en Nueva York. Su nombre es Mayté Perdomo-Lavalle. El asunto trata sobre una experiencia lesbiana entre Mayté y su prima Laura, que viene a visitarla a Nueva York. La protagonista está casada. El marido se va a Chicago por unos días, en plan de trabajo. Mientras está fuera de Nueva York, la prima de Mayté llega de Cuba. Con ella Mayté vive su primera experiencia sexual con una mujer. La prima está casada en Cuba, pero le explica que no es la primera vez que tiene relaciones íntima con una mujer. Según sus declaraciones: “[n]o me interesa tener aventuras con hombres, para eso prefiero las mujeres. Qué vamos a hacerle, cada cual tiene su gusto [. . .]”(23). Ella confiesa que nunca se lo ha dicho al marido. Mayté, en cambio, dice que se lo contará al suyo. A su regreso de Chicago, Mayté le cuenta al marido lo sucedido con Laura. Él le había propuesto que se mudaran a Chicago, ella no quería. Lo sucedido con Laura le parece la excusa perfecta para no irse. Se separa del marido y se queda en Nueva York. Al final confiesa, “[p]ara ser honesta, lo que me perturba ahora mismo, [. . .] es no saber, [. . .] si no me fui a Chicago por el problema con Laura, o si el problema con Laura fue producto de mi deseo de encontrar un motivo para no irme a Chicago”(25).

En este relato al igual que en otros de la colección, la protagonista está casada, tiene una experiencia sexual con una mujer y descubre que le interesa más una relación lesbiana que una heterosexual. La autora aborda con naturalidad el encuentro sexual entre dos mujeres. La protagonista define su sexualidad en sus propios términos, aunque

no deja de reconocer el papel que juega el elemento cultural. Después de haber estado casada por muchos años, la experiencia sexual con una mujer le transforma la vida. Descubre la otra cara de su sexualidad y en el proceso, logra su independencia de los límites socioculturales que le impiden reconocerse y asumirse como lesbiana en una sociedad que insiste en la heterosexualidad.

La protagonista le habla a Marta de su experiencia sexual con la prima. Según ella, existen marcadas diferencias entre la cultura norteamericana y la hispana en torno al homosexualismo. Ella misma no entiende cómo ha podido ignorar su formación cultural y asumirse como lesbiana: “¿Adónde han ido a parar mi formación religiosa y mi cultura? me digo a cada rato, porque con todo lo adaptada a esta sociedad que una pueda estar, vamos a dejarnos de boberías, entre nosotros el homosexualismo no es normal. No es que yo sea homofóbica, al contrario” (12).

Debemos tener en cuenta que el relato se desarrolla en Nueva York y que la protagonista vive en Manhattan, en el Village, lugar donde la vida de pareja homosexual es tan aceptable como la heterosexual. Las diferencias culturales en torno a la homosexualidad también se establecen en el texto por medio del comportamiento de los personajes. Mientras Laura vive una vida doble, explica Mayté, ella vive una vida desdoblada. Aunque a Laura le gustan las mujeres, opta por quedarse casada. En su país, la vida de pareja homosexual no es aceptable. En cambio, Mayté se divorcia del marido y acepta su recién descubierto interés por el mismo sexo. En Estados Unidos Mayté puede explorar abiertamente su interés por las mujeres, mientras que en Cuba, se puede inferir, Laura no tiene la misma opción. Ella al igual que muchos homosexuales en

distintas partes del mundo, no se atreve a reconocerse ni asumirse y permanece casada, practicando su homosexualidad a escondidas.

Mayté no logra entender la situación de Laura. Según ella:

Nos sentamos a hablar varias veces, no crea que no, pero manejábamos códigos diferentes cuando tratábamos este asunto [la honestidad en la pareja] [. . .] Laura no entendía cómo yo, con todo el mundo que me atribuía ella por mi educación, los viajes, la exposición a diferentes culturas, el vivir en una ciudad tan cosmopolita como ésta, pensaba que no contar a Alberto lo sucedido sería una deslealtad. Hay cosas que no se dicen, era su lema. No entendía mi concepto de la honestidad. (23)

Mayté no entiende que aunque Laura quiera decirle al marido lo sucedido entre ellas, no puede. En la sociedad en que vive, la relación de pareja homosexual es inaceptable. De ahí su insistencia en callar su atracción por las mujeres.

En “Desvarios” al igual que en el primer relato, se trata del descubrimiento de la sexualidad del protagonista y la confusión que lo atormenta. Siente interés por los hombres y por las mujeres. El cuento trata sobre un joven cubano que desde jovencito sabe que le gustan los hombres. Le confiesa a Marta en su entrevista que “hace más de veinte años que no me acuesto con una mujer. Siempre con hombres, y negros” (55). Le explica que no se enamora hasta entrar en la universidad. Tiene su primera experiencia homosexual con el joven con quien comparte una habitación en la casa de huésped. Confiesa que al igual que en sus años mozos en Cuba, ahora que es adulto y reside en Nueva York con Matthew, su amante por cinco años, se siente confundido. Según él, a Matthew le gusta ver películas pornográficas gay. A él no le gustaban antes

de conocer a Matthew. Sin embargo, desarrolla un interés por este tipo de película. Aunque confiesa que prefiere ver películas pornográficas heterosexuales. El objeto erótico de sus fantasías es una vagina. Éste es su secreto. Ahí reside lo “prohibido” o vergonzoso de su historia. Confiesa que se siente confundido, pues toda la vida ha sido gay y no sabría cómo actuar si decidiera hacer realidad la fantasía que lo atormenta. Admite que “si fuera más arriesgado, menos tímido, lo haría, pero no creo que me atreva, he sido gay toda la vida y no sabría ni qué hacer de encontrarme en una situación así de verdad. Son desvaríos, yo lo sé, pero de que las deseo como jamás he deseado a alguien, las deseo. . .”(64).

Este relato pone al descubierto la complejidad de la sexualidad humana. El protagonista de esta historia se siente confundido puesto que piensa que debe sentirse atraído a un sexo o al otro, pero no a ambos. En su medio cultural no hay cabida para la bisexualidad. Este tipo de atracción le resulta anormal. No es que lo sea, sino como explica Marta en la “Nota aclaratoria”, “una persona oculta un capítulo de su pasado, más por la forma cómo lo ha percibido y sentido que por la mayor o menor carga de delito o desaprobación social del episodio en sí”(5). En efecto, el protagonista se siente atormentado psicológica y emocionalmente porque percibe como algo vergonzoso el interés por ambos sexos. En este relato observa Bejel en el estudio ya citado:

No solamente se cruzan fronteras de códigos tradicionales hacia “identidades marginales”, sino que no se permanece aquí por mucho tiempo. Ni siquiera la llamada “identidad homosexual” se queda estable, y con esto los textos de Rivera-Valdés hacen un gesto entendido o *queer* más que gay/lesbiano. La imagen desestabilizadora que predomina en

todas estas historias evita las categorizaciones fijas aun de la llamada “identidad homosexual”. (93)

En “Caer en la cuenta”, “La más prohibida de todas” y “El quinto río”, al igual que en los relatos anteriores, se trata del despertar o descubrimiento de la sexualidad de las protagonistas. En el primero de los tres relatos la protagonista es una mujer casada y con hijos. Confiesa que desde jovencita en Cuba, siente atracción por las mujeres. Cuenta que a la edad de diecisiete años se soñó haciendo el amor con una mujer. Mas descarta el asunto y no vuelve a pensar en el sueño. En el verano de 1969 llega a Nueva York junto a su esposo y sus hijas. Aquí se ve obligada a trabajar para ayudar con los gastos de la familia. En el trabajo conoce a una mujer que se llama Zobeida. Descubre que se siente atraída por esta mujer y que el sentimiento es mutuo. El interés que sienten ambas mujeres por estar juntas no pasa de ahí. No llegan a besarse ni a tener ningún tipo de relación íntima. Zobeida se va a la Florida con sus hijos y su marido y la protagonista no vuelve a saber nada de ella. El último día que se vieron, cuenta la protagonista:

La acompañé en el tren hasta la estación donde se bajaba. Paradas una frente a otra, en silencio, a punto ya de bajarse y sin haber dicho nada antes, dijo: “Lo he pensado mucho y creo que lo mejor es que me vaya porque si no, esto se va a complicar”. No nos besamos ni siquiera como se besan las amigas cubanas, frotando una cara contra la otra sin intervención de la boca. Me apretó un hombro con la mano para despedirse y nos miramos muy fijo hasta que se abrieron las puertas del tren. (74)

Aunque ambas mujeres se gustan, optan por permanecer en relaciones heterosexuales. No se atreven a indagar en los sentimientos por temor a que se vaya a “complicar” el asunto. Es decir, por temor a enamorarse. Al finalizar el relato la protagonista dice que no ha vuelto a ver a Zobeida, pero tiene entendido que se divorció del primer marido, se casó con otro y después volvió con el primer marido. Para ambas mujeres es más cómodo seguir en relaciones heterosexuales aunque sean infelices. En su medio cultural la relación de pareja homosexual no es aceptable, la heterosexual, sí. No se atreven a salirse del orden social establecido. De ahí la importancia del epígrafe del cuento que dice: “Los amores cobardes no llegan a nada, se quedan allí”. Estas mujeres pierden la oportunidad de ser felices por no atreverse a desafiar las normas.

En “La más prohibida de todas”, la protagonista es una cubana que desde jovencita tiene muchos amantes. La madre y ella salen de Cuba para Nueva York donde ella se casa con un irlandés con quien permanece casada por un tiempo. Después del divorcio, Martirio, la protagonista, empieza a salir con mujeres. Se siente atraída por ellas:

Si con las mujeres me sentía acompañada, con ellas iba de compras a China Town, al cine, al teatro, compartía recetas de cocina, creyones de labio y confesiones, ¿por qué no añadir la cama y resolvía el problema completo? Mujer con mujer, sin preocupación de embarazo, imaginé una relación libre de inhibiciones, disfrute total, intimidad absoluta, fiesta perpetua. (128)

En esta etapa de su vida la protagonista desconoce que las relaciones de pareja son complejas por el hecho de tratarse de dos personas adultas que tratan de convivir bajo un

mismo techo a pesar de las diferencias que puedan tener. Después de varias relaciones con mujeres, la visión utópica de las relaciones lesbianas que hasta entonces tenía la protagonista, se va perdiendo. Se da cuenta que las relaciones de pareja son complejas sin importar el sexo. Descubre que no quiere seguir insistiendo en relaciones infructuosas. Decide quedarse sola para conocerse a sí misma y según ella, encontrar su centro espiritual. Un día, de forma inesperada, conoce a una joven muchacha que viene de Cuba a una conferencia en Nueva York. Se reúnen en un restaurant, allí la muchacha le cuenta la historia de su vida. Martirio le cuenta algo de la suya. Se dan cuenta que tienen mucho en común. Aunque le gusta la muchacha, Martirio decide no llevarla a la cama. La muchacha regresa a Cuba y Martirio promete que la visitará. En el verano, Martirio llega a Cuba. Va a visitar a Rocío y tienen su primer encuentro sexual. Martirio utiliza las mismas frases que le decían los hombres cuando tenían relaciones sexuales con ella. Se queda sorprendida cuando la muchacha le responde a sus palabras: “No podía creerlo[. . .] casi interrumpo la sesión para decirle que era la primera vez que encontraba a alguien que sabía todas las líneas del guión [. . .] Aquella tarde fue hace tres años. Y en eso estamos” (145). La protagonista finalmente encuentra lo que andaba buscando en una pareja. No le interesa dominar ni ser dominada. Le interesa una compañera para compartir la vida juntas. Busca una relación que se aleje del patrón aceptado, donde una domina y la otra es dominada. Busca la igualdad, la intimidad absoluta. Con esta mujer parece haber encontrado la igualdad que buscaba.

En “El quinto río”, la protagonista es una cubana casada con un norteamericano. Después de varios años de casada descubre que a pesar de todas las cosas materiales que posee, no es feliz, por lo que opta por divorciarse. Después del divorcio conoce a Mayté

Perdomo-Lavalle, la periodista del primer relato. Con ella tiene su primera experiencia lesbiana. Tienen una relación que con el tiempo se deteriora y terminan separándose. Ambas deciden tener relaciones con otras mujeres. Al cabo de un tiempo la protagonista admite que todavía ama a Mayté y desea volver con ella. Ambas deciden volver a establecer la relación. Esta vez, la protagonista decide que no se mudarán juntas. Compra el apartamento que le queda arriba al de Mayté. Según ella: “nuestra relación tenía un chance de durar si éramos capaces de mantener límites” (177).

En este relato, al igual que en el anterior, la protagonista propone un modelo distinto del establecido para poder mantener una relación de pareja. Ambos casos parecen indicar que el éxito o la durabilidad de una relación depende de los individuos que la componen. Es decir, no existe un modelo universal que satisfaga las necesidades de todos. Cada pareja debe crear su propio modelo de acuerdo a sus deseos y necesidades. Aparte de la transgresión sexual en estos textos, acaso las descripciones lesboéroticas sean las más transgresoras de todas por lo explícito y lo gráfico de las escenas y por lo prohibido del código que transgreden.

En “Cinco ventanas del mismo lado”, la protagonista describe con lujos de detalles el primer encuentro sexual con su prima Laura:

[. . .] La abracé por la cintura atrayéndola con una fuerza que no podía creer mía. Me sentía húmeda y la presentía igual. La idea de su cuerpo sintiendo al unísono del mío me enloqueció [. . .]
Acaricié y besé con una intensidad y una pasión nunca puesta antes en mi acto de amor, cada pedazo y pliegue de aquel cuerpo y ella reciprocó con furiosa esplendidez. Fundidas una en la otra estuvimos por horas.

Saciadas ya, extenuadas, nos echamos boca arriba, poniendo a un lado con los pies los panties y brassieres regados sobre las flores de la sobrecama.

(21-22)

Asimismo en “La más prohibida de todas”, Martirio describe el primer encuentro sexual con Rocío en una habitación en la Habana:

[. . .] Sentadas una encima de la otra, frente a frente, coloqué una mano en cada muslo suyo y los fui separando mientras le decía en voz baja y despacio: --Ábrete, rica, enséñale a tu mami todo lo que tienes guardadito entre las piernas y que tú sabes es mío aunque te resistas. Déjame ver esa florecita que voy a comerme poquito a poco.

Abrió las piernas siguiendo el juego, dócil, húmeda y dejó entrar mis manos mirándome a los ojos. Entonces susurró: --Mírame bien, mi reina, estoy como tú me querías, para ti solita, para que me goces. Ahora tú me vas a dar a mí lo mismo. Deja los dedos donde los tienes y abre las piernas tú, déjame verte yo a ti, ahora fijate lo buena que soy contigo, vas a ser tú igual conmigo, dámelo mami, como yo te estoy dando a ti. (145)

En este relato Martirio admite que permanecía en silencio cuando tenía relaciones sexuales con hombres. En cambio, como se puede ver en el diálogo anterior, con Rocío la protagonista descubre no sólo un nuevo lenguaje, sino una relación de iguales, de diálogo sin discriminación ni papeles predeterminados, nadie arriba y nadie abajo, las dos al mismo nivel, con las mismas posibilidades, capacidades y responsabilidades.

En otro de los relatos, “El quinto río”, la protagonista describe una escena de amor entre ella y Mayté, su compañera:

[. . .] El cuerpo de Mayté se fundía en el mío y el mío en el de ella, no había pedazo de piel desconocido a nuestras lenguas, ni hoyito en una por donde no hubieran entrado las manos de la otra. Pero el frenesí lo traían los olores mutuos al confundirse entre las sábanas. Las bocas parecían encoladas a la entrepierna de la otra, de donde, ajenas al reloj, desprenderse parecía siempre prematuro. Tanto nos enardecía el olor que decidimos no bañarnos los fines de semana [. . .] Llegamos al extremo de que si teníamos una pelea al amanecer, antes de salir a trabajar, me llamaba o la llamaba para advertir que no se le ocurriera lavarse antes de encontrarnos por la tarde. (166)

Este interés por presentar el cuerpo de su compañera con todas las partes como deseables, recuerda a la obra El cuerpo lesbiano (1973), de la crítica y escritora francesa, Monique Wittig. Lo más interesante de esta obra es que la autora desmembra y reconstruye el cuerpo de su amante, parte por parte, presentando todas las partes como deseables, no sólo las aceptadas y ensalzadas comúnmente por el discurso masculino, como son la vagina, los pechos, los pies, el cuello, sino también, las partes consideradas, por ese mismo discurso, como repugnantes: la orina, la saliva, el sudor, los excrementos y la falta de higiene. Al hacer esto, tanto Wittig como Rivera-Valdés quieren presentar el cuerpo de la mujer íntegro y deseable y alejarlo del estereotipo masculino que ha fragmentado y estereotipado ese mismo cuerpo en partes, o bien deseables o bien indeseables. Para la mujer de Wittig, al igual que para la mujer de Rivera-Valdés, todo el cuerpo de su amante, lo exterior y lo interior, lo atractivo y lo repugnante, es deseable.

Aparte de la transgresión de códigos culturales y sexuales que hemos tratado, nos detendremos a estudiar la transgresión de los códigos de la escritura en el texto. A partir de la “Nota aclaratoria” entramos a un universo de ambigüedades donde predomina la fricción constante con lo real. La autora logra establecer esta constante a lo largo y ancho del texto a través del “género entrevista” que utiliza para desarrollar sus historias y del lenguaje que emplean los personajes. La “Nota aclaratoria” que le sirve de prólogo o prefacio al volumen declara: “Las historias recopiladas en este volumen son verídicas. Los nombres han sido alterados para proteger la identidad de los informantes”(5). El empleo del “género entrevista” le facilita el uso de la primera persona. Esta técnica narrativa no supone una narrativa “confesional”. Más bien es una estrategia que la autora emplea para enfrentarse al canon. Es decir, al poder discursivo de la ciencia. El empleo de la primera persona representa la subjetividad versus la ‘objetividad’ de la ciencia. Por este medio se neutralizan las oposiciones entre lo público y lo privado, lo subjetivo y lo objetivo, la peripecia personal y la ficción autónoma.

En este texto Marta Veneranda, el alter ego de Sonia Rivera-Valdés, se vale de una variedad de estrategias para imponer su resistencia al discurso patriarcal canónico. Este gesto de Marta Veneranda se puede tildar de feminista ya que rechaza el universalismo engañoso que declara la experiencia de los hombres como representativa de los seres humanos en su totalidad. Esta postura universalista, demostraron las feministas desde la temprana década de los setenta, excluye las experiencias de las mujeres y silencia sus voces. Por eso, en el volumen de Rivera-Valdés, Marta Veneranda se empeña en demostrar su rechazo de la objetividad cientifista.

Los límites entre la autora, Rivera-Valdés, y su alter ego, Marta Veneranda, editora apócrifa de Las historia prohibidas..., se (con-)funden a lo largo del volumen. Esta situación se da de manera explícita en unos relatos más que en otros. En “La más prohibida de todas”, la narradora se deja caracterizar, según la conocida nomenclatura de Genette, como diegética o intradiegética (es decir, un personaje ofrece una narración oral, un texto escrito, una narración interna o cualquier tipo de recuerdo que tenga) y como “metadiegética” en un segundo nivel (narraciones obtenidas por un personaje a través de otro—Martirio, narradora/protagonista, le ofrece la anécdota que relata el cuento que escribe Marta Veneranda). He aquí algunos ejemplos del primer tipo:

Esta será la historia más prohibida del libro, una joya, ya verás. La única condición para entregártela es que sea la última, la que lo cierre. (105)

Entiendo la pregunta. Siendo yo autora de varios libros de cuentos y juzgando la historia tan buena por qué te la doy. Bueno, si pensara que vas a escribir el cuento definitivo, el único posible sobre este relato, no lo daría, no soy así de generosa, pero esa posibilidad no me amenaza. Tu historia será sólo una de las múltiples que pueden hacerse sobre cualquier anécdota. Si una tercera persona la oyera saldría algo diferente, bien lo sabes. (106)

Mi idea, más bien mi necesidad, es que escuches desde dos ángulos: oyendo la historia para tú recrearla, y a la vez con un sentido crítico, según yo vaya explicando los problemas estéticos que preveo en la escritura de mi texto y las soluciones que he imaginado para sortearlos. Quiero que quede constancia de cómo percibí la situación en este momento. Eso,

creo, quedará plasmado en la grabación y en tu cuento. He visto lo que hiciste con la historia de Angel y me gustó. (106)

La identificación del segundo tipo lo ejemplifica el cuento en sí, ya que la anécdota que le relata Martirio a Marta Veneranda es “La historia más prohibida de todas”, es decir, el propio relato. En este relato Martirio y Veneranda vienen a ser el alter ego de Rivera-Valdés, ya que dice que pronto publicará una colección de cuentos que se titula Historias de mujeres grandes y chiquitas. Este título corresponde a una colección de cuentos que Rivera-Valdés publica en el 2003, pero que no había publicado cuando escribió el relato.

En algunos relatos el lenguaje que emplean los personajes enfatiza el universo de ambivalencias que presenta la autora. En “El olor del desenfreno” el protagonista a veces duda de la realidad que presenta. Dice que guarda el profiláctico que utilizó con la vecina para asegurarse de que no fue una pesadilla, sino que en verdad se acostó con ella. En “Entre amigas” el ambiente de ambigüedad se acentúa a través de las insinuaciones y las preguntas sin respuestas que plantea la protagonista. Con respecto a la(s) responsable(s) de la muerte del marido explica: “Con honestidad, he llegado a dudar seriamente de su realidad. Yo estaba tan cansada...” (53). Además, concluye el relato con estas interrogantes: “¿[U]sted cree que yo, con lo buena que fui con él y lo que lo quería a pesar de todo, pude haber sido capaz de desconectar la máquina y mis amigas de secundarme? ¿No cree que el dolor y el sufrimiento me hicieron imaginar ese horrendo episodio?” (53).

Aparte de la transgresión de los códigos de la escritura ya señalados, cabe mencionar que Rivera-Valdés en este volumen es total partícipe de la gran tentación

contaminadora que caracteriza a las literaturas “menores”. Reúne los más variados lenguajes y géneros en un mismo espacio textual. Utiliza palabras en inglés y en algunos casos en Spanglish. Abundan referencias al bolero, a las canciones de Lucesita Benitez, Olga Guillot y María Luisa Landín, a distintos sitios turísticos de la ciudad de Nueva York, al cine, al mundo de las fábricas de los años sesenta en la ciudad de Nueva York, a textos literarios y no literarios, a la medicina alternativa, a la sicoterapia, a libros esotéricos y hechos históricos y políticos de los Estados Unidos contemporáneos, como el escándalo de resonancia mundial que expuso la vida sexual y la aventura extramarital del ex-presidente Bill Clinton con la joven Mónica Lewinsky, la ex-becaria de la Casa Blanca.

Sin lugar a dudas, la colección de cuentos de Sonia Rivera-Valdés representa un logro en la narrativa escrita en español de los Estados Unidos y el Caribe. A través del tratamiento novedoso del tema homosexual que abiertamente propone una identidad normal y gozosa, estrategias narrativas, prosa flexible y precisa, la autora logra unos textos de estructuras complejas que lejos de ser defectuosos como se los podría ver desde los valores de la “gran” literatura, anuncian una nueva forma de escribir para expresar nuevas formas de pensamiento y de experiencia.

[3.2] Innovación temática en algunos cuentos de Odette Alonso, Manelic Ferret, Jacqueline Herranz Brooks, Ena Lucía Portela, y Karla Suárez Rodríguez

En los noventa, en medio de la crisis, la pérdida de valores y la irreverencia típica de la posmodernidad, la realidad cubana empieza a ser reflejada en su literatura de las maneras más variadas. Así, junto a obras que tratan la desesperanza generalizada de las etapas más recientes, se encuentran otras que tratan la sexualidad y el erotismo más lírico y desinhibido. Entre las obras que surgen a partir de los noventa que tratan tanto la temática lesbiana como la desesperanza generalizada provocada por la crisis económica de los noventa cuentan: “Examen final” y “Reina de corazones” de Odette Alonso, “Intromisión abrupta de esos dos personajes” y “La Manivela” de Jacqueline Herranz Brooks, “Sombrío despertar del avestruz” y “El viejo, el asesino y yo” de Ena Lucía Portela, “Ilusiones, ilusiones” de Manelic Ferret, y “Desvaríos” de Karla Suárez Rodríguez, respectivamente. Los trabajos que se tratan en este estudio son narraciones independientes publicadas en revistas literarias y antologías y algunas aún inéditas de cinco narradoras cubanas, que residen o salieron de Cuba en los últimos años.

A partir del feminismo de los años sesenta y la gran toma de conciencia feminista de las décadas del setenta y ochenta, aumenta la producción de la literatura escrita por mujeres. También, dentro de ese espacio de literatura escrita por mujeres, se incrementa la producción de obras catalogables como lésbicas. Sin embargo, la literatura lesbiana aún ocupa un espacio marginado. La marginalidad se debe en parte, a que es literatura de mujeres, y a la vez se ocupa de las experiencias de un grupo particular dentro de ese grupo marginal.

La producción literaria de temática lesbiana ha sido discriminada por ser tradicionalmente vista como una amenaza a la norma heterosexual, una de las bases

fundamentales de la sociedad patriarcal. Sin embargo, en los Estados Unidos, esta literatura ha logrado un espacio propio. En muchas universidades hay centros dedicados al estudio de la literatura, la historia, y las contribuciones de los homosexuales. Además, cada vez aumenta el número de las editoriales que publican estudios dedicados a la literatura “gay” y lesbiana y antologías que reflejan esa sensibilidad.

Las décadas de los años setenta y ochenta, fértiles para la literatura escrita por anglo y afroamericanas en los Estados Unidos, también fueron fértiles para las escritoras “latinas⁵” en este país. La producción literaria de estas mujeres surge como reacción ante las condiciones sociales, políticas y económicas que afectan a los inmigrantes y a las clases trabajadoras.

A mediados de los ochenta, la producción literaria de las latinas se abre a la diversidad, ya que añade a su compromiso inicial la lucha de las lesbianas “de color”, grupo que en los Estados Unidos es discriminado por cuestiones de clase, de raza y de preferencia sexual. El resultado de este esfuerzo es la producción que bien puede identificarse como “escritura lesbiana latina”. A esta categoría de literatura lésbica pertenecen This Bridge Called My Back: Radical Writings by Women of Color (1981) obra conjunta de las escritoras y activistas chicanas que escriben en inglés, Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa y Cuentos: Stories by Latinas (1983), de Moraga. Ellas crearon un espacio para la escritura lesbiana latina en los Estados Unidos.

⁵ “Latina(s)” es un término que en los Estados Unidos tiene una variedad de aplicaciones. A continuación nos limitaremos a los usos más frecuentes: (1) Mujeres hispanoamericanas que residen en los Estados Unidos desde temprana edad. (2) Escritoras latinoamericanas que viven en los Estados Unidos y escriben en inglés y se identifican como parte de una minoría y con la causa de los marginados. (3) Escritoras de orígenes hispanos que residen en los Estados Unidos y escriben en inglés y apoyan la lucha de las clases trabajadoras.

El interés en la literatura y la crítica literaria lesbiana que se da en las universidades norteamericanas y dentro del movimiento feminista en los Estados Unidos a partir de los años ochenta, aún no ha sido igualado en los países de América Latina. Hasta la fecha, los estudios críticos de los textos lesbianos latinoamericanos se han hecho en los Estados Unidos, y no en América Latina. Entre estos estudios cabe mencionar Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing (1991) de David William Foster, ¿Entiendes?: Queer Readings, Hispanic Writings (1995) de Emilie L. Bergmann y Paul Julian Smith, y Lesbian Voices from Latin America (1996) de Elena M. Martínez.

En Hispanoamérica existe una tradición literaria lesbiana que incluye escritoras de distintos países. Entre otras podemos nombrar a Alejandra Pizarnik (Argentina), Cristina Peri-Rossi (Uruguay), Diana Bellesi (Argentina), Nemir Matos (Puerto Rico), Sabrina Berman (México), Mercedes Roffé (Argentina), Albalucía Angel (Colombia), Reina Roffé (Argentina), Rosamaría Roffiel (México), Nancy Cárdenas (México), y Luz María Umpierre (Puerto Rico). Sin embargo, a pesar de que en América Latina existe una tradición literaria lesbiana, la crítica latinoamericana no se ha ocupado de estudiar el lesbianismo en sus textos. Esta crítica se caracteriza más por su negligencia, que por su interés ante un discurso lesbiano latente de larga tradición.

En Latinoamérica el discurso lesbiano se da con más frecuencia en la poesía que en la narrativa. Al igual que en otros países donde existe una tradición literaria lesbiana, las tempranas obras narrativas dentro de esta categoría tienden a poner en clave o enmascarar el material lesbiano. A través de claves y máscaras, es decir, variedad de voces, enfoques, niveles narrativos y otras estrategias, las autoras logran camuflar el material lesbiano y a la vez logran crear narraciones de estructuras complejas que

permiten múltiples y variadas lecturas. La crítica literaria latinoamericana se ha ocupado de los aspectos del texto que tradicionalmente estima dignos de reflexión y ha excluido el discurso lesbiano por considerarlo personal-sin-importancia pública. De hecho, aunque en América Latina existe una tradición literaria lesbiana, el lesbianismo ha permanecido encubierto o enmascarado en espera de una crítica textual capaz de registrar la sensibilidad lesbiana en sus textos.

Con el avance de los movimientos feministas y gay/lesbiano, la literatura homosexual asume una postura política que cada vez es más crítica de las prácticas ideológicas e institucionales que privilegian la heterosexualidad. Además, ofrece un espacio de mayor aceptación y tolerancia hacia la diferencia. Admite distintos tipos de sexualidad, a la vez que toma en consideración la raza, la edad, la clase social y todas las demás diferencias materiales o simbólicas que juegan algún rol en la vida de las personas. En las últimas décadas, el tratamiento abierto de temas y hechos lesbianos se hace cada vez más visible. Los textos recientes de sensibilidad lesbiana se caracterizan por su alto contenido erótico y su tono celebratorio de las relaciones amorosas y sexuales entre mujeres. Las escenas eróticas y sexuales entre mujeres representan una postura política que reclama los derechos de la mujer a una vida sexual. La presentación de estas relaciones subvierte la idea tradicional de que las mujeres no tienen el derecho a disfrutar su sexualidad.

La literatura femenina de temática lesbiana escrita en español cuenta con pocos ejemplos si se le compara con la producida en inglés tanto en Estados Unidos como en Europa. En Hispanoamérica la producción literaria de temática lesbiana varía de un país a otro. En la literatura cubana, por ejemplo, las escritoras empiezan a cultivar

abiertamente la narrativa de temática lesbiana en los años noventa. Antes de esta década el tema de la homosexualidad se trata pocas veces en la literatura cubana y de las maneras menos evidente. Los trabajos de las narradoras cubanas contemporáneas que trataremos en este estudio revelan variados niveles de transgresión. Entre estos estudiaremos las transgresiones de códigos sexuales, políticos y de la escritura.

Las transgresiones de códigos sexuales en los relatos de Odette Alonso, y Ena Lucía Portela representan un acto político ya que presentan un discurso abierto en contra de los estereotipos lesbianos y celebran el lesbianismo como posibilidad de vida. El discurso lesbiano de estas escritoras celebra la sexualidad de las mujeres y el acceso a los placeres sexuales desde una sexualidad distinta a la establecida por la sociedad patriarcal. Además, este discurso transgrede la tradición literaria que ha privilegiado el discurso amoroso heterosexual. La narrativa lésbica de Odette Alonso y Ena Lucía Portela se instala en la tradición poética del Cuerpo lesbiano (1973) de la crítica y escritora francesa Monique Wittig. Esta narrativa se caracteriza por su alto contenido erótico y su tono celebratorio de las relaciones amorosas y sexuales entre mujeres.

En “Examen final” de Odette Alonso, el relato cuenta la historia de una jovencita que está locamente enamorada de su maestra. Se obsesiona hasta el punto que quiere desaprobado el examen final para tener que repetir el curso y así tener un año más para estar junto a la maestra. Al principio del relato la protagonista confiesa: “tenía mucho miedo por mí, por mi familia, miedo de que alguien pudiera imaginárselo y me delatara. Ahora ya no me importa que usted sea mujer como yo, ni que tenga quién sabe cuántos años y un hijo[. . .]” (276). El amor que siente la protagonista por su maestra la llena de placer pero también la llena de miedo. Es obvio que en la sociedad en que vive la

homosexualidad no es aceptada. Explica que hasta había pensado suicidarse para evitar la vergüenza de su familia y el rechazo de las amigas. Ella oculta su interés por el mismo sexo delante de sus amigas. Participa de las fiestas y al igual que sus amigas se involucra en amoríos con muchachos de su edad. Permite que los muchachos la acaricien y la besen. Según sus propias declaraciones: “Antes, cuando no podía evitarlo, pensaba que era usted quien me abrazaba y entonces los dejaba que tocaran mis senos, mis nalgas, que se frotaran contra mí, que me besaran. Yo cerraba los ojos y era usted quien me estaba besando. Entonces la amaba más que nunca y metía mi lengua dentro de su boca y enloquecía” (277). Al final del relato la protagonista no se suicida, como lo había pensado, sólo se pregunta si será capaz de desaprobatar el examen final para repetir el curso y “tener un año más para mirarla [a la maestra]” (277).

A pesar de que el contenido erótico es limitado en este relato, la manera de enamorarse de la protagonista, sus ternuras, ilusiones y angustias reflejan los sentimientos de una muchacha normal, que aunque es lesbiana no es una anomalía humana, como se le podría ver desde los valores heterosexuales establecidos, sino una muchacha como cualquier otra, capaz de amar, de odiar y de angustiarse ante un amor no correspondido. La protagonista de este relato presenta un reto al estereotipo de la lesbiana como personaje trágico. Este personaje desafía los valores heterosexuales que insisten en ver o representar a las lesbianas como anormales y maladaptadas en cuanto que exhiben comportamientos destructivos.

Al igual que en este relato, en “Reina de corazones” la protagonista es una adolescente que está obsesionada con la cantante de rock mexicana Alejandra Guzmán. Ella y su amiga Maricela están dispuestas hacer hasta lo imposible con tal de asistir a uno

de sus conciertos. Como cualquier jovencita heterosexual de su edad, la protagonista es seguidora de una cantante de música popular. La cantante se convierte en su ídolo y como típica adolescente se obsesiona con ella. La protagonista no entiende por qué su madre se opone a que vaya al concierto de Alejandra y también se opone a su amistad con Maricela. Según la madre, Alejandra, Madonna y Gloria Trevi, “eran una vergüenza y que incitaban a la juventud a seguirlas por el mal camino” (1). De igual forma, la madre le exige que se aleje de Maricela, “porque era una amistad realmente inconveniente que me estaba influenciando de manera negativa”(2). Ella comenta que no entiende a los adultos. Explica que su madre se opone a su interés por la música de Alejandra y a su amistad con Maricela. Sin embargo, dice que ni su madre ni los demás adultos de la casa se dan cuenta de lo que la hace hacer el electricista que frecuenta la casa, “me enseñaba su parte erecta, me obligaba a acariciársela diciendo miles de amenazas por si me atrevía a denunciarlo y me hacía chupar la baba blanquecina que le salía de ahí”(2). Asimismo, dice que por un tiempo tuvo novio y su madre no lo supo. Los dos pasaban largas horas solos. Confiesa además, que en la sala intercambiaban caricias y realizaban el acto sexual, sin ser interrumpidos.

Explica que con el tiempo fue perdiendo el interés por el novio. “Él siempre quería lo mismo, yo necesitaba cosas nuevas” (3). Ella logra la novedad que buscaba en brazos de Maricela. He aquí su descripción:

Yo que amaba a Alejandra, besé a Maricela. De tanto amarla las dos, de tanto compartir sueños e ilusiones, se nos hizo fácil besarnos y fue como una sed, como un hambre, comernos las bocas y acariciarnos como si realmente la acariciáramos a ella. A partir de entonces soñaba con la boca

de Maricela en el cuerpo de Alejandra, o la boca de Alejandra en el cuerpo de Maricela, o con las tres jugando y besándonos sobre una cama inmensa con una sábana azul de seda y muchos almohadones. (3)

En medio de uno de estos sueños la madre la despierta a gritos cuando la sorprende masturbándose. A partir de la experiencia que vive con Maricela sus necesidades sexuales se satisfacen en los sueños que tiene con ambas mujeres. Con ellas en sus sueños realiza sus fantasías y logra satisfacer sus deseos sexuales.

La presentación del encuentro lesbiano entre la protagonista y Maricela representa una proclama de independencia de la mujer en el aspecto sexual. En este relato Alonso ha creado personajes para quienes la identificación sexual y la relación con otras mujeres marca el deseo de romper con la cultura masculina predominante. Ella, al igual que Wittig, propone que la liberación de la sexualidad de las mujeres de las demandas de los hombres, les permite reapropiarse de sus cuerpos. Es obvio que la protagonista de este relato no necesita de un hombre para satisfacerse sexualmente. Ella puede lograr el placer sexual con otra mujer o puede incluso, como lo demuestra, disfrutar y alcanzar el orgasmo por sus propios medios a través de la masturbación. Este relato establece la capacidad que tiene la mujer para disfrutar su sexualidad sin que para esto necesite ser penetrada por el hombre. Al igual que Wittig, Alonso presenta la posible realización de la mujer sin el hombre.

Por otra parte, la narrativa lésbica de Ena Lucía Portela, al igual que la de Alonso, celebra el cuerpo de la amada y el encuentro sexual entre mujeres. En el caso de Portela, cabe añadir, aparte de los lazos que unen su estilo al de Wittig, su narrativa también

puede analizarse teniendo en cuenta muchos de los aspectos que la crítica gay/lesbiana y “queer” estudia en los textos.

En “Sombrío despertar del avestruz” la narradora/protagonista es escritora de cuentos. Conoce a Laura, actriz de cine, y con ella vive una experiencia sexual inolvidable. El día que se ven por primera vez, Laura anda en compañía de su novio. Al cabo de unas semanas, vuelven a encontrarse en la Cinemateca. Esta vez, Laura le confiesa que ya no tiene novio. Laura había comenzado a frecuentar la Casa del Té, lugar concurrido por las lesbianas del sitio. Allí trata de consolar a una muchacha que está llorando. Dice que le da lástima con “las brujas”, es decir, las lesbianas, “porque la gente las mira mal, les dicen ‘cada cosa’ y otras razones indefinibles. Las marginadas. De cualquier forma, las brujas no mostraban demasiada predilección por Laura y las muchachas como Laura, donde no hay nada seguro” (234).

La narradora/protagonista comenta que mientras le ayuda a Laura a organizar el lugar donde vive, “no sé, por primera vez, creo, sentí deseos de abrazarla” (235). Laura tiene un malentendido con los padres y le pide a la protagonista que la deje dormir en su casa. Después de unas horas, se acostaron abrazadas. Según la protagonista, “Laura tenía miedo. En sus incursiones de invasora y en su juego por conocer si era o no era eso mismo que nunca mencionaba delante de mí, creía haber llegado demasiado lejos. Cerró los ojos a la manera de hipotéticas avestruces. Algunos afirman que en estas cuestiones no hay curiosidad que valga [. . .]” (237). A esta escena le siguen otras lesboeróticas que pueden catalogarse de transgresoras por lo explícito y lo gráfico de las descripciones. He aquí algunos ejemplos:

Pero mientras le acariciaba esa parte del cuello donde está el nacimiento de su pelito y sentía sus pezones, duros contra mi piel, la exploración de sus manos por la línea de mi espalda y el cálido riachuelo (¡ que forma tan tonta de decirlo!) saliéndonos a las dos, no podía casi pensar. (237)

Un desastre: casi mordidas en su cuello, flores rojas, besaba sus hombros, sus senos, una vuelta despacio para acariciarle las nalgas y la espalda [. . .] (238).

Al principio fingías. Cruces, círculos y rombos imperceptibles. Luego más profundas. De tan húmedas sin voluntad [. . .] Descubrir el punto exacto y prolongarlo hacia arriba y hacia abajo. Suponer los ojos cerrados y la boca entreabierta [. . .]

--¡Déjame ya!--aprieta los muslos, valvas moluscas, y le revuelve el pelo.

--¡No puedo soportarlo! ¡Es corriente!

Con la boca toda embarrada de Laura ella alza la cabeza

--¿Corriente?

--¡Coño, electricidad! [. . .]

Besarla por todas partes otra vez hasta que vuelva a abrirse y su primer orgasmo es un premio [. . .] (239)

Por otra parte, la dificultad de la comunicación entre los hombres y las mujeres que Portela expresa en este relato parece coincidir con las teorías de Wittig que, en su escritura lesbiana, negaba categóricamente la posibilidad de diálogo con el sexo masculino. Así lo expresa la protagonista cuando explica su preferencia por las mujeres:

“Con una muchacha, dentro de ciertos límites, yo puedo hablar casi de cualquier cosa. En cambio, encontrar un hombre que no me malinterprete es una hazaña de titanes. Y yo no puedo besar ni acariciar a quien me malinterpreta [. . .]” (233).

Aparte de la temática lesbiana, este relato evidencia la tendencia a las “transgresiones múltiples” de límites y fronteras de manera simultánea. Esa tendencia a las “transgresiones múltiples” concuerda con la idea procedente de los estudios gay/lesbianos, de expandir el sentido metafórico de lo gay/lesbiano en el texto. Es decir, la ruptura de las normas sexuales se equipara a la ruptura de todas las normas en el texto. La estructura, el estilo y el contenido se funden en un universo de ambigüedades que en su desarrollo se hace más extremado a través del juego de voces narrativas que se mezclan y (con)funden a lo largo de todo el relato. En muchas ocasiones la voz de la protagonista y la de la narradora omnisciente se (con)funden hasta el punto que se dificulta distinguir quién narra y desde qué perspectiva.

A este universo de ambigüedades también pertenece “El viejo, el asesino, y yo”, relato con el que Portela gana el premio Juan Rulfo de Radio Francia Internacional en el 2001. Este relato cuenta la historia de una escritora que está fascinada con un escritor de edad avanzada. Ella es odiada en los círculos literarios del país, mas dice no importarle los comentarios y las opiniones de los demás. Sólo le preocupa el reconocimiento, la aprobación del “viejo”. Según ella, muchos la odian porque “me río [en su primera novela] de ellos (más de lo que sus egos hipersensibles pueden soportar, qué horrendo delito, ja)” (51). El viejo tiene un amante joven. El muchacho malinterpreta la obsesión o fascinación que siente la protagonista por el viejo. En una ocasión se le acerca y le

pregunta: “¿Tú quieres algo con él y conmigo? [. . .] —No—le he respondido suavemente—sólo con él--¡Eso no va a ocurrir nunca!—Me ha dicho irritado.” (50). El muchacho desconoce que la protagonista es lesbiana y que tiene una amante cuyo nombre es Amelia. Aunque mantienen una relación por mucho tiempo, viven en viviendas separadas, al igual que el Viejo y su amante. Ella comenta que Amelia se marcha pronto a París con una beca por dos años de la Escuela de Bellas Artes.

El relato se desarrolla en el apartamento del muchacho, donde el viejo lo visita con frecuencia. La protagonista los visita. Se está preparando para escribir otro libro que según dice con cierta ironía, bien podría titularse “El viejo. An Introduction, como los manuales anglosajones” (51). Después de haber pasado un largo rato en compañía del viejo, su amante y demás invitados, la protagonista se da cuenta de que el viejo se ha ausentado. Decide seguirlo, se apresura detrás de él. El muchacho la sigue. Le cae a bofetadas, ella rueda por la escalera y cae al piso, según ella: “A partir del segundo descanso no soy yo quien rueda por la escalera, es sólo mi cuerpo. Dejo de oír. Me siento flotar, algo se hace lento. Hay un abismo, un resplandor. Pienso en Amelia” (52). Desde su estructura hasta la misma sexualidad homosexual/lesbiana de los personajes, el relato es un universo de ambigüedades que a cada paso presenta múltiples posibilidades. Algunas veces parece que la protagonista está enamorada del viejo, mientras que otras veces, declara su amor por Amelia. En una ocasión el viejo la besa en la comisura de la boca, en otro instante ella le toca la frente y él no hace nada para impedirlo. Según ella, “Es interesante que [el amante del viejo] me considere un rival, pienso, aunque sólo sea por instantes y después se diga que no, que no hay peligro. El mundo pertenece a los hombres y todavía más a ciertos hombres, ya lo dijo Platón. ¿Una mujer? Bah” (48).

La imagen desestabilizadora que predomina en este relato, desde su estructura hasta la misma identidad sexual de los personajes evita las categorizaciones fijas aun de la llamada “identidad homosexual”. Dicha imagen desestabilizadora o anti-esencialista en lo que respecta a la identidad sexual, es una forma de demostrar que ésta responde a las exigencias políticas y culturales, y no a una esencia interior fija y permanente. El elemento desestabilizador hace que todo cruce sea posible y con esto el cuento de Portela hace un gesto entendido o “queer”.

La narrativa de Jacqueline Herranz Brooks, aunque también es de temática lesbiana, tiene un enfoque distinto al de Odette Alonso y al de Ena Lucía Portela. En los dos relatos que tratamos en este estudio, “Intromisión abrupta de esos dos personajes” y “La manivela”, se presentan personajes lesbianos en conflicto con la sociedad, que profesan el interés o deseo sexual a escondidas. Estos personajes enfrentan doble marginalidad, por un lado, por ser lesbianas en una sociedad que insiste en la heterosexualidad, y por el otro, por estar enmarcadas en el mundo de la droga y la prostitución.

En “Intromisión abrupta de esos dos personajes” el asunto trata la historia de Asmania, joven que bajo los efectos de la droga termina en un cine de barrio, acariciándose con una muchacha de “piel oscura” que conoce en una parada de autobus. A lo largo del relato se repite insistentemente la frase: “está drogada”, al referirse a Asmania, la protagonista. Ella se droga con sus amigos. Se despide de ellos y mientras espera el ómnibus, se da cuenta de la mirada insistente de una muchacha de “piel oscura” que también espera el ómnibus. La muchacha se le acerca y le propone que vayan al cine de la vecindad. En medio de la película y la oscuridad ambas se acarician y se masturban

una a la otra. Según explica la voz narradora: “No ha sido cómoda la búsqueda porque ambas tienen portañuelas y zapatos y las butacas delimitan sus contornos, estrechos, con unos brazos duros e inflexibles de madera [. . .]”(4). En la sociedad en que vive Asmania, la homosexualidad no es aceptada y como tal, los homosexuales forman parte de una población marginal. En este relato los personajes lesbianos viven fuera de las normas, al margen de la sociedad. El interés por el mismo sexo sólo se despliega a escondidas, en la oscuridad. Viven una vida clandestina, “dentro del closet”.

En “La manivela” al igual que en el relato anterior, los personajes lesbianos se encuentran en conflicto con la sociedad. El asunto trata sobre la confusión que siente una mujer que aún no se decide por un sexo o por el otro. Cuando realiza el amor oral con un hombre se imagina que lo está haciendo con una mujer. Las veces que está con “el gordo”, cuenta la narradora/protagonista, “mientras se la chupa piensa en mi clítoris”(1).

Más adelante en el relato, la protagonista añade:

[. . .] Ella piensa más seguido en lo que no debe chupar y es cuando la veo realmente. La miro a esta distancia en que reconozco las huellas del gordo en cualquier parte de su cara. Y su cara es lo que más veo, lo que más tengo que imaginar casi siempre que me las abre antes y después de contarme cuánto se confunde en mi lengua cuando se la pone al gordo en el mismo sitio. (1)

La narradora/protagonista se reconoce y se asume lesbiana y como tal, se le hace difícil entender la situación de “la amante confundida” que aún no asume su lesbianismo. Ésta lleva una vida doble, en la que tanto comparte sexualmente con “el gordo” como con la protagonista. Al igual que en el relato anterior, la vida homosexual resulta clandestina.

A continuación somos testigos de la frustración que enfrenta la protagonista ante la situación con la amante:

Siempre que me largo, las manos ruedan sobre el manubrio por la mezcla de grasa polvo molido [. . .] la crema del gordo (¿la crema de afeitarse?) [. . .] y siento [. . .] que voy a vomitar que ella estaba llena de semen del gordo y puedo reconocer ese olor que ahora es una ilusión defensiva a punto de chocar contra la moral que friega varias veces y por razones oscuras no puedo echar el sólido sobre la acera ni darme el lujo de arrancar dos o tres pelos que ella debe estar tragando por mí durante esa cuestión de ir identificando qué es lo que se mete en la boca. (1)

Este relato, narrado desde el punto de vista de una lesbiana articula la marginalidad de los homosexuales en una sociedad homofóbica y establece la falta de aceptación y entendimiento hacia diferentes expresiones de sexualidad.

La transgresión de códigos sexuales está estrechamente ligada a la transgresión de códigos políticos en la narrativa femenina cubana actual. En una nación politizada como la cubana, es prácticamente imposible separar la política de la economía, la historia, o la vida cultural. A partir de 1959 Cuba se redefine como nación y lleva a cabo cambios drásticos tanto a nivel político como socioestructural. Los escritores y las escritoras, al igual que el resto del pueblo cubano, han sido testigos de estos cambios y como tal han sabido reflejar la realidad desde distintas formas y perspectivas. Así, al lado de obras que manifiestan el optimismo de los primeros años y el compromiso indiscutible con el poder, se encuentran otras que reflejan la desesperanza de los últimos años y las necesidades de un cambio general.

En la sociedad cubana, donde la disidencia es sinónimo de resistencia contra los logros de la Revolución, atreverse a tratar la realidad cubana actual y las necesidades de un cambio general, es un reto que muchos escritores cubanos han tenido que enfrentar. Los escritores y las escritoras que se han atrevido a presentar una visión de la realidad nacional diferente a la aceptada por el poder, han tenido que recurrir a una variedad de estrategias narrativas para camuflar su resistencia. De ahí que muchas de las escritoras que se han unido a la secreta oposición interna utilicen los géneros menores (cartas, autobiografías, diarios), escrituras límites entre lo literario y lo no literario, para presentar su postura política desde los espacios personal, privado y cotidiano, que la cultura dominante ha establecido como reinos separados de la política, la ciencia y la filosofía. Conscientemente ellas adoptan los espacios discursivos que la sociedad patriarcal adjudica a la mujer para resemantizarlos desde una perspectiva feminista.

En “Ilusiones, ilusiones”, relato de Manelic Ferret, el asunto trata sobre una carta que la abuela de la protagonista le envía desde Cuba. La protagonista vive en los Estados Unidos (podemos inferir que en Miami). La abuela le manda consejos, recetas de medicina casera, y la pone al tanto de la actual situación. Se queja de la difícil situación económica que se vive en Cuba a partir de los años noventa. Además, expresa su disgusto y el del resto de la familia; primero con la protagonista, que ha asumido su sexualidad lesbiana, y luego con un primo de ésta, hijo único de su tía, quien también ha asumido su identidad homosexual. A lo largo y ancho de la carta, la abuela se ocupa de

mostrar la crisis económica por la que está atravesando el pueblo cubano. Veamos algunos ejemplos⁶:

Yo sigo igual muy delgada pues aquí cada día dan menos mandados, arróz, frijol, azúcar, sal, cada dos o tres meses una libra de macarron, al igual que el fideo, las viandas ni diez libras al mes, las verduras cada cuatro o cinco meses así que ya te imaginarás como está la volsa (sic) negra acabando y ahora quieren dólar. La luz está cada día peor [. . .]
(1)

[. . .] Cada día estoy más triste pues no veo tranquilidad ni progreso por ninguna parte y ya me queda poco y nada se encamina [. . .] (1)

[. . .] Mira que yo soy casi analfabeta pero he luchado para que mis hijas estudien, sean preparadas y a esta altura las veo como han estudiado y nada, de nada ha servido tanto sacrificio, y las veo pasan trabajo y hasta hambre, tu mamá con su úlcera la pobre, desde el machadato no pensé nunca que volvería a pasar hambre en mi vida y mira tu, este hombre es bueno el pobre, pero le ha pasado lo mismo que a mi, ilusiones, ilusiones [. . .] (1)

[. . .] que ya tengo setenta años y cada día estoy más flaca, me estoy secando hija, esto está muy malo [. . .] (2)

[. . .] Yo vivo rezando torna tu vista dios mio pero ya no puedo más, ya ni

⁶ El texto que hemos manejado ha sido transcrito del original y es una versión electrónica. Este texto tiene inconsistencia de ortografía y de acentuación. Algunas veces las palabras están escritas y acentuadas correctamente, otras veces, no. No sabemos si estos errores están en la versión original.

veo casi, no hay cristales para hacerme los espejuelos. Mándame azúcar aunque sea prieta que aquí no alcanza pue se toma mucho agua de azúcar y si te sobran frijoles mándamelos también pero sin sacrificarte

[. . .] (3)

Es evidente en este relato el nivel de desesperanza que se vive en Cuba a partir de la crisis de los años noventa. Al parecer, los sacrificios que el pueblo cubano ha tenido que enfrentar para salvaguardar los logros de la Revolución han sido en vano, pues a más de cuarenta años de la Revolución, las quejas de la abuela hacen eco de las voces de las clases pobres y trabajadoras de los países de Hispanoamérica y el Caribe que no han vivido los cambios socio-económicos y políticos que ha vivido Cuba.

La abuela compara la situación actual con la situación de hambre y miseria que se vivía en Cuba durante la dictadura de Machado. Resulta interesante que la crítica a la situación actual la hace la autora con un criterio que tiende a la comprensión y al perdón. Explica que la situación de Cuba se debe a lo poco práctico de las acciones de Fidel. Según la abuela, “este hombre es bueno el pobre, pero le ha pasado lo mismo que a mi, “ilusiones, ilusiones”(1). Plantea su crítica de oposición con cautela en un país donde el Poder es centralizado y cualquier señal de oposición es catalogada de extranjerizante y anti-revolucionaria. Es notable que a pesar de la represión que existe en el país, la autora le da otra utilidad al medio personal y cotidiano, lo convierte en un espacio para crear conciencia de su condición y plantear la necesidad de cambiarla.

En este relato también se hacen evidentes las diferencias generacionales en torno al homosexualismo. La abuela representa los valores tradicionales y los nietos, tanto la protagonista como su primo, representan los valores de las nuevas generaciones. Ambos

asumen su homosexualismo. He aquí lo que dice la abuela con respecto a la sexualidad de la protagonista y su primo:

El ratico que estaba en la casa era encerrado en su cuarto con el amigo, y venían a buscarlo otros que dios me perdone pero para mi son m..., ay mija que castigo, yo creo que tu primo es vicioso igual que tú [. . .] primero tu, que bueno, mas o menos eres mujer, pero él, un hombre que creía que iba a ser el hombre de la casa cuando se murió tu abuelo [. . .] (2)

Sería ingenuo declarar que la sociedad cubana haya logrado erradicar los tabúes sexuales, o que haya eliminado los prejuicios en contra de la homosexualidad, al igual que en otros países de América Latina, los prejuicios aún persisten. De ahí la carencia en la literatura cubana de una tradición homoerótica y una literatura propiamente gay. Sin embargo, esta situación ha empezado a cambiar. En los últimos años el tema de la homosexualidad empieza a aflorar abiertamente en el arte y la literatura cubanas. Así lo demuestra el éxito internacional de la película “Fresa y Chocolate” y el premio que en 1997 le otorga Casa de Las Américas a Las historias prohibidas de Marta Veneranda, colección de cuentos de temática gay-lesbiana de Sonia Rivera-Valdés.

Volviendo a la crisis de los noventa en Cuba y su presencia en la literatura, en “Desvaríos”, relato de Karla Suárez Rodríguez, el asunto trata sobre una pareja de esposos que tienen dos hijos. El hijo se envicia en las drogas y en el alcohol y termina suicidándose. La hija se va a vivir a París y desde allá les envía una postal por mes. La situación económica que viven los padres de la muchacha es bastante difícil. El hambre no los deja vivir tranquilos. Evaden la realidad a través de la imaginación. A través de las postales que le envía la hija emprenden un viaje imaginario fuera de Cuba.

Se imaginan que están viviendo en París. Hasta el final no sabemos que los esposos viven en Cuba y que todo lo que antecede en el relato es fruto de su imaginación. En las horas de la mañana, la muchacha se dirige a la habitación de los padres:

--¿Pero qué es esto?—la mujer se detiene observando a sus padres acurrucados en el piso, rodeados de postales--¿hoy tampoco durmieron? Mamá, por favor, papá, hay treinta y cinco grados allá afuera y ustedes con esos trapos como si estuvieran muriéndose de frío, basta ya, por favor, me tienen harta, dentro de una semana regreso a París, y no pienso mandarles más postales, ni volver de vacaciones, jamás he soportado ni esta ciudad ni a ustedes, así que olvidéense de mí y abran esta ventana que ya amaneció y hay un calor de mil demonios. El sol entra en la habitación y ellos se tapan el rostro con las manos. Un poco más allá se dibuja la torre de la plaza de la Revolución de la Habana. (293)

Después de haber pasado unas cortas vacaciones con los padres, la muchacha se prepara para regresar de nuevo a París. La madre está contenta porque según ella, “volverán las postales y entonces tendré cuentas, muchas cuentas que hacer y me mantendré ocupada todo el tiempo”(293). En este relato se plantean situaciones y condiciones sociales que afectan la vida contemporánea cubana. Aquí se plantean los problemas de la pobreza, la desesperanza y la emigración como forma de escapar de las deplorables condiciones que amenazan la sobrevivencia del pueblo cubano. En “Desvaríos” se relata la historia de unos seres que buscan escapar por distintos medios de una realidad marcada por el hambre y la pobreza. En primer lugar, los padres escapan a través de la imaginación. Emprenden un viaje imaginario que los traslada a París. Por otra parte, el hijo recurre a

las drogas y al alcohol para escapar de la realidad que lo acosa y termina suicidándose. La muchacha, por su parte, se va de Cuba. Abandona la Habana por París.

Este relato parece indicar que la emigración es la mejor forma de escapar de las deplorables condiciones que afectan a la Cuba actual. Esta postura plantea una muestra de desilusión. Muestra una falta de confianza en el futuro del país. Cuando se pierde la confianza en el porvenir y mejoramiento de la situación actual, la emigración representa la única forma de huir de las deplorables condiciones del medio—el desempleo, subempleo, pobreza y demás males sociales—y la posibilidad de labrarse un futuro mejor. Esta situación genera una postura política que no confía en el sistema de gobierno actual. Ante la imposibilidad de un cambio general en el ambiente socio-económico y político, se plantea la emigración con única solución.

La transgresión de códigos sexuales y políticos va frecuentemente aparejada con la transgresión de los códigos de la escritura en los textos. Como se ha indicado más arriba, a partir de los años setenta la producción literaria femenina de Cuba, al igual que la de toda América Latina y el Caribe, experimenta cambios significativos. Los cambios literarios incluyen una actitud erótica más abierta, y una experimentación formal y lingüística que se propone crear una voz y una forma de escribir puramente femenina. A la búsqueda de estas metas están dedicadas las obras de las narradoras cubanas Odette Alonso, Jacqueline Herranz Brooks, Ena Lucía Portela, Manelic Ferret y Karla Suárez Rodríguez, entre muchas otras. De todas las direcciones innovadoras tomadas por las narradoras posrevolucionarias, acaso la incursión en la vertiente erótica ha sido la más significativa. El desarrollo de esta vertiente surge a raíz de las campañas de la educación sexual emprendidas por la Federación de Mujeres Cubanas desde 1960, y continuadas

hoy día por organizaciones gubernamentales, y el movimiento internacional de la mujer de los años setenta que, entre otras causas, promueve el derecho de la mujer a su cuerpo y a su sexualidad.

Sería un error sugerir que la vertiente erótica es algo nuevo en la producción literaria femenina cubana. Las escritoras cubanas han publicado literatura erótica desde las primeras décadas del pasado siglo. Sin embargo, lo que sí resulta nuevo en todo esto es el uso de un lenguaje franco y abierto y sobre todo, la imagen de la mujer como agente activo (hasta agresivo) en los encuentros sexuales.

En estos textos las escritoras se valen de una variedad de estrategias para imponer su resistencia al discurso patriarcal canónico. En primer lugar, están las escenas lesboeróticas que supone una ruptura con la tradición literaria que ha privilegiado el discurso heterosexual y la apropiación de ciertos géneros considerados “triviales” de forma subversiva, pues conscientemente adoptan los espacios discursivos que la sociedad patriarcal adjudica a la mujer para resemantizarlos desde una perspectiva feminista.

Los relatos que tratamos en este estudio pueden clasificarse según las categorías tradicionales de la crítica. Sin embargo, la narrativa de estas escritoras no logra liberarse totalmente de la gran tentación contaminatoria que en gran parte caracteriza a las literaturas “menores”. Esta tentación lleva a unas a lirizar su narrativa mientras que a otras las lleva a reunir en un mismo espacio textual distintos géneros.

En “Intromisión abrupta de esos dos personajes” de Herranz Brooks, Asmania, la protagonista, es un personaje que está tomado directamente de Pailock, novela de Ezequiel Vieta, publicada en Cuba en 1991. En la novela de Vieta, Asmania es el nombre de la asistente de Pailock, mago mediocre de circo que logra hacerla desaparecer.

Después de este extraordinario acto, Pailock sucumbe de nuevo en la mediocridad. En este relato se establece un ejemplo de intertextualidad en el que se funden dos géneros tradicionales independientes, el cuento y la novela, en una misma obra. En sus relatos Herranz Brooks reúne géneros literarios y no literarios, entre los que se cuentan la fotografía y el cine. La multiplicidad de perspectivas les da una estructura compleja, semejante a una película, que permite el enfoque de distintas situaciones simultáneamente.

En los relatos de Odette Alonso y Karla Suárez Rodríguez, el sueño, la fantasía y la imaginación juegan papeles estelares. Las protagonistas de Alonso logran vivir sus fantasías sexuales con otras mujeres a través de los sueños y una imaginación audaz y activa. Asimismo, los personajes de Suárez Rodríguez dependen de su imaginación para transportarse a otros lugares y escapar de la realidad que los agobia. Por su parte, Ferret recurre al género epistolar para darle estructura a su relato.

En los relatos de Ena Lucía Portela, tanto en “Sombrío despertar del avestruz” como en “El viejo, el asesino y yo”, se reúnen distintas voces narrativas y perspectivas. Las voces de los personajes se encuentran interceptadas por las acotaciones escénicas y por la narradora omnisciente que también se desempeña como protagonista. La gran tentación contaminatoria lleva a esta escritora a utilizar diversos registros: conversaciones, acotaciones escénicas, variedad de voces narrativas y de perspectivas. Se apodera de todo cuanto estima necesario para captar la complejidad de la realidad que intenta retratar.

En los dos relatos de Portela que tratamos en este estudio la trama resulta doble. En ambos casos se cruza lo que se cuenta con la marca del contar. En “Sombrío

despertar del avestruz”, el asunto presenta la historia de una mujer que escribe acerca de su romance con otra mujer. La trama resulta doble, pues a la vez que presenta la relación entre las mujeres, presenta el desarrollo de la escritura del mismo cuento. Mientras la protagonista/narradora describe con lujo de detalles las caricias que intercambian ella y Laura, piensa en la escena que acaba de presentar y dice: “Soez y gratuito [al referirse a la escena que acaba de presentar], pura pornografía, objetaba para sus adentros a la tentadora idea, salida no se sabe de dónde, de escribir un relato (a fin de cuentas éste) sobre Laura [. . .]” (238).

Como hemos podido ver, estamos ante unos textos en que todo cruce es posible. En ellos hay cabida para la mezcla de géneros literarios y no literarios, voces simultáneas, tiempos y espacios fragmentados y referencias a distintos registros verbales y culturales en un mismo espacio textual. Advertimos que estas escritoras no vacilan en apropiarse de cualquier recurso para mostrar la complejidad de la realidad que intentan retratar. Por este medio, a través de distintos estilos, las escritoras cubanas coinciden básicamente en la preocupación de reivindicar el discurso femenino, y de anunciar una nueva forma de escribir para expresarse en sus propios términos.

Capítulo IV

La desafiante y renovadora presencia de Carmen Lugo Filippi y Ana Lydia Vega en la literatura puertorriqueña de los 70

[4.1] Subliteratura, telenovelas y salón de belleza: recursos narrativos subversivos en algunos cuentos de Carmen Lugo Filippi

Los estudiosos de la literatura puertorriqueña coinciden en señalar una serie de cambios a partir de los años setenta. Entre ellos se suele mencionar el empeño en renovar las formas literarias y los temas, el interés por la propia historia, un interés especial por las clases oprimidas, la incorporación del lenguaje popular a la literatura, y la presencia cada vez más notoria de mujeres escritoras y la conciencia feminista de muchas de ellas. Para la década del setenta el cuento se destaca como el género predilecto de los narradores puertorriqueños. Contribuyen al auge de este género el hecho de que para esa fecha los narradores disfrutaban de muchas facilidades para publicar cuentos en periódicos y revistas, así como la existencia de varias revistas que se dedican a la promoción del género. Estas facilidades permiten que el cuento llegue a muchos tipos de lectores y por consiguiente aumente en popularidad.

En la década del setenta se producen en Puerto Rico cambios económicos y políticos que se venían perfilando desde la década del cincuenta. Nos referimos en particular a la gran toma de conciencia feminista. Los logros en la escala social que gana la mujer en la sociedad puertorriqueña hacen que en la década del setenta su participación se deje sentir como nunca antes en el ambiente literario del país. A partir de esta década la mujer se destaca no sólo en la poesía y en el ensayo, sino que juega un rol estelar en el desarrollo de las letras puertorriqueñas en general. La década del setenta marca el comienzo de la carrera literaria de muchos escritores de ambos sexos en las letras

puertorriqueña. Entre los más sobresalientes podemos nombrar a Rosario Ferré, Luis Rafael Sánchez, Sandra María Estéves, Manuel Ramos Otero, Carmen Lugo Filippi y Ana Lydia Vega.

Uno de los frutos de la renovación estética y temática que se da en las letras de Puerto Rico a partir del setenta es sin lugar a dudas, Virgenes y mártires (1981), colección de cuentos que Carmen Lugo Filippi y Ana Lydia Vega producen en colaboración. Esta obra, advierte Barradas, “se convirtió en el best-seller del momento en Puerto Rico, y sólo fue superado en cuanto a ventas por la primera novela de Luis Rafael Sánchez, La guaracha del Macho Camacho y por los testimonios de Edgardo Rodríguez Juliá” (“Necesaria innovación” 550).

Aparte de las renovaciones estéticas y temáticas que distinguen esta colección, existen otros rasgos que la singularizan. Por un lado, como ha observado Barradas en la cita anterior, rompe records de ventas en el año de su publicación; por otro lado, se trata de un volumen de ficción producido en colaboración por dos escritoras, algo pocas veces visto en las letras puertorriqueñas. La colección reúne seis cuentos de Carmen Lugo Filippi, seis de Ana Lydia Vega y uno escrito a dúo. Para resumir, en términos generales, el contenido de la colección veamos la nota que añaden las escritoras al final del volumen:

El libro explora universos femeninos situados dentro del contexto de una sociedad colonial. Salones de belleza y moteles, excursiones turísticas, bodas y divorcios, telenovela y salsa enmarcan estos relatos de la casa y la calle donde hombres y mujeres atrapados dan vueltas buscando salidas.

La parodia y la sátira orientan este comentario irónico en torno a una realidad desagradable y dolorosa. (139)

Esta nota al final del volumen nos resume el contenido de un texto que se propone criticar y denunciar los males sociales que afectan a la sociedad puertorriqueña de los ochenta. A través del humor, la parodia y la sátira puestos al servicio de la representación de situaciones triviales y cotidianas del universo femenino, estas escritoras presentan una crítica feminista de la posición de la mujer en la sociedad puertorriqueña de los ochenta. Además, critican los valores coloniales y patriarcales que impiden el progreso y desarrollo igualitario de todos los puertorriqueños.

Los cuentos que componen esta colección se centran en personajes femeninos que pertenecen a la clase media de Puerto Rico y en las situaciones cotidianas que enfrentan estas mujeres. Los problemas matrimoniales, la violencia física y psicológica en contra de la mujer, las revistas comerciales, foto- y telenovelas, salones de belleza, bodas y divorcios forman parte del universo femenino que presentan los relatos. En la mayoría de los casos, las protagonistas toman conciencia de su condición y de la necesidad de cambiarla a través de medios insospechados como son las revistas de modas y las telenovelas, entre otros.

En los cuentos de Carmen Lugo Filippi el tema que predomina es la alienación cultural de la mujer y los medios que lo hacen posible, como la subliteratura, y las telenovelas. En sus cuentos ella plantea una crítica feminista de la situación de la mujer de clase media puertorriqueña de comienzos de los ochenta. Lugo Filippi no pretende hablar en nombre de todas las mujeres puertorriqueñas y mucho menos en nombre de todas las mujeres del mundo. Sin embargo, podemos entender los problemas que plantea,

ya que son comunes a muchas mujeres de distintas partes del mundo, por el hecho de ser mujeres. Las dificultades económicas, políticas, y personales que enfrentan las mujeres de clase media puertorriqueña de comienzos de los ochenta, no son las mismas que enfrentan todas las mujeres puertorriqueñas de distintas clases sociales, raciales y económicas para esa misma fecha. Sin embargo, comparten con otras mujeres el rol subordinado que les ha sido asignado por la sociedad patriarcal, en base a lo genérico-sexual.

En los seis relatos que componen la parte del volumen que pertenece a Carmen Lugo Filippi, las protagonistas viven experiencias que son específicas de la situación de la mujer en las sociedades patriarcales. Nos referimos, en particular, a las experiencias negativas o limitantes para su formación y desarrollo como ser humano, por pertenecer al sexo femenino. Entre los problemas que plantean estos cuentos en relación a las mujeres en sociedades tradicionales se destacan: los sentimientos de inferioridad ante los ideales de belleza corporal que exige el canon estético patriarcal, los sentimientos de impotencia ante la presión familiar, los convencionalismos sociales y religiosos, la subvaloración en el trabajo por razones de género, las limitaciones personales y profesionales impuestas por valores socioculturales que relegan a la mujer al ámbito doméstico, la preparación para el matrimonio como su culminación vital y la vinculan primordialmente a su rol reproductivo, y los sentimientos de frustración ante una sociedad que la mantiene subordinada.

En “Recetario de incautos”, primer cuento de la colección, la protagonista es una mujer de clase media puertorriqueña que depende de las revistas femeninas como fuente educativa. El relato narra la historia de una mujer de treinta y seis años, recién

divorciada, que invita a cenar a su hermana y a un hombre del que parece estar enamorada. La encontramos frente a un gran número de recortes de revistas en busca de recetas de cocina, con la intención de impresionar a sus invitados. Desde las primeras líneas en este cuento se destaca el aspecto alienador de las revistas femeninas. Es evidente la diferencia que existe entre la realidad de los seres que aparecen en Cosmopolitan, Vanidades, y Buen Hogar, entre otras revistas comerciales, y la realidad cotidiana de la mujer de clase media puertorriqueña. Las diferencias van desde los ingredientes básicos para preparar una comida hasta la apariencia física de las mujeres. De ahí los sentimientos de inferioridad que experimenta la protagonista al comparar su apariencia física con la de las modelos de las revistas de modas, lo que la lleva a menospreciar su propia figura y a esforzarse por ajustarse a los modelos de belleza femeninos impuestos por la sociedad patriarcal. Mientras planea los preparativos de la comida, la voz narradora describe los sentimientos de la protagonista:

[. . .] No podía tolerar la idea de que la encontrarán no solamente recién divorciada, gorda, algo envejecida y, para colmo de males, con tantos apuros [. . .] Había que hacer de tripas corazón y lucir feliz, reidora como antes, disimular su obesidad con una faja Playtex y corregir con Maybelline las arrugas más obvias [. . .] (13)

La protagonista de este relato, al igual que muchas mujeres que desean lograr el éxito tanto en espacios privados como públicos, se ve obligada a adoptar los modelos de belleza corporal que promueve la sociedad en que vive. Vista desde los modelos patriarcales de perfección femenina, la protagonista no es atractiva. La gordura y la edad,

a los treinta y seis años, le restan todo rasgo de belleza. De ahí que se proponga alterar su apariencia física para ajustarla al modelo de belleza corporal femenino vigente.

En el segundo relato de la colección, “Pilar, tus rizos”, Lugo Filippi utiliza las revistas femeninas, las fotonovelas y el salón de belleza para desarrollar la narración. El cuento narra la historia de Pilar, mujer casada y con hijos que escapa de su realidad cotidiana a través del mundo artificial de la ficción comercial exclusiva para mujeres.

La estructura del relato la enmarcan tres niveles narrativos: el de la trama de la fotonovela que Pilar lee en la peluquería, el del amante imaginario que ella recrea en su fantasía y el de la vida matrimonial con Pepe.

En la sociedad puertorriqueña la mujer casada está encargada del cuidado del hogar, del marido y los hijos. El hombre, en cambio, disfruta de diversiones y libertades que no le están permitidas a la mujer, como lo ejemplifica la actividad de los “viernes sociales” exclusivos para hombres. Mientras Pepe se divierte con sus amigos todos los viernes por la noche, Pilar se queda en la casa al cuidado de los niños. El salón de belleza es el único lugar que le ofrece distracción y que la separa por unas horas de los quehaceres domésticos. En el salón de belleza se distrae leyendo fotonovelas que muestran un mundo en el que las mujeres son bellas, buenas, sufridas, sacrificadas madres que logran felicidad y amor eterno justamente por esas cualidades. El final feliz que logran las mujeres de las novelas rosa la llenan de esperanza ante una realidad que cada día parece ser más injusta para ella, precisamente por su condición de mujer.

El escape de Pilar de su realidad de ama de casa dura poco. La llamada del marido la interrumpe y tiene que abandonar el salón de belleza. Su peinadora le informa: “Acaba de llamar Pepe. ¡Parecía rabioso! Que has tardado mucho y que dejó los nenes

con la vecina porque es su viernes. A ése no lo esperes hasta tarde, si llega” (24). La llamada de su marido a la peluquería la devuelve a la realidad cotidiana de la mujer casada y con hijos de Puerto Rico, y a la soledad de los “viernes sociales” exclusivos para maridos. La llamada de Pepe representa la llamada del orden patriarcal que le recuerda su rol subordinado en relación al marido.

A través de la historia, en las sociedades patriarcales, la víctima de sexismo ha sido la mujer. Los patrones culturales sexistas le han enseñado a aceptar situaciones discriminatorias en su contra como algo normal, natural en la vida de toda mujer. Es obvio que Pilar, al igual que muchas mujeres casadas de Latinoamérica y otros países, no está conforme con el tipo de vida que le ha tocado vivir. Muestra disgusto ante las exigencias del marido, pero obedece. He aquí como la voz narradora describe la reacción de Pilar a la llamada de Pepe: “Pilar sacó del secador la cabeza y, ayudando a su peinadora a deshacer los rizos, dijo: --**Lo de siempre**, Gloria. Mañana paso a peinarme, **si puedo**. Dame cepillo, por favor” (24; nuestro el relieve). Pilar abandona el salón de belleza sin peinarse. Promete volver al día siguiente, si puede. Es decir, si sus responsabilidades de mujer casada se lo permiten. De acuerdo a las reglas que rigen la institución del matrimonio en las sociedades patriarcales, Pilar como mujer casada se debe primero y antes que nada al matrimonio, al hogar y a los hijos.

En “Milagros, calle Mercurio”, tercer cuento de la colección, la narración se desarrolla en tres lugares: el salón de belleza, la iglesia y un club nocturno. El cuento narra la historia de Marina, mujer divorciada, obsesionada por Milagros, una adolescente de escuela superior. Su fantasía parece realizarse al concluir la narración. Este cuento presenta distintos aspectos de la situación de la mujer de clase media puertorriqueña de

los ochenta. En primer lugar, descubrimos que existen pocas fuentes de empleo para las mujeres. El nivel de desempleo es alto aún para las que poseen preparación académica. Algunas con títulos universitarios tienen que aceptar trabajos que no requieren ningún entrenamiento académico. Marina, la protagonista y narradora del relato, nos informa que terminó tres años de educación universitaria. Sin embargo, trabaja de peluquera junto a otras mujeres que no tienen la preparación académica que tiene ella. Según le explica a sus compañeras:

[T]res años de literatura comparada no aseguraban a nadie un puesto en las esferas intelectuales, mucho menos sin haber terminado el dichoso bachillerato [. . .] Les aseguraba que muchas mujeres con un flamante diploma en letras se veían obligadas a buscar trabajo en los aeropuertos o a volar como azafatas si no querían morir de hambre. (27)

La observación de Marina coincide con la de la crítica puertorriqueña, Yamila Azize Vargas, en su estudio de 1987, sobre la mujer en Puerto Rico. Ella indica que “[a] pesar de que en términos generales las mujeres alcanzan una mayor escolaridad que el hombre, continúan relegadas a puestos subordinados y de poco poder decisonal”(23). Además, debemos añadir, aún realizando la misma labor que el hombre, la mujer obtiene un salario menor. Esta situación no es privativa de la sociedad puertorriqueña, mas bien es común a las sociedades patriarcales, donde la división de trabajo por género le otorga superioridad al sexo masculino sobre el femenino. Las observaciones de Marina muestran una sociedad que se rige por patrones sexistas, en las que la participación igualitaria de la mujer en el desarrollo socio-económico del país todavía es una de las muchas promesas de los políticos en tiempos de elecciones.

Por otra parte, Marina deja demostrado que la mujer en la sociedad puertorriqueña está preparada para considerar el matrimonio como su culminación vital. Ella declara que abandona los estudios para casarse y explica: “Aún me pregunto qué carajo me cegó. Quizás fue el temor de quedarme solterona: las jamonas empedernidas me horrorizaban, sobre todo, cuando pensaba en mi pobre tía esclavizada cuidando a mi abuela y al tío Manuel” (28). Marina, aunque es una mujer que ha recibido preparación académica, considera que sólo tiene dos alternativas: el matrimonio o la vida de solterona. No se le ocurre pensar que al concluir sus estudios puede trabajar y por consiguiente, sostenerse a sí misma sin necesidad de buscarse un marido para que la mantenga económicamente. Quizá no se le ocurre esta idea porque se ha dado cuenta que aunque una mujer produzca, el bajo salario que obtiene por su trabajo no le permite tomar una decisión económica por sí misma. Resulta interesante que Marina tenga miedo de quedarse solterona por temor a terminar esclavizada al cuidado de familiares enfermos. Sin embargo, no se da cuenta de que, en la sociedad en que vive, el matrimonio la limita al ámbito doméstico y la esclaviza al cuidado del esposo y los hijos. No entiende que en las sociedades tradicionales el matrimonio es, en última instancia, la subordinación legalizada.

En este cuento también es evidente la frustración que siente la mujer que no se conforma con su rol tradicional. Marina nos habla de su vida de casada y explica: “Cuando la nena cumplió un año ya me encontraba al borde de una neurosis. La rutina doméstica me aplastaba, necesitaba respirar otros aires y más que nada hablar con alguien que me comprendiera” (28). Ella pensaba que la carrera militar del marido le permitiría viajar por distintos países de Europa y resulta que pasa la mayor parte del tiempo al

cuidado de su hija en una casa en las afueras de Madrid. Es obvio que la vida matrimonial no le ofrece las oportunidades que esperaba. Según sus propias declaraciones: “Aunque mi matrimonio no andaba bien, el trabajo compensaba la aburrida convivencia con mi insulso marido, quien sólo sabía jugar a los caballos y frecuentar el Officers’ Club” (29). Al contrario de lo que le habían enseñado desde niña, descubre que el matrimonio no la hace sentirse realizada. La rutinaria labor de ama de casa la aburre. Según ella, prefiere el trabajo de afuera porque la hace sentirse importante.

Tanto Marina como Milagros rechazan el rol tradicional que la sociedad les ha asignado. Por su parte, Marina se divorcia, se dedica al trabajo asalariado y parece sentirse verdaderamente realizada. Milagros, por otra parte, rechaza el rol de hija sumisa. Se rebela en contra de la madre, una fanática religiosa que le impone sus valores religiosos. Al final del relato tanto Marina como Milagros parecen orientadas hacia su realización individual. Después de haber trabajado para otros, Marina se convierte en su propio jefe, es la dueña del salón de belleza donde trabaja. Milagros, en cambio, se desempeña haciendo “strip-tease” en un club nocturno. Este trabajo le provee la independencia económica que necesita para liberarse del control de la madre.

Este cuento deja demostrado que el matrimonio no es la única forma de realización personal a la que debe aspirar toda mujer. Parece sugerir que no puede existir un sólo modelo de realización, sino muchos modelos que representen los distintos intereses que tienen las mujeres. Mientras algunas se sienten realizadas a través del matrimonio y los hijos, otras logran su realización a través de sus profesiones u otros intereses personales. Es decir, el matrimonio y los hijos representan el interés de algunas

mujeres, no el interés de todas. Este relato muestra la necesidad que tiene la sociedad puertorriqueña de reconocer y aceptar el carácter no homogéneo de la comunidad femenina como parte de un grupo humano particular.

El cuarto relato de esta colección, “Notas para un obituario”, narra la historia de un matrimonio uruguayo que reside en Puerto Rico. El marido consigue un puesto de profesor en Puerto Rico, después de haber terminado el doctorado en la universidad de París. La narración se desarrolla en un cuartel de la policía en donde la esposa del profesor, mujer anti-comunista, racista y clasista, va a denunciar la violación de su aristocrática perrita, Nounouche, por un vulgar perro puertorriqueño.

Este relato evidencia una transgresión temática y política. La esposa del profesor representa al extranjero que rechaza lo puertorriqueño a pesar de que vive, se desenvuelve y se beneficia de lo que ofrece el suelo puertorriqueño. Su mentalidad es colonialista:

[. . .] siempre tan sucio todo aquí, siempre todo tan desecrable que una quisiera volar y nunca más ver esta isla que se alimenta de mugre y vulgaridades [. . .] porque nosotros nunca hemos querido sino la paz y la concordia y el bienestar general de los humanos, ya ve usted que mi marido y yo nos hemos sacrificado por más de diez años y aquí nadie nos agradece lo que hemos hecho por la educación, por la familia, por la ley y el orden [. . .] (47)

La esposa del profesor, al igual que el colonizador, espera que el colonizado agradezca su intervención. Nunca reconoce su posición aventajada. En este relato, observa la crítica Asunción Horno-Delgado:

[Se] evidencia la obsesión de la conciencia de clase en las sociedades latinoamericanas. Se pone de manifiesto la percepción eurocéntrica que afecta a las clases altas de esos países [. . .] [Además,] Lugo Filippi pone en evidencia el racismo que existe en Latinoamérica entre las personas de sangre europea y las de herencia negra e india. (88)

La esposa del profesor ha adoptado los valores impuestos por el patriarcado. De ahí la importancia del epígrafe al cuento: “¡Piedad para su alma, que no siempre se encuentra una voz comprensiva en labios de mujer!” Aunque mujer, y por ende perteneciente a un grupo “minorizado”, no siempre se está conciente de los valores patriarcales que se han internalizado. Como bien explica Reisz:

El sexismo, como el racismo, alcanzan su máximo de eficacia cuando los oprimidos internalizan como propio el sistema de valores de los opresores y aceptan los mecanismos de dominación como hechos de naturaleza [. . .] Bourdieu ha mostrado convincentemente que el hecho de pertenecer a un grupo subprivilegiado no es, en modo alguno, garantía de que se desarrollará una conciencia subversiva. (122)

Es evidente que en las sociedades patriarcales no sólo los hombres perpetúan los valores que promueven el sexismo y el racismo, sino que también las mujeres internalizan los mecanismos que mantienen vigente las reglas de poder por las que se rigen las sociedades patriarcales. Se entiende que las actitudes sexistas, racistas y clasistas, entre muchas formas de discriminación, se aprenden en el hogar, en las escuelas, en instituciones religiosas, sociales, políticas y en la comunidad en general. De hecho, se necesita la

colaboración de hombres y mujeres para erradicar los males sociales que afectan a las sociedades patriarcales a nivel mundial.

En “Adiestrados ya los pies en la carrera”, quinto relato de la colección, Lugo Filippi se propone atacar a las telenovelas, uno de los medios de alienación cultural de la mujer de clase media puertorriqueña. El propósito del cuento queda claramente establecido en el epígrafe: “La novela popular refleja fielmente las grandes corrientes del pensamiento burgués...es el verdadero opio del pueblo”. Este cuento narra la conspiración de un libretista y un diagramador de una novela de televisión, para eliminar uno de los personajes. Se trama la forma de hacer desaparecer a uno de los personajes puesto que el programa ha disminuido en popularidad. Lugo Filippi ridiculiza la monotonía de los libretos de telenovelas y demuestra el insulto intelectual que viene implícito en este tipo de programación con un argumento que se repite siempre en diferentes situaciones.

La influencia de la televisión en el mundo actual es cada vez mayor. Este medio de comunicación masiva puede ayudar a crear una imagen o a destruirla; igualmente puede perpetuar un prejuicio o ayudar a cambiarlo. Tomemos, por ejemplo, el caso de las telenovelas. Los ideales femeninos que proyectan enfatizan la juventud, la belleza física, el cuerpo esbelto, y el matrimonio como realización máxima y única forma que tiene la mujer de lograr felicidad. Las telenovelas promueven una imagen falsa de la mujer. La imagen de la mujer es siempre la misma: buena, bella, sufrida, dedicada esposa y abnegada madre. Todas se casan y logran ser felices hasta el fin de sus días. En cambio, las mujeres que se salen de su rol tradicional siempre son las villanas que terminan en la cárcel, locas, inválidas, o muertas. Como lo indica el epígrafe del cuento, las novelas

populares son el verdadero opio del pueblo. Promueven los valores sociales que en las sociedades patriarcales mantienen vigente la división de clases, razas y géneros.

Además, mantienen al público femenino ocupado con trivialidades que lo alienan de su realidad inmediata.

El sexto y último relato de la primera parte de la colección, “Entre condicionales e indicativos”, narra la historia de una mujer de cuarenta y ocho años que no se libera de las ataduras de un matrimonio fracasado. El marido la abandona por otra. Ella no se divorcia ni se casa con otro hombre porque su confesor la convence de que la iglesia no acepta el divorcio. En una visita que hace a España se entera, por medio de una revista femenina, del anulamiento del matrimonio de una cantante por razones similares a las suyas. A partir de ese momento deja atrás los convencionalismos sociales y religiosos y toma control de su futuro.

Este cuento presenta a una mujer que se siente acorralada por el tradicionalismo pueblerino, la presión familiar y los convencionalismos sociales y religiosos. Aunque es una mujer con preparación académica, no se atreve a desviarse de las normas que siguen las mujeres del pueblo. Al igual que las demás, contrae matrimonio para sentirse completamente realizada pero descubre que la vida matrimonial no le ofrece la felicidad que esperaba. La rutina hogareña la deprime y la poca atención que le dedica el marido la entristece aún más. Al cabo de un tiempo se da cuenta de que el marido tiene otra, mas de acuerdo a las reglas de la iglesia, el divorcio no es una opción. Por eso cuando un enamorado suyo le sugiere que se divorcie del marido infiel, le responde: “Soy católica y no creo en el divorcio, aunque se rompan los lazos civiles siempre estaré casada con él, tú no comprendes porque no tienes fe, el matrimonio por la iglesia es indisoluble, lo que

Dios ha unido que el hombre no lo separe” (64). Es obvio que la protagonista ha internalizado, al dedillo, las enseñanzas de la iglesia.

La protagonista en este cuento articula sentimientos de impotencia ante las normas que tiene que seguir la mujer casada. Mientras platica con un amigo que luego confiesa estar enamorado de ella, la escuchamos decir: “Qué se va a hacer, amigo mío, es mi destino, sufrir en silencio, ya tendré mi recompensa, hay que conformarse y rezar” (64). A veces reconoce que las leyes que la iglesia le aplica a las mujeres no son las mismas que se aplican a los hombres. Mientras habla con su confesor la escuchamos decir: “yo no fui quien abandonó el hogar, siempre fui fiel, ¿por qué tengo que sufrir si soy inocente?, acaso no tengo derecho a ser feliz?”(65). Aunque no lo expresa explícitamente, reconoce que las reglas de la iglesia son diferentes para ella, por ser mujer. En esta sociedad, como sucede en las sociedades patriarcales, la infidelidad del hombre no es castigable, mas bien, es privilegio suyo. Obviamente, el hombre es el único que tiene derecho a ciertas diversiones y libertades, como la de tener una amante. Este cuento se propone denunciar los valores y costumbres que rigen las relaciones entre hombre y mujer en la tradicional sociedad de Puerto Rico y de otros países. En las sociedades patriarcales, la institución del matrimonio adjudica deberes y derechos mutuamente excluyentes. A través de la historia, el matrimonio patriarcal ha limitado la realización y libertad de la mujer y la ha mantenido subordinada.

Al finalizar el cuento la protagonista rompe con el tradicionalismo pueblerino, la presión familiar y los convencionalismos sociales y religiosos que no le permiten su realización y libertad. En el hotel en que se hospeda en Madrid le informan que al otro día la excursión partirá a Toledo, donde se oficiará una misa en honor del grupo de

turistas caribeños. Ella decide no ir. Es la primera vez que toma una decisión propia, sin tomar en cuenta los convencionalismos vigentes. He aquí la descripción que ofrece la voz narradora de la acción liberadora:

El terror contrae todas tus vísceras que se aúnan en el pujo decisivo del parto liberador: solemne instante en que la esfera perfecta de ese NOOO reprimido estalla para llorar su primera luz. Alelada, colocas el auricular en su sitio, mientras repites con creciente frenesí el gozoso indicativo de la negación absoluta... (69)

Nótese que la voz narradora describe la acción de la protagonista como un “parto liberador”. Es decir, el comienzo de una nueva vida.

Es importante destacar que aunque en estos relatos Lugo Filippi nos muestra una variedad de experiencias negativas y limitantes para la formación y desarrollo de la mujer, como lo ejemplifican la preparación para el matrimonio como su culminación vital, la subvaloración en el trabajo dividido por género, y los injustos e imprácticos ideales de belleza corporal, también propone cambios en la situación de la mujer que pueden ayudarla a sentirse más libre y más orientada hacia su realización individual. El trabajo asalariado, por ejemplo, es una opción al trabajo doméstico, el divorcio es una opción al matrimonio fracasado, y la realización individual es una opción al modelo femenino “universal”, tradicionalmente asignado por la sociedad. No cabe duda de que a la vez que estos cuentos denuncian las trabas que enfrenta la mujer en las sociedades patriarcales para lograr el éxito tanto en lugares públicos como privados, también proponen alternativas que pueden encaminarla a un mejor desarrollo como ser humano para su beneficio y el de la sociedad en general.

Según las observaciones de Reisz, en la literatura femenina, “[la] politización de los tópicos literarios ha de entenderse, en consecuencia, como la reacción de las escritoras frente a la política sexual dominante en su sociedad” (28). En sus obras las escritoras proponen un espacio axiológico distinto del convencional. A través de temas, técnicas narrativas u otros medios, las escritoras plantean una postura de oposición frente a los textos canónicos de la “gran” literatura y los presupuestos genérico-sexuales en los que se fundan.

Ha de entenderse que la reacción de las escritoras frente a la política sexual dominante en su sociedad varía de una escritora a otra. En los cuentos de Carmen Lugo Filippi, por ejemplo, el tema que predomina es la alienación cultural de la mujer y los medios que lo hacen posible, como las revistas femeninas y las tele- y fotonovelas entre otros. En cada uno de ellos, ella utiliza esos lenguajes triviales de forma subversiva. En “Recetario de incautos”, “Pilar, tus rizos”, y “Adiestrados ya los pies en la carrera”, se pone de manifiesto el mundo artificial que presentan las revistas femeninas y las novelas rosa frente a la realidad de las protagonistas de los relatos, mujeres de clase media puertorriqueña que viven una vida muy distinta a las que presentan las revistas comerciales. Estos medios de comunicación y las publicaciones masivas mantienen a la mujer enajenada, alienada de su realidad circundante.

Otro tema que surge en los cuentos de Lugo Filippi es el problema de la relación entre hombre y mujer en la tradicional sociedad puertorriqueña y las actitudes machistas de los puertorriqueños. Los cuentos “Pilar, tus rizos”, “Entre condicionales e indicativos” y “Cuatro selecciones por una peseta”, escrito en colaboración con Ana Lydia Vega, muestran personajes que expresan las tensiones, las alegrías y las rápidas y

abruptas transformaciones sociosexuales que han alterado las actitudes y las relaciones entre los sexos.

En “Pilar, tus rizos”, la protagonista es una mujer casada y con hijos. La relación que tiene con el marido está regida por valores y costumbres tradicionales. La relación de pareja pone a la mujer en desventaja frente al marido. El hombre disfruta de privilegios que lo sitúan en una situación de superioridad frente a la mujer. Él sale a divertirse con sus amigos y deja a la mujer sola, al cuidado de los niños. Según las costumbres tradicionales, al marido le toca mantener económicamente a la mujer y los hijos, mientras que a ella le toca el cuidado del marido, el hogar y los hijos. Dentro de los valores patriarcales capitalistas que rigen la institución del matrimonio, el hombre tiene el poder económico y, por consiguiente, ejerce autoridad sobre la mujer y la mantiene subordinada.

En el relato “Entre condicionales e indicativos”, se presenta la superioridad del hombre en la institución del matrimonio. El marido tiene una amante. Sin embargo, la esposa no se atreve a empezar una relación con otro hombre porque está casada. Piensa que su deber es soportar todo lo que haga el marido porque el matrimonio es para siempre y no puede disolverse. El marido no se divorcia de ella, pero tiene el privilegio de tener amante(s). Ella en cambio, no tiene derecho a hacer lo mismo .

El relato que Lugo Filippi hizo en colaboración con Ana Lydia Vega, “Cuatro selecciones por una peseta”, relata la historia de tres maridos que son abandonados por sus esposas. Ellas deciden no tolerar las actitudes machistas de los maridos. Cambucha, la esposa de Edipo, el primer exponente, lo abandona luego de que él la abofetea por salir fuera de la casa. La esposa de Monchin, lo abandona luego de ser agredida por él. No

abandona el hogar como suelen hacer muchas mujeres, sino que cambia todas las cerraduras para que él no pueda entrar a la casa. Luego se divorcia y se queda con la casa, los muebles y una pensión alimenticia para los hijos. La esposa de Puruco, el último de los abandonados, lo deja cuando se cansa de ser sirvienta de él y de todos sus compañeros de bebida. Estos hombres no aceptan el rol cambiante de la mujer en la sociedad puertorriqueña. Según apunta la crítica Santos Silva, “[e]l error de estos hombres está en no querer aceptar que dentro de una sociedad industrializada, la mujer está tan capacitada como ellos para entrenarse en las funciones tradicionalmente masculinas y por consiguiente, sostener un hogar” (520). En los cuentos de Lugo Filippi las protagonistas se rebelan en contra del rol tradicional que les ha sido asignado y se liberan de las ataduras sociales que las mantienen subordinadas.

En “Recetario de incautos”, la protagonista reconoce lo poco práctico de las revistas femeninas y al final del relato las echa a la basura. En “Pilar, tus rizos”, Pilar logra sentir un orgasmo a través de la masturbación, placer sexual que en las sociedades tradicionales es aceptable sólo para el hombre y no para la mujer. La masturbación le ofrece a Pilar el placer sexual que no le provee el marido. En “Milagros, calle Mercurio”, Marina y Milagros se liberan de su rol tradicional. Marina se divorcia y deja atrás un matrimonio que la hace infeliz. Milagros se libera de la madre, una fanática religiosa que no la deja tomar sus propias decisiones. En “Entre condicionales e indicativos”, la protagonista al final del cuento toma una decisión propia por primera vez, sin tomar en cuenta los convencionalismos sociales. Se encamina hacia una vida de realización individual. En “Cuatro selecciones por una peseta”, las esposas de los tres machos los abandonan porque no toleran sus actitudes machistas. Lugo Filippi desarrolla temas y

situaciones que presentan a personajes femeninos en el rol subordinado que les ha sido asignado por la sociedad patriarcal, pero a la vez presenta mujeres que se rebelan en contra de ese rol tradicional. En la mayoría de los relatos los personajes femeninos se encaminan hacia su propia realización individual.

A través de variedades de voces, mezcla de enfoques y niveles narrativos, Lugo Filippi logra relatos de tema y estructura complejas, que permiten múltiples y variadas lecturas. Para mejor entender el manejo de los recursos narrativos que emplea esta autora, nos detendremos a analizar “Milagros, calle Mercurio”, cuento al que le aplicaremos la teoría del discurso narrativo de Gérard Genette, para determinar la estructura o sistema de reglas que gobiernan el texto narrativo. El acercamiento que propone Genette nos permitirá examinar las técnicas narrativas que emplea Lugo Filippi para transgredir las reglas que gobiernan a los textos narrativos canónicos.

La narración de “Milagros, calle Mercurio” transcurre en tres lugares: (1) el salón de belleza, (2) la iglesia, y (3) un club nocturno. ¿Qué pueden simbolizar estos lugares? Nos atrevemos a especular que Lugo Filippi escoge el salón de belleza con la intención de burlarse del lugar que promueve el modelo de belleza establecido por las revistas femeninas y la sociedad de consumo. Asimismo, escoge la iglesia, puesto que allí la mujer es limitada a su rol tradicional, y el club nocturno, por ser una de las pocas fuentes de trabajo disponibles para la mujer puertorriqueña que no tiene un oficio o carece de preparación académica. En este cuento, Lugo Filippi le da otra utilidad al medio alienador: lo convierte en un espacio donde la mujer se afirma a sí misma. Importa recordar que es en el salón de belleza donde Milagros deja de ser víctima para enfrentarse a lo establecido por la sociedad de consumo. Toma la decisión de cambiar su

apariencia física por una no convencional y le ordena a la dueña del salón: “Maquíllame en shocking red, Marina, y córtame como te dé la gana” (38).

Se debe aclarar que la subversión en este cuento no se limita a los espacios físicos únicamente, sino que se extiende tanto al tema como a la estructura del relato mismo, hecho que, como se verá, permite variadas lecturas. Hasta la fecha se han hecho dos tipos de lecturas de “Milagros, calle Mercurio”, con radicales discrepancias entre una y otra. Por un lado están los estudios de José Luis Mendez (1983) y Magali García Ramis (1985), que declaran a Milagros personaje principal y concluyen que dicho cuento narra la historia de Milagros, hija de una fanática religiosa que le impone sus valores, sin importarle si cree en ellos o no. Todos en su comunidad se escandalizan cuando se descubre que baila desnuda en un club nocturno. Por otra parte, está el estudio de Luz María Umpierre (1993), que declara a Marina narradora y protagonista del relato. Si se toma en cuenta la observación de Umpierre se puede concluir que el cuento narra la historia de Marina, mujer divorciada, obsesionada por Milagros, una adolescente de escuela superior. Su fantasía parece realizarse al concluir la narración.

Como se puede ver, el grado de discrepancia entre las lecturas es tan extremo que no parecerían haber estudiado el mismo cuento. Con el propósito de aclarar la confusión resultante, nos proponemos emplear la teoría del discurso narrativo desarrollada por Gérard Genette en su libro Narrative Discourse: An Essay in Method (1980). Con tal propósito trataremos de responder las siguientes preguntas: ¿Quién es el narrador en este cuento? Y ¿Cuál es su punto de vista?

Como se anotó en el capítulo II (34-35), Genette propone que en un texto narrativo se dan dos tipos de narradores: (1) el narrador que está ausente de la historia

que narra, conocido como el narrador heterodiegético⁷; (2) el narrador que está presente en la historia que narra, conocido como el narrador homodiegético. Este último tipo, señala él, tiene dos variaciones: (a) el narrador es el héroe/protagonista de su narración, conocido como autodiegético (b) el narrador juega un rol secundario en la narración y ocupa el puesto de observador y/o testigo.

Siguiendo estas pautas para contestar nuestra primera pregunta proponemos que en el cuento de Lugo Filippi están tanto el narrador tipo uno como el tipo dos antes señalado. Marina es una narradora homodiegética/autodiegética. Al principio aparece como narradora anónima que se presenta como peluquera, mujer divorciada, propietaria del salón de belleza donde trabaja y dice haber terminado tres años de estudios universitarios. La mayor parte de la narración se ocupa de la obsesión que siente Marina por Milagros, hecho que convierte a Marina en narrador/protagonista del relato. Los críticos que ven a Milagros como personaje principal omiten que ella cobra vida a través de Marina. Desde que Marina la conoce se obsesiona con ella y no habla de nadie más en todo el relato.

Casi al final, la narradora que hasta entonces había sido homo/autodiegética, sufre una metamorfosis que se puede catalogar de heterodiegética parcial. Ella aclara que lo que narra en esta parte se lo ha contado una vecina y emplea, a propósito, la tercera persona como técnica narrativa de distanciamiento. No obstante, el distanciamiento resulta de índole parcial ya que, si se presta atención a lo que antecede a la supuesta narración de la vecina, se puede advertir que no es la vecina la que cuenta, sino que es la propia Marina la que recrea lo que aquella le cuenta:

Y mientras doña Fina, ya incontenible, recuenta la escena, vas recreando,

⁷ La traducción del inglés al español de la terminología que emplea Genette, es nuestra.

Marina, cada detalle, fascinada ante el abismal mundo que en ese instante cobra forma, dejándote arrastrar por la facilidad con que se dibujan y desdibujan las imágenes sugeridas, vértigo visual que te obliga a reclinarte sobre el quenepo para así poder mantener la secuencia del tropel de escenas y cortes que transcurren ininterrumpidamente. (36)

El vértigo visual al que se alude en la cita anterior hace que Marina recree la historia como le da la gana. Se podría deducir que la autora se vale de este mecanismo para hacer realidad la fantasía de Marina de un modo discreto.

También resulta importante notar la manera como se rompe el vértigo visual antes mencionado: “Así debió ser, Marina, el rito se cumplió y la Milagros fue ovacionada pese a los gritos del recién indignado Rada” (37). Nótese la frase que abre esta última cita, “Así debió ser [. . .]”. A través de ella queda implícitamente dicho que la descripción física del cuerpo de Milagros, presentada a través del vértigo visual, no es más que la recreada por la imaginación de Marina.

Posibles índices de lecturas se presentan en la participación de distintas voces narrativas. La descripción del cuerpo de Milagros, aparente observación de Rada, carece de las comillas que aparecen en el texto para distinguir lo que dice Marina de lo que dice cualquier otro hablante. La falta de comillas, en este caso, es uno de los guiños que la autora le hace al lector para advertirle discretamente que la descripción del desnudo de Milagros lo presenta Marina y no Rada, como aparenta.

En relación con nuestra segunda pregunta (¿Cuál es el punto de vista de la narradora?), está claro que Marina es el personaje que ve y cuenta los sucesos. Pero cabe preguntar: ¿cómo lo hace? ¿desde que perspectiva? Para contestar estos interrogantes

recurrimos de nuevo a Genette y al concepto de focalización que él promueve. Según él, hay tres tipos de focalización: (1) **Focalización “cero”**: no hay un enfoque definido en el relato. Resulta tan panorámico e indefinido que no coincide con la visión de ningún personaje. (2) **Focalización interna**: el enfoque coincide con un personaje en el relato. La narración en este caso presenta lo que este personaje ve y piensa. (3) **Focalización externa**: el enfoque está situado fuera de los personajes. Excluye el contacto con la conciencia de éstos.

Partiendo de esta distinción proponemos que la focalización en “Milagros, calle Mercurio”, es a la vez de tipo interno y externo. La focalización de tipo interna la ejemplifica Marina, personaje que a través de dos voces presenta tanto su evaluación de sí misma como su conciencia en acción. El relato se inicia con una narradora anónima que habla en primera persona: “Después de haber trabajado en salones elegantes, con estilistas de esos que concursan todos los años en Nueva York o París, el cambio de ambiente me había deprimido bastante” (27). Más adelante en el texto aparece otra voz que identifica a la primera y la trata de “tú”: “Fuiste tú, Marina, el clavo caliente que se apostó en el balcón para observar la peregrinación crepuscular de Milagros” (31). Esta voz, es el “yo” interior de Marina, su conciencia. El relato es fundamentalmente un monólogo dirigido a sí misma. Desde una doble focalización se presenta un conflicto de preferencias sexuales. Marina vive en una sociedad homofóbica. Al respecto, advierte Umpierre:

Marina se convierte en un hombre en su fantasía—o sea, Rada, el oficial de la policía que llaman a la escena del desnudo [. . .] Dentro de la

sociedad puertorriqueña a Rada se le permite disfrutar y excitarse con el baile erótico de Milagros; a Marina no. (313-14)

En cuanto a la focalización externa se debe advertir que todo lo que aparece en el texto de/sobre Milagros, está presentado a través de Marina. Este tipo de enfoque se puede comparar al de una cámara sin audio, que se acerca y aleja ofreciendo solamente imágenes exteriores. Nunca presenta los pensamientos ni sentimientos del personaje enfocado.

Otra de las ideas de Genette con respecto a las reglas que gobiernan al texto narrativo, trata de los distintos niveles de narración. Según él, existen tres tipos: el primer nivel es el **extradiegético** o primer contacto con el lector y el texto escrito. El segundo es el **diegético o intradiegético**, que consiste de una narración oral, un texto escrito, una narración interna o cualquier tipo de recuerdo que tenga un personaje (en un sueño o no). El tercer nivel, el **metadiegético**, se compone de narraciones obtenidas por un personaje a través de otro.

Según esta distinción de niveles narrativos, se puede concluir que en “Milagros, calle Mercurio” están presentes los tres tipos. En el nivel extradiegético, habla una narradora anónima, no se sabe su nombre ni el rol que tendrá en el relato, es el primer contacto que tiene el lector, con el mundo que se desarrollará en páginas sucesivas. El nivel intradiegético, lo ilustra el monólogo interior de Marina. Mientras que el nivel metadiegético, lo muestra la supuesta narración de Rada, vía la vecina. Este último nivel resulta más complejo que los anteriores puesto que en la forma que se presenta tanto cabe dentro del nivel metadiegético como del intradiegético. Si se logra descodificar la

supuesta narración de la vecina, como se ha hecho antes, ésta resulta ser una narración interna de Marina.

En este cuento las narraciones de segundo nivel narrativo (ya sea intradiegético o metadiegético) llegan al primer nivel mediante dos vías: (1) la narración interna o monólogo de Marina (2) los recuentos hechos a Marina por una tercera persona, la vecina. Con el uso de estas técnicas narrativas Lugo Filippi logra cambios de índole espacio/temporal que no han notado ciertos críticos. Por ejemplo, no advierten que la supuesta narración de la vecina es un pretexto para presentar la fantasía erótica de Marina. No reconocen que el vértigo visual silencia la voz de la vecina y la fantasía de Marina se desarrolla por sí sola como narración directa, de primer nivel.

Los cambios espacio/temporales y de voces narrativas diluyen el discurso lesboerótico que se haya en el texto y crea cierta ambivalencia narrativa. El tratamiento de esta ambivalencia justifica la disparidad de interpretación entre los críticos y la negligencia frente a un discurso lesboerótico latente. No es hasta Umpierre que se destaca la obsesión de Marina por Milagros. La negligencia de Mendez y García Ramis refleja la falta de una crítica textual capaz de registrar una sensibilidad lesbiana en un texto hispanoamericano.

En el artículo “Lesbian Cartographies: Body, Text, and Geography” (1989) Amy Kamisky plantea la necesidad de una crítica textual lesbiana feminista, que permita estudiar el lesbianismo en los textos latinoamericanos. A su vez Umpierre parece recoger este reclamo cuando, advierte que hace una lectura homocrítica. Según ella, una lectura homocrítica, “es la que hace una lectora lesbiana de un texto siguiendo o viendo la homosexualidad en él” (310). Se debe reconocer, sin embargo, que además del

acercamiento de Umpierre existen otros acercamientos que permiten mostrar el discurso lesboerótico que se encuentra en el texto. La descodificación de las voces narrativas, los cambios espacio/temporales y de focalización también permiten ver, como ha quedado demostrado, el mencionado discurso en el texto. Está claro que estos acercamientos son necesarios para ilustrar el discurso lesbiano que está implícito en el texto ya que las muestras explícitas no exigen el mismo nivel de explicación.

El haber reparado desde perspectivas y métodos de acercamientos distintos a los que emplea Umpierre, que el lesbianismo es tema central del relato, deja demostrado que el tema existe en el texto, que ni Umpierre ni nosotros lo hemos inventado y que no es necesario ser lesbiana para verlo. Lo que sí se necesita es descodificar cuidadosamente el texto, ya que como explica Umpierre:

Las escritoras de ficción en Puerto Rico han tenido que hacerle frente a la autorepresión cuando se trata de escribir abiertamente cuento con/sobre personajes y temas lesbianos. Lo que hacen por lo tanto es dejar los textos con un final abierto, codificado en múltiples niveles y presentar personajes que usan múltiples máscaras. (315)

Si tomamos en consideración lo que expone Umpierre en la cita anterior, se puede concluir que a través del uso de códigos y máscaras, es decir, la variedad de voces, enfoques y niveles narrativos, la autora de este cuento logra una narración de tema y estructura complejas que permite múltiples y variadas lecturas.

Según las observaciones que hacen Deleuze y Guattari, una de las características prominente en las literaturas “menores” es la “desterritorialización”. Es decir, la capacidad que tienen estas obras de salirse de los parámetros tradicionales para dar

expresión a nuevas formas de pensamiento y de experiencia. Como hemos advertido anteriormente, la subliteratura, las telenovelas y el salón de belleza son algunos de los recursos narrativos que Lugo Filippi utiliza en sus cuentos. En cada uno de ellos, ella utiliza esos lenguajes triviales de forma subversiva puesto que concientemente adopta los espacios discursivos que la sociedad patriarcal adjudica a la mujer para resemantizarlos desde una perspectiva feminista.

En “Recetario de incautos”, la protagonista es una mujer que vive ocupada y preocupada por cosas que no tienen nada que ver con su realidad inmediata. El contenido de las revistas femeninas es monótonamente repetitivo: cine, modas, horóscopo, vida de artistas, y para completar, una novela rosa, en donde los personajes femeninos desempeñan su rol tradicional con mucho gusto y entusiasmo y son felices hasta el fin de sus días. Al principio del relato la protagonista se propone preparar una comida para su hermana y un invitado. La encontramos sentada frente a numerosos recortes de revistas en busca de recetas de cocina. Las portadas de las revistas muestran fotografías de personas bellas y famosas que en nada se parecen a ella ni a sus amigos y familiares. Según sus observaciones, las revistas están llenas de “[. . .] rostros, rostros y más rostros en primeros planos; perfectas caras ovaladas con ojos azules, verdiazules, verde intenso, amarillos o ligeramente violetas” (14). Las diferencias entre los famosos de las revistas y los amigos y familiares de la protagonista se hacen más obvias si prestamos atención a las descripciones físicas que ofrece de su hermana Doris y de Paco, su acompañante. Ella describe a Doris como cachetuda y con papada y se imagina que después de once años, “[. . .] a Paco también se le notarían las arrugas y la barriga” (14). Como podemos ver, estas características

físicas en nada se asemejan a las que emplea la protagonista para describir a los famosos de las revistas. En este relato somos testigos del escape que vive la protagonista al abrir uno de los números de Buen Hogar, revista que la invita a visitar, a través de fotografías, la casa de los Duques de Alba. A través de fotos, la protagonista se transporta a otra realidad. He aquí como la voz narradora describe el recorrido que toma la protagonista por la casa de los Duques de Alba:

[S]oñándose duquesa en aquel su bosque de tapices habitados por ninfas perseguidas por machos cabríos, caballos alados y unicornios [. . .] ¡Ah! cuánto hubiera querido prolongar indefinidamente su ir y venir vertiginoso entre las porcelanas de Limoges, apiladas locamente en pesados aparadores de caoba [. . .] ¡Ah! ¡quién hubiera podido llegar hasta la mesa de corte victoriano sin alterar en lo más mínimo aquel momento redondamente perfecto [. . .] (15)

La protagonista se pone de pie y el recorrido imaginario por la casa de los Duques llega a su fin. De vuelta a los recortes de revistas, pone “sobre el mostrador de formica rosada las recetas más llamativas”(16). Nótese el contraste entre las finas porcelanas y la caoba que adornan la casa de los Duques y la corriente formica rosada que adorna el apartamento de la protagonista.

Las diferencias entre el mundo de las revistas comerciales y el de la protagonista se acentúan aún más cuando intenta recordar los ingredientes de las recetas de cocina.

Así lo describe la voz narradora:

Y ante aquel lujurioso derroche de nombres—
tarragonsalsifiperfoliadazafranperejil—que apretadamente luchaban por

asirse a su memoria, se sintió cohibida, con la terrible sensación de poquedad tantas veces experimentada a lo largo de sus treinta y seis años. Pero no. Tenía que vencer su tontuna timidez y atreverse a explorar aquellos aromas extranjeros [. . .] (16)

Es evidente que los ingredientes de las recetas no coinciden con los de la típica dieta puertorriqueña. Al final del relato vemos que la protagonista admite la diferencia entre su realidad y la de las revistas. He aquí como la voz narradora describe la toma de conciencia: “su mirada resbaló en infructuosa peregrinación por las latas Campbell’s [. . .] para luego deslizarse entre salsa de tomate y habichuelas cocidas en agua y sal” (16). La comparación que hace la protagonista la devuelve a su realidad. Así describe la voz narradora la acción final de la protagonista: “Y súbitamente estallas en una jubilosa carcajada mientras lanzas sin vacilaciones, una a una, las revistas a la basura, repitiéndote el recién descubierto estribillo: <<Pendeja, eres una grandísima pendeja>>” (16). La protagonista admite lo poco práctico de las revistas comerciales y las echa a la basura.

En este cuento el despertar de conciencia de la protagonista se manifiesta a través de dos medios insospechados. Por un lado, rechaza las revistas “femeninas” que la alienan de su realidad inmediata. Por otro lado, la toma de conciencia de la protagonista ocurre en la cocina, lugar que en la sociedad patriarcal está reservado a la mujer y la excluye de su participación en el resto de la sociedad. En este relato la concientización de la mujer toma lugar en el espacio físico que tradicionalmente la ha mantenido al margen del mundo exterior.

En “Pilar, tus rizos”, la situación de la protagonista es diferente. Aquí se presenta la realidad de la mujer casada y con hijos de Puerto Rico. No se expresa una toma de conciencia explícita por parte de la protagonista. Mas bien, este cuento denuncia la subordinación a que está sujeta la mujer casada en la sociedad puertorriqueña. Muestra la relación entre hombre y mujer y las desventajas a que está sometida la mujer por su condición genérica. A pesar de que la estructura del relato la enmarcan tres niveles narrativos: el de la trama de la fotonovela que Pilar lee en le peluquería, el del amante imaginario que ella recrea en su fantasía, y el de la vida matrimonial con Pepe, la mayor parte del cuento se centra en las fantasías que Pilar recrea junto a Mauricio, su amante imaginario. El mundo imaginario de Pilar nos pone en contacto con su realidad inmediata. Pilar se inventa un amante porque se siente rechazada por su marido. La relación con su amante imaginario está regida por los patrones machistas que definen la relación entre hombre y mujer en las novelas rosa que ella lee y en la tradicional sociedad puertorriqueña. En la relación que sostiene con Mauricio, él manda y ella obedece. He aquí la fantasía erótica que recrea:

--No, Mauricio, prometiste que no lo harías hasta llevarme al altar. Quiero ofrendarte mi virginidad. ¡Querido, querido mío, a la fuerza nunca tomes a una doncella! Serénate, lindo, que has bebido demasiado Scotch. ¡Por favor, querido!!!! (24)

Pilar se imagina que Mauricio quiere violarla o forzarla a tener relaciones sexuales antes de casarse. A través de esta fantasía ella logra sentir un orgasmo. En su fantasía, Pilar siente la necesidad de justificar, inconcientemente, el disfrute del acto sexual. El

abandonarse físicamente a la decisión del hombre, la exonera de toda culpa y le permite disfrutar del acto sexual que le es negado en su vida normal (Horno-Delgado 88).

En “Pilar, tus rizos”, la denuncia social se presenta desde un salón de belleza, lugar donde se promueve el modelo de estética establecido por las revistas femeninas y la sociedad de consumo. Un lugar donde la mujer se niega a sí misma para ajustarse a los paradigmas patriarcales de belleza femenina ideal y donde se aliena aún más de su realidad circundante. Sin embargo, ese mismo salón de belleza es el espacio desde el que se presenta la denuncia social. Aquí la protagonista muestra sentimientos de impotencia ante la realidad que le toca vivir, por su condición de mujer. En este cuento, al igual que en “Milagros, calle Mercurio”, el salón de belleza representa el ámbito apropiado para denunciar la subordinación de la mujer casada en la sociedad puertorriqueña.

En “Milagros, calle Mercurio”, Milagros representa a la mujer que rompe con el establecimiento. Ella es controlada por la madre, una fanática religiosa que la obliga a aceptar sus valores religiosos. La madre está estrechamente asociada con la iglesia, lugar donde la mujer es limitada a su rol tradicional. Al finalizar el cuento Milagros va a ver a Marina, la dueña del salón de belleza: “Ella [Milagros] entonces da un paso decidido y saca del bolsillo derecho de su pantalón un flamante billete de veinte, billete que blade, airosa, y con tono suave, pero firme, hace su reclamo: ‘Maquíllame en shocking red, Marina, y córtame como te dé la gana’ (38). De este modo rompe con la apariencia física que se estima debe mantener y opta por algo indefinido, pero diferente. De nuevo, el salón de belleza, lugar que propicia la alienación cultural femenina, es el lugar en el que se produce su rompimiento con lo establecido. Frente

al espejo admite, como lo declara el epígrafe de este cuento: “Ha muerto la blanca Caperucita Roja.” Deja de ser víctima de los convencionalismos sociales, pierde el miedo al “lobo” que representa el establecimiento, y toma su futuro en sus manos.

En “Notas para un obituario”, una situación aparentemente insignificante, el apareamiento de dos perros de distintas razas, deriva en una denuncia de los valores coloniales y patriarcales que se encuentran vigentes en las sociedades latinoamericanas. Al mismo tiempo, demuestra que estos valores son perpetuados tanto por hombres como por mujeres. Como hemos señalado anteriormente, el epígrafe del cuento aclara que “no siempre se encuentra una voz comprensiva en labios de mujer”. Es idea errónea asumir que los valores patriarcales y coloniales permanecen vigentes por obra de los hombres únicamente. Tanto las mujeres como los hombres perpetúan los valores que dividen a los seres humanos en estas sociedades.

La narración se desarrolla en un cuartel de la policía en donde la esposa del profesor, mujer que representa los valores patriarcales y coloniales, va a denunciar la violación de su aristocrática perrita, por un vulgar perro puertorriqueño. Las declaraciones que hace nos permiten conocerla a fondo. Aunque dice no ser racista ni clasista, podemos deducir lo contrario. A continuación niega las acusaciones que le hacen unas jóvenes del condominio en donde vive:

[. . .] a ese mismo parquecito iban estas tipas de vez en cuando, yo las observaba, fumaban y discutían casi siempre de política, por eso no permitía que Ginette [su hija] bajara a mezclarse con esa gente, una nunca sabe quién es quién [. . .] yo nunca he prohibido a mis hijos

mezclarse con puertorriqueños, eso es falso, me calumnian esas comunistas [. . .] Ginette tiene varias amiguitas puertorriqueñas en el College, chicas encantadoras de muy buena familia, lo que sucede es que esas tres taradas son envidiosas y calumniadoras, me quieren enemistar con los condómines y hacerles creer que soy racista, no sé de dónde sacan esa mentira [. . .] (44)

Además nos enteramos de que es defensora de la lengua pura y del poder colonizador.

A continuación explica:

[. . .] escuché a dos de ellas [las chicas que alude en la cita anterior] recitar poemas en francés [. . .] les pregunté dónde habían estudiado y me dijeron que habían pasado una temporada en Pau, imagínese ese horrible acento de los Pirineos, también comentaron que tenían unos amigos haitianos con quienes practicaban a menudo y entonces les aconsejé que viajaran a París a mejorar esa dicción y les hablé del peligro del créole [. . .] (44)

En el curso de sus declaraciones también nos enteramos de que es defensora del poder colonizador en Puerto Rico. La escuchamos decirle al agente de la policía: “[U]stedes [los puertorriqueños] deben dar gracias a Dios que pueden ir a Estados Unidos cuando les viene en gana y además no hay que darle vueltas que el dólar es una moneda estable y no como el peso que parece una veleta” (42). Ella opina que los puertorriqueños deben agradecer la intervención de los Estados Unidos en Puerto Rico. Según su punto de vista, la situación económica y política de Puerto Rico es mejor y más estable que la de otros países latinoamericanos, precisamente por la intervención norteamericana.

Claro que en ningún momento ella reconoce la posición aventajada del poder colonizador.

En “Adiestrados ya los pies en la carrera”, se pone de manifiesto otra forma de discriminación en contra de la mujer, el fomento de entretenimientos alienantes, como las telenovelas, que representan un insulto al intelecto femenino. De ahí que Lugo Filippi presente una receta para escribir libretos de telenovelas que resulta un eficaz elemento paródico para ridiculizar ese tipo de programación:

Mezcle una infidelidad con un aborto,

Añada un crimen,

Agite bien.

Adobe con unos granitos de brujería,

un puñado de celos,

un poco de envidia.

Vierta la mezcla en un molde rosado.

Adórnelo con un villano (a),

un corazón negro (siempre negro) y

un niño tierno.

Riéguete tres violinadas

y una docena de lagrimones.

Hornee a fuego lento. (53)

Claro que el modelo parodiado, según advierte Reisz, “[. . .]solo puede ser descifrado por quien, además de conocer el modelo parodiado, comparta la intención crítica y lúdica de quien lo reproduce”(125). La receta que ofrece Lugo Filippi se propone

ridiculizar las telenovelas y denunciar el insulto al intelecto femenino que viene implícito en ese tipo de programación.

En el relato “Entre condicionales e indicativos”, Lugo Filippi denuncia los valores y costumbres que rigen las relaciones entre hombre y mujer en la tradicional sociedad puertorriqueña. Este cuento denuncia las desventajas a que está expuesta la mujer en las relaciones matrimoniales. Mientras el marido tiene una amante y ocupa su tiempo con ella, la protagonista, explica la voz narradora en segunda persona: “[n]utrías tu soledad con sueños y masturbaciones repletos de culpa, con rosarios y verbenas que te distraían pero nunca lograban hacerte olvidar” (63). Aunque el marido la abandona por otra, ella no se divorcia de él ni se casa con otro hombre porque su confesor la convence de que la iglesia no acepta el divorcio. Además, en vez de aconsejarle que abandone al marido infiel, el sacerdote le dice: “[. . .] Son pruebas hija mía, que hay que sufrir, recuerda a la madre de San Agustín que tanto padeció por la conversión de su hijo y nunca se rindió, así también ruega tú para que su corazón [del marido] se ablande y vuelva al redil” (62).

Al igual que en los cuentos anteriores, la protagonista de este relato crea conciencia a través de las revistas femeninas. Ella lee un artículo que explica los pormenores de la anulación del matrimonio de una cantante por razones similares a las suyas. He aquí cómo la voz narradora explica la reacción de la protagonista:

[. . .] Pero cuando acabaste de leer el artículo, no pudiste creer lo que descubrías. Después de anular su matrimonio anterior sin grandes dificultades, la cantante apresuraba los preparativos de su segunda boda durante el verano porque en otoño tendría que cumplir compromisos

profesionales y . . . De ahí en adelante [. . .] A partir de aquel instante, pareciste una demente: compraste todas las revistas femeninas expuestas en el estanquillo y febrilmente te diste a la tarea de examinarlas una por una, más bien hurgarlas con una morbosidad creciente. (67)

A partir de ese momento la protagonista se libera de los convencionalismos sociales y religiosos que la mantienen subordinada y toma control de su futuro. En este relato la autora le da otra utilidad al medio alienador, lo convierte en un espacio donde la mujer crea conciencia de su condición y de la necesidad de cambiarla.

Es importante, parece sugerir este cuento, que la mujer tome control de su vida. No debe posponer su felicidad por seguir convencionalismos sociales arcaicos que en nada representan la realidad de la sociedad puertorriqueña de los ochenta. De ahí la importancia del epígrafe del cuento: “Si seulement j’ avais encore eu le temps mais je ne l’ avais plus”. Es decir, la mujer no debe posponer su realización para después, el presente es el mejor momento.

Como hemos podido ver, a través de la parodia, el humor y la ironía, Lugo Filippi emplea los medios de comunicación y las publicaciones masivas que enajenan a la mujer de su realidad circundante para subvertirlos. Es decir, en términos que emplearían Deleuze y Guattari, los “desterritorializa”. En la mayoría de los relatos las protagonistas van adquiriendo conciencia de su propia condición y de la necesidad de cambiarla, precisamente a través de los medios que tradicionalmente contribuyen a su alienación cultural.

[4.2] Español puertorriqueño oral y popular, spanglish, “code switching”, feminismo, humor y el mundo caribeño en algunos cuentos de Ana Lydia Vega

Los cuentos de Ana Lydia Vega rebasan el tratamiento de la condición de la mujer para incluir una variedad temática que abarca desde las relaciones entre hombres y mujeres en la sociedad puertorriqueña hasta la realidad política, social y cultural del Caribe. Aparte de la temática, existen otros rasgos que singularizan su producción. Por un lado, se distingue un lenguaje propio de base popular que mezcla el lenguaje culto con el popular sin caer en el “folklorismo mimético” de sus antepasados; por otro lado, se destaca en su prosa el elemento humorístico que logra a base del choque inesperado entre el lenguaje culto y el lenguaje popular. Todos estos rasgos—temática feminista, manejo del lenguaje del pueblo, humor e identificación con el Caribe—se dan en otros escritores del momento. Pero, advierte el crítico Efraín Barradas, “en ninguno ni en ninguna se dan con la misma fuerza y con el mismo sentido que en la obra de Vega” (“Innovación” 552-555).

Los rasgos que caracterizan su producción están presentes de una u otra forma en los cuentos de la colección Virgenes y mártires, obra conjunta de Carmen Lugo Filippi y Ana Lydia Vega. En “Pollito chicken”, “Letra para salsa y tres soneos por encargo”, y “Cuatro selecciones por una peseta”, escrito en colaboración con Lugo Filippi, se ponen de manifiesto la condición de la mujer y las relaciones entre los sexos en la sociedad puertorriqueña. En “Puerto Príncipe abajo” y “Trabajando pal inglés” se evidencia su identificación con el Caribe a la vez que presenta el elemento político que caracteriza gran parte de su producción y que también está presente en “Despedida de duelo” y “Ahí viene Mama Yona”.

Ana Lydia Vega, al igual que Lugo Filippi, no pretende hablar en nombre de todas las mujeres del mundo: sus cuentos de temática feminista tratan la condición de la mujer puertorriqueña. Sus personajes femeninos pertenecen tanto a la clase media como a la clase obrera. Sin embargo, las situaciones y temas que plantea en muchos de sus cuentos son comunes a las mujeres de Latinoamérica, el Caribe y otras partes del mundo, precisamente por la identidad genérica.

De igual forma, en los cuentos que se refieren a la “unidad caribeña”, Vega no habla en nombre de todos los caribeños, sino que plantea lo particular ya sea de los haitianos, puertorriqueños o dominicanos, a la vez que muestra las similitudes que comparten estos pueblos. En estos relatos se perfila una identidad colectiva fundada en la experiencia de marginalidad y dependencia, específica de la condición económica y política que caracteriza a los países del Tercer Mundo en relación a los Estados Unidos y otras potencias económicas y políticas.

En “Pollito chicken”, primer cuento de Ana Lydia Vega en el citado volumen, la protagonista es una puertorriqueña criada en Nueva York que trabaja como secretaria. Su nombre es Suzie Bermúdez. Después de diez años de ausencia, Suzie regresa a Puerto Rico atraída por un afiche de promoción turística que muestra una imagen paradisíaca de la Isla en el que “[l]os beautiful people se veían tan deliriously happy y el mar tan strikingly blue y la puesta de sol—no olvidemos la puesta de sol a la Winston-tastes-good [. . .]”(75). A través de la voz narrativa conocemos a Suzie, una joven internamente dividida entre la cultura puertorriqueña y la norteamericana. El debate entre las dos culturas se establece a partir del título, “Pollito chicken”, canción infantil utilizada en las escuelas primarias de Puerto Rico para enseñar inglés y a partir del epígrafe del cuento,

<<Un homme á cheval sur deux cultures est rarement bien assis>>, que plantea el conflicto del ser humano que se debate entre dos culturas. Además, la incapacidad de la protagonista de expresarse en un solo idioma, acentúa lo que ya anticipan el título y el epígrafe del cuento. Nótese que la primera cita extraída del texto consiste de treinta palabras, de las cuales nueve son en inglés. Es cierto que es la voz narrativa que habla, pero también es cierto que reproduce con gran ironía la mentalidad y forma de expresión de los personajes.

En este relato la protagonista trabaja como secretaria, profesión tradicional para la mujer en las sociedades patriarcales industriales, donde el trabajo dividido por género sitúa a la mujer en puestos subordinados y de poco poder decisional. Claro que no podemos ignorar que, aunque menos remunerada que el hombre por la misma labor, el trabajo fuera del hogar le proporciona cierta independencia económica y control de sus circunstancias. Esta independencia le permite a Suzie tomarse unas vacaciones en Puerto Rico y cubrir todos los gastos. Además, a la hora de satisfacer su apetito sexual, escoge al hombre que le gusta. Si se casa, nos informa la voz narrativa, lo haría para pagar menos impuestos. Es decir, lo haría por conveniencia, no por necesidad. Esta situación según la voz narrativa, no es la de las mujeres que residen en Puerto Rico. Veamos la comparación que ofrece:

Pensó [Suzie] con cierto amusement en lo que hubiese sido de ella si Mother no se le ocurre la brilliant idea de emigrar. Se hubiera casado con algún drunken bastard de billar, de esos que nacen con la caneca incrustada en la mano y encierran a la fat ugly housewife en la casa con diez screaming kids entre los cellulitic muslos mientras ellos hacen pretty-

body y le aplanan la calle a cualquier shameless bitch. No, thanks.

Cuando Suzie Bermúdez se casara porque maybe se casaría para pagar menos income tax—sería con un straight All-American, Republican, church-going, Wall-Street businessman, como su jefe Mister Bumper porque esos sí que son good husbands y tratan a sus mujeres como real ladies criadas con el manual de Amy Vanderbilt y todo. (76-77)

De lo que plantea la cita anterior, nos interesa destacar por un lado, la condición de la mujer de clase media o clase obrera de Puerto Rico y por el otro lado, la mentalidad del colonizado que representa la protagonista. Estos dos temas, debemos advertir, atraviesan todo el relato. De esta cita podemos inferir que si Suzie se hubiera quedado en Puerto Rico, su vida hubiera sido diferente. Hubiera tenido que casarse y dedicarse al cuidado del marido y los hijos, en vez de trabajar fuera del hogar. El matrimonio para la mujer de la Isla es una necesidad, mientras que para Suzie, que reside en los Estados Unidos, es tan sólo un beneficio económico que le proporciona pagar menos impuestos.

Volviendo al otro tema que se desarrolla en este cuento, la situación del colonizado, Suzie representa a la mujer colonizada que es anti-independentista. Ella piensa que la intervención de los Estados Unidos es lo mejor que le ha sucedido a la Isla. Opina que los independentistas deben dejar de promover la independencia para Puerto Rico. Rechaza al hombre puertorriqueño por el anglosajón norteamericano, ya que lo considera superior a sus compatriotas. Veamos cómo la voz narrativa describe lo que observa y piensa Suzie a su llegada a Puerto Rico, después de diez años de ausencia:

Por el camino observó nevertheless la transformación de Puerto Rico. Le pareció very encouraging aquella proliferación de urbanizaciones,

fábricas, condominios, carreteras y shopping centers. Y todavía esos filthy, no-good Communist terrorists se atrevían a hablar de independencia. A ella sí que no le iban hacer swallow esa crap. Con lo atrasada y underdeveloped que ella había dejado esa isla diez años ago. Aprender a hablar good English, a recoger el thrash(sic) que tiraban como savages en las calles y a comportarse como decent people era lo que tenían que hacer y dejarse de tanto fuss. (77)

Esta actitud de desprecio hacia los suyos es característica de la mentalidad del colonizado que rechaza lo propio por lo que estima superior, es decir, lo que representa el poder colonizador. Esta situación no es privativa de la sociedad colonizada puertorriqueña, mas bien es característica de las sociedades colonizadas en general. Como bien observa la crítica puertorriqueña Marie Ramos Rosado, “[. . .]el colonizado es un ser condicionado para que cultive actitudes de ‘desprecio hacia los compatriotas y admiración al colonizador’[. . .]” (315).

Además de lo señalado en relación a la mentalidad del colonizado, Ramos Rosado advierte en el mismo estudio que, “[e]l colonizado es un ser humano inconstante y muy lleno de contradicciones” (314). Consideramos que esta aclaración es importante para un mejor entendimiento del comportamiento de la protagonista de este cuento que, por un lado desea casarse con un anglosajón y glorifica la colonia, pero por otro lado, disfruta el acto sexual con un puertorriqueño y grita: “¡Viva Puelto Rico libre!”(79). Por todo esto, la observación de Ramos Rosado nos ayuda a entender mejor a la protagonista. Logramos entender que no tiene múltiples personalidades ni está loca, como podría aparentar, sino que el exceso de contradicciones tanto culturales como ideológicas que se

dan en este personaje no son exclusivos de ella, por ser puertorriqueña, sino que son típicas de la mentalidad del colonizado en general.

El segundo cuento de la colección, “Letra para salsa y tres soneos por encargo”, narra la historia de un “Tipo” sin empleo que, pasa los días en la Avenida de Diego en Río Piedras, piropeando a todas las mujeres que le pasan por el costado. El Tipo dura tres días asediando a la “Tipa” con sus piropos. Al tercer día la “Tipa” lo sorprende, lo invita a salir en su “Ford Torino rojo metálico del 69” (84), lo lleva a un motel y cubre los gastos de la estadía. La protagonista de este relato trabaja como asistente dental. Al igual que en el relato anterior, la protagonista se desempeña en una profesión tradicional para las mujeres en las sociedades patriarcales industriales, donde están subordinadas a un jefe y carecen de poder decisorio. A pesar de la independencia económica que las profesiones tradicionales les proporcionan aún siguen como subalternas. La situación de la protagonista en este cuento así lo demuestra. Ella es vista como objeto del deseo del hombre, pues el piropo no es más que una de las libertades que tiene el hombre en las sociedades patriarcales para expresar abiertamente y sin mayores consecuencias, sus deseos sexuales por las mujeres. Según destaca la crítica Ramos Rosado, “[u]na de las maneras de manifestación del machismo[en las sociedades patriarcales] estriba en las expresiones con ‘actos físicos o verbales...de forma vulgar y poco apropiada...En el terreno sexual, por ejemplo, éstos pueden ir desde el piropo hasta la violación, según los individuos” (332). Desde el principio del cuento somos testigos del asedio de la Tipa por parte del Tipo. Veamos algunas de las expresiones:

[. . .] qué buena estás, mamichulin, qué bien te ves, qué ricos te quedan esos pantaloncitos, qué chula está hembrota, men, qué canto e silán, tanta

carne y yo comiendo hueso...[. . .] qué chasis, negra, qué masetera estás, qué materia prima, qué tronco e jeva, qué zocos, mama, quién fuera lluvia pa caelte encima. (83)

Estas son sólo algunas de las frases con las que el Tipo asedia a la Tipa por un período de tres días. La Tipa no despliega ninguna reacción ante las insolentes frases del Tipo. El comportamiento de la Tipa es típico de las mujeres que viven en sociedades sexistas donde la sexualidad femenina se encuentra reprimida y la sexualidad masculina no tiene mayor restricción, como lo ejemplifica el piropo, expresión para uso exclusivo de los hombres. Hasta este momento el cuento muestra a la protagonista como objeto del deseo del hombre. Al cabo de tres días la Tipa sorprende al Tipo con un “¿Vamos?” que prelude el epígrafe del cuento que dice: “La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida...”. A partir del “¿Vamos?” que pronuncia la Tipa se invierten las actitudes genéricas de los personajes. La Tipa pasa de objeto a sujeto de los hechos que se desarrollan en el texto.

En este relato se evidencia la relación entre el hombre y la mujer en la sociedad puertorriqueña y las actitudes machistas de los puertorriqueños. Al principio del cuento la mujer está reducida a objeto por las costumbres sexistas vigentes en la sociedad puertorriqueña. En la lucha entre los sexos, la mujer está en desventaja frente al hombre. Sin embargo, más adelante en el texto, la Tipa se rebela en contra del rol subordinado que le asigna la sociedad y el Tipo se convierte en objeto del deseo de la Tipa. Ella controla la situación en vez de ser controlada. El Tipo pierde el control a partir de la invitación que le hace la Tipa. Ella le dice: “¿Vamos?” y él le responde: “Mande”. Ya en el auto de la Tipa, él le ordena que vayan a Piñones, ella ignora la orden y se dirige a un motel. La

Tipa adopta una actitud asertiva e inteligente. Toma la iniciativa y se desnuda. El Tipo no hace lo mismo y ella le pregunta: “¿Y tú no te piensas quitar la ropa?”(85). El Tipo entra al baño con la intención de hacer una entrada triunfal para impresionarla. No logra la erección que necesita para realizar el acto sexual y se queda encerrado en el baño, fingiendo un dolor de estómago. La Tipa no logra perder la virginidad como se lo había propuesto. Se muestra frustrada y desconcertada. He aquí cómo la voz narrativa describe su reacción: “[l]a Tipa se viste. Le lanza la ropa al Tipo, aún atrincherado en el baño. Se largan del motel sin cruzar palabra”(88).

A raíz de la pérdida del poder a que estaba acostumbrado, el Tipo queda incapacitado para consumir y disfrutar el acto sexual con su pareja. No está preparado para aceptar la igualdad entre los sexos. El cuento parece advertir que a pesar de los avances que ha logrado la mujer, por ejemplo, cierta independencia económica que le proporciona el trabajo asalariado y por consiguiente más control de su realización como ser humano, la situación entre los sexos sigue siendo la misma. En la relación entre el hombre y la mujer, la mujer todavía está subordinada. Nótese que el relato comienza y termina de la misma forma. A pesar de lo sucedido en el cuento, el Tipo vuelve a la De Diego “[y] se reintegra a su rastreo cachondo, al rosario de la interminable aurora de qué meneo lleva esa mulata, oye, baby, qué tú comes pa estar tan saludable, [. . .] mami, si te cojo...”(88). Es obvio que la inversión en las actitudes genéricas de los personajes en este cuento representa más la excepción que la regla. Como bien acierta Michael Handelsman al referirse al cuento que venimos estudiando, “Vega parece estar advirtiéndonos que la igualdad y la comprensión entre los sexos todavía constituyen un ideal demasiado iluso.

Por ahora, la realidad es muy otra y, por consiguiente, es esencial que nadie se engañe con esperanzas falsas”(563).

El tercer cuento de la colección se titula “Puerto Príncipe abajo”. Aquí, Vega trata el tema de la “unidad caribeña”. La narración la enmarcan diez diapositivas que muestran el estado de pobreza y miseria que se vive en Haití. Las diapositivas están narradas por una turista puertorriqueña negra, maestra de escuela pública que, viaja a Haití en una excursión junto a un grupo de compañeras de trabajo y sus maridos. Los comentarios de la protagonista muestran la postura de los puertorriqueños “frente a los demás pueblos caribeños, sus hábitos consumistas y su falsa compasión ante la miseria haitiana”(Méndez 66).

En este relato se evidencian las actitudes racistas, sexistas y clasistas que se encuentran vigentes en la sociedad puertorriqueña. Veamos los comentarios de los turistas a la llegada a la capital haitiana:

[. . .] tan finos, tan resignados, tan alegres, tan atentos, tan humildes y—lo que es para ella el summum del cachet—tan cultos que hasta francés hablan. Entonces rompe el coro de las lamentaciones: qué lástima pobrecitos parte el alma ay bendito qué miseria Dios mio. Y el inevitable He ahí la cosecha amarga de la Independencia [. . .] (91)

Las lamentaciones de los turistas ponen al descubierto la pobreza y la miseria que se vive en Haití, a la vez que muestran la postura anti-independentista de muchos puertorriqueños, que atribuyen la pobreza de los países del Tercer Mundo a su independencia formal y proponen la colonia como salida del subdesarrollo.

La Diapositiva II descubre la actitud racista de estos turistas. He aquí el comentario de uno de ellos: “Ave María, qué oscuridá, como está el prieto ahí...” se refiere, desde luego, a la gran cantidad de gente negra que se encuentra en las calles de la capital haitiana.

En la Diapositiva IV una de las turistas compara la realidad haitiana con la puertorriqueña. “—Ay, m’hija, la De Diego es Fifth Avenue al lao de aquello”, refiriéndose a “La Grand Rue”, avenida principal de Puerto Príncipe. En la comparación anterior, la calle principal de la capital haitiana no se compara ni con una calle comercial cualquiera de Puerto Rico, como la Avenida Diego, en Río Piedras. Este comentario tiene como objetivo establecer la superioridad de la realidad puertorriqueña ante la haitiana.

En la Diapositiva V se pone de manifiesto la actitud sexista de los puertorriqueños. El marido de una de las turistas se aprovecha de que la esposa va de compras y trata de conquistar a una mujer dominicana, vendedora de prendas artesanales. El puertorriqueño la invita a tener relaciones sexuales en el cuarto del hotel donde está hospedado. Ya en el hotel, “[c]on unas ganas de presidiario. Apertura de puertas. Bocas. Piernas. El tipo rejiende desaforado hacia la cama. A empujones. A bichazos [. . .] Cae al suelo. El boricua siempre encima. A gruñidos. A bufidos. A mami estertores casi”(94). En el proceso del acto sexual el tipo descubre que la dominicana está encinta, “le entra a bofetada”(94) y le grita: “—[p]uta sucia, ¿por qué no me dijitej quejtabaj encinta?”(94). Este pasaje denota por una parte, la promiscuidad del macho boricua que se comporta de acuerdo a la tradición. Además, la violencia y agresión que despliega en contra de la mujer demuestra una relación de mujer subordinada a hombre

dominante en las relaciones entre los sexos. Por otra parte, indica la difícil realidad que enfrentan muchas mujeres pobres en los países del Tercer Mundo que, por falta de empleos, se ven obligadas a prostituirse para cubrir los gastos del mantenimiento propio y de sus familias.

Tanto en la Diapositiva anterior como en la Diapositiva IX, las mujeres puertorriqueñas aparecen como consumistas. Salen de compras en busca de “souvenirs” para sus amigas en Puerto Rico. Regatean los precios de los objetos que piensan comprar e ignoran el estado de pobreza de los vendedores haitianos.

La Diapositiva X marca el final del relato. La protagonista se encuentra en el avión de regreso a Puerto Rico. Asegura que no vuelve a Haití, “[a] mí no me vuelven a cogel”(98). No le interesa volver a ver la pobreza y miseria que se vive en la isla caribeña. Muestra interés por viajar a España en sus próximas vacaciones, pues según nos informa: “—Dicen que Epaña ej preciosa...”(98). Podemos inferir que prefiere viajar a España, lugar que al igual que Norte América, representa el avance y desarrollo que le falta al Caribe.

En este relato Vega muestra la postura de los puertorriqueños frente a los demás pueblos caribeños. La identificación con el Caribe es una temática que reaparece tanto en sus obras como en sus entrevistas. En 1994 en una entrevista que le hizo Manuela Kerkhoff, Vega explica la visión que tienen los puertorriqueños de los otros países del Caribe. Veamos su explicación:

Por la relación con Estados Unidos, Puerto Rico muchas veces se cree que es un país del Primer Mundo y mira a otros países del Caribe con cierta condescendencia...Si vamos a ver la realidad, la economía puertorriqueña

es totalmente artificial. Nosotros vivimos de fondos norteamericanos, ¿no? Y entonces me parece que vivimos un poco en una ilusión de desarrollo. (586)

La actitud de los puertorriqueños frente a los demás pueblos caribeños es de condescendencia. Vega rechaza esta visión y advierte que la superioridad de Puerto Rico es relativa. Si se compara el nivel de vida de Puerto Rico con el de Haití, por ejemplo, el puertorriqueño resulta superior. Sin embargo, si se compara el nivel de vida de Puerto Rico con el de países más desarrollados, las limitaciones de la situación puertorriqueña son muchas. En efecto, el cuento “Puerto Príncipe abajo” nos permite ver que a pesar de las diferencias socio-económicas, políticas y culturales que existen en la región del Caribe, existe un común denominador basado en una larga historia de colonización y dependencia. De ahí la importancia del epígrafe del cuento que según apunta Ramos Rosado, “corresponde a la última estrofa del poema ‘Canción festiva para ser llorada’ de Luis Palés Matos. Con este poema Palés inicia el tema de la unidad cultural de Las Antillas y de su explotación por el imperialismo norteamericano” (322).

“Trabajando pal inglés”, cuarto relato de la colección, al igual que el relato anterior, trata el tema de los prejuicios políticos y sociales de un país caribeño frente a otro(s). El cuento, de género epistolar, presenta una familia de exiliados cubanos residentes en Puerto Rico. Entre los personajes principales se destacan Marta(madre), Guillermo(padre), Martica(hija), Gervasio Diaz Diez(novio de Martica) y Mirella(sobrina de Marta). El relato se inicia con una carta que envía Marta a su sobrina Mirella que vive en Miami. En la carta Marta le cuenta cómo su hija Martica se escapa a Cuba con su novio, Gervasio Diaz Diez, un comunista puertorriqueño. Ella le aconseja a Mirella que

no se sacrifique por darle lo mejor a los hijos que tiene, pues ella y su marido se sacrificaron para darle todo lo mejor a Martica, y ésta se escapa a Cuba con un comunista puertorriqueño. Marta está decepcionada con la acción de la hija. Por eso aconseja a la sobrina y le dice: “[. . .] date tu viajecito por Las Vegas y no vuelvas a desvelarte por Mirellita, que sacrificarse por los hijos es trabajar pal inglés”(107). Este refrán explica Ramos Rosado en su estudio, “[s]e dice cuando una persona realiza algún trabajo o labor que conlleva mucho esfuerzo, y a fin de cuentas, percibe que no recibirá beneficio” (306).

En este cuento se evidencian las actitudes racistas y los prejuicios políticos y sociales de los exiliados cubanos que viven en Puerto Rico. Los comentarios racistas de Marta atraviesan toda la carta. Veamos algunos ejemplos: “[n]o cabe duda, tenía gustos de mulato oriental”(102), “[p]ero a mí eso de ser apolítico y meterse en Ciencias Sociales siempre me apestó a cebollín de negro[. . .]”(102), “a embobarse de esa aura tiñosa en este criadero de negros”(103) –el criadero de negros a que se refiere es Puerto Rico--, “[y]o había puesto un disco de Celia Cruz porque, óyeme, lo único que no se le puede quitar a los negros es el ritmo[. . .]”(105).

Más adelante en la carta Marta relata el tipo de investigación que realiza para asegurarse de la procedencia de Gervasio:

Porque yo había hecho mis investigaciones por la derecha para chequear algunas cositas muy importantes. Como si había morones o diabéticos en la familia, si eran guajiros o gente bien y si eran blancos por los cuatro costados. Pero hay que decir que una de las pocas virtudes que tenía el niño era ésa: pelo como Dios manda, facciones bastante finas, un poco

quemadito del sol pero, vaya, del sol. Y no tenía las encías moradas. Tú sabes que eso nunca falla. (104)

A doña Marta se le dificulta hablar de personas o situaciones sin recurrir a comentarios cargados de prejuicios de todos tipos, en particular de índole clasista y racista.

Marta, al igual que las turistas puertorriqueñas del cuento anterior, compara la situación de los exiliados cubanos que residen en Puerto Rico con la realidad puertorriqueña, para establecer la superioridad de los suyos. Explica que los cubanos son discriminados en Puerto Rico porque los puertorriqueños creen que ellos han venido a quitarles los empleos. Según ella, uno de sus parientes hace la siguiente aclaración: “nosotros[cubanos] no teníamos la culpa de estar mejor preparados que ellos [puertorriqueños] que habían aprendido a leer como quien dice el otro día”(106). A partir de este comentario, la situación se pone difícil entre los parientes de Marta y Gervasio. Al día siguiente, la madre encuentra una carta de ésta donde le comunica su partida hacia Cuba en compañía de su novio.

En este cuento al igual que en el anterior, estamos ante una misma realidad caribeña. A pesar de las diferencias económicas, políticas y culturales que existen en la región del Caribe, es imposible negar el lazo que une a todos estos pueblos. De ahí la relevancia del epígrafe del cuento que dice: “Ay, yo bien conozco a tu enemigo, el mismo que tenemos por acá...” Estos versos, apunta Ramos Rosado, pertenecen a un poema del poeta cubano Nicolás Guillén titulado “Canción puertorriqueña” en su libro La paloma de vuelo popular (1958). En este texto, añade la mencionada crítica, Guillén “hace una crítica al Estado Libre Asociado de Puerto Rico, y examina la relación de dependencia económica y política, y la intervención de los Estados Unidos”(305). Nótese el año en

que Guillén escribe el mencionado libro. Para esa fecha Cuba, aunque formalmente independiente, tenía al igual que Puerto Rico y otros países del Caribe, una relación de dependencia económica, política y cultural de los Estados Unidos. De ahí que Guillén identifique al enemigo, como “el mismo que tenemos por acá”.

En “Despedida de duelo”, quinto relato de la colección, se destacan dos temas de mucha importancia en la producción de Ana Lydia Vega. Por un lado, el tema de la violencia en las sociedades colonizadas y por el otro lado, la condición de la mujer que se encuentra doblemente colonizada, por el poder colonizador y por el poder opresivo del hombre. El relato narra la historia de Carlitos, un joven de veintiséis años, miembro de la Guardia Nacional, quien muere al ser aplastado por un camión. El cuento se desarrolla en la calle Feria de Santurce. Presentado de manera retrospectiva, es narrado por una narradora omnisciente. En el velorio de Carlitos, la narradora, una amiga de infancia suya nos cuenta los pormenores de su vida.

Carlitos era un asesino de gatos que, no sólo los mataba con su rifle de la Guardia Nacional, sino que les desfiguraba la cara. Al principio, la niña no sabía que él cometía los crímenes. Pero una noche lo descubre. Él le hace prometer que mantendrá el secreto. Al finalizar el relato nos enteramos que no sólo la niña guardaba el secreto, sino que su madre y una vecina también lo sabían y guardaban silencio.

En el caso de Carlitos, somos testigos de la violencia que ejerce en contra de los gatos. Sin embargo, la narradora aclara que a falta de animales indefensos, él hubiera encontrado otras víctimas para descargar su rabia. Veamos el comentario de la narradora:

[. . .] me tomó muchos años comprender [. . .] que hubieras encontrado nuevas víctimas; que hubieras seguido celebrando tu ritual perverso de

vampiro de barrio [. . .] Que me hubieras enterrado viva a mí también, en el panteón sonriente y amapuchado de tu rabia si aquel camión de carga no se hubiera estrellado contra tus gritos. (115)

La narradora sabe que de no haber muerto joven, a los veintiséis años, Carlitos hubiera encontrado otras víctimas para descargar su rabia y piensa que hasta a ella misma la hubiera matado.

El despliegue de agresión y violencia de Carlitos en contra de los gatos del barrio podría explicarse según el estudio de Ramos Rosado, desde una perspectiva que identificamos como grupal/colectiva en vez de individual/personal. Ella advierte que, “la violencia en la colonia [. . .] es internalizada por los colonizados quienes pasan a ser, de oprimidos, a opresores”(302). El colonizado se identifica con el opresor y descarga la violencia y agresión internalizada en la colonia en contra de los más débiles. Por esta razón, explica la crítica, el hombre colonizado descarga esa violencia en la mujer, quien en las sociedades patriarcales está subordinada y por consiguiente, carente de poder. Carlitos, representante de la Guardia Nacional del Ejército de los Estados Unidos, es la figura opresora, representante del poder colonizador y del poder opresor del macho en la sociedad patriarcal puertorriqueña.

Los epígrafes de “Ahí viene Mama Yona”, sexto cuento de la colección, nos sitúan de nuevo ante un relato de tema político. El primer epígrafe dice: “Queremos y no queremos...” En él se plantean las contradicciones del colonizado, que muchas veces desea cambiar su realidad, pero no hace nada para cambiarla. Estos versos, según el estudio de Ramos Rosado, son del poema “La colonia”, del escritor puertorriqueño, Francisco Matos Paoli (316). El segundo epígrafe dice: “<<En régimen colonial, la

gratitude, l'honneur, la sincérité sont des mots vides>>. Éste plantea, en palabras de Frantz Fanon, las actitudes de servilismo del colonizado ante el colonizador.

El cuento narra la historia de la visita de Mama Yona a sus nietos, que residen en la capital. Cuando Mama Yona anuncia su visita, “la casa se vira patas arriba como un perro buscando cosquillas [. . .]”(119). Su llegada altera el desenvolvimiento diario de todos los que viven en la casa. Su presencia promueve la censura, la represión y el silencio. Veamos los detalles que ofrece la narradora, nieta de Mama Yona:

[. . .] mi madre irrumpe en los cuartos como un ángel exterminador, a arrancar carteles comprometedores, a borrar consignas de las paredes, a esconder, por encima de mis débiles protestas, las banderas de Puerto Rico y Lares. Albizu Campos y Betances aterrizan de cabeza en el baúl. Patria o muerte pierde la patria y la monoestrella repliega sus franjas, cabizbaja, en la oscuridad del armario de sábanas. (119)

En este cuento se evidencian las diferencias ideológicas que existen en la sociedad colonial puertorriqueña. Por un lado está la clase burguesa, los hacendados arruinados, representada por Mama Yona, quien respalda el anexionismo de Puerto Rico a Estados Unidos. Por otro lado está la nueva clase social, representada por los nietos, que rechaza el anexionismo y respeta las banderas de Puerto Rico y Lares y apoya las ideas de Albizu Campos y Betances. Aunque este cuento relata la situación particular de la sociedad puertorriqueña, los problemas que plantea son comunes a las sociedades coloniales en general.

Además de lo señalado, es evidente que aquí Vega se propone denunciar lo que advierte el epígrafe del cuento de Lugo Filippi, “Notas para un obituario”: “[. . .] no

siempre se encuentra una voz comprensiva en labios de mujer”. Mama Yona ha adoptado los valores impuestos por el patriarcado. Aunque mujer, y por ende perteneciente a un grupo subprivilegiado, al igual que la esposa del profesor en el cuento de Lugo Filippi, ha internalizado las ideas dominantes del patriarcado. Esta realidad no es privativa de la sociedad puertorriqueña, mas bien, como hemos advertido anteriormente, es común a las sociedades patriarcales donde tanto los hombres como las mujeres internalizan y promueven los mecanismos que mantienen vigentes las reglas de poder.

Es importante destacar que en los cuentos en que Ana Lydia Vega trata la condición de la mujer y la relación entre los sexos, ella nos muestra actitudes políticas diametralmente opuestas. Recuérdese la inversión en las actitudes genéricas en “Letra para salsa y tres soneos por encargo” y la oposición de valores en “Trabajando pal inglés” y “Ahí viene Mama Yona”. Su intención es enfrentar al lector a la realidad, sin ofrecer una solución al problema. El deber del lector es analizar la situación existente y encontrar desde su postura particular la solución más adecuada.

De igual forma, en los cuentos en que Vega trata la “unidad caribeña” o la identificación con el Caribe, muestra lo particular de estos pueblos a la vez que las similitudes que comparten. Su intención es demostrar que a pesar de las diferencias económicas, políticas o culturales, existe una identidad colectiva fundada en la realidad económica que caracteriza a los países del tercer mundo en relación a los Estados Unidos y otras potencias económicas y políticas.

Como se señaló más arriba, entre los rasgos que caracterizan a la “literatura menor”, según Deleuze y Guattari, se encuentra “la politización de todos los tópicos”. En

Vega la politización de todos los enunciados va mucho más allá de la cuestión genérica, se extiende a todos los aspectos de la sociedad. El elemento político se encuentra de alguna manera u otra en casi toda su producción. En sus cuentos trata el racismo, sexismo y clasismo que están vigentes en la sociedad colonial puertorriqueña, la pobreza, el exilio, y la situación económica y política del Caribe, así como la relación de dependencia que históricamente ha caracterizado a todas estas naciones. A través de temas, técnicas narrativas, u otros medios aplicados de forma subversiva, Vega plantea una postura de oposición frente a la política que rige la sociedad colonial puertorriqueña, ataca los valores y costumbres que rigen las relaciones entre hombre y mujer a la vez que sacude la rigidez de los “géneros canónicos” para dar expresión a nuevas formas de pensamiento y de experiencia.

En “Pollito chicken”, el uso de “code switching” y la inversión de las actitudes genéricas de los personajes tienen intenciones subversivas. El uso de “code switching” se evidencia desde las primeras líneas del relato: “I really had a wonderful time, dijo Suzie Bermúdez a su jefe tan pronto puso un spike-heel en la oficina” (75). Esta técnica es dominante en el relato, que tiene un promedio de 1,524 palabras, de las cuales 414 son en inglés. Veamos otros ejemplos: “lo que la decidió fue el breathtaking poster de fomento que vio en el travel agency del lobby de su building (75), “Los beautiful people se veían tan deliriously happy y el mar tan strikingly blue [. . .]” (75), “Y todavía esos filthy, no-good Communist terrorists se atrevían a hablar de independencia” (77), “Tan confused quedó la blushing young lady tras este discovery que, recogiendo su Coppertone suntan oil, su beach towel y su terry-cloth bata, huyó desperately hacia el de luxe suite y se cobijó bajo los refreshing mauve bedsheets de su cama queen size” (78). El uso de “code

switching” en el texto está entroncado de forma natural. En el relato no hallamos glosarios ni notas al calce con traducciones. La autora asume que el lector, sea quien sea, le entenderá. En este cuento Vega está parodiando a los que quieren olvidarse del español para integrarse totalmente en la sociedad norteamericana. Además, muestra la poderosa influencia de la lengua del colonizador por tener mayor prestigio.

Otra estrategia que emplea Vega en este cuento con intención subversiva es la inversión de las actitudes genéricas de los personajes. En este relato la protagonista, Suzie Bermúdez, es una mujer que trabaja fuera del hogar y por consiguiente, logra cierta independencia económica. Se toma unas vacaciones en Puerto Rico y se paga un cuarto de lujo en el hotel Conquistador. Esta independencia económica le ofrece también control de sus circunstancias. Ella se da el lujo de realizar el acto sexual con el hombre que más le gusta en el hotel, el “bartender” puertorriqueño. Toma la iniciativa y lo invita a hacer el amor en el cuarto del hotel donde está hospedada. Es obvio que la protagonista está en control de sus circunstancias. No cabe duda de que en las sociedades patriarcales capitalistas, el poder económico proporciona cierto control y autoridad.

La actitud de Suzie en este cuento presenta un desafío a la tradicional sociedad puertorriqueña, en la que la mujer está relegada al rol de madre y esposa. En este tipo de sociedad el lugar de la mujer está en la casa con los hijos, situación que la limita a tareas domésticas y la excluye del trabajo asalariado, por lo que carece del control y la autoridad que proporciona el poder económico en las sociedades capitalistas.

La inversión de las actitudes genéricas aplicada como estrategia subversiva también se evidencia en “Letra para salsa y tres soneos por encargo”. En este cuento la mujer se rebela en contra del rol subordinado que le asigna la sociedad. La protagonista,

conocida como la Tipa, es una mujer que trabaja como asistente dental. Como hemos advertido anteriormente, el trabajo asalariado en las sociedades patriarcales industriales le proporciona a la mujer cierta independencia económica y por consiguiente, cierto control sobre su vida. En este relato se evidencia un cambio en la situación de la mujer, quien pasa de objeto del deseo del hombre a sujeto de su propio deseo. La Tipa invita a salir al Tipo que la venía asediando con sus piropos por un período de tres días. Ella lo lleva a un motel y cubre todos los gastos. La Tipa se convierte en protagonista de la acción que tiene lugar en el cuarto del motel. Se desnuda y le exige al Tipo que haga lo mismo. Toma una actitud asertiva e inteligente. Demuestra que sabe lo que quiere y cómo conseguirlo. Veamos un pasaje que muestra el cambio en el comportamiento de los personajes:

El Tipo pone manos a la obra [empieza a desnudarse]. Cae la camiseta. Cae la correa. Cae el pantalón. La Tipa se recuesta para ligarte mejor. Cae por fin el calzoncillo con el peso metálico de un cinturón de castidad. Teledirigido desde la cama, un proyectil clausura el strip-tease. El Tipo lo cachea en el aire. Es—oh pudor—un condescendiente condón. Y de los indesechables. (85-86)

Resulta curioso que por un lado el comportamiento de los personajes se desvía de las normas tradicionales, mientras que por el otro lado, el cambio se manifiesta dentro de los medios tradicionales. En otras palabras, el hombre controla el mundo de afuera (el Tipo ejerce su poder en la calle), mientras que la mujer controla el mundo de adentro (la Tipa ejerce su poder en el interior de un cuarto). Este relato parece advertir que apesar de los

cambios de actitud genérica que puedan darse en el nivel individual, la igualdad y comprensión entre los sexos en el conjunto de la sociedad es todavía una meta lejana.

La observación anterior nos lleva al final del relato, que ofrece tres soneos o posibles soluciones al dilema de pareja que atraviesa todo el cuento. El primer soneo o solución se apoya en los ideales marxistas. Desde esta postura, el hombre y la mujer “[s]e unieron. Emocionados entonan al unísono la Internacional mientras sus infraestructuras se conmocionan. La naturaleza acude al llamado de las masas movilizadas y el acto queda dialécticamente consumado” (87). El segundo soneo se apoya en los ideales feministas. Aquí el hombre y la mujer “[e]mocionados, juntan cabeza y se funden en un largo beso igualitario, introduciendo exactamente la misma cantidad de lengua en las respectivas cavidades bucales. La naturaleza acude al llamado unisex y el acto queda equitativamente consumado”(88). El tercer soneo presenta la realidad puertorriqueña. El Tipo regresa a la De Diego, al igual que al principio, a piropear a todas las mujeres que le pasan por el lado. El Tipo “[. . .] se integra a su rastreo cachondo, al rosario de la interminable aurora de qué meneo lleva esa mulata, oye, baby, qué tú comes pa estar tan saludable, ave maría, [. . .]” (88). Hay aquí una parodización y una burla del discurso marxista y feminista. A través del humor la autora subvierte estos discursos para demostrar que la teoría dista mucho del plano concreto de la realidad, pues aún no existe la igualdad entre los sexos en la sociedad puertorriqueña.

En “Puerto Príncipe abajo”, Vega presenta una denuncia social, la visión de superioridad de Puerto Rico ante otros países del Caribe. La autora utiliza la fotografía, un género no literario, para presentar una imagen visual del estado de pobreza y miseria que se vive en Haití. A través de situaciones satíricas Vega enfrenta al puertorriqueño a

las actitudes racistas, clasistas y sexistas que existen en su sociedad. En este relato la autora se propone demostrarle a sus compatriotas que ellos, al igual que el resto del Caribe, también son víctimas de la explotación del poder colonizador norteamericano.

En “Trabajando pal inglés”, Vega subvierte la realidad del exilio cubano que reside en Puerto Rico para mostrarnos dos actitudes opuestas, la de la madre y la de la hija. En este relato que trata los prejuicios sociales y políticos del exilio cubano en Puerto Rico, la hija de la familia cubana que protagoniza el cuento rechaza los prejuicios políticos, clasistas y racistas de los padres por otros valores que considera de más relevancia para sus propios intereses. Rechaza las enseñanzas políticas y los valores que le inculcaron los padres y se va a Cuba con su novio, un comunista puertorriqueño. En este relato Vega parece indicar que aunque se haya crecido con prejuicios políticos y sociales el ser humano puede cambiar si lo desea. Presenta una visión optimista, que ve en la capacidad crítica de los jóvenes para cuestionar toda postura autoritaria la clave del desarrollo de una mejor sociedad.

En “Despedida de duelo”, estamos de nuevo ante la denuncia social. Por un lado, denuncia la violencia en las sociedades coloniales, por el otro lado, la condición de la mujer en la sociedad colonial patriarcal puertorriqueña. Nos ocuparemos de esta última, pues hemos tratado la primera en otra parte de este estudio. En este cuento la autora se vale de dos personajes para presentar su denuncia: Carlitos, el joven soldado de la Guardia Nacional del Ejército de los Estados Unidos y la narradora, amiga de infancia de éste que nos cuenta los pormenores de su vida. Carlitos, representante de la Guardia Nacional del Ejército de los Estados Unidos, encarna la figura opresora. Representa el poder colonizador a la vez que el poder opresor del hombre en la sociedad patriarcal

puertorriqueña. La narradora representa a la mujer puertorriqueña, que se halla doblemente oprimida, por el poder colonizador y por el poder del hombre. En este cuento las mujeres aparecen sometidas y dóciles. No denuncian la violencia y el maltrato que ven a su alrededor. Es obvio que sienten temor ante las figuras que representan el poder. Tanto la narradora como su madre y una vecina saben que Carlitos es el asesino de los gatos del barrio y no lo denuncian:

Lalí se reía [. . .] y mamita se metía para adentro como si hubiera visto un aparecido. Pero se lo callaron. Cerraron las ventanas que daban a tu casa como para temporal y no dijeron ni ji, que sé yo, por no darle el mal rato a tu mamá, por no buscarle la boca a Don Yayo, porque tu cuñado, el que salía al balcón con la bragueta abierta, era [. . .] abogado y cocoroco de la Guardia Nacional [. . .] (115)

Por lo visto estas mujeres están acostumbradas a guardar silencio. Probablemente sus quejas han sido ignoradas por tanto tiempo que, no alcanzan a entender la importancia de sus palabras en la lucha contra la violencia y las injusticias que se cometen en el barrio.

En “Ahí viene Mama Yona”, al igual que en “Trabajando pal inglés”, la autora confronta dos actitudes políticas diametralmente opuestas. La narradora advierte que a la llegada de Mama Yona, “la casa se vira patas arriba [. . .] (119). En efecto, la llegada de Mama Yona presenta la oportunidad de ver otra realidad. Por un lado se presenta la vida antes de la llegada de Mama Yona, una vida en la que se permite la libertad de ideas y la libre expresión; por el otro lado, se presenta la vida bajo el régimen de Mama Yona, quien promueve la censura, la represión y el silencio. Ambas posturas representan dos ideologías nacidas de la política colonial puertorriqueña. La autora no ofrece una

solución al conflicto que existe entre ellas. Está en el lector analizar los acontecimientos que presenta el texto y buscar desde su postura particular la solución más adecuada.

Como bien acierta Ramos Rosado, Vega no ofrece soluciones políticas en sus cuentos (292). Sin embargo, es importante reconocer que en los dos relatos mencionado anteriormente, ella presenta una visión optimista de la sociedad puertorriqueña puesto que parece confiar en los jóvenes para mejorarla. Nótese que en ambos cuentos los jóvenes rechazan los valores y los prejuicios de los mayores, para abrazar ideas que promueven condiciones igualitarias para todos los seres humanos.

Además de las estrategias que hemos mencionado, es importante advertir que el lenguaje es un arma eficaz y dúctil. Ella mezcla el lenguaje culto con el popular y crea un lenguaje propio de base popular que, le “sirve como contraparte invertida a la retórica oficial academicista [. . .](Ramos Rosado 294). Vega también utiliza la sátira social y la ironía para crear junto al lenguaje de base popular el elemento humorístico que le permite tratar temas desagradables, como el racismo, el clasismo y el sexismo, con gran efectividad. Podemos añadir que Vega concientemente emplea todos estos recursos para plantear una postura de oposición frente a los textos canónicos de la “gran” literatura y los presupuestos genérico/sexuales en los que se fundan.

Siguiendo las observaciones que hacen Deleuze y Guattari en su estudio de las literaturas “menores”, uno de los rasgos distintivos de estas literaturas es la capacidad de salirse de los parámetros tradicionales para dar expresión a nuevas formas de pensamiento y experiencia. Este elemento revolucionario en la literatura y en el lenguaje es lo que ellos llaman “desterritorialización”. Ahí reside, apuntan ellos, el poder subversivo y emancipador de las literaturas “menores”.

Los cuentos de Ana Lydia Vega nos sitúan ante una producción que derriba las fronteras de los géneros, que pasa frecuentemente de la narrativa ficcional a la poesía y de ésta a la música popular o al discurso político. Reúne en una misma página una red de alusiones que van desde referencias a la política puertorriqueña e internacional hasta alusiones a figuras del cine y la televisión. Vega emplea los más variados registros y géneros en un mismo espacio textual y los utiliza de forma subversiva.

En “Pollito chicken”, se detectan por lo menos dos géneros: el oral popular y el relato literario, y se registran varios idiomas. Ya desde el título estamos ante una forma de literatura oral, una canción infantil utilizada en las escuelas primarias de Puerto Rico para enseñar inglés. Se advierte desde el principio el uso de inglés y español en el título y francés en el epígrafe del cuento. Además, aunque de un modo menos visible que en el caso de las lenguas mencionadas, aparecen palabras en spanglish. Se debe advertir que contrariamente a las observaciones de algunos críticos, en este cuento predomina lo que en inglés se conoce como “code switching”, que es diferente al spanglish.

En este cuento identificamos solamente dos palabras en spanglish que son: “hanguadores” y “bródel” (79). Como lo indica el término, estas palabras son una mezcla de inglés y español. Por lo general, a los verbos en inglés se les ponen terminaciones en español, por ejemplo, “hanguear” del verbo inglés “to hang out”: “yo hanguero”, “tu hangueras, etc...” Asimismo se altera la pronunciación de palabras en inglés poniéndoles pronunciación en español, como “bródel” por “brother”. El cambio en la terminación (-er) por la terminación (-el) es común al español puertorriqueño oral y popular. Los ejemplos de spanglish al igual que los numerosos ejemplos de “code switching” que se dan en este texto muestran la relación particular que tienen el inglés y

el español en la sociedad colonial puertorriqueña. La fusión de estas dos lenguas ha creado una forma de comunicación híbrida y diferente, propia del pueblo puertorriqueño, que ha integrado la lengua del colonizador con la suya y ha creado una forma de comunicación característica de su experiencia de pueblo colonizado.

En “Letra para salsa y tres soneos por encargo”, ya desde el epígrafe estamos ante un texto que se inicia con letras del estribillo de “Pedro Navaja”, salsa de Willie Colón y Rubén Blades que dice: “La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida...” Desde el principio se reúnen oralidad y escritura en un mismo texto. Además, en este relato se agolpan otros registros verbales, entre los que podemos nombrar discursos políticos feministas, marxistas y machistas, modismos, refranes y expresiones del habla popular. En este cuento los personajes se expresan, con algunas excepciones, a través de la voz narrativa que logra captar el lenguaje de la clase popular. Veamos algunos ejemplos: “El Tipo como que se friquea pensando[. ..]”(85), “Me la llevé pa un motel, men, ahora le tumban a uno siete cocos por un polvillo”(85), “La Tipa sale del baño. Con un guille de diosa bastante merecido. Esnuíta. Tremenda india. La Chacón era chumba, bródel”(85). Nótese el uso de palabras y expresiones comunes a la cultura popular puertorriqueña, como “se friquea” del verbo inglés “to freak out”, “cocos” que aquí significa dólares, “guille” por humos, “esnuíta” por desnudita y “chumba” que se refiere a la falta de un trasero pronunciado. A los registros de la cultura popular en este texto también se suma el piropo, “una especie de poesía de la calle de clase popular” (Matibag 82) que, es la base del relato. He aquí algunas expresiones: “qué chulería, trigueña, si te mango te hago leña, qué bestia esa hembra, sea mi vida, por ti soy capaz hasta de trabajal, para quién te estarás guardando en nevera, abusadora” (84).

Este texto que hasta bien avanzado su desarrollo pertenece a la ficción narrativa cambia, hacia el final, al género oral. Los tres soneos o soluciones que Vega emplea para terminar el cuento lo sitúan a medio camino entre dos géneros, el cuento y la salsa. Ella reproduce con gran ironía los discursos políticos feministas, marxistas y machistas en los tres soneos que terminan el cuento. La autora se propone demostrar que “tanto el discurso marxista como el feminista están todavía en niveles muy teóricos, pues aún no se han concretado como proyecto en la sociedad puertorriqueña” (Ramos Rosado 334) y a la vez se propone “plantear su mensaje feminista que señala que el machismo—el poder masculino—en realidad no existe fuera de la imaginación” (Handelsman 563). La observación última se basa en la solución que propone el tercer soneo. A pesar de su fracaso, el Tipo regresa a la De Diego a su actividad regular. Es obvio que su poder, o más bien, su potencia sexual existe sólo en su imaginación de macho empedernido.

En “Puerto Príncipe abajo”, la autora reúne géneros literarios y no literarios, entre los que se encuentran la fotografía, referencias a figuras del cine, la televisión, la música clásica y alusiones a hechos históricos y políticos. Este conglomerado de lenguajes y géneros se presenta a través de diez diapositivas. Por medio de fotografías, o más bien, diapositivas la autora presenta una imagen visual de la situación de miseria que se vive en Haití. Reúne en un mismo texto una variedad de registros disímiles y en muchos casos incompatibles. Como cuando encontramos en una misma página referencias a Buñuel, director de cine español de estilo surrealista, alusiones a Wagner, compositor y dramaturgo alemán, y a Shorty Castro, comediante puertorriqueño. Asimismo, ya desde el epígrafe estamos ante una mezcla de géneros que se inicia en el texto con los versos de un poema de Luis Palés Matos.

En “Trabajando pal inglés” también estamos ante un variado repertorio de géneros y registros. El primer ejemplo lo situamos en el epígrafe del cuento que dice: “Ay, yo bien conozco a tu enemigo, el mismo que tenemos por acá...” estos versos pertenecen al poema “Canción puertorriqueña” del poeta cubano, Nicolás Guillén y el segundo lo situamos al comienzo del relato, cuya estructura pertenece al género epistolar. Además, este texto presenta numerosas referencias y alusiones a la política anti-castrista y anti-comunista del exilio cubano, y alusiones a la religión y música popular cubana.

En “Despedida de duelo”, al igual que en otros relatos de Vega, ya desde el epígrafe estamos ante géneros variados en un mismo texto. El epígrafe del cuento que dice: <<Ma memoire a sa ceinture de cadavres>> son versos de un poema del poeta martiniqués, Aime Césaire. Además de la variedad de géneros, la autora se vale de otras técnicas, como la alteración en el tamaño de las cursivas, para resaltar ciertos aspectos en el texto. En particular nos referimos al tamaño de las cursivas que tanto se emplean para mostrar la edad de los hablantes, como para indicar el volumen que exigen ciertas expresiones o gritos. Veamos el siguiente ejemplo:

Ahí están de nuevo los muerciélagos detrás de los nísperos y la noche en
que, por obra y gracia tuya, se le enredó uno en el moño a Lalí
QUITENMELO CONDENAOS QUITENMELO QUE ME DEJA
CALVA... Esos otros aullidos AY DIOS MIO erizados AY MI HIJO
QUERIDO y no quiero arresmillarme porque sé que te pones bravo NO
PUEDE SER DIOS MIO NO PUEDE SER pero ya las coronas de flores
estrangulan el balcón de tu casa DIGANME QUE NO PUEDE SER como
una enredadera macabra creciendo loca, tatuando el barrio entero de rojo y

de negro NO POR FAVOR Carlisto, veintiséis años secuestrados por el ataúd. (111)

El repertorio de voces, expresiones y gritos en este relato exige la participación activa del lector, que es incitado a percatarse de todas las señas que se hallan en el texto.

En “Ahí viene Mama Yona”, estamos de Nuevo ante dos epígrafes que pertenecen a distintos géneros. El primero de los epígrafes pertenece al poema “La colonia” de Francisco Matos Paoli, y el segundo, es una cita de los escritos políticos de Frantz Fanon. Aparte de la variedad de géneros en este texto, encontramos referencias a la política puertorriqueña—Albizu Campos y Betance—así como alusiones a la política internacional—General Miles, Nixon, Fidel Castro—referencias a la literatura puertorriqueña—René Marqués, Juan Angel Silén y Lola Rodríguez de Tío—entre otros, y una lista de frutos y productos típicos puertorriqueños.

Como hemos podido ver, la mezcla irreverente de idiomas, géneros literarios y no literarios, lenguaje puertorriqueño oral y popular junto al lenguaje culto, refranes, modismos, chistes, letra de música popular junto a discursos políticos, alusiones y referencias a distintos registros verbales y culturales en un mismo espacio textual, atestiguan el propósito de esta escritora que, a la vez que intenta mostrar la complejidad de la realidad que retrata, crea textos de estructuras complejas que, lejos de ser defectuosas, como se los podría ver desde los valores de la “gran” literatura, le permiten sacudir la rigidez de los “géneros canónicos” para dar expresión a nuevas formas de pensamiento y de experiencia.

Capítulo V

Aurora Arias y Ligia Minaya: narradoras dominicanas contemporáneas

[5.1] Multiplicidad de voces y ruptura de la linealidad argumental en los cuentos de Aurora Arias

En Invi's Paradise y otros relatos (1998), primera colección de cuentos de Aurora Arias, los relatos rebasan el tratamiento de la condición de la mujer para incluir una variedad temática que abarca la realidad social, económica y política de la sociedad dominicana. Los cuentos de este volumen, ubicados en un entorno urbano, evidencian situaciones y condiciones sociales que afectan la vida contemporánea dominicana. Como bien acierta la crítica dominicana Sintia Molina, allí se plantean los problemas que crean la urbanización con intenciones de modernizar la ciudad de Santo Domingo, la pobreza, la marginación, la desesperanza y la emigración como forma de escapar de las deplorables condiciones que amenazan la sobrevivencia de las clases populares en la República Dominicana (“Des-orden y transnacionalidad” 1).

El volumen lo componen diez cuentos. El primero, “Invi's Paradise”, introduce situaciones, personajes y nombres que vuelven a aparecer en otros cuentos de la colección. Los relatos se centran en personajes jóvenes de ambos sexos, que pertenecen a las clases populares de la República Dominicana y en las situaciones cotidianas que enfrentan estos jóvenes en una sociedad urbana, en vías de desarrollo. La vida cotidiana de las parejas, las modas pasajeras, los cumpleaños en la oficina, los amores dispares y los policías de tránsito forman parte de este universo. En estos relatos Aurora Arias no pretende hablar en nombre de todos los dominicanos y mucho menos en nombre de todas las sociedades urbanas contemporáneas del mundo. Sin embargo, podemos entender los

problemas que plantea, ya que son comunes a los estratos menos privilegiados de las poblaciones urbanas contemporáneas del Caribe, Latinoamérica y otros países del Tercer Mundo.

En “Invi’s Paradise” se relata la historia de unos jóvenes que buscan escapar por distintos medios de una realidad marcada por “[. . .] (miedo y censura, zafacones y desavenencias, huelgas, vecindario, alto costo de la vida”(14), y demás males sociales que afectan a las clases populares en la República Dominicana. Este grupo de amigos se reúne en un apartamento sucio en la urbanización Invi⁸, un barrio pobre y lleno de problemas de violencia en la ciudad de Santo Domingo. El apartamento, o mas bien, el “Museo del Desorden”, como lo llaman ellos, es “sede de nuestras alucinaciones, alegrías y desesperanzas” (12). Es la sede donde se reúnen los “raros”(11), los que rechazan las normas, a cantar, escuchar música, bailar, consumir alcohol, marihuana y otros alucinógenos para escapar de la cotidianidad y desesperanza del medio que los rodea. Sin embargo, a pesar del refugio que el Museo representa para estos jóvenes, buscan un lugar fuera del barrio, fuera de los restringidos límites del condominio, que les permita vivir su realidad. Aunque en el Museo logran algunas libertades, nunca faltan los vecinos entrometidos que buscan todos los medios para enterarse “qué están haciendo los raros inquilinos de la segunda [planta]” (11) ni las constantes amenazas de redadas por parte de la policía. Por lo que “López, precavido, tragará por si las moscas la última de las chicharras⁹”(12).

⁸ En relación con el barrio Invi, Molina ofrece la siguiente información: “[e]l barrio INVI, en la República Dominicana fue construido a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta por el gobierno de turno. Está localizado en la autopista 30 de Mayo y sirvió de modelo a la extensión urbana de la ciudad capital, Santo Domingo. Esta vecindad se construyó para los empleados públicos, clase media baja y militares” (“Des-orden y transnacionalidad” 1-2).

⁹ En la jerga popular dominicana, las chicharras son las colillas de los cigarrillos de marihuana.

Estos jóvenes descubren una cueva en las afueras del barrio, “descubrieron el pulmón de las aguas. Un respiradero solitario, uno de los secretos del pequeño secreto que mejor guarda el inmenso mar. Rompía allí el Caribe, ese mar, dios mío, tan mar [. . .]” (13). La cueva se convierte en su refugio. “Dentro de la cueva, Behíque y Terror montaron un episodio de gritos y de cantos, comprobando que en la superficie nadie los podía ver ni escuchar [. . .]” (13). En este lugar sabían que estaban fuera de las normas convencionales. Esta experiencia es la que hace que Behíque le de el nombre de “El paraíso del Invi...[. . .]--¡Invi’s Paradise!” (14), al lugar recién descubierto. Aquí logran escapar de la cotidianidad y vivir más libremente. Estos jóvenes forman parte de un universo bohemio de “gente alternativa”. Esta generación de “gente cool” representa una postura de rebelión ante las normas que impone la tradicional sociedad dominicana. Su rechazo de todo lo tradicional y caduco es un grito de rebelión ante la realidad que los restringe y le resta la libertad de ser como quieren ser. El Invi’s Paradise llena de optimismo a estos jóvenes que antes se encontraban consumidos por la desesperanza. Les ofrece la posibilidad de soñar una mejor realidad, por lo que concluyen que a pesar de la fealdad del medio que los acosa, “la ciudad tenía como patio un mar y un paraíso”(14).

En este cuento, que se desarrolla en Santo Domingo, capital de la República Dominicana, se evidencian problemas que surgen con la modernidad urbana. En primer lugar, está un tipo de vivienda que va sustituyendo a las viviendas tradicionales: edificios de varios pisos de altura con espacio para múltiples apartamentos, que vienen a sustituir a las casas de familia. Además, el nuevo tipo de vivienda exige la convivencia de gentes de distintas clases sociales, costumbres y estilos de vida (Molina “Des-orden y

transnacionalidad” 1). Por esta razón, a muchos se les dificulta ajustarse a las nuevas condiciones de vida.

En “Invi’s Paradise” somos testigos de las dificultades que enfrentan algunos seres que no se adaptan a vivir en los espacios reducidos que exigen los centros urbanos. Así lo demuestra el comportamiento de algunos inquilinos del condominio de la urbanización Invi. Veamos cómo se comportan dos de ellos: “la vecina del piso de arriba, afanosa en saber qué están haciendo los raros inquilinos de la segunda [planta], baj[a] a pedirles prestado un palito de fósforo” (11); asimismo, “Papo sacará su mecedora al parqueo; columpiando el tufo, hablará de los zafacones del condominio repletos de Kótex y de mimes; de seguro gritará: ¡abajo el gobierno! y luego: ‘¡la gorda del A-1 es una puerca!’”, tras lo cual quedará en suspenso todo el edificio [. . .]” (11). En ambos casos, tanto en el de la vecina como en el de Papo, se nota que no se adaptan a las demandas del nuevo tipo de vivienda urbana. Por su parte, la vecina mantiene un comportamiento típico de las comunidades rurales, donde los miembros comparten los frutos de las cosechas y se prestan los bienes que están al alcance de unos y que otros carecen. Por otra parte, Papo tampoco se adapta a las exigencias del medio urbano. Sale al parqueo del edificio y en vez de estacionar un auto se sienta en una mecedora a gritar insultos en contra de sus vecinos y del gobierno. No respeta la tranquilidad de los demás. Desconoce que su comportamiento afecta la calidad de vida de la vecindad.

De igual forma, en “Son gringos tó”, tercer cuento de la colección, estamos ante unos seres que no se acostumbran a las nuevas viviendas urbanas. Este relato, al igual que el primero, se desarrolla en el condominio de la urbanización Invi. Entre los personajes principales se destacan la Gorda del A-1, que aparece en el primer relato, una

vecina suya y la inquilina del A-8, una joven artista. Día tras día la Gorda del A-1 y su vecina se ocupan de vigilar a la joven artista y a los amigos “raros”(46) que la visitan. Al igual que en “Invi’s Paradise”, en este cuento los personajes están en una constante lucha con las imposiciones del espacio moderno. Se evidencia la cotidianidad que enfrentan unos seres que a falta de empleos u otras actividades productivas, permanecen en sus casas al acecho del quehacer diario de los demás. Veamos lo que cuenta la voz de la narradora testigo: “La Gorda del A-1 asegura que siempre la escucha [a la joven artista] gozar de lo lindo metida en el grupo, haciendo coro de la manera más feliz y desafinada, en vez de ponerse a limpiar el apartamento”(46). Asimismo, la vecina del piso de arriba le habla a su madre de los “raros” que visitan a la inquilina del A-8:

Mai, son gringos tó, tienen que serlo, porque la mayoría de los hombres tienen los moños un poco más largos de lo normal, o con trencitas, o llevan un arito en las orejas. Pero normales no pueden ser, por tanto, son gringos tó, porque yo he visto muchos que son blancoò [. . .] mai, yo misma lo vi, y la vecina del A-1 me contó que también los ha visto, que ha visto como se desnudan y se pasean por la sala [. . .] (46-47)

Es evidente que la joven artista y sus amigos son diferentes a los demás inquilinos del condominio. Estos jóvenes “conforman el estereotipo del gringo imitado por individuos urbanos tercermundistas”(Molina “Del des-Contexto-Orden” 5). Ellos no se visten ni se comportan como los demás de la vecindad. Por esta razón son objeto de curiosidad y rechazo. El choque que surge entre esta gente se debe a que muchos no están acostumbrados a convivir con individuos de diferentes clases sociales, ideologías, costumbres y estilos de vida.

Volviendo a “Invi’s Paradise”, desde sus inicios se establece la realidad del medio que rodea a los jóvenes que protagonizan el relato: “[I]os rodeaba (miedo y censura, zafacones y desavenencias, huelgas, vecindario, alto costo de vida”(14). Abrumados por la cotidianidad, el miedo, la censura y la falta de libertad de ser como quieren ser, estos jóvenes recurren al alcohol y otros alucinógenos para poder seguir existiendo.

En distintas partes del relato se hacen referencias al consumo de alcohol, marihuana, “Qualude” y otras drogas. En primer lugar vemos a Papo, “columpiar el tufo” en la mecedora que saca al parqueo. Bajo los efectos del alcohol se atreve a gritar “¡abajo el gobierno!” y a insultar a una vecina. Más adelante vemos que “López se traga una de las últimas chicharras”(12), al mismo tiempo que Carlos, se sirve otro trago, se entiende que es de ron. Por otra parte, F., “[s]e sentía muy contento por lo del descubrimiento de la cueva en el respiradero, por la inauguración del Invi’s Paradise que esa noche habría de efectuarse y el té sería su maravillosa ofrenda al grupo [. . .]”(15). El té a que alude la cita está hecho del “sensitivo florecer del excremento de las vacas”(15). Es decir, hecho de hongos o “sombrillitas”(15). Después de haberlo ingerido, nos informa el/la narrador omnisciente, “sólo veían los objetos derretirse, los edificios, las gentes, el mundo cruel...” (20). En efecto, el resto del relato se centra en las alucinaciones que el té provoca en el grupo de jóvenes. Somos testigos de la felicidad que los invade mientras viven su realidad alucinada.

Asimismo, en “Cartas a Paco”, otro relato del volumen, se describe a unos seres que recurren al alcohol para escapar del pesimismo y la desesperanza creada por la condición económica y política (Molina “Des-orden y transnacionalidad” 3). Este relato de género epistolar consiste de seis cartas que unos amigos le envían a Paco, quien tuvo

que emigrar a los Estados Unidos por razones políticas. Las cartas que datan del 1966 al 1970, lo mantienen informado de la situación política, económica y social de la República Dominicana. Veamos lo que le cuentan en la primera carta: “Ya ves, aquí se sigue la misma trayectoria: beber, beber, beber y más beber. Las Pascuas las pasamos bastante nerviosos, porque para esa época la cosa¹⁰ estaba muy fea”(113).

En la tercera carta que data del 1969, el amigo que escribe le dice: “De los muchachos te diré que siguen igual: bebiendo romo como chivos sin ley”(116). La cuarta carta, que data del 1967, se inicia de esta manera: “Tengo la sospecha de que el romo me ha hecho perder la memoria. Hay días, especialmente los lunes, en que no recuerdo cómo llegué a casa el día anterior”(118). En esta misma carta Memo, uno de los amigos, “[l]e manda a decir que si las resacas se pusieran en venta, hoy fuera el hombre más rico del universo, porque tiene una que manda madre, con tembladera y todo”(119). En la sexta y última carta, la nota de postdata dice: “Qué resaca tengo. Cuando veo las teclas de la maquinilla, me parece que son muchos enanitos bailando cha-cha-chá. Es más, te juro que no bebo más. (La vaina, Paco, es que hoy es viernes)”(124). Así concluye este relato que consiste de seis cartas ordenadas fuera de secuencia cronológica. Este relato parece advertir que el orden no altera el producto. En otras palabras, el orden cronológico de las cartas importa poco, ya que la situación política, económica y social del país no ha cambiado con el paso de los años.

En lo que respecta a la situación política del país, nos interesa destacar unos cuantos ejemplos. En la carta de 1966, se adopta un tono irónico para criticar la censura:

¹⁰ Se refiere a la difícil situación política por la que atravesaba el país en 1966, año en que el Dr. Joaquín Balaguer es declarado presidente a pesar de la voluntad popular.

Te escribo para decirte que si hacen un concurso a nivel mundial para ver cuál es el país donde ocurren las cosas más absurdas, te aseguro que este paisito ganaría de calle.

Lo más simpático del caso es que ahora si uno se pone unos pantaloncillos coloraos, o una camisa colorá, o simplemente orina colorao, no te pasa nada, pero sin embargo, antes eso era dizque ser comunista.

¡Qué relajo! (121)

Esta cita se refiere a la censura que existía cuando el color rojo se asociaba con el comunismo. Esto cambia cuando Joaquín Balaguer adopta el “colorao” como el color de su partido, el reformista. Aquí la autora adopta un tono irónico y burlesco. A través del humor, ella presenta una situación política absurda, que carece de sentido. En la carta que data de 1970 se evidencia la falta de libre expresión que predomina en el país: “De momento, por andar hablando disparates, ni Dios lo quiera, lo van a meter preso” (123). Es obvio que el pueblo no tiene derecho a expresar lo que siente. Estas cartas denuncian la censura, represión, corrupción y falta de respeto por los derechos de los ciudadanos que caracterizaron a los gobiernos del Doctor Joaquín Balaguer (1966-1978), (1986-1996), momento histórico a que alude el relato.

Mientras unos seres recurren al alcohol u otras drogas para escapar de la realidad que los acosa, hay otros que optan por emigrar fuera del país. La emigración no es un elemento nuevo en la sociedad dominicana. Su historia se inicia a partir de la segunda mitad del siglo XVI y continúa hasta nuestros días (Torres-Saillant 31). Desde sus inicios, las causas que han motivado las emigraciones han sido muchas. Entre las más

determinantes cuentan las de índole política y económica. Esta última, por ejemplo, marca la emigración masiva más reciente que registra la historia dominicana.

A principios de los años sesenta se inicia un éxodo masivo de dominicanos hacia los Estados Unidos procedentes de los estratos inferiores de la sociedad que, no se ha detenido aún, ni hay razón para pensar que se detendrá en el futuro inmediato (Torres-Saillant 25-34). La emigración para muchos dominicanos, principalmente a los Estados Unidos y a Puerto Rico, representa la única forma de huir de las deplorables condiciones del medio—el desempleo, subempleo, pobreza, precariedad de la educación pública y demás males sociales—y la posibilidad de labrarse un futuro mejor. Esta situación es parte de la realidad social dominicana actual y como tal figura entre los temas de importancia en la literatura dominicana de los últimos tiempos. A propósito, en la colección de cuentos de Aurora Arias, el tema de la emigración se trata por lo menos en cuatro de los diez relatos: “Invi’s Paradise”, “Calle Caribe”, “Lupe” y “Cartas a Paco”.

En “Invi’s Paradise”, Josh Tibí, uno de los jóvenes del grupo, dice que su madre le aconseja que se vaya del país para lograr una mejor vida. Veamos lo que le dice a Piscis, en una de sus conversaciones: “mi mamá ...cool, mi mamá, Piscis. Quiere que me vaya en una yola, dizque a vivir mejor [. . .]” (25). Se entiende que la salida en una yola se refiere al viaje ilegal que emprenden muchos dominicanos hacia la vecina isla de Puerto Rico, con intenciones de quedarse a vivir en el vecino país o emigrar hacia los Estados Unidos para lograr “vivir mejor”. Esta situación no es privativa de la República Dominicana. Basta consultar las estadísticas del servicio de inmigración estadounidense para comprobar que miles de inmigrantes de distintas partes del mundo pierden la vida en viajes ilegales a los Estados Unidos en busca de asegurarse el bienestar material.

En “Calle Caribe”, la acción se desarrolla en la isla de Puerto Rico. Entre los personajes se encuentran Clara, una dominicana casada con Federico, un puertorriqueño más joven que ella, “exactamente quince años más joven”(65), y Beba, una amiga que los visita. El asunto trata sobre la visita que ellos le hacen a unos familiares de Federico que residen en Cataño. Beba decide hacer un recorrido por el vecindario. La señora Santos, dueña de la casa, le aconseja que no salga sola. Le pide a Ezequiel, su hijo de once años, que la acompañe. El niño le sirve de guía por distintas partes del barrio. Veamos su descripción del vecindario:

No, no mire hacia esa casa. Ahí, y en aquella de allá, venden drogas, y ayer mismo mataron a una mujer a tiros en medio de la calle, ¿ve?, donde están el charco de sangre y los papeles de periódico. A veces matan a alguien por aquí o aparecen, nadando sobre la laguna, los cadáveres que tiran en la noche. (72-73)

Beba no despliega ninguna reacción ante las escalofriantes descripciones de su guía. Sigue el recorrido como si nada. Antes de concluir su paseo la vemos recoger “florecitas”(74) de las que crecen en la laguna. Tal parece que en su país está acostumbrada a ver semejantes condiciones. Nótese que el relato no identifica su país de procedencia. Sólo nos informa que nació “en esta otra isla que también es un país”(72), rasgo bastante generalizador como para ser aplicado a cualquier país de la región del Caribe. Si tomamos en cuenta esta observación, el relato parece indicar que los problemas sociales—desempleo, pobreza, droga, violencia, marginación—que afectan a las áreas urbanas pobres de Puerto Rico, son los mismos que afectan a los centros urbanos pobres del resto del Caribe. Se debe notar que este cuento se desarrolla en

Puerto Rico, a donde han emigrado miles de dominicanos en busca de mejor vida. Paradójicamente, advierte Molina en su estudio, ellos encuentran los mismos problemas sociales que en su isla (“Des-orden y transnacionalidad” 2). También en este relato hay una crítica a las autoridades policiales, que no protegen a la ciudadanía y que dejan a las comunidades pobres en total desamparo ante la violencia propia de su medio. Beba le pregunta a Ezequiel, niño de once años que le sirve de guía, qué hace la policía para controlar la violencia en el barrio. El niño le responde: “¿la policía, dice usted? la poli se asustó y ya no entra más a este sitio” (73). En relación con las pandillas callejeras le advierte: “¡No los mire!” (71). El narrador omnisciente añade: “Llevan la cabeza rapada, aritos en las orejas y lentes de sol. Son ellos, los mismos de siempre, los dueños del universo, los que inventaron una jerga propia para llenar de incógnitas las ciudades [. . .] nacidos de la noche, tan jóvenes como terribles” (71).

En “Lupe”, los personajes principales son Lupe, Dagoberto y la “dominican york”. El relato narra la crisis emocional que consume a Lupe, una licenciada de clase media que aboga por los derechos de la mujer y defiende la solidaridad femenina, “[. . .] mujer emancipada de fines de milenio que habita un país del Tercer Mundo en vías de desarrollo”(95). Su dilema surge a raíz de la relación con Dagoberto, quien está casado con una “dominican-york” que lo mantiene a él y a los hijos que tienen. Para Lupe, haberse enamorado de un hombre casado es contradecir la solidaridad femenina. En este relato se destacan dos condiciones que ha creado la emigración en la sociedad dominicana. Por un lado, se trata el efecto y las consecuencias en las relaciones de parejas. Por otro lado, se trata la división y discriminación que ha creado la emigración entre los nacionales dominicanos, en términos de género y de sexo

(Molina “Des-orden y transnacionalidad” 3). La emigración a los Estados Unidos ha obligado a muchas parejas a mantener un matrimonio a distancia. Es decir, hasta conseguir el visado legal que les permita reunirse en ese país. Este proceso puede tardar muchos años en realizarse. En muchos casos, como sucede en este cuento, la dinámica de la relación se ve afectada por la adición de un(a) amante.

Sin embargo, a pesar de las dificultades que enfrentan las parejas que se ven obligadas a mantener un matrimonio a distancia y lo que esto pueda significar para el futuro de la unión familiar, no podemos dejar de reconocer que la emigración ha mejorado la situación de la mujer dominicana en la relación de pareja. En la tradicional sociedad dominicana, el hombre trabaja y mantiene a la esposa y a los hijos. La mujer en cambio, se debe al hogar, y al cuidado del marido y los hijos. Esta situación cambia cuando la mujer emigra y se convierte en el principal sostén económico de la familia que deja en la República Dominicana. El trabajo fuera del hogar le proporciona cierta independencia económica que le permite tomar control de su realización individual y de sus circunstancias.

Este cuento también evidencia la división y discriminación que ha creado la emigración entre los nacionales dominicanos en términos de género y de sexo. Tanto para el hombre como para la mujer emigrante el estigma de “dominican-york” es denigrante y discriminatorio. Este apelativo despectivo ha sido adoptado por la clase media criolla para distanciarse de los dominicanos pertenecientes a las clases populares que han emigrado a los Estados Unidos. En relación con este apelativo Torres-Saillant explica:

Anteriormente, esa antipatía daba pie a “chistes y murmuraciones” que tornaban al “dominicano ausente” en “objeto de burla” [. . .] se les ridiculizaba atribuyéndoseles modales chocantes “por sus vestimentas estrafalarias o sobresalientes”, o por la forma de hablar. Luego, la imagen del dominicano ausente evolucionó hasta criminalizarse en la figura del dominican-york, especie de azote de Dios a quien se le achaca una buena parte de los males nacionales. (405)

Por una parte, el estigma de dominican-york para el hombre denota delincuencia y criminalidad. Por otra parte, para la mujer denota falta de moralidad. Se le concibe como la mantenedora de hombres que con dólares y regalos compra el amor de los nacionales dominicanos. Vista desde los valores de la tradicional sociedad dominicana, la mujer emigrante se concibe como la mantenedora. Ella se convierte en el principal sostén económico de la familia que deja en la República Dominicana. Se le ve como desertora de su rol tradicional y por ello es discriminada. Con este relato, acierta Molina, la autora se propone corregir el estigma de “dominican-york” y crear conciencia acerca de la realidad de la mujer emigrante (“Des-orden y transnacionalidad” 3). Además, este relato presenta una crítica a la mujer feminista “de fin de milenio que habita un país del Tercer Mundo”(95), que a pesar de su preparación académica, independencia económica, concientización (expansión de conciencia de género), y talleres de valorización personal, “en determinadas circunstancias, cuando de amor se trata, y dicho en el menos sexista de los lenguajes, todas somos unas imbéciles” (88). Es decir, a pesar de todo esto, todavía buscan su felicidad en conexión con el hombre. De ahí la conclusión de la narradora:

No bastaba con el cúmulo de trabajo que tenías últimamente, ni con lo del corto presupuesto semestral proveniente de los organismos internacionales de cooperación, ni la crisis económica o la tanda de apagones y el calor, no era suficiente con la oenejística vida que a fines de siglo debe llevar cualquier mujer independiente como tú que trabaja de sol a sol, girando entre el proyecto tal y la campaña cual; mujer emancipada de fines de milenio que habita en un país del Tercer Mundo (ya sabemos que hay opiniones divididas al respecto), enamorada como una gata de un seductor chofer de camiones casado con una dominican york que ya le parió dos hijos [. . .] (95)

Como lo indica la cita anterior, esta mujer todavía es víctima de una larga tradición sexista que la define en conexión con el hombre. Por lo mismo, a pesar de todo lo que la ocupa, no se siente realizada si no tiene un hombre a su lado.

La temática de la emigración también es central en “Cartas a Paco”. Por medio de las cartas que los amigos le envían, Paco se mantiene informado de lo que acontece en el país. Las cartas evidencian la desesperanza creada por la condición económica y política. El pesimismo de estos amigos se hace evidente desde la primera carta que data del 1966: Comenzaré por decirte que si Dios no mete su mano, aquí nos vamos a hundir [. . .] (111). Más adelante en esta carta explica: “[. . .] pero te digo una cosa: esto ya no lo arregla nadie, ningún líder, ni los de la derecha, ni los de la izquierda, ni los civiles, ni los militares, ni los del medio, ni los de arriba, ni los de abajo. Esto no lo arregla ni la Virgen de las Mercedes que baje del Cielo”(112). De igual forma, en otra carta que data del mismo año que la anterior, se nota la falta de confianza que tienen en el sistema

político. Señalan que ojalá sea cierto lo que les promete el presidente en sus discursos, ya que de no ser así, “[. . .] tendrá todo el mundo que echarse su maletica al hombro como hiciste tú y desgarrarse pa’ casa del diablo”(121).

Aparte de los problemas sociales que hasta aquí hemos estudiado en los cuentos de Invi’s Paradise y otros relatos —urbanización con intenciones de modernizar la ciudad de Santo Domingo, pobreza, alcoholismo, drogadicción, violencia y emigración—en este volumen se evidencian otros problemas que al igual que los anteriores, afectan el desarrollo social, económico y político de la sociedad dominicana. En “Hoy en la oficina”, se critica la burocracia y en “Macuteo”, la corrupción de los policías de Santo Domingo. Por otra parte, en “La boda Gil”, la crítica está dirigida a la institución del matrimonio que mantiene a la mujer subordinada.

En “Hoy en la oficina”, cuarto relato de la colección, se describe un día de trabajo en el Instituto Oenejístico Femenil, oficina pública dirigida por mujeres, que se inicia a las 9:00 de la mañana y termina a las 3:15 de la tarde. Con intención crítica se presenta a unas empleadas que se ocupan de “matar el tiempo haciendo chistes y hablando por teléfono”(55). Desde que se inicia la jornada hasta que termina, estas oficinistas emplean más tiempo en asuntos personales que en los laborales. Veamos lo que están haciendo a las 10:45 de la mañana: “¡Esto es inconcebible: cuatro líneas telefónicas ocupadas, y en la número cinco, una amiga de la recepcionista contándole el último capítulo de la telenovela porque anoche por su casa se fue la luz!”(55).

Aparte del comportamiento estereotipado de las empleadas, la intención crítica de este relato se evidencia en los discursos que pronuncia la Directora en las reuniones con

sus empleados. Según informa la narradora omnisciente, a la hora del almuerzo, la Directora Principal se reúne con el Congreso Técnico:

[P]ara trazar estrategias en relación a/ en el marco de/ que coadyuven con/ revelar las necesarias iniciativas/auspiciadas por/ tras los últimos adelantos/ concebidos en/ materia de/ como anuncian las/ estadísticas cuyo/amplio radio de acción/ se sitúa al/ margen de/ propiciando así/ un incremento que/ de forma cuantitativa/ hemos visto notablemente desarrollado en la praxis...¿entendido? (57)

Por otra parte, la Directora convoca una reunión con todo el personal para informarles la decisión de la Coordinación General:

Muy a pesar nuestro hemos tenido que suspender todo el enorme cúmulo de trabajo que tenemos, para convocarles a esta reunión de emergencia, debido a rumores, chismes y/o comentarios de toda índole y especie [. . .] Con la claridad que siempre me ha caracterizado [. . .] y para ir al meollo del asunto [. . .] Estas críticas que han llegado ante los oídos de la Coordinación General por la vía de la no transparencia [. . .] En este marco, y luego de discutirlo ampliamente con el Equipo de Investigación [. . .] por unanimidad la Coordinación General ha decidido suspender las labores e improvisar un festejo que ... (60)

Hay en ambas citas una parodización y una burla del discurso burocrático. A través de un tono satírico la autora subvierte dicho discurso para demostrar que la burocracia no funciona. Esta institución no funcionaba antes, cuando únicamente era dirigida por hombres, y tampoco funciona ahora que hay mujeres dirigentes. Este relato parece

indicar que no basta con cambiar el sexo de los dirigentes. Más que todo se necesita hacer cambios de fondo, en el nivel estructural, para que puedan darse los cambios en el nivel funcional. Además, el uso de vocablos norteamericanos y de anglicismos en el letrero de felicitación de cumpleaños que le hacen al mayordomo de la oficina que dice: “Japi verde puyú”(61), responde a la intención crítica del relato que denota la falta de función de la burocracia.

En “Macuteo”, se critica la corrupción de los policías de la ciudad de Santo Domingo, quienes intimidan y victimizan a los ciudadanos para conseguir dinero. El relato presenta a una pareja de novios que son detenidos por un oficial de la policía. Los jóvenes se dirigen al cine y son detenidos sin ninguna explicación. El oficial les pide los documentos: matrícula, seguro, licencia de conducir, cédula de identidad. López, el joven motorista, ha olvidado sus papeles de identidad. Los jóvenes no se molestan en averiguar el motivo del arresto. Al contrario, inventan una variedad de argumentos para que el oficial los deje ir. Claro que éste no cede hasta que los jóvenes se dan por vencidos y les entregan el dinero que traen consigo. Al final le dicen al oficial: “en realidad íbamos al cine, y sólo tenemos lo de la entrada, acepte usted, teniente, estos quince pesos y nos iremos contentos de vuelta a casa...cooño”(83). Aunque a principios del cuento López explica que el macuteo existe “por culpa del bajo sueldo que reciben los uniformados” (77), el desenlace evidencia la frustración de unos jóvenes que se sienten indefensos ante los abusos y la corrupción de las autoridades policiales que, en vez de defender y proteger a los ciudadanos, como es su deber, los abusan y los victimizan.

En “La boda Gil”, se presenta una crítica a la institución del matrimonio que mantiene a la mujer subordinada. Presenta el matrimonio como institución esclavista y

poco democrática. En ella la mujer lleva las de perder, ya que la relación entre el hombre y la mujer es una de hombre dominante a mujer dominada. En este relato reaparecen muchos personajes de “Invi’s Paradise”. Entre éstos se encuentran Sara Gil, la loca, su novio Carlos, F., Josthi y Piscis, la narrador Testigo del primer relato. Aquí se narra el matrimonio de una prima de Sara. La descripción de la ceremonia está a cargo de Carlos y los demás muchachos que la observan desde lejos. Están sentados en un banco del parque que queda enfrente a la catedral. Desde el parque Carlos y sus amigos divisan la ceremonia y los invitados. Desde allí explica la narradora omnisciente, “las piernas de la novia parecían que arrastraban una cadena de hierro atada a sus tobillos”(106). Por otra parte, F. explica que la prima de Sara “—se está casando con un joven Pelerán, muy rico [. . .] y que le ha hecho jurar que de ahora en adelante tendrá que abandonar sus investigaciones folklóricas, su loca vida alternativa, sus amigos, sus visitas al Museo, su amor por el gagá, su gusto por la música de Terror...”(106). De lo que plantea la cita anterior podemos concluir que después del matrimonio la esposa se debe al marido y al hogar exclusivamente. Con el matrimonio termina la vida como la había planeado ella para empezar una nueva vida diseñada y controlada por el marido. Este relato parece indicar que en la sociedad tradicional dominicana las normas sociales en lo que respecta al matrimonio son las mismas para todas las mujeres sin importar raza ni clase social. A pesar de que los novios son jóvenes y ricos y que la boda se realiza en 1984, el comportamiento del novio refleja los valores machistas de siglos pasados.

La “politización” de todos los tópicos es otro rasgo que según Deleuze y Guattari, caracteriza a la “literatura menor”. En Aurora Arias la politización de todos los enunciados va mucho más allá de la cuestión genérica, se extiende a otros aspectos de la

sociedad. El elemento político se encuentra de una u otra manera en casi todo el volumen que venimos estudiando. A través de temas, técnicas narrativas u otros medios aplicados de forma subversiva, Arias plantea una postura de oposición frente a la política dominante en la sociedad dominicana, ataca los valores y costumbres que rigen la institución del matrimonio que mantiene a la mujer subordinada a la vez que transgrede los límites de los “géneros canónicos” para dar expresión a nuevas formas de pensamiento y de experiencia.

Además de las estrategias que hemos mencionado, es importante advertir que Arias equipara, en un nivel simbólico, la lucha de clases con la lucha entre el lenguaje culto y el popular. En esta colección de cuentos ella mezcla literatura y cultura popular. Se apodera del habla de las clases populares y logra una expresión literaria afín con la cosmovisión de los jóvenes de las clases populares de la República Dominicana de los años ochenta y noventa. Este logro de Arias le sirve como contraparte invertida al purismo lingüístico de los textos canónicos. Ella conscientemente emplea todos estos recursos para plantear una postura de oposición frente a la política dominante en la sociedad dominicana que incluye (pero no se limita) a la problemática de género.

Los cuentos del primer volumen de Aurora Arias nos sitúan ante una narrativa que derriba las fronteras de los géneros, que pasa frecuentemente de la narrativa ficcional a la música popular (salsa, bachata, nueva trova cubana) y que incluye textos propios y ajenos. Reúne en una misma página una red de informaciones que van desde referencias a la política dominicana hasta alusiones a figuras del deporte norteamericano. Arias emplea multiplicidad de voces narrativas y perspectivas, fragmentación temporal,

espacial y de personajes. En muchos casos, la gran tendencia contaminadora la lleva a teatralizar y a lirizar su narrativa.

En “Invi’s Paradise”, ya desde el epígrafe estamos ante un texto que se inicia con letras de una canción de J. Duluc que dice: “Qué bien me siento en mi Invi’s Paradise. Catching the sun in this Caribbean land...” Desde el principio se reúne oralidad y escritura en un mismo texto. También se advierte el uso de inglés y español en el título y en el epígrafe del cuento. El aspecto de oralidad se extiende más allá del epígrafe. En el texto no faltan las referencias a figuras de la música popular de distintos países de habla hispana e inglesa, entre las que se encuentran Hendrix, Led Zeppelin, Joplin, Pink Floyd, Santana y Terror, cantante dominicano de música “alternativa” que aunque no se dice su nombre, sabemos de quien se trata. Además, en el texto se reproducen canciones que los muchachos componen e interpretan. Veamos la canción que canta Terror en la noche que inauguran el Paraíso del Invi:

Esta, isla es, mi delirio.

¡Eeesta!

Mi delirio son los montes!

Esta, isla es, mi delirio.

¡Esta!

¡Mi delirio es coger jaibas

Esta, isla es, mi delirio.

¡EEesta!

¡A las tres de la mañana..! (22)

Se reúnen en este texto multiplicidad de voces narrativas y de perspectivas y fragmentación temporal y espacial. Con frecuencia la voz del narrador testigo y las acotaciones escénicas interceptan la voz del narrador omnisciente:

López, precavido, tragará por si las moscas la última de las chicharras, protesta obligada de Carlos, que se servirá otro trago; Terror (indiferente): “olvidense de ese loco de mierda”, (rasgueante): “allá en mi cabeza, explotó la bomba... (megalómano): ella me gobierna... (coro a todo dar del Behique y la Cigua): ¡ay, con su batahola!”; el amanecer, como un gagá efímero y rojizo, llegará a perturbarles el vicio inevitable de soñar.

(12)

La variedad de voces narrativas y de perspectivas le dan a este texto una estructura compleja que, como una película, permite el enfoque de distintas situaciones simultáneamente. Aquí la autora reúne géneros literarios y no literarios, entre los que se encuentran referencias a figuras históricas, religiosas, literarias y alusiones a hechos políticos. Además, reúne en un mismo texto una variedad de registros disímiles y en muchos casos incompatibles. Como cuando encontramos en una misma página referencias a los vikingos y a las canciones de Terror, cantante de música popular dominicana. O cuando se reúnen Hare Krshna, Yemallá, los taínos y Nelson Mandela en una misma página:

No se asusten, esto es parte de las profecías, men. ¡Hare Krshna Krshna Hare, men! No se preocupen, los espíritus de la gente de nosotros nos protegen, Mamá Tingó, men, Santa Marta la Dominadora, tranquilos, men, tranquilidad. Somos los elegidos, Cigua, men. No es casual que todos

estemos viendo lo mismo. La Nueva Era, men. Que nadie se paniquee, somos fuertes, taínos, men. Mandela, Africa, Yemallá, men. López, Terror, vengan, vamos a recibirlos bien cool, men... (29)

Aparte de lo ya señalado, en este texto Arias pone ante nuestros ojos un cuadro de personajes diversos, procedentes de distintas clases sociales, ideologías y estilos de vida. Entre ellos se encuentran Sara Gil, hija de familia rica, Erica, “judía-newyorkina tamaño king size, rubia y bonachona”(16), Carlos, siempre bajo los efectos de la droga, Behíque, músico, bohemio, Terror, cantante de música “alternativa”, personaje excéntrico, “para él la vida es un gran escenario con una sola estrella.” (28), López, vigilador ecológico, la Cigua, bailarín afeminado y Josh Tibí, un soñador, “enormemente slow, inútil y genial, un alma en pena deslizándose en cámara lenta hacia ninguna parte” (19).

En este cuento abundan las expresiones características de la generación “cool” de “gente alternativa” con sus recuerdos de los años ochenta y noventa. Constantemente se usan palabras y frases en inglés, que buscan maneras de expresar nuevas ideas y experiencias. Veamos algunos ejemplos: “¡Qué cool, men! No se asusten, esto es parte de las profecías, men”, “Que nadie se paniquee, somos fuertes, taínos, men”(29), “o sea, men, que eso que viene ahí, en medio del mar, es una de las naves vikingas de cuando los taínos, men [. . .]” (30).

En “Lakers versus Bulls” ya desde el título estamos ante registros disímiles y el uso de palabras en inglés. En este relato se mezclan la literatura y el deporte. Se establece la influencia de la televisión en la vida urbana contemporánea y el poder alienador de este medio de comunicación. Antes de que hubiera un televisor en la casa de Vilma y Guillermo, pareja que protagoniza el relato, ellos tenían buena comunicación.

Después “que soplaron los primeros vientos de la modernización (con su cable, su vhs, su autovolt, su inversor y sus apagones)”(39) la vida de esta pareja cambia. La esposa se siente rechazada por el marido que prefiere ver un partido de baloncesto entre los L.A. Lakers y los Chicago Bulls en vez de conversar y salir a divertirse como antes.

Por otro lado, también en este relato se muestra una relación de pareja poco tradicional. Vilma, es una mujer que trabaja fuera del hogar y “diariamente llega sobre las ocho de la noche”(38); Guillermo, ex-comunista, se ha convertido en un fanático del deporte y adicto al televisor. “La relación de esta pareja está afectada por la tecnología que ha ocupado el espacio y ha fragmentado su convivencia”(Molina “Del des-Contexto-Orden” 4). Al igual que en el cuento anterior, se reúnen distintas voces narrativas y perspectivas. Las voces de los personajes se encuentran interceptadas por las acotaciones escénicas y por el narrador omnisciente, que también se desempeña como animador deportista:

Quedan dos segundos para terminar el partido, el juego está empatado, los Bulls juegan en la ruta [. . .] volvemos con más por ESPN, líder mundial en deportes [. . .] Vilma, decidida, se acerca desde atrás de forma amenazante y seductora (¿qué hará?). Shaquille recibe la bola en el poste bajo, Vilma tira la toalla por la ventana, el público la atrapa delirante, aplausos [. . .] Se eleva Pippen, falla. Dispuesto a lograr la victoria Jordan arremete y rompe la fuerza de la gravedad justo cuando Vilma se para desnuda y perfumada frente al televisor con los brazos abiertos y Guillermo, furioso, le grita “¡Cooño!, muchacha, quítate de ahí”, largándole un chancletazo desde la línea de tiro libre. (42)

De nuevo, la gran tentación contaminadora lleva a esta autora a utilizar diversos registros: conversaciones, acotaciones escénicas, variedad de voces narrativas y de perspectivas. Se apodera de todo cuanto estima necesario para captar la complejidad de la realidad que intenta retratar.

En “Calle Caribe”, la autora reúne géneros literarios y no literarios, entre los que se destacan referencias a “Lalo el devorador” de los juegos electrónicos del Nintendo, discursos religiosos, ruidos y sonidos que se escuchan en un barrio pobre de Puerto Rico. Veamos algunos ejemplos: “todavía puedo escuchar coquíes, esos sapitos que cantan ¿los oye? ‘¿coquí, coquí!’”(73), “voy a pitar para que vengan los caballos. ¡¡¡Fuíííooo!!!”(74).

En “Lupe”, ya desde el epígrafe estamos ante un texto que pertenece al género epistolar. Se inicia con una cita de las Cartas de Ninon de Lenclos, cortesana francesa (1620-1705), cuyo salón fue frecuentado por librepensadores, que dice: “Si no se ama de una manera absurda, no se ama”. Además, este texto presenta referencias a mensajes y letreros de alerta que se encuentran por toda la ciudad: “Cuidémonos del Sida, de la osteoporosis, de la ilegalidad...”(87), alusiones a Silvio Rodríguez, cantante de la Nueva Trova cubana, a Lalo Rodríguez, cantante de salsa, conocido por su interpretación de “Ven devórame otra vez”(92), salsa-erótica, títulos de cursos-talleres sobre violencia doméstica y una lista de todo lo que se ve en una calle cualquiera de un barrio pobre de Santo Domingo:

[...] calle llena de gente que juega dominó en las aceras, calle de gente que habita en todo ese mar revuelto de asfalto y ruido, compraventas, colmadones, institutos de mecanografía, bares, salones de belleza, bancas

de apuestas, talleres de mecánica, iglesias evangélicas y agentes de la DEA correteando púcheres ambulantes por los callejones. (88)

Como hemos visto, estamos ante unos textos en que todo cruce es posible. La mezcla irreverente de idiomas, géneros literarios y no literarios, humor, riqueza de expresiones populares, mezcla de voces simultáneas, tiempos y espacios fragmentados, letra de música popular junto a alusiones y referencias a distintos registros verbales y culturales en un mismo espacio textual. Advertimos que Arias no vacila en apropiarse de cualquier recurso para mostrar la complejidad de la realidad que intenta retratar. Por este medio logra unos textos de estructuras complejas que, transgreden los límites de los “géneros canónicos”.

[5.2] Ligia Minaya: la temática erótica desde la imaginación de una mujer

El movimiento de la mujer de los años sesenta no marca el comienzo del feminismo. El feminismo organizado surge primero en Estados Unidos y luego en Inglaterra, y está estrechamente vinculado a los cambios políticos y económicos que acontecen durante el siglo diecinueve. Sin embargo, no es hasta la década del sesenta, que el feminismo surge como importante fuerza política en el mundo occidental. En esta década se desarrolla una gran toma de conciencia feminista. Se retoman los supuestos teóricos y políticos que plantean los textos clásicos de la escritura feminista, como el problema de la desigualdad de la mujer en la sociedad y se proponen nuevas medidas para erradicarlo. Se hace evidente la necesidad de analizar la cultura patriarcal y canónica desde un punto de vista femenino y feminista. El movimiento feminista de los años sesenta fue, en gran medida, literario desde sus comienzos, como lo muestran los numerosos análisis de las imágenes de la mujer en la literatura. A raíz de este movimiento se desarrolla la crítica literaria feminista, cuyo objetivo principal ha sido siempre político: tratar de exponer las prácticas machistas para erradicarlas.

Las dos corrientes principales de la teoría literaria feminista son la francesa y la anglo-americana. A esta última pertenece el volumen Sexual Politics (1969) de Kate Millett, primer texto significativo de crítica feminista que aparece en los Estados Unidos. En este estudio Millett propone el enfoque feminista de la literatura como una fuerza crítica con la que había que contar, para poder comprender auténticamente la obra literaria. La aportación principal de Millett como crítica literaria es su defensa del derecho del lector a adoptar su propia perspectiva, rechazando de este modo la jerarquía admitida de texto y lector. Su estudio es un desafío al canon tradicional masculino y sus

conceptos críticos, y por tanto encaja perfectamente con los intereses políticos del feminismo (Moi 38). El mensaje implícito de este estudio destaca la necesidad que tienen las mujeres de crear una política y un discurso femenino propio y diferente del discurso masculino, que tenga como base el cuerpo y todas las características intrínsecamente femeninas, para hacer de su experiencia peculiar materia digna de la reflexión y la creación.

A la búsqueda de esta voz y escritura exclusivamente femenina están dedicadas las obras de Hélène Cixous, Monique Wittig, Luce Irigaray y Julia Kristeva entre otras destacadas representantes de la crítica literaria feminista. Las disparidades y discrepancias entre las teorías de estas feministas son enormes; sin embargo, coinciden básicamente en la preocupación de reivindicar el discurso femenino y por anunciar una nueva forma de escribir distinta del canon lingüístico y cultural dominado por el falocentrismo tradicional. Esta forma de escritura que intenta encontrar una voz femenina propia y diferente del discurso masculino empieza a manifestarse en las obras de las escritoras europeas y norteamericanas a partir de la década del setenta. En The Female Body in Western Culture (1986), volumen que trata sobre el tópico del cuerpo femenino en la cultura occidental, Susan Rubin Suleiman, editora del mismo, examina las formas de escritura inspiradas en la revolución feminista de las últimas décadas. En su estudio “(Re)Writing the Body: The Politics and Poetics of Female Eroticism”, Suleiman analiza las formas de escritura de dos best-sellers, Fear of Flying de Erica Jong y Rubyfruit Jungle de Rita Mae Brown (esta última una novela lesbiana), ambos publicados en 1973.

El elemento transgresor en ambas obras consiste en la usurpación o reapropiación (a menudo parodística) de las estructuras narrativas, la forma de mirar al objeto del deseo y el lenguaje sexual “duro” de los narradores eróticos o pornógrafos como Henry Miller. En Fear of Flying, observa Suleiman, hay una exacta inversión de roles y de lenguajes: la narradora se arroga el derecho-hasta entonces masculino-de mirar el cuerpo del otro como objeto sexual y de hablar obscenamente de sus propias fantasías.

Por otra parte, estas formas de escritura empiezan a verse en la literatura femenina latinoamericana y del Caribe, con algunas excepciones¹¹, años después de haber aparecido en los Estados Unidos y Europa. En la República Dominicana, por ejemplo, se empiezan a ver estas formas de escritura en la década del ochenta. En esta década comienza la labor reivindicadora del trabajo de la mujer en la República Dominicana. Se reconoce a la poeta y narradora Aída Cartagena Portalatín como la primera que comienza la desmitificación de la mujer en la literatura dominicana. Su poemario Una mujer está sola (1955) ejemplifica el primer momento feminista en la poesía dominicana.

Este momento no vuelve a repetirse hasta los años ochenta, cuando surge un grupo de poetas que se empeñan en la experimentación formal y lingüística, en presentar temas y lenguajes que desarman el aparato de la presentación masculina de la mujer, en convertir al verso en vehículo de expresión de inquietudes y cuestionamientos acerca del rol femenino y en utilizar el erotismo como uno de los vehículos para acercarse a lo que es y siente la mujer. En la literatura dominicana la temática erótica, la exaltación del sexo por placer y la afirmación del propio cuerpo (que representan, en nuestra opinión, un

¹¹ En Puerto Rico se empiezan a ver estas formas de escritura en los años setenta. Por su relación política con los Estados Unidos, Puerto Rico recibe las influencias políticas y culturales norteamericanas más rápido y directo que otros países del Caribe y Latinoamérica.

estadio temprano y como tal, transitorio en la toma de conciencia feminista) llega primero a la poesía y años más tarde, a la narrativa.

En la literatura dominicana, tanto la escrita por hombres como por mujeres, se ha tratado la sexualidad y el erotismo. Las escenas sensuales, el cuerpo y la sexualidad de la mujer han estado presentes en la narrativa de escritores como Juan Bosch, Pedro Peix, Ángela Hernández, Aurora Arias y Emilia Pereyra, entre otros (Valdez 1). Sin embargo, hasta la publicación de El callejón de las flores (1999), primera colección de cuentos de Ligia Minaya, no había en la literatura dominicana un texto dedicado exclusivamente a la temática erótica, y más significativo aún, desde la perspectiva femenina. Por primera vez en la literatura dominicana una escritora presenta un volumen totalmente dedicado a la expresión literaria de la sexualidad y el erotismo.

A pesar de que el erotismo no goza de una tradición en la literatura dominicana, llama la atención la libertad con que Minaya aborda esta temática. Hay en cada uno de los relatos la expresión de una sexualidad desinhibida—o al menos en lucha por liberarse—centrada en las apetencias de un cuerpo de mujer. En cada uno de los relatos somos testigos de la pasión que se desata entre los personajes. No faltan las caricias, los besos, los masajes, el olor y sabor que produce la otra piel. El goce sensual y sexual está plasmado detalladamente en los episodios, al punto de que el lector puede visualizar y sentir el ritmo de los cuerpos en movimiento durante el encuentro amoroso.

Las historias relatadas en esta colección se centran en relaciones heterosexuales, a excepción de una, que presenta un encuentro lesboerótico. Se tratan situaciones tabúes como el incesto, el apetito sexual de un sacerdote, aventuras de esposas infieles relatadas por ellas mismas, el disfrute y contemplación del cuerpo propio y del amante, el amor

libre y un encuentro sexual entre una niña de trece años y un anciano de ochenta. Todas están relatadas desde una óptica de mujer. Los episodios se desarrollan en lugares donde abundan flores, plantas y agua. Ya sea al aire libre, en las cercanías de un río o en el interior de una habitación llena de flores, velas aromáticas, aceites, inciensos y una bañera de agua perfumada, las parejas se encuentran para el disfrute de los cuerpos en entornos repletos de agrados naturales.

Sin poder afirmar que las teorías feministas francesas, en particular las de Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva, hayan influido directamente en la obra de Ligia Minaya, es interesante notar que, en muchos aspectos, el discurso de esta narradora podría analizarse teniendo en cuenta algunos de los principios postulados por dichas teóricas. Por ejemplo, que las mujeres deben desarrollar conscientemente una forma de escribir propia y única para no colaborar a la perpetuación del falocentrismo histórico de la filosofía y de la cultura occidental que, por definición, ha excluido la voz femenina.

En primer lugar, es evidente que Minaya está intentado crear en sus cuentos una forma de escribir distinta del discurso tradicional masculino. El carácter intimista de un monólogo interior presentado desde el punto de vista de una voz narradora esencialmente femenina (primera persona en muchas de las narraciones y tercera persona con filtraciones de la primera en otras), nos lleva a adentrarnos en un mundo de mujer, fijado por la sensibilidad de la voz narradora. La feminización del discurso está también patente en que el hombre, como personaje, es simplemente testigo de las experiencias afectivas y sexuales de las mujeres que dominan el texto. La importancia del cuerpo femenino y su sensualidad, básicas en Cixous y Wittig, son primordiales en el discurso de

Minaya. Las protagonistas de sus cuentos en su relación con los hombres elegidos, despliegan una sexualidad centrada en los deseos de su propio cuerpo.

En “Un abuelo impropio”, primer cuento de la colección, la narradora cuenta su primera experiencia sexual. No se trata de una sexualidad cruda o pornográfica, sino de una sexualidad transformada en erotismo. A la edad de trece años, un hombre de ochenta la inicia en los placeres del cuerpo. Según sus propias declaraciones: “con él aprendí a conocer el manejo de las riquezas de mi cuerpo” (11). Debido a su edad, Ibrahim no logra la erección necesaria para penetrarla. Sin embargo, le enseña las mil y una formas de darle placer a su cuerpo. Él acaricia, admira y respeta el cuerpo inexperto de la joven muchacha. Veamos como describe las caricias que la llevan al orgasmo:

Mi clítoris se abrió paso, como un botón de rosa tocado de rocío en la hendidura palpitante y, estremecido por la magia de las caricias, se ofreció pleno y desnudo ante aquella lengua que lo buscaba ansiosa [. . .] hundió sus labios en la mojada y escondida herida, movió la lengua como un virtuoso que saca insospechadas notas de un instrumento convertido en milagroso y recibió el zumo dulzón de mis entrañas [. . .] (13)

El relato es una narración retrospectiva. La protagonista recuerda los días felices de sus años mozos. Nos transporta al lugar donde ocurre su iniciación sexual. En un cuarto “alumbrado con velas de aromas y colores diferentes e inciensos con fragancias de sándalos y rosas, toda la casa parecía un altar preparado para un ritual pagano” (10). Abundan colores, sabores y olores que transportan al lector a un mundo idílico, lleno de delicias naturales donde sólo cuentan la pasión y el placer. En esta narración la protagonista plasma el disfrute y contemplación de su propio cuerpo.

Este relato parece indicar que la mujer puede disfrutar las riquezas de su cuerpo sin ser penetrada por el hombre. Nótese que la protagonista llega al orgasmo sin ser penetrada. Deja demostrado que para la mujer importan más las caricias y el contacto de los cuerpos que la penetración. La mujer prolonga las caricias previas y demora el momento del orgasmo, para alcanzar el máximo placer de acuerdo con su propia sexualidad. Recalca la importancia del clítoris como parte vital de la anatomía femenina para el placer sexual.

En “Donde crecen las guayabas”, segundo relato de la colección, se presenta una relación incestuosa entre dos hermanos. Después de vivir una pasión desenfrenada, la hermana abandona el pueblo. Ramón, el hermano/amante no vuelve a verla. Al cabo de diez años, la muchacha regresa. Se encuentran de nuevo y hacen el amor. Ella le advierte que sólo anda de paso, que se marcha al día siguiente. Él prefiere matarla, antes que volver a perderla. Veamos su confesión: “Todavía reía cuando hundi, en su garganta, las tijeras. Su cuerpo, al igual que la espuma, se fue desvaneciendo [. . .] La sangre me salpicó el rostro, me empapó la piel [. . .] Murió al instante”(27). Ramón pone en práctica las enseñanzas de un proverbio machista que dice: “mía [al referirse a la amada] o de nadie.”

Este cuento plantea una inversión en las actitudes sexuales de los personajes. La muchacha busca pasión y placer, mientras que el muchacho busca amor. En la tradicional sociedad en que viven estos personajes, Ramón se comporta más como mujer que como hombre. En este tipo de sociedad el amor romántico es un sentimiento que se asocia con la mujer, mientras que la pasión y el placer se asocian con el hombre.

No podemos ignorar que Ramón también se comporta como un macho que se cree dueño de la mujer que ama. Se rige por las reglas vigentes en las sociedades machistas, que dictan que al igual que un objeto, la mujer le pertenece al hombre. De ahí que prefiere matarla antes que dejarla ir. Según sus principios, si no puede ser suya, tampoco puede ser de nadie.

Este relato muestra el poco avance que ha logrado la mujer en la relación de pareja en la tradicional sociedad dominicana. Tanto Ramón como su padre tratan a la mujer como objeto de su posesión. A pesar de que viven distintos momentos históricos guardan semejanzas en el trato que le dan a las mujeres. Cuando el abuelo era joven, relata la narradora, tenía mujeres por todas partes. Bien podría decirse que cambiaba de mujer al igual que cambiaba de sombrero. Ramón, su hijo, se comporta algo diferente. Pero al fin de cuentas no respeta a la mujer y al igual que su padre, la trata como un objeto que le pertenece. En ambos casos se impone el poder del hombre en la relación de pareja.

En “Regalo de cumpleaños”, al igual que en el relato anterior, se presenta una proclama de rebelión sexual y guerra a los tabúes relacionados con los deseos sexuales vigentes en la sociedad. Este cuento presenta una relación incestuosa entre dos hermanos. La narradora es una joven de quince años. Justamente el día de su cumpleaños pierde la virginidad.

El asunto trata sobre su primera experiencia sexual. Ella está dormida en su cuarto. Al despertar descubre que tiene una venda de seda sobre los ojos. Sin removerla describe lo sucedido. Hasta bien avanzado el relato desconoce la identidad del hombre al que le entrega su virginidad. Veamos su descripción del momento en que es penetrada:

Abro las piernas para sentir mejor sus latidos y caigo en la cárcel de otros muslos que se abren para recibirme en la estrecha celda en que encajo con perfecta precisión. Un erecto miembro masculino, nervudo, duro, desafiante se abre paso con torpeza hasta llegar con obstinada vocación a mis regiones más ocultas. Acomodo mi cuerpo con lascivia, al paso de una incontenible lujuria desatada. Y, poco a poco, estoy siendo penetrada por un enardecido falo que, buscando acomodo, me desgarrar y me complace. (33)

Al final del relato la venda se desliza y descubre que tiene al hermano entre sus brazos.

El comportamiento de la protagonista es diferente al de las jovencitas de su edad. Para ella, la pérdida de la virginidad representa un regalo que acepta con gusto y placer. En las sociedades machistas la pérdida de la virginidad antes del matrimonio es considerada una desgracia para la mujer, pues el macho busca una mujer virgen para casarse. Él busca ser el primero y el único en la vida de la mujer que escoge para esposa.

La joven de este relato celebra la sensualidad y sexualidad de su cuerpo. La pérdida de la virginidad es para ella un regalo de cumpleaños que la llena de satisfacción. Acepta con naturalidad y sin cargas morales, el hecho de que tiene su primera experiencia sexual con su hermano. Al igual que en “Donde crecen las guayabas”, en este cuento la autora rompe con el impuesto pacto de silencio que existía sobre el tema del incesto. Ella aborda con naturalidad, y sin cargas morales, un aspecto considerado tabú, pero que existe y está latente a pesar del silencio.

En “El discreto instante de una aventura”, el asunto narra la aventura que tiene una mujer casada con un amante fugaz. La aventura termina, pero al cabo de un tiempo

el amante regresa. Ella confiesa no sentir lo que antes sentía por él: “Ya no lo deseaba, es cierto. Había sido un amante eficiente, un poco melancólico quizás, y con la ingenua ternura de los niños cuando están desnudos. La pasión por él había muerto en mí, por eso me resultaba incómodo el latido ardiente de su deseo por mí. El discreto instante de una aventura, eso había sido” (76).

El amante regresa y se impone. Le sube la falda, le quita las bragas, la penetra. Según ella, “[s]e derramó muy pronto, pero quedó firme dentro de mí y lo retuve. Fue generoso hasta que llegué a la culminación de mi propio orgasmo [. . .]” (77). Ella confiesa que disfruta el orgasmo aunque no siente amor por el amante. Esta situación se asemeja a la del macho tradicional que, disfruta los placeres del cuerpo en compañía de distintas mujeres sin amarlas. En las sociedades machistas este comportamiento es propio del macho, no de la mujer. En estas sociedades los hombres no equiparan el amor con el placer. Sin embargo, las mujeres están condicionadas a hacerlo.

En este relato la protagonista nos presenta una visión de las relaciones femeninas/masculinas libre de la idealización del amor romántico, sustituido por una actitud más realista y un concepto más amplio del erotismo femenino. Reclama un cambio en las normas sexuales de la sociedad, reexaminando críticamente la experiencia sociosexual femenina. En estos cuentos, la sexualidad femenina no existe sólo para servir al hombre; el ser para otro ya no representa la totalidad de la experiencia femenina.

Asimismo, en “Por el camino de los narcisos florecidos” se trata la infidelidad de una mujer casada. En sus años mozos le entrega su virginidad a un joven campesino. El padre la manda a estudiar al extranjero para separarlos. El joven no vuelve a tener noticias de ella. Años más tarde ella regresa al pueblo en compañía del marido. Al

finalizar el relato declara: “Todavía estábamos, en la pereza, abrazados, cuando la voz de mi marido, llamándome, rompió el hechizo” (83).

Este relato está narrado a dos voces. La primera parte la narra el campesino a quien la joven le entrega su virginidad. La segunda parte la narra la muchacha. Es interesante notar que el personaje masculino en este cuento al igual que otros personajes masculinos en este volumen, se expresa con un tono marcadamente femenino. Exhibe preocupaciones y comportamientos que en las sociedades machistas se asocian con las mujeres. Sus descripciones se centran en el aspecto amoroso y sensual. Se presenta a sí mismo como víctima de este amor. Se siente usado y abandonado. Veamos lo angustiado que lo deja la partida de la joven:

Aunque la esperé por mucho tiempo, no la esperaba ya. Al no recibir noticias tuyas, ni una carta, ni un aviso, ni una señal, ni nadie me supo decir de su partida, un vacío empedrado de nostalgias fue sustituyendo la agonía que dejó su ausencia. ¿Es que no significó —me preguntaba—el momento en que dejamos de ser niños sobre aquel lecho de narcisos florecidos? Ahí me estrené de hombre y ella se hizo mujer conquistada y enamorada por mi asedio [. . .] (80)

A su regreso, ella lo busca. Lamenta no haberse mantenido en comunicación. Sin embargo, en ningún momento se disculpa por la falta cometida. En resumidas cuentas, ignora los sentimientos del joven. Sólo busca satisfacer las apetencias de su cuerpo y volver a sentir la pasión que una vez vivió junto a él. Al igual que en el relato anterior, la sexualidad femenina no existe sólo para servir al hombre; el ser para otro ya no representa la totalidad de la experiencia femenina.

En “Casita de campo” y “No lo hice por maldad”, se presenta la sexualidad de los sacerdotes católicos, aspecto del que no se habla en las sociedades católicas a pesar de que existe y está latente. En el primero de los dos relatos se narra un encuentro sexual entre una prostituta y un sacerdote. La narradora se esconde detrás de unos matorrales y describe con lujos de detalles, el acto sexual de esta pareja:

Es el miembro viril que con lento cabeceo comienza a desperezarse. Conturbado por el dilatado palpitar ofrece ya turgencias y nervosidades de color violeta, y la piel que repliega en retirada deja paso a un suave y todavía tierno glande. Se abre la endija dejando escapar una gota nacarada. Como si tuviera vida propia, independiente del resto del cuerpo a que pertenece, lo hace solo, por su cuenta. Nadie, ni su dueño lo ha tocado. Erecto, se aproxima palpitante a la negra mariposa que, al sentir la turgencia, la dureza, los movimientos con que la penetran, lleva hasta los labios de su dueña un visaje del placer. De vuelta están los gemidos, los jadeos, las bocas que se buscan en vorágines de lenguas y saliva. Los cuerpos ondulan en un canto de carnalidad ancestral y misteriosa, hasta que un estentor, un aullido, un gemido que desgarrar la penumbra de la sala, lo deja a él, como muñeco roto, sobre ella. (46-47)

Al concluir el acto sexual, declara la narradora, el perro que se encuentra en la casa de la prostituta “se acerca y cuando creo que va a volver a echarse, se despereza, avanza decidido y lame el sexo húmedo e imagino que tibio de su ama” (47). El hecho de que la sexualidad de los sacerdotes resulte tabú en las sociedades católicas no significa que los sacerdotes no tengan deseos de satisfacer el cuerpo como los demás hombres. Es una

realidad que la iglesia católica debe aceptar al igual que la sociedad ha tenido que aceptar la sexualidad de la mujer. Este relato es una proclama de rebelión sexual y guerra a los tabúes relacionados con los deseos sexuales de los sacerdotes. Además, es una afirmación de su erotismo.

En “No lo hice por maldad”, se presenta a una joven campesina que es víctima de un joven seminarista. Julia se entrega sin reparos y queda embarazada. Él se marcha al seminario y ella pierde su trabajo de doméstica. Regresa al campo a casa de su madre, donde da a luz a una niña. Al finalizar el relato descubrimos que el nuevo cura del pueblo es el padre de la hija de Julia.

En el relato “En sábanas de seda color perla”, la protagonista describe la forma en que fue abandonada por su marido. Somos testigos de la depresión emocional que vive esta mujer al ser abandonada. Él se marcha sin ofrecerle ninguna explicación. Después de unos meses, ella lo ve en una revista de sociales abrazado a una joven modelo a la que llevaba muchos años.

Después de dos años vuelven a encontrarse en una fiesta a la que ambos fueron invitados. Ella le coquetea y logra que él la vuelva a desear. Él la invita a hacer el amor. Mientras él se dispone a buscar el auto para irse con ella, ella se escapa y lo deja esperando. Esta experiencia es sumamente importante para la moral y la autoestima de la protagonista. Por un lado, satisface su deseo de venganza. He aquí su expresión de triunfo:

Regresé a la casa como una triunfadora. Una vengadora para decirlo de otro modo. Sé cuanto le dolerá a él este rechazo. Un ego herido, a la vista de todos, rodando por el suelo es algo a lo que un hombre no logra

reponerse de la noche a la mañana. Si lo sabré yo...que todavía paladeando el sabor agridulce del desquite, siento aún algún ramalazo de la angustia que me desangró por tanto tiempo. (50)

Por otro lado, este encuentro la pone en contacto con sus sentimientos y sus propios deseos. Empieza a conocerse a sí misma. Reconoce que su felicidad no depende de un hombre, que hay otras cosas que le dan satisfacción y la hacen feliz. Por lo que la oímos decir: “Y aquí voy camino a casa pensando en las cosas que prefiero. ‘Quiero dormir en sábanas de seda color perla/. Desayunar fresas silvestres recién recolectadas/... y que las estrellas de la noche/ viajen por las profundidades de mi vientre’” (54). Al principio del relato aparece presentada como víctima del marido. Sin embargo al final, deja de ser víctima para convertirse en dueña de su vida y su futuro.

Uno de los relatos más extensos de la colección es “El callejón de las flores”. Este relato no se limita a la experiencia erótica de un personaje en particular. Se detiene a tratar la situación de la mujer en la relación de pareja a fines del siglo XIX en la sociedad dominicana. Alude a la difícil situación económica y política por la que atravesaba el país en esa época y a los cambios que genera la modernización en una sociedad fundamentalmente agraria. El asunto narra la historia de Marina Chávez, mujer que en 1890 cuenta con quince años de edad. En esa época el tren pasa por primera vez por el callejón de las flores, lugar donde reside Marina. La construcción del ferrocarril trae gentes de todas partes a la región norte del país.

El primer día que el tren para frente a la hacienda donde vivía Marina, conoce al joven que sería su novio. Su nombre, Edgard Reyhaert, procede de Francia. Los jóvenes se casan y se embarcan en el vapor Independencia con rumbo a Francia. En el viaje el

joven se enferma y muere. Marina llega a Francia sin conocer a nadie. Lo cierto es que ella va a parar al más aristocrático prostíbulo de lujo y allí aprende el oficio. A la muerte de su padre, Marina regresa a la República Dominicana. En la hacienda que hereda construye un prostíbulo como nunca se había visto en todo el país. Busca las muchachas más bellas del lugar, las alfabetiza, las educa y les da empleo. Las muchachas que empleaba no se le iban pues les daba el mejor de los tratos.

El prostíbulo de La Madame, como se hizo llamar Marina, se convierte en la única fuente de empleo para las mujeres del lugar que no querían casarse. Estas eran las únicas opciones disponibles para las mujeres de la época. El trato que le da La Madame a sus empleadas les resulta mejor que el trato que les dan los maridos a sus esposas. Por esta razón:

No se iban. Había que ver aquello de acostarse con un hombre por buena paga. Un hombre, quizás dos, hasta llegar a tres en una noche. No más de ahí. Eso de tener un solo hombre, muchos hijos y menos comida, no era bueno. Aguantarle golpes y borracheras. Y que las dejaran abandonadas sin aviso previo, ni derecho a reclamos, no les gustaba. (63-64)

La Madame habla con los padres de las muchachas y les dice: “no se preocupen, hacen el mismo oficio que las casadas sólo que en lugar de uno, a veces, reciben dos y hasta tres hombres por noche. Y eso no tiene remedio, pero si están enfermas o con la luna se quedan descansando hasta que estén sanas” (70).

Las mujeres casadas del lugar agradecen los servicios que reciben sus esposos en el burdel de La Madame. Le escriben cartas para darle las gracias por sus servicios. Se muestran agradecidas por:

[A]minorarles la carga sexual de sus maridos. Ya no las obligaban a tener sexo, ni la ponían en posiciones pecaminosas, ni tenían que cerrar los ojos y encomendarse a todos los santos cuando ellos decían malas palabras con las eyaculaciones. Ahora podían dedicarse a sus novenas, a sus misas y a sus rosarios, y sólo tenían que decir al cura los chismes y falsos testimonios que se levantaban unas con otras. (72)

Esta situación muestra los valores y costumbres que rigen las relaciones entre hombre y mujer en la tradicional sociedad dominicana. Muestra el matrimonio y el burdel como instituciones que subordinan a la mujer y obstruyen su realización y libertad. En ambas instituciones la mujer enfrenta el mismo nivel de dependencia. En el matrimonio la esposa se entrega al marido, por vida, a cambio de que él la mantenga a ella y a los hijos que tengan. En el burdel las prostitutas cobran por hora. En ambas instituciones la situación de la mujer es igualmente denigrante. Sin embargo, en este relato el matrimonio resulta más rebajante que el burdel.

Es notorio el hecho de que la única historia que trata una relación lésbica en todo el volumen carece de título. Dado el conservadurismo de la sociedad dominicana, las escritoras (y los escritores) todavía no quieren, no pueden o no se atreven a hablar públicamente de la experiencia erótica y menos aún de la experiencia homosexual. De ahí la carencia en la literatura dominicana de una tradición erótica y una literatura propiamente gay. No debe sorprendernos que a la hora de tratar una relación lésbica a la autora le tiemble el pulso para darle título al relato y desarrollar el acto sexual entre las dos mujeres. Este breve relato, que más bien puede catalogarse de poema-cuento, narra

un encuentro erótico/sexual entre dos mujeres que, no llega a consumarse. Veamos la descripción del encuentro:

Deslizó su mano por debajo de la mesa hasta encontrar la mía. La suavidad de su piel tenía una luminosidad erótica [. . .] Caminamos abrazadas, cogidas de la mano, mientras la noche desaparecía silenciosa y quieta. Ella invadió mis espacios. Se apoderó de mí [. . .] Nunca la poseí enteramente. Desconfiaba y se me escabullía [. . .] (85)

En “Sabor a mí”, el último cuento del volumen, se nota un cambio en el lenguaje que hasta aquí había utilizado la autora. Inicia este relato con un lenguaje más franco y directo que los anteriores: “Le gustó el sabor a mar de mi coño y el relente de los negros rizos de mi pendejera” (87). Más adelante en el texto continúa la descripción del encuentro sexual con este amante: “Le gustaron mis tetas que, según dijo, tenían formas de melones rematados en pezones oscuros como nísperos maduros [. . .] Semilla salada de cajuil recién asada fue mi clitoris y el tibio limón dulce de mi aliento apaciguó la enfebrecida soledad que le abrazaba [. . .]” (88). Aquí, como en los relatos anteriores, emplea un lenguaje erótico pero fundamentalmente lírico.

Minaya ofrece relatos cuyo hilo conductor son los recuerdos y las nostalgias. A través de una prosa lirizada, ella logra la expresión literaria de la sexualidad y el erotismo desde la perspectiva femenina. En este rasgo se puede reconocer ya una postura política en contra de la represión del erotismo femenino que predomina en la tradicional sociedad dominicana. Es precisamente cuando la mujer reconoce su sexualidad abiertamente que puede llegar a autodefinirse como sujeto y asumir un papel activo en su vida erótica.

Es por todo esto que la rebelión que inicia la mujer para expresarse de manera libre y romper con las ataduras, las limitaciones y condicionantes que se le imponían desde los diferentes entornos socioculturales tiene como uno de sus pilares la reivindicación del cuerpo, el placer, el libre ejercicio de la sexualidad y la exploración de las fantasías eróticas femeninas. Atreverse a romper esa censura es todo un desafío y un problema. Esto resulta aún más difícil para las escritoras dominicanas, pues en la narrativa dominicana la temática erótica ha sido pocas veces cultivada por hombres y en pocas ocasiones tratada por mujeres.

A semejanza de las feministas francesas, Minaya en su narrativa sugiere que a través de la liberación de su libido, las mujeres también liberan su palabra y alzan una voz que hasta muy recientemente había sido reprimida en la República Dominicana. También en el uso de la lengua y del estilo Minaya coincide con la idea de escritura de las feministas francesas. Sin dejar de utilizar un discurso intimista e introspectivo que expresa abiertamente su sensibilidad femenina, Minaya escribe sin abstracciones, con un estilo directo y familiar lleno de coloquialismos y de modismos que reflejan su momento histórico y social, a la par que dan una riqueza y una espontaneidad a su escritura. Ella, a semejanza de Cixous, en las descripciones de los encuentros sexuales, prefiere el uso de metáforas poéticas para las partes del cuerpo femenino, mezclándolas con los significantes directos, para crear un clima de especial intensidad sensorial y sensual:

Ruedan los dedos hasta el breve puente que une y a la vez separa el túnel oscuro y la rosada raja. Sin atreverse a entrar, se enredan en la negra madeja enjardinada y hurgan en los umbrales de la brecha húmeda. Se apoderan del cuerpecillo eréctil y carnoso, que en busca del placer se abre

paso entre los abultados labios de mi vulva. Salen de mi garganta
agradecidos gritos de placer que hacen temblar mi voz. (32)

A través de un lenguaje plástico, poco complicado, uso de imágenes exuberantes y metáforas eróticas y exóticas, Minaya produce unos cuentos que complacen los sentidos y nos invitan a disfrutar una atmósfera de encantos naturales.

En lo que respecta a la prosa, sin embargo, debemos advertir que no siempre es muy cuidada. La edición que hemos manejado tiene múltiples errores de ortografía y de sintaxis¹².

En estos relatos abundan imágenes visuales, gustativas, olfativas, táctiles y auditivas. La autora se vale de todas estas sensaciones para transmitir la experiencia erótica. Desde el primer relato los colores y olores nos transportan a un lugar idílico, donde reinan la luz, los olores y la pasión. Veamos algunos ejemplos: “con velas de aromas y colores diferentes e inciensos con fragancias de sándalos y rosas, toda la casa parecía un altar preparado para un ritual pagano” (10), “La claridad oscilante de las velas, capturada por aquella gema, se paseaba por el techo y las paredes como un reguero de fosforescentes lentejuelas verdes. Hice ondular mi vientre y aquel juego de luces adquirió un resplandor inusitado” (11-12).

¹² *Errores de ortografía:

“re[s]quisio”(17); “a pies”(19); “indefee[n][s]ión”(19); “resblandecida”(31); “ros[z]agantes”(44); “zanj[c]adas”(75); “indefene[s]ión”(82); “fogoe[s]jidad”(82); “braz[s]as”(83)

*Errores de sintaxis:

“Mi olfato identifica las flores de Ylang-Ylang y mis dedos alcanzan **el tupido vello que mojado se pegan** a los brazos del hombre que no identifico”(32); “Se paseó a grandes zanj[c]adas por la estancia mientras yo, al zafarme del nudo de su brazo, sentado[a] en el sofá de espaldas al amplio ventanal, trataba de recobrar la calma”(75-76); “**Yø[A mí]**, hombre rudo, campesino acostumbrado a las durezas de la vida, aquel regreso inesperado, me dejaba desnudo, sin palabras, reblandecido como un animalito recién nacido...”(79)

*Ofrecemos sólo algunos ejemplos. No pretendemos ofrecer listas exhaustivas.

En “Regalo de cumpleaños”, las caricias, el masaje y los olores invaden el espacio:

Despierto al contacto de unas manos suaves y el aroma de lavandas llega hasta mí con el hilillo tenue, vaporoso, que tienen las flores cuajadas de rocío [. . .] El masaje asciende hasta las piernas. Adoladoras caricias, traducidas en reconfortantes olas de calor, se pasean por mi cuerpo. Abro los ojos [. . .] Cierro los ojos y me dejo llevar por el olor del aceite perfumado que pautaba la cimbreante estrechez de mi cintura. (29-30)

Más adelante en el texto: “Estamos en la tina de un baño rebosado de agua perfumada y las flores que danzan en la superficie la cubren, llegan hasta los hombros [. . .]” (32).

“El callejón de las flores” también presenta en un lugar idílico, repleto de flores, frutos y aromas sensuales:

El Callejón de la Flores lo presidía un blanco camino de arena flanqueado por dos líneas de robles añosos que, ese día, dejaron caer sus flores hasta formar una alfombra sobre la cual pasaron los invitados. Las paredes de piedras desnudas las vestían macetas colgantes de helechos que las cubrían de verde. El caserón, señorial, se alzaba sobre una suave colina rodeada de jardines donde crecían rosas, cenizas, claveles, limoneros, jazmines, céfiros, agapantos blancos y morados, girasoles, trinitarias de todos los colores, lirios calas y todo cuanto floreciera y aromara aquellos prados de verde pasto recién cortado. Y sobre el verde pasto recién cortado, las mesas con sus manteles blancos. (58-59)

Asimismo, en “Por el camino de los narcisos florecidos” las flores y los olores invaden el ambiente en que se desarrolla el relato:

Esa tarde nos habíamos ido por el camino sembrado de narcisos que conduce hasta la cueva que se pierde, oculta entre los matorrales, en un recado del camino. Los pétalos, que la lluvia había deshojado, se extendían como una blanca sábana de olor suave y delicioso hasta lo más profundo de la gruta. (80)

En este volumen predominan las narraciones retrospectivas. Abundan las narraciones evocadas por el recuerdo y la nostalgia. Algunas se ajustan a una cronología lineal, mientras que otras despliegan varios cambios temporales en un mismo espacio textual.

En su mayoría, los cuentos de este volumen se pueden clasificar según las categorías tradicionales de la crítica. Sin embargo, la narrativa de Minaya no logra liberarse totalmente de la gran tentación contaminatoria que en gran parte caracteriza a las literaturas “menores”. Esta tentación la lleva a lirizar su narrativa y a reunir en un mismo espacio textual distintos géneros.

En “Un abuelo impropio”, la autora recurre al Cantar de los cantares para acentuar el ambiente apacible e idílico que marca la primera experiencia sexual de la protagonista. Además, el “ritual pagano”(10) que se empieza a desarrollar en las primeras líneas del relato se acentúa con los versos del Cantar que recita Ibrahim Hassan, hombre de extracción árabe. El Cantar es uno de los libros del Antiguo Testamento, obra atribuida a Salomón. Que un árabe, lo más probable islámico, recite versos de un texto judeo-cristiano es de por sí, un acto transgresivo.

En “Donde crecen las guayabas”, Ramón, hombre de campo, utiliza las décimas, una especie de poesía oral popular propia de los campesinos dominicanos, para confesar el crimen de su amada. Asimismo, “En sábanas de seda color perla”, la protagonista recurre a la poesía de Olga Nolla, poeta puertorriqueña, al poemario titulado Dulce hombre prohibido, para expresar las cosas que prefiere. Ya no vive para complacer los gustos de su ex-marido. Ahora prefiere satisfacerse a sí misma antes que vivir para satisfacer a otro. Con este volumen Ligia Minaya no sólo llena un vacío en la narrativa dominicana, sino que le da expresión a la sexualidad de la mujer dominicana desde una perspectiva femenina. De este modo Minaya libera a la literatura dominicana escrita por mujeres de los mitos y tabúes a los que la tenía fijada el discurso masculino dominante. Con esta autora se afianza en la República Dominicana una alternativa a la literatura falocrática y se da un primer paso en el lento proceso de la expansión del canon.

Capítulo VI

Conclusiones

Tanto en el siglo XIX como en gran parte del siglo XX las Antillas hispanoparlantes contaban con narradoras pero la producción literaria femenina estaba dedicada más a la poesía que a ningún otro género literario. Esta situación empieza a cambiar a partir de la década de los setenta. Al aumentar el número de escritoras que prefieren el cultivo del cuento y la novela, la literatura empieza a verse desde el punto de vista de la mujer como autora y como crítica.

En Cuba hasta fines de la década del setenta la cantidad de cuentos y novelas publicadas por mujeres es relativamente escasa. A mediados de los ochenta se empieza a ver un incremento notable, que continúa hasta nuestros días. Tanto es así, que ya en los noventa se puede hablar de un verdadero “boom” en la narrativa cubana escrita por mujeres. La producción literaria de las escritoras cubanas, representadas en este estudio por Sonia Rivera-Valdés, Odette Alonso, Jacqueline Herranz Brooks, Manelic Ferret, Ena Lucía Portela y Karla Suárez Rodríguez, representa un cambio de rumbo importante en la narrativa hispano-latina de los Estados Unidos y el Caribe. A través del tratamiento novedoso del tema homosexual, que abiertamente propone una identidad normal y gozosa, el uso de un lenguaje franco y abierto puesto al servicio de la literatura erótica, prosa flexible y precisa, estas autoras irrumpen en el panorama de las letras cubanas con subtonos genéricos claramente discernibles.

En Puerto Rico la producción literaria empieza a cambiar a partir de la década de los setenta, en la que aumenta la presencia de mujeres escritoras. La gran toma de conciencia feminista de los setenta y ochenta trae consigo la necesidad de crear una

política y un discurso femenino propios y diferentes del discurso masculino. A partir de dicha fecha la producción literaria femenina de Puerto Rico se distingue por su carácter deliberadamente transgresivo. Las escritoras puertorriqueñas inician el movimiento de ruptura con los patrones rígidos de los “géneros canónicos” que marcaban el rumbo de la literatura en el Caribe y otras partes del mundo.

Uno de los frutos de la renovación estética y temática que se da en las letras de Puerto Rico a partir del setenta es sin lugar a dudas, Virgenes y mártires (1981), colección de cuentos que Carmen Lugo Filippi y Ana Lydia Vega producen en colaboración. A través de la parodia, el humor y la ironía, Lugo Filippi emplea los medios de comunicación y las publicaciones masivas que enajenan a la mujer de su realidad circundante para subvertirlas. Asimismo, Ana Lydia Vega emplea la mezcla irreverente de idiomas, géneros literarios y no literarios, lenguaje puertorriqueño oral y popular junto al lenguaje culto, refranes, modismos, chistes, letra de música popular junto a discursos políticos, alusiones y referencias a distintos registros verbales y culturales en un mismo espacio textual. Todas estas estrategias narrativas atestiguan el propósito de una escritura que, a la vez que intenta mostrar la complejidad de la realidad que retrata, crea textos diferentes que, lejos de ser defectuosos, como se los podría ver desde los valores de la “gran” literatura, permiten sacudir la rigidez de los “géneros canónicos” para dar expresión a nuevas formas de pensamiento y de experiencia.

De igual forma, en la República Dominicana, la producción literaria femenina transita nuevos rumbos a partir de los ochenta, década en que se comienza a reconocer la labor intelectual y artística de la mujer dominicana de ayer y de hoy. Para esta fecha surge un grupo de escritoras que cuestionan el rol subordinado de la mujer en la sociedad

patriarcal y se empeñan por redefinir la feminidad en sus propios terminos. Desde este punto de vista, la situación de las dominicanas no es muy diferente de las escritoras del resto de Hispanoamérica, el Caribe y de otras partes del mundo.

Así lo demuestran las obras de Aurora Arias y Ligia Minaya, escritoras dominicanas que hemos estudiado. La colección de cuentos Invi's Paradise y otros relatos (1998) de Aurora Arias presenta textos en que todo cruce es posible. La mezcla irreverente de idiomas, géneros literarios y no literarios, humor, riqueza de expresiones populares, mezcla de voces simultáneas, tiempos y espacios fragmentados, letras de música popular junto a alusiones y referencias a distintos registros verbales y culturales se dan en un mismo espacio textual. En este volumen Arias no vacila en apropiarse de cualquier recurso para mostrar la complejidad de la realidad que intenta retratar. Por su parte, El callejón de las flores (1999) colección de cuentos de Ligia Minaya, viene a llenar un vacío en la literatura dominicana. Al concentrarse en el análisis y en el descubrimiento de la sexualidad femenina en su relación con los hombres, Minaya libera a la literatura dominicana escrita por mujeres de los mitos y tabúes a los que la tenía fijada el discurso dominante.

En conjunto, las mujeres escritoras del Caribe hispánico han logrado una voz propia que se aleja del discurso masculino. A través del humor, la parodia, la sátira, el tratamiento desinhibido y desprejuiciado de temas tradicionalmente considerados tabú, la variedad de estilo y el uso de un lenguaje desenfadado que se apropia de lo popular, vulgar y cotidiano puestos al servicio de la representación del universo femenino, estas escritoras logran una producción literaria que tiene voz propia y se distancia del discurso canónico. Todas, de una manera u otra, cultivan un lenguaje artístico afín al de las

mujeres escritoras de distintas partes del mundo que por distintos medios y a través de estilos muy individuales han hecho de su experiencia de género materia digna de la reflexión y la creación. Con ellas se afianza en el Caribe hispánico una alternativa a la literatura falocrática y se dan pasos significativos en el lento proceso de la expansión del canon.

Bibliografía consultada

- Acosta Cruz, María I. "Historia y escritura femenina en Olga Nolla, Magali García Ramis, Rosario Ferré y Ana Lydia Vega." Revista Iberoamericana. 59.162-163 (enero-junio 1993): 265-277.
- Alcántara Almánzar, José. Los escritores dominicanos y la cultura. Santo Domingo, República Dominicana: Instituto Tecnológico de Santo Domingo, 1990.
- Alonso, Odette. "Examen final." Conversación entre escritoras del Caribe hispano. Actas de la Conferencia 2-3 de mayo de 1996. Comps. Daisy Cocco De Filippis y Sonia Rivera-Valdés. Nueva York: Centro de Estudios Puertorriqueños, Hunter College, City University of New York, 2000. 275-277.
- _____. "Mujer desnuda ante el espejo (la presencia lesbiana en la literatura)." Cocco De Filippis y Rivera-Valdés 117-123.
- _____. "Reina de corazones." Cuento inédito en español, México, 1993.
- _____. "Queen of Hearts." Trad. Elena Madrigal. Hot and Bothered: Short, Short Fiction on Lesbian Desire. Ed. Karen X. Tulchinsky. Vancouver, Canada: Arsenal Pulp Press, 1998.
- Araújo, Nara. "La escritura femenina y la crítica feminista en el Caribe: otro espacio de la identidad." Unión 6.15 (1993): 17-23.
- Arias, Aurora. Invi's Paradise y otros relatos. Santo Domingo, Rep. Dom.: Editorial Búho, 1998.
- Arrillaga, María. "La narrativa de la mujer puertorriqueña en la década del setenta." Homines. 6.1 (enero/junio 1982): 43-50.
- Azize Vargas, Yamila. "Mujeres en lucha: orígenes y evolución del movimiento feminista." La mujer en Puerto Rico: ensayos de investigación. Ed. Yamila Azize Vargas. Río Piedras, P.R.: Huracán, 1987. 11-25.
- Barradas, Efraín. "La necesaria innovación de Ana Lydia Vega: preámbulo para lectores vírgenes." Revista Iberoamericana. 51.132-133 (julio-dic.1985): 547-556.
- _____. "Palabras apalabradas: prólogo para antología de cuentistas puertorriqueños de hoy." Prólogo. Apalabramiento. Ed. Efraín Barradas. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1983.
- Bejel, Emilio. "Las historias prohibidas de Marta Veneranda: una estética de la desestabilización." Confluencia. 14.1 (Fall 1998): 87-99.

- bell hooks. "Choosing the Margin as a Space of Radical Openness." Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics. Boston, MA: South End Press, 1990. 145-153.
- Campuzano, Luisa. "La mujer en la narrativa de la Revolución: ponencia sobre una carencia." Quirón o del ensayo y otros eventos. La Habana, Cuba: Editorial Letras cubanas, 1988. 66-104.
- Capote Cruz, Zaida. "Lengua, Sexo, Hispanidad, lo marginal en las historias prohibidas de Marta Veneranda." Coloquio Internacional Literatura, Antiesclavismo y Marginalidad: diálogo hasta nuestros días. Instituto de Literatura y Lingüística. 21-24 de abril del 1998.
- Captain-Hidalgo, Yvonne. "El espíritu de la risa en el cuento de Ana Lydia Vega." Revista Iberoamericana. 59.162-163 (enero-junio 1993): 301-308.
- Carew, Jan. "Palancas para el cambio. Identidad cultural en el Caribe." Casa de las Américas. 118 (enero-febrero 1980): 61-69.
- Carpentier, Alejo. "La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del Mar Caribe." Casa de las Américas. 118 (enero-febrero 1980): 2-8.
- Castro-Klaren, Sara. "By (T)reason of State: The Canon and Marginality in Latin American Literature." Revista de Estudios Hispánicos (REH) 23.2 (mayo 1989):1-19.
- Centro de Solidaridad para el Desarrollo de la Mujer, CE-Mujer y la Universidad Autónoma de Santo Domingo, UASD. Libertad, Creación e Identidad. Selección Ponencias: Encuentro, Mujer, y Escritura. Santo Domingo: Publicaciones de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, 1991.
- Cocco De Filippis, Daisy. La mujer dominicana y el quehacer literario. República Dominicana: Editora Universitaria, 1988.
- _____, ed. Sin otro profeta que su canto, antología de poesía escrita por dominicanas. Santo Domingo: Biblioteca Taller No. 263, 1988.
- _____, ed. Combatidas, combativas y combatientes, antología de cuentos escritos por mujeres dominicanas. Santo Domingo: Taller, 1992.
- _____, ed. The Women of Hispaniola: Moving Towards Tomorrow: Selected Proceedings of the 1993 Conference. Jamaica, NY: York College, 1993.
- _____, ed. Documents of Dissidence: Selected Writings by Dominican Women. New York: CUNY Dominican Studies Institute, 2000.

- Davis, Catherine. "Women Writers in Twentieth Century Cuba: An Eight-Point Survey." Framing the Word: Gender and Genre in Caribbean Women's Writing. Ed. Joan Annim-Addo. London: Whiting & Birch, 1996. 138-158.
- Deleuze, Gilles, Felix Guattari. Kafka: Toward a Minor Literature. Trad. Dana Polan. Minnessota: University of Minnessota Press, 1986.
- Den Tandt, Catherine. "Tracing Nation and Gender: Ana Lydia Vega." Revista de Estudios Hispánicos (REH). 28.1 (enero 1994): 3-24.
- Depestre, René. "Mito e identidad en la historia del Caribe." Casa de las Américas. 118 (enero-febrero 1980): 38-41.
- Dore Cabral, Carlos. "Reflexiones sobre la identidad cultural del Caribe: el caso dominicano." Casa de las Américas. 118 (enero-febrero 1980): 75-79.
- Fernández Olmos, Margarite. "El erotismo revolucionario de las poetisas cubanas." Explicación de Textos Literarios. XXIV. 1-2 (1995-96): 137-148.
- _____, y Lizabeth Paravisini-Gebert, comps. El placer de la palabra. Literatura erótica femenina de América Latina. Antología crítica. México: Editorial Planeta, 1991.
- _____. "From a Woman's Perspective: The Short Stories of Rosario Ferré and Ana Lydia Vega." Contemporary Women Authors of Latin America. Eds. Doris Meyer y Margarite Fernández Olmos. New York: Brooklyn College Press, 1983. 78-90.
- _____. Sobre la literatura puertorriqueña de aquí y de allá: aproximaciones feministas. Santo Domingo, Rep. Dom.: Editora Alfa & Omega, 1989.
- _____. "Survival, Growth, and Change in the Prose Fiction of Contemporary Puerto Rican Women Writers." Images and Identities. Ed. Asela Rodríguez de Laguna. New Brunswick, NJ: Transaction Books, 1987. 76-88.
- Fornerín, Miguel. "El callejón de las flores de Ligia Minaya Belliard." 3-5. 9 mayo 2000 < <http://www.listin.com.do/ventana/ven1.htm> >.
- García Ramis, Magali. "Women's Tales." Rodríguez de Laguna 109-115.
- Gelpí, Juan G. Literatura y paternalismo en Puerto Rico. San Juan, P.R.: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993.
- Genette, Gérard. Narrative Discourse: An Essay in Method. Trad. Jane E. Lewin. New York: Cornell Univ. Press, 1980.

- Gimbernat González, Ester. "Presentación de Invi's Paradise de Aurora Arias." Ensayo leído en el lanzamiento del libro, Santo Domingo, República Dominicana, marzo 6 de 1999.
- González, Aníbal. "Ana Lydia Pluravega: unidad y multiplicidad caribeñas en la obra de Ana Lydia Vega." Revista Iberoamericana. 59.162-163 (enero-junio 1993): 289-300.
- González Echevarría, Roberto. "Literature of the Hispanic Caribbean." Latin American Review. 8.16 (Spring-Summer 1980): 1-20.
- González, José Luis. "Plebeyismo y arte en el Puerto Rico de hoy." El país de cuatro pisos. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial Huracán, 1980. 91-104.
- Handelsman, Michael H. "Desnudando al macho: un análisis de letra para salsa y tres soneos por encargo." Revista/Review Interamericana. 12.4 (Winter/Invierno 1982-1983): 559-564.
- Hernández, Angela. "De críticos y creadoras." Combatidas, combativas y combatientes, antología de cuentos escritos por mujeres dominicanas. Ed. Daisy Cocco De Filippis. Santo Domingo: Taller, 1992. 423-435.
- Hernández, Elizabeth, y Consuelo López Springfield. "Women and Writing in Puerto Rico: An Interview with Ana Lydia Vega." Callaloo. 17.3 (1994): 816-25.
- _____. "Voyeurismo, peinetas y otros rizos paródicos: la narrativa de Carmen Lugo Filippi." Explicación de Textos Literarios. 24.1-2 (1995-1996): 81-90.
- Herranz Brooks, Jacqueline. "Intromisión abrupta de esos dos personajes." Revolución y Cultura. 5 (septiembre-octubre 1997). Época IV, La Habana, Cuba, 9.
- _____. "An Unexpected Interlude between Two Characters." Trad. Clara Marín. Dream with no Name: Contemporary Fiction from Cuba. Eds. Juana Ponce De León y Esteban Ríos Rivera. New York: Seven Stories Press, 1999. 19-22.
- _____. "La manivela." Nueva York: Plaqueta, Editorial Campana, 2000.
- _____. "Re: Ilusiones, ilusiones (Manelic R. Ferret)." E-mail a María Morán. 19 noviembre 2000.
- Kamisky, Amy. "Lesbian Cartographies: Body, Text, and Geography." Cultural and Historical Grounding for Hispanic & Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism. Ed. Hernán Vidal. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989. 223-256.

- Merle, Collins. "Framing The Word: Caribbean Women's Writing." *Annim-Addo* 4-11.
- Minaya Belliard, Ligia. El Callejón de las flores. Santo Domingo: Editorial Búho, 1999.
- Molina, Sintia. "Del des-Contexto-Orden a la Trans-Nacionalidad." Conferencia de Escritoras y Críticas Académicas, Cuba, Puerto Rico y República Dominicana. Miami Dade University. 18-21 de febrero del 1999.
- _____. "Des-orden y transnacionalidad: elementos de identidad en Invi's Paradise" *Revista Literaria Baquiana* II.11/12 (mayo/agosto 2001): 1-4. 16 octubre 2001 <http://www.baquiana.com/Numero%20XI_XII/Reseña_IV.htm>.
- Moreno Fraginalls, Manuel. "En torno a la identidad cultural en el Caribe insular." Casa de las Américas. 118 (enero-febrero 1980): 42-47.
- Newton, Candelas. "Recintos de la otredad y voces de la diferencia. Ensayos críticos sobre escritoras españolas, latinoamericanas, e hispanas en los EEUU." Explicación de Textos Literarios. 24.1-2 (1995-1996): 1-12.
- Niebylski, Dianna. "Humor, desamor y subversión en Luisa Valenzuela y Ana Lydia Vega." Estudios Filológicos. 30 (1995): 129-38.
- Ortega, Eliana, y Nancy Saporta Sternbach. "At the Threshold of the Unnamed: Latina Literary Discourse in the Eighties." Breaking Boundaries: Latina Writings and Critical Readings. Eds. Asunción Horno-Delgado et al. Amherst: University of Massachusetts Press, 1989. 2-23.
- Paravisini-Gebert, Lizabeth. "Decolonizing Feminism: The Home-Grown Roots of Caribbean Women's Movements." *López Springfield* 3-17.
- Pereyra, Emilia. "Del 'Inesperado encuentro con la cosa' a 'Fin de mundo,' la narrativa lúdica y perpicaz de Aurora Arias." Presentación del libro Fin de mundo y otros relatos. Santo Domingo, República Dominicana. 26 de abril del 2000.
- Portela, Ena Lucía. "Sombrio despertar del avestruz." *Cocco De Filippis y Rivera-Valdés* 231-240.
- _____. "La urna y el nombre (un cuento jovial)." Estatuas de sal: cuentistas cubanas contemporáneas. 1996. Comps. Mirta Yáñez y Marilyn Bobes. La Habana, Cuba: Ediciones Unión, 1998. 341-348.
- _____. "El viejo, el asesino y yo." Revolución y Cultura. 1 (enero-febrero) Época IV, La Habana, Cuba. 46-52.

- Puleo, Augustus. "Ana Lydia Vega, the Caribbean Storyteller." Afro-Hispanic Review. 15.2 (Fall 1996): 21-25.
- Ramos, Emelda. "Hacia una narrativa femenina en la literatura dominicana." Continental, Latin-American and Francophone Women Writers: Selected Papers from the Wichita State Univ. Conference on Foreign Literature, 1984-1985. Eds. Eunice Myers y Ginette Adamson. Lanham, MD: Univ. Press of America, Inc., 1987. 167-175.
- Ramos Rosado, Marie. "Cuentística de la década de los setenta." La mujer negra en la literatura puertorriqueña. San Juan, P.R.: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1999. 65-83.
- Reisz, Susana. Voces sexuadas: género y poesía en Hispanoamérica. Serie América: Colección de ensayos literarios de la A.E.E.L.H., 1996.
- Rivera-Valdés, Sonia. Las historias prohibidas de Marta Veneranda. New York: Seven Stories Press, 2001.
- Rodríguez, María Cristina. "Women Writers of the Spanish Speaking Caribbean: An Overview." Caribbean Women Writers: Essays from the First International Conference. Ed. Selwyn R. Cudjoe. Wellesley: Calaloux, 1990. 339-345.
- Santos Silva, Loreina. "Cuatro selecciones por una peseta: patrones de sexismo machista." Revista/Review Internamericana. 12.4 (Winter/Invierno 1982- 1983): 515-520.
- Silén, Juan Angel. Las bichas: una interpretación crítica de la literatura feminista y femenina en Puerto Rico. Río Piedras, P.R.: Librería Nolberto González, 1996.
- Sommer, Doris. "Good-Bye to Revolution and the Rest: Aspects of Dominican Narrative Since 1965." Latin American Literary Review. 8.16 (Spring-Summer 1980): 223-228.
- Solá, María M., ed. Aquí cuentan las mujeres: muestra y estudio de cinco narradoras puertorriqueñas. Río Piedras, P.R.: Ediciones Huracán, Inc., 1990.
- Stafford Reid, Victor. "Identidad cultural del Caribe." Casa de las Américas. 118 (enero-Febrero 1980): 48-52.
- Suárez Rodríguez, Karla. "Desvaríos." Líneas aéreas. Ed. Eduardo Becerra. Madrid: Ediciones Lengua de Trapo, 1999. 289-293.
- Torres-Saillant, Silvio. El retorno de las yolas: ensayos sobre diáspora, democracia y dominicanidad. Santo Domingo, Rep. Dom.: Ediciones Librería La Trinitaria/

Editora Manatí, 1999.

Umpierre-Herrera, Luz María. "Incitaciones lesbianas en 'Milagros, calle Mercurio' de Carmen Lugo Filippi." Revista Iberoamericana. 59.162-163 (enero-junio 1993): 309-316.

Valdez, Pedro Antonio. "El festin de los cuerpos". Res. de El callejón de las flores de Ligia Minaya. 3-5. 11 junio 2001
<<http://www.geocities.com/escritoresdominicanos/resenas.html>>.

Vanderplaast de Vallejo, Catharina. Presentación del libro de Aurora Arias, Relatos de fin de siglo. Feria Internacional del Libro. San Juan, Puerto Rico. noviembre del 1999.

Vega, Ana Lydia, y Carmen Lugo Filippi. Virgenes y mártires. 1981. Río Piedras, P.R.: Editorial Antillana, 1991.

Vega Carney, Carmen. "El amor como discurso político en Ana Lydia Vega y Rosario Ferré." Letras femeninas. 27.1-2 (primavera-otoño 1991): 77-87.

Vega, José Luis. Reunión de espejos. Río Piedras, Puerto Rico: Editorial Cultural, 1983.

Vicioso, Scherezada (Chiqui). Algo que decir, ensayos sobre literatura femenina 1981-1997. Santo Domingo: Editorial Búho, 1998.

_____. "Between the Milkman and the Fax Machine: Challenges to Women Writers in the Caribbean." Trad. Daisy Cocco De Filippis. Winds of Change: The Transforming Voices of Caribbean Women Writers and Scholars. Eds. Adele S. Newson y Linda Strong-Leek. New York: Peter Lang, 1998. 113-118.

Yáñez, Mirta. "Y entonces la mujer de Lot miró...". Yáñez y Bobes. 11-43.

Zavala, Lauro. "Humor, erotismo y lenguaje en tres cuentistas hispanoamericanas." La Palabra y el Hombre. 92 (oct.-dic. 1994): 178-81.