

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

***Sitio a Eros y Papeles de Pandora* de Rosario Ferré: Análisis a la producción discursiva femenina**

Informe final de Seminario de Grado para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura
Hispánica, mención Literatura

Alumna:

Claudia Valencia Orellana

Profesoras guía: Alicia Salomone Natalia Cisterna

[2007]

Introducción .	1
Capítulo I: <i>Sitio a Eros</i>: La producción discursiva femenina . .	3
1. La fragmentación de la sujeto productora de discurso . .	3
2. Especificidad de la escritura femenina . .	6
3. La búsqueda de una genealogía femenina . .	8
4. La ironía como estrategia en el discurso femenino: . .	11
Capítulo II: Análisis de dos cuentos de <i>Papeles de Pandora</i> .	15
Conclusiones .	23
Bibliografía .	25
I.- De la autora: .	25
II.- Sobre la autora: .	25
III.- Teoría: . .	26

Introducción

En este trabajo analizaremos dos obras de la escritora puertorriqueña Rosario Ferré desde una perspectiva de género. La primera de ellas será *Sitio a Eros*¹, cuya primera edición se publica el año 1980. *Sitio a Eros* es una colección de quince ensayos en los cuales la autora afronta la problemática de la escritura femenina. En los primeros ensayos aborda este tema destacando y definiendo las principales características que posee dicha escritura, su especificidad y también las dificultades que encuentra en el campo cultural. Le siguen a éstos, diferentes ensayos dedicados cada uno de ellos a una artista en particular, en donde se abordan algunos aspectos de su vida y de su obra, que para Rosario Ferré cumplen con ser un modelo a seguir para las mujeres jóvenes. Es importante señalar que este libro no se plantea como una colección de textos con fines académicos, sino como una colección de discursos que poseen una función didáctica. *Sitio a Eros* puede ser tomado, entonces, como un catálogo de modelos de vida, por eso la autora destaca que no existe en estos textos ninguna referencia bibliográfica.

La segunda obra que tomaremos para este trabajo es la colección de cuentos *Papeles de Pandora*² (1976) el cual es el primer libro publicado por la autora. De aquí sólo analizaremos dos cuentos, “La muñeca menor” y “Cuando las mujeres quieren a los hombres”.

¹ Ferré, Rosario. *Sitio a Eros*. México: Joaquín Mortiz, 1986.

² Ferré, Rosario. *Papeles de Pandora*. México: Joaquín Mortiz, 1990.

La hipótesis que proponemos es que en las obras escogidas se encuentra una teorización sobre la escritura femenina, en la que se expone una fragmentación del sujeto que escribe. Esto nos lleva a que las mujeres no han tenido cabida dentro del campo cultural tradicional, por lo que la autora busca generar una propia genealogía en la que encuentre cabida la alteridad de su expresión.

La realización de este trabajo consistirá en hallar en los diferentes textos, cuentos y ensayos, este intento de teorización referente a la escritura femenina. Partiremos con los ensayos debido a que en ellos es posible encontrar de manera más explícita su análisis crítico con respecto a la escritura femenina, análisis que posteriormente veremos traducido estéticamente en sus cuentos. Para desarrollar lo anterior; nuestro trabajo contará con dos capítulos. En el primero, titulado “La producción discursiva femenina”, abordaremos la idea de la escritura femenina, en primer lugar desde la perspectiva de la sujeto que produce el discurso, apoyándonos además en diferentes propuestas teóricas como las de Patrizia Violi, Raquel Olea y Lucía Guerra principalmente. Luego observaremos cómo percibe la autora la especificidad de la escritura femenina, observando las diferentes características y recursos que Ferré identifica en los textos de mujeres. Finalmente, recorreremos la selección de figuras femeninas que la autora recoge en los ensayos. Haremos esto con el fin de proponer que Rosario Ferré realiza un intento de generar una genealogía de mujeres en la historia cultural de occidente en las cuales el sujeto femenino pueda reconocerse.

En el segundo capítulo, titulado “Análisis de dos cuentos de *Papeles de Pandora*” nos abocaremos al estudio de los cuentos seleccionados, mirándolos en comunión con lo expuesto en la sección anterior, con el fin de enlazar su propuesta teórica con la ejecución misma de su escritura.

Capítulo I: *Sitio a Eros*: La producción discursiva femenina

1. La fragmentación de la sujeto productora de discurso

En los ensayos de *Sitio a Eros*, Rosario Ferré plantea que las escritoras enfrentan un problema fundamental que es su constante fragmentación en cuanto sujetos, en la medida que, desde la tradición patriarcal, aparecen incompatibles los roles domésticos, históricamente asignados a las mujeres, con la profesión de escritora, la cual la haría desatender su espacio familiar.

La escritura femenina, para Rosario Ferré, siempre ha de partir desde una doble voluntad de la sujeto. Por un lado, una voluntad constructiva que le permite como autora hacer una reinención de sí misma y del mundo, reinención que está ligada con, lo que Ferré llama, su necesidad de “amor”, la que sería un eje fundamental en la escritura producida por mujeres. Por otro lado, se encontraría una voluntad destructiva que se relaciona con una necesidad de “odio” que hace a la autora querer desarticular el mundo y también a sí misma. Las mujeres no podrán realizar siempre una escritura relacionada con el amor, ni con el odio, su escritura se moverá permanentemente entre ambas

polaridades.

De acuerdo a Ferré, esta ambigüedad en la literatura de mujeres está relacionada con el lugar marginal que ocupa el sujeto femenino en la producción cultural. Las mujeres, a diferencia de los hombres, se han visto históricamente excluidas de la producción simbólica de sus sociedades, bajo el argumento de que no estarían capacitadas para esta función. Es precisamente la necesidad de ser agente activa en la configuración cultural lo que hace a Ferré decir en uno de sus ensayos: “Deseaba vivir: experimentar el conocimiento, el arte, la aventura, el peligro, todo de primera mano y sin esperar a que me lo contaran.”³ Para la escritora Puertorriqueña, entonces, el sujeto femenino ha vivido una situación de silencio frente a la cultura, ya que la ha recibido contada por otros. Así, la manera en que la sujeto puede acceder a ésta, es decir, formar parte constructiva de la cultura es tomando la palabra. Frente a esto, Raquel Olea⁴ señala que:

“En nuestra cultura, las mujeres como productoras de discurso, aún menos que en otros ámbitos, han podido constituirse en sujetos de poder. Han permanecido, así, sin reconocimiento como interlocutoras en lo público, para competir en igualdad con los discursos masculinos legitimados por siglos de prácticas de intervención en las dinámicas de construcción de su poder”

De igual forma, Patrizia Violi en *El infinito singular*⁵ ve que las mujeres han sido entendidas en la sociedad como un “otro” respecto al hombre, el cual aparece como “lo uno”, es decir, el centro en donde se construyen los órdenes simbólicos de la comunidad. La historia y la cultura en general, dice Violi, ha sido formulada por hombres, por lo tanto, las mujeres participan en estas instancias desde su continua alteridad, es el hombre el que ha tenido históricamente el dominio de la creación de las ideas. Para que las mujeres ingresen a la cultura como creadoras y agentes de transformación deben alejarse de sus roles domésticos. Esto lleva a que el sujeto femenino deba dividirse en dos: atrapado entre sus tareas de género tradicionales y el desafío que implica instalarse autónomamente en el espacio de la cultura; experiencia con la cual los hombres no necesariamente deben enfrentarse.

En el momento en que decide coger la palabra, lo hace cuando toma conciencia de que posee una experiencia otra, por lo que toma la palabra para hablar desde su propia realidad, desde su propia alteridad. Entendiendo que la experiencia de las mujeres ha sido históricamente diferente a la de los varones, de igual forma la experiencia de las escritoras no puede ser similar a la de sus pares masculinos. Al haber sido marginadas de la producción cultural, la mujer no ha contado con las herramientas para tener un papel más activo en la creación literaria. Es por ello que el número de autoras profesionales es menor que el de escritores. Un aspecto prioritario para que la mujer tenga un rol más relevante en la configuración cultural y discursiva es que esta aprenda a

³ Ferré, Rosario. “La cocina de la escritura” Op. Cit, 1986. p.15.

⁴ Olea, Raquel. “Sobre mujer y escritura. Una aproximación”. *Lengua víbora. Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas*. Santiago: Cuarto Propio, 1998, p. 21.

⁵ Violi, Patricia. *El infinito singular*. Madrid, Cátedra, 1991.

instalar su voz en el concierto escritural de su sociedad, ejercicio que sin embargo se ve resistido por una serie de prejuicios. Al respecto, Ferré plantea que se ha escrito más acerca de la vida de las escritoras que de sus obras, y esto se debe a que no hay un convencimiento social con respecto a que tanto hombres como mujeres poseen las mismas capacidades de imaginación y de creación⁶. En este marco, la crítica tradicional habría privilegiado una perspectiva biográfica al explicar la literatura de mujeres: las mujeres no crearían sino que hablarían de sí.

En el ensayo titulado *La autenticidad de la mujer en el arte*, Ferré señala que:

“La mujer con vocación literaria no llegará hoy acaso a esos extremos [refiriéndose a la locura, el suicidio o la hechicería], pero sigue estando muy lejos de tener una vida tranquila: su vida se vuelve una vorágine de conflictos que intentan destrozarla, en la medida en que persiste en realizar la voz de su corazón, o sea, su vocación.”⁷

Entenderemos entonces que, para la Ferré, el éxito es tema de conflicto para las escritoras, ya que esto supone un prejuicio relacionado con que si ellas logran un buen desempeño en su profesión, serán malas esposas o malas “en la cama”, por lo tanto, las mujeres muchas veces se ven obligadas a escoger entre la pareja, la familia, y la vocación. Debido a que para la mayoría es muy difícil de equiparar ambas dimensiones, las mujeres terminan tomando una u otra opción. En otras palabras, abandonan su vocación para así poder seguir con sus roles tradicionales, o bien, desisten de tener una vida familiar para dedicarse exclusivamente a la escritura. Así, la mujer que opta por su vocación literaria opta por la soledad y esto lleva a que las mujeres se vean cara a cara con la culpa, deciden castigarse a sí mismas, lo que se basa fundamentalmente en la educación que han recibido. Según Rosario Ferré, las mujeres han sido educadas sin el incentivo de que deben desarrollarse en todos los ámbitos de su vida sino solo en aquellos relacionados con sus roles domésticos. Al mismo tiempo, observa la autora, que la opción por la literatura la pone en una situación alternativa que es la de cuestionar el ejercicio del poder. Este rol contrahegemónico se relaciona con que las mujeres al tomar la palabra, están rompiendo con el orden establecido que las ha mantenido en silencio, que las ha relegado a lo doméstico. Sin embargo, esto las hace nuevamente caer en la culpa, como dice Ferré en el mismo ensayo citado anteriormente:

“La mujer que intenta romper con los patrones de comportamiento convencionales no necesita, por lo general, ser castigada ni por ley ni por los mecanismos sociales. Ella se ocupa, mucho más eficientemente que ningún tribunal, de castigarse a sí misma: se siente atterradoramente culpable.”⁸

Analizaremos a continuación cuáles son las características que Ferré observa en la escritura femenina y cómo, dentro de ésta, la exploración de la mujer a sí misma se hace

⁶ Lucía Guerra dice que: “Las escritoras latinoamericanas han sido una sombra, ya que no han sido reconocidas como tal, sino más bien como señoras que escriben, no se les reconoce como profesionales de la escritura”. “Entre la sumisión y la irreverencia”. Carmen Berenguer, *et al* (comp.). *Escribir en los bordes*. Santiago: Cuarto propio, 1994, p. 18.

⁷ Ferré, Rosario. “La autenticidad de la mujer en el arte”. *Op. Cit.*, 1986. p. 34.

⁸ *Ibid.* p.35.

fundamental.

2. Especificidad de la escritura femenina

Ya hemos dado cuenta de la situación que enfrentan las escritoras frente a una sociedad en la cual no son correctamente representadas ni aceptadas como tales; veamos ahora cómo es la escritura femenina teniendo en cuenta lo formulado anteriormente.

Si las escritoras han estado ajenas a los grandes relatos que han construido la historia de occidente (porque les fue contada por otros) Rosario Ferré piensa que las autoras deben optar por construir sus relatos desde su propia interioridad, de sus experiencias personales. Por lo tanto, parte de la base de que la escritura femenina será en primera instancia una exteriorización de la interioridad de la sujeto, las mujeres deben escribir desde su experiencia.⁹ Al respecto dice en “La cocina de la escritura”:

“Hoy sé por experiencia que de nada vale escribir proponiéndose de antemano construir realidades exteriores, tratar sobre temas universales y objetivos, si uno no construye primero su realidad interior; de nada vale intentar escribir en un estilo neutro, armonioso, distante, si uno no tiene primero el valor de destruir su realidad interior. Al escribir sobre sus personajes, un escritor escribe siempre sobre sí mismo, o sobre posibles vertientes de sí mismo, ya que, como a todo ser humano, ninguna virtud o pecado le es ajeno.”¹⁰

El descubrimiento de la “realidad interior” implica la exploración del cuerpo y de la sexualidad del sujeto femenino. Rosario Ferré propone que una buena escritora debe ante todo ser mujer, esa es la forma con la que encontrará la autenticidad en su arte. Ser mujer es conocerse, su cuerpo, su identidad, explorar su sexualidad, su ira, sus frustraciones y satisfacciones. La escritura necesariamente necesita que la autora explore su diferencia genérico sexual, para encontrar así su “naturaleza de lo femenino” que según la autora es la pasión, la cual debe incorporarse en sus producciones literarias. Sin embargo, recalca, que no se debe pensar que todas las obras son iguales ya que cada una va variando de acuerdo a su autora, época y estilo.

En relación a la inclusión del cuerpo en la escritura, Lucía Guerra, en “Los recursos del cuerpo”¹¹ señala que nuestra cultura ha borrado y renegado del placer sexual de la mujer, y que como estos, al igual que su palabra, no han sido representados; la imagen de la mujer en la cultura occidental es, por tanto, una imagen incompleta. Por lo tanto, es

⁹ En relación a esto, Patrizia Violi comenta que: “La reflexión sobre lo individual que parece caracterizar a la investigación de las mujeres se configura ante todo como forma de conocimiento, de un saber no abstracto ligado a la subjetividad y a la experiencia y que, como tal, implica también una transformación en relación con el lenguaje y la palabra”. Patrizia Violi. *El infinito singular*. Op. Cit. p. 157.

¹⁰ Ferré, Rosario. “La cocina de la escritura”. *Op. Cit.*, 1986. p. 21

¹¹ Guerra, Lucía. “Los recursos del cuerpo”. *La mujer fragmentada*. Santiago, Cuarto propio, 1995. p. 17-20.

fundamental que las mujeres reconozcan su corporalidad y reconozcan que la imagen que se les ha dado de ellas es una representación parcelada, pues así podrán incorporarla en su escritura como un elemento que las caracteriza y diferencia de lo masculino.

Para Ferré, una forma discursiva apropiada para que la mujer exprese este conocimiento de sí es el diario, ya que según ella afirma, el diario se ubica en una zona intermedia entre lo intelectual y lo subjetivo. Rosario Ferré sostiene que habría un carácter mimético entre este género discursivo y la identidad de género femenino, en la medida que ambos son construcciones interrumpidas pero capaces de desplegarse en aspectos privados, subjetivos y aspectos públicos.¹²

A su vez, otro factor que influye en la escritura femenina, es la posibilidad de la maternidad. El ser madre, acerca a la mujer a una forma distinta de experimentar su cuerpo, lo conoce de una forma a la cual los hombres nunca podrán acceder. Pero, por otro lado, esto hace que las mujeres deban asumir un rol social que les exige dejar de lado sus necesidades individuales para avocarse completamente al cuidado de otros. Al respecto Lucía Guerra¹³ señala que la mujer, al ser asociada exclusivamente a la maternidad, se le asigna una identidad fija determinada por su útero.

Entonces, vemos que el cuerpo de las mujeres se convierte también en una entidad doble, ya que por una parte le permite encontrar lo que la hace diferente al hombre, su propia especificidad, pero, sin embargo, su cuerpo también la amarra nuevamente al discurso hegemónico de carácter patriarcal.

En los ensayos de *Sitio a Eros*, Rosario Ferré plantea, que una característica de la escritura femenina, es la de ser subversiva, lo que se relaciona con este alejamiento de las mujeres de lo público y ahonda en lo privado, en todo aquello que no goza de prestigio en el discurso hegemónico¹⁴. La escritura femenina funcionaría entonces como una derregularización del discurso patriarcal, una ruptura, como lo plantea Nelly Richard en *¿Tiene sexo la escritura?*¹⁵ endonde propone la existencia de una escritura que tendería a la feminización, lo cual se da cuando se produce una poética que se propone romper con la tesis del discurso hegemónico. Esta sería la literatura que se practica como

¹² Rosario Ferré plantea que el diario se acomoda a la vida de la mujer, dice: "como ella, es una estructura restringida, eternamente interrumpida, que se ocupa de los detalles más nimios y a la vez de los más fundamentales". En: *El diario como forma femenina*. Op. Cit., 1986, p.42.

¹³ Guerra, Lucía. Op. Cit., 1994, p.18.

¹⁴ En otro ensayo, Ferré señala en relación a este punto: "Es por eso que la literatura de las mujeres se ha ocupado en el pasado, mucho más que la de los hombres, de experiencias interiores, que tienen poco que ver con lo histórico, con lo social y con lo político. Es por esto también que su literatura es más subversiva que la de los hombres, porque a menudo se atreve a bucear en zonas prohibidas, vecinas a lo irracional, a la locura, al amor y a la muerte; zonas que, en nuestra sociedad racional y utilitaria, resulta a veces peligroso reconocer que existen. *La cocina de la escritura*. Op. Cit., 1986, p.32.

¹⁵ Richard, Nelly. "¿Tiene sexo la escritura? *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago, Francisco Zegers Editor, 1993, pp. 31-45.

una disidencia de identidad respecto de la cultura masculino-paterna.

Concluamos entonces, que la escritura femenina para Rosario Ferré da cuenta de la existencia de una experiencia femenina distinta a la de los hombres¹⁶. Ferré comprende que cuando las mujeres toman la palabra, articulan una escritura diferente, cuya especificidad no ha sido tomada en cuenta por la cultura patriarcal. La inclusión del mundo interior de la sujeto, sus experiencias, lo irracional, lo pasional, pasará a formar parte del eje fundamental del discurso femenino, con lo que se instala inmediatamente en la marginalidad, desafiando la estructura del discurso hegemónico.

La autora no pretende hacer una alabanza de la escritura femenina, no busca decir que debido a todos estos factores es una literatura mejor, sino que busca expresar y hacer notar que debido a la distinta forma de experimentar el mundo se llega a una literatura con características propias. En este marco, para Rosario Ferré tanto hombres como mujeres pueden llegar a ser buenos escritores, respetando sus características propias, lo importante será que tengan el dominio de las técnicas de la escritura. Dice en *La cocina de la escritura*: “El secreto de la escritura, como el de la buena cocina, no tiene absolutamente nada que ver con el sexo, sino con la sabiduría con que se combinan los ingredientes.”¹⁷

3. La búsqueda de una genealogía femenina

Sitio a Eros comienza con una nota en la cual la autora dedica estos ensayos a su hija adolescente. Le dice que en esas páginas encontrará modelos de vida de mujeres que la ayudarán tanto a ella, como a otras lectoras jóvenes, a enfrentar las dificultades que encontrarán en sus vidas. Así vemos como se instala una intención en el libro, la de ser un catálogo de ejemplos que ha tomado de la historia cultural. En la nota con la que comienza el libro dice: “Sitio a Eros es en este sentido un tributo a unas mujeres que considero santas, en la manera en que es necesario entender la santidad en el siglo veinte.”¹⁸

Ahora bien, este libro se proyecta más allá que como un mero catálogo de artistas notables. En efecto, en la medida en que Ferré esta conciente de que la literatura de mujeres necesita ser visibilizada en el espacio cultural, la selección de figuras femeninas que ella realiza opera como una suerte de genealogía que posibilita destacar los nombres de aquellas a quienes Ferré considera relevantes en la historia cultural.

Las figuras que destaca son las siguientes: Mary Shelley, George Sand, Flora

¹⁶ Ferré señala: “Sospecho que no existe una escritura femenina diferente a la de los hombres. Insistir en que existe implicaría la existencia de una naturaleza femenina, distinta a la masculina, cuando lo más lógico sería insistir en la existencia de una experiencia radicalmente diferente. En *La cocina de la escritura*. Op. Cit. p. 31.

¹⁷ Ibid. p. 33.

¹⁸ Ferré, Rosario. Op. Cit. 1986, p. 7.

Tristán, Jean Rhys, Tina Modotti, Alexandra Kollontay, Sylvia Plath, Julia de Burgos, Lillian Hellman y Virginia Woolf. Todas estas mujeres, de una u otra forma representan para Ferré aquellos ejemplos que cada mujer debe apreciar y tomar para sí. Estos ensayos, funcionan dentro de *Sitio a Eros* como una suerte de ejemplificación de lo expuesto en los primeros ensayos del libro en los cuales realiza su reflexión acerca de la producción discursiva femenina. Veremos que en cada ensayo, la figura central representa alguna característica que está presente en el planteamiento de Ferré. A continuación destacaremos algunas de estas figuras que, a nuestro parecer son más relevantes y nos permiten entender de mejor manera este intento de la autora por construir una genealogía.

En primer lugar se encuentra Mary Shelley, escritora inglesa de quién Rosario Ferré en el ensayo “Frankenstein: una versión del mito de la maternidad” dice:

“Mary estaba muy enamorada de Shelley, pero se sentía inferior a él, debido a su educación casera. No obstante se había empeñado en ser su igual. En sus cartas, en su diario, lleva impecablemente la cuenta, no de las denticiones o diarreas de sus hijos, sino de la enorme cantidad de libros que leía hasta altas horas de la noche, para lograr una comunicación más efectiva con Shelley.”¹⁹

Mary demuestra interés por la literatura, pero debido a su educación de género, como señala Ferré, no está preparada para desarrollar su vocación de modo público. Sin embargo, esto cambia cuando ella escribe su obra *Frankenstein*, con la que supera a grandes escritores de su tiempo²⁰.

Además, es importante destacar que Mary Shelley es hija de Mary Wollstonecraft, también escritora e iniciadora del pensamiento feminista. Eso ha llevado a que su hija se haga consciente de la situación en la que se encontraba la mujer del siglo XIX, y plasme eso en su escritura. Ella observa por ejemplo, que la relación de las mujeres con la maternidad es muy diferente a la que pueden tener los hombres, hecho del que dará cuenta Ferré en sus ensayos, la autora puertorriqueña señala en relación a Shelley que:

“Convencido de que su engendro le será eternamente obediente, lo ha dotado no sólo de una inteligencia precoz, sino también de fuerza sobrehumana. (Nuevamente, la falla trágica de Víctor proviene de su conocimiento imperfecto de los procesos de la maternidad: la mujer sabe que puede darle vida al hijo, pero reconoce que la transmisión de las cualidades espirituales es un proceso muy diferente; distinción que el hombre ignora...”²¹

Podemos observar que el ensayo dedicado a Mary Shelley responde a dos ideas antes propuestas en los primeros ensayos de *Sitio a Eros*: una es la situación de desventaja que viven las mujeres en relación a una educación que no se preocupa por el desarrollo intelectual de éstas, lo que las hace no seguir siempre su vocación, sea esta la literatura

¹⁹ Ferré, Rosario. “Frankenstein: una versión del mito de la maternidad”. *Op. Cit.* 1986. p. 51.

²⁰ En el mismo ensayo, Ferré señala: “Los ilustres poetas han sido derrotados: ninguno logró inventar una historia de terror que superara la suya. De las cuatro historias que se escribieron aquel verano junto al lago de Ginebra, sólo la suya pasaría a ser un clásico, una de las expresiones más originales de la fantasía gótica de su tiempo.” *Ibid.* p. 54.

²¹ *Ibid.* p. 60.

o cualquier otra. Pensamos que Rosario Ferré incluye a Shelley en su selección de figuras femeninas por ser una mujer que supo sortear esta dificultad y atreverse a demostrar sus capacidades como escritora. Mary Shelley comprende que las mujeres no se han mantenido en el margen como consecuencia de una naturaleza intrínseca que las incapacitaría en la producción cultural, sino que esto se ha debido a cómo se ha configurado la sociedad, y en palabras de Rosario Ferré “consecuencia de cómo el hombre ha estructurado el mundo sobre las bases de la esclavitud”²². Vemos también en esta figura la idea ya planteada por Ferré acerca de la determinación de las mujeres por el hecho de ser madres, ya que también Shelley muestra cómo las mujeres entienden mejor la relación con sus hijos, por haberlos llevado en su cuerpo, lo que genera un conocimiento al que el hombre no puede acercarse.

En segundo lugar queremos destacar a la escritora francesa George Sand, a quién Ferré llama la “emancimatriz”, que fue un nombre que le dio Alfred Musset, porque Sand se preocupó incansablemente por la libertad de las mujeres en cuanto a su sexualidad. Sand propone que la libertad sexual y sentimental de la mujer debe ser un arma contra la represión, y reconoce que el hecho de que exista una reglamentación de la vida sexual se debe a una necesidad de poder que posee el estado patriarcal. Por esto Ferré la considera en su conjunto de artistas a destacarse, es decir, ve en ella un elemento importante para el movimiento feminista que debe ser tomado en consideración:

“En lo que George Sand jamás fue confusa ni contradictoria fue en su lucha por la igualdad civil y la sentimental de la mujer, razón que debería ser suficiente para reivindicar hoy su memoria ante el movimiento feminista.”²³

Nos interesa también la figura de otra escritora inglesa, Jean Rhys, de quien destaca las características de sus personajes. Ya vimos anteriormente cómo resalta Rosario Ferré la importancia de la pasión en la escritura femenina, entregándole a ésta su carácter diferencial. Es precisamente este rasgo el que observa en la literatura de Rhys:

“Las protagonistas de Jean Rhys toman el amor donde lo encuentran, con una irresponsabilidad fatalista que recuerda a las heroínas de las escritoras de la generación perdida. La pasión amorosa les da la posibilidad de vivir intensamente y se sienten estimuladas por el fuego de la pasión en sus actos más nimios y prescindibles.”²⁴

En su colección de mujeres destacadas Ferré también tendrá un lugar para Julia de Burgos a quien dedica el ensayo “Carta a Julia de Burgos”. A ésta es a la que trata con más familiaridad y le critica el haber sido sumisa ante el amor, pero por sobre todo le muestra una fuerte admiración pues la poeta logró algo que para Ferré es fundamental que es el hecho de ser poeta, a pesar de su contexto:

“Porque tú lograste superar la situación opresiva de la mujer, su humillación de siglos. Y al ver que no podías cambiarla, utilizaste esa situación, la empleaste, a pesar de que se te desgarraban las entretelas del alma, para ser lo que en verdad

²² Ibid. p.57.

²³ Ferré, Rosario. “La victoria de la `emancimatriz’”. Op. Cit. 1986. p. 71.

²⁴ Ferré, Rosario. “Un cuarteto y su desenlace”. Op. Cit. 1986,p. 87.

fuiste: ni mujer ni hombre, sino simple y sencillamente, poeta.”²⁵

Finamente destacaremos el caso de Sylvia Plath es necesario prestarle atención, ya que en el ensayo dedicado a ella “Las bondades de la ira” se propone subrayar un elemento relevante para Rosario Ferré que es la profesionalización de la escritura femenina. Al respecto, Ferré hace una comparación de Sylvia Plath con las poetisas hispanoamericanas y dice que éstas, debido a las sociedades en que les ha tocado vivir no han tenido un fácil acceso a la profesionalización de su escritura, por lo tanto, Sylvia Plath les llevaría una notable delantera. Sin embargo, debemos cuestionar esto, ya que no podemos desconocer la existencia de varias mujeres que hicieron de la literatura su profesión, como Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Delmira Agustini entre muchas otras. Por lo tanto, es posible para nosotros pensar que la autora de estos ensayos no reconoce a su propia tradición y no busca identificarse en ella, sino que busca hacerse parte de una genealogía de escritoras metropolitanas, en efecto, salvo por Julia de Burgos, la totalidad de sus ejemplos femeninos no son latinoamericanos. Este desconocimiento puede hacernos pensar que Rosario Ferré no considera necesario recuperar nombres que deban insertarse dentro de una genealogía.

Tras haber revisado a algunas de las figuras femeninas a quienes dedica la autora sus ensayos, concluiremos que esta selección responde a una necesidad de encontrar y de situarse en una tradición propia, ya que, como hemos dicho, la literatura de mujeres no ha tenido el adecuado reconocimiento en los campos culturales²⁶. Cada una de estas mujeres además demuestra haber sido concientes de que existe una situación desventajosa para las mujeres, en distintos ámbitos. Por lo tanto, estas creadoras sí le sirven a Rosario Ferré como modelos de vida (al estilo de las hagiografías de los santos) para las mujeres jóvenes que la leen, como dejó claro al comienzo del libro.

Desde nuestra perspectiva estos ensayos se presentan como una genealogía, se enmarcan en la necesidad por parte del sujeto femenino de mirarse en una tradición propia, como también lo señala Eliana Ortega:

“La necesidad de establecer nuestra propia tradición, nace del inmenso deseo de mirarnos en un espejo propio, que no nos distorsiones, que no nos refleje el ‘deber ser’ sino más bien el ‘querer ser’”²⁷

4. La ironía como estrategia en el discurso femenino:

²⁵ Ferré, Rosario. “Carta a Julia de Burgos”. *Op. cit.* 1986, p. 150.

²⁶ Respecto a esto, Adriana Méndez Rodenas plantea que: “La mujer instalada en el lenguaje lo siente suyo por pertenecer a una comunidad lingüística, pero lo vive ajeno por ser intrusa en otra lengua, ésta que cohesionada al código de los textos leídos y venerados de generación a generación.” En: “Tradicción y escritura femenina”. *Escribir en los bordes*. Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Diamela Eltit, Raquel Olea, Nelly Richard compiladoras. Cuarto propio, Santiago, 1994, p. 54.

²⁷ Ortega, Eliana. “Escritoras latinoamericanas: Historia de una herencia obstinada”. *Lo que se hereda no se hurta. Ensayos de crítica literaria feminista. Cuarto Propio, 1996. p. 153.*

La ironía como figura retórica ha sido entendida generalmente como ese dar a entender algo más allá de lo que se dice. Para Carmen Foxley, la ironía implica lo siguiente: “Más que un cambio de sentido, la figura produce la tensión irresuelta del CONTRASENTIDO convocado por la forma retórica.”²⁸ Será entonces esta figura un elemento que provoca tensión entre dos sentidos, y nos tomaremos de esta idea para comenzar a analizar la ironía como un recurso retórico clave de la producción escritural femenina, de acuerdo a lo planteado por Rosario Ferré en el último ensayo de *Sitio a Eros*, titulado “De la ira a la ironía o sobre cómo atemperar el acero candente del discurso”.

Según el pensamiento de Ferré, la escritura femenina nace a partir de la ira, la cual se debería a la situación de marginalidad y las dificultades que trae para las escritoras dedicarse a su vocación. Por eso, al comienzo del ensayo la autora nos dice:

“La ira movió, durante siglos, a innumerables mujeres a escribir sus textos. Pienso en Sor Juana, monja esgrimista, blandiendo contra sus enemigos el estilete raudo de sui verso. Pienso en Mrs. Radcliffe, en Mary Shelley, en las Brontë, todas escritoras iracundas, que personificaron, en sus heroínas enloquecidas y en sus monstruos de origen gótico, los sentimientos de rebelión que experimentaron ante una situación injusta.”²⁹

Sin embargo, esta ira no se manifiesta de manera pura en el discurso, sino que se aparece suavizada por la ironía, la cual define como “el arte de disimular la ira, de atemperar el acero lingüístico para lograr con él un discurso más efectivo”³⁰. Entenderemos pues, según el pensamiento de la autora, que la ironía, es vista como una estrategia mediante la cual las escritoras pueden expresar aquellos sentimientos de una forma más eficiente, pues si ellas manifestaran su ira sin el recurso irónico, sus discursos se desgarrarían en lenguajes impulsivos, lo que impediría el ejercicio representacional de las autoras.

Ya teniendo presente cómo entiende el uso de la ironía, veamos ahora cómo es que ella explica su funcionamiento dentro de la escritura. Para Rosario Ferré, la ironía produce un desdoblamiento del autor. Así, este se convierte en un sujeto doble, que, por una parte es un yo empírico e histórico, aquel que posee experiencias y sentimientos, que posee un conocimiento de la realidad. Por otra parte, se encuentra el yo lingüístico, el que se inserta dentro de la escritura. Para la autora, la ironía se produce cuando ese yo empírico reconoce la existencia del otro, del yo lingüístico. Para ella, esto significa, que al convertirse el sujeto en signo (el yo lingüístico sería el yo empírico convertido en signo) le permite un proceso de distanciamiento y de objetivación el cual le permite observarse a sí mismo y a quienes lo(a) rodea, con lo cual se instala en el espacio literario³¹.

En este ensayo, además analiza cómo ella misma ha aplicado la ironía en su escritura, y pone el ejemplo de su libro *Papeles de Pandora* señalando lo siguiente:

“Papeles, sin embargo, a pesar de estar escrito en carne viva, contiene ya la

²⁸ Foxley, Carmen. “La ironía, funcionamiento de una figura literaria”. En: *Revista Chilena de literatura*. n° 9-10, 1977, p. 5.

²⁹ Ferré, Rosario. “De la ira a la ironía o sobre cómo atemperar el acero candente del discurso”. *Op. Cit.* 1986, p. 191.

³⁰ Ferré, Rosario. *Op. Cit.* 1986, p. 192.

***promesa del disimulo irónico. El juego del sin querer queriendo, del gesto del prestidigitador que oculta lo que necesita desesperadamente revelar.”*³²**

En relación a lo anterior es interesante destacar las observaciones Elaine Showalter, cuando se refiere al discurso femenino como una doble voz: “La escritura femenina es un ‘discurso a dos voces’ que siempre encarna las herencias sociales, literarias y culturales tanto de los silenciados como de los dominantes”³³ A pesar de que ella no habla precisamente de la ironía, la idea de un discurso a dos voces tal y como ella lo define, nos permite entender de mejor manera lo que Rosario Ferré se propone explicar en su ensayo. La escritura femenina, como ya hemos analizado, se posicionaría en el lugar de los silenciados, pero sin embargo, no puede dejar de lado lo heredado por la cultura hegemónica, debido a lo que aludíamos recientemente en relación a que el discurso femenino no puede ser completamente iracundo, motivo por lo cual las escritoras recurren a la ironía como una forma de hacer que su discurso se vea de alguna manera suavizado pero manteniendo su contenido.

³¹ Rosario Ferré explica esto de la siguiente manera: “La ironía implica un proceso de desdoblamiento en el autor, durante el cual el yo se divide en un yo empírico e histórico, y en un yo lingüístico. En realidad el don irónico se concreta cuando el primer yo del escritor, el yo formado por su experiencia en el mundo, toma conciencia de la existencia de ese segundo yo que lo constituye en signo, en materia de esa misma historia que está narrando. esta experiencia de distanciamiento, de objetivación del yo histórico, es lo que le permite al escritor observarse a sí mismo (así como también al mundo) desde un punto de vista irónico y, a fin de cuentas, literario.” En: “De la ira a la ironía o sobre cómo atemperar el acero candente del discurso”. Op. Cit. 1986, p. 192.

³² *Ibid.* p. 194.

³³ Showalter, Elaine. “La crítica feminista en el desierto”, *Otramente: literatura y escritura feministas*, México, Fondo de Cultura - UNAM, 1999. p. 105-106.

Capítulo II: Análisis de dos cuentos de *Papeles de Pandora*

Luego de haber analizado la propuesta de Rosario Ferré en relación a la producción discursiva femenina, tomaremos lo ya estudiado para internarnos en el análisis de dos cuentos de su libro *Papeles de Pandora*.

En primer lugar analizaremos el texto titulado “La muñeca menor”³⁴. En el cuento se nos relata la historia de “La tía vieja”, una mujer que sufre la mordida de un animal que termina introducido en su pierna. Debido a este accidente el personaje padecer dificultades para moverse y se queda encerrada en la casa de su hermana dedicándose al cuidado de sus sobrinas. Cada cierto tiempo, la tía confeccionaba muñecas copiando la imagen de las niñas y realizaba réplicas más grandes de acuerdo a lo que ellas iban creciendo. Esta es una idea que nos parece interesante ya que vemos cómo la tía va generando constantes dobles de las niñas, hace imitaciones de todas las edades, por lo tanto, aunque las niñas fuesen creciendo y cambiando su cuerpo, siempre habría una imagen de ellas. Pero además, también es interesante el hecho que la tía, a pesar de que hacía las muñecas más grandes, no variaba en la confección del traje de las muñecas. Esto nos puede hacer pensar que a la mujer le cuesta mucho aceptar el paso del tiempo, lo que es debido a que mantiene para sí la imagen de cada niña en cada etapa de su vida. Dicha idea también la podemos apreciar en el siguiente párrafo:

³⁴ Ferré, Rosario. “La muñeca menor”. Op. Cit. 1990. pp. 9-15.

“Sin embargo, la tía no entraba en la habitación por ninguno de estos placeres, sino que echaba el pestillo a la puerta e iba levantando amorosamente cada una de las muñecas canturreándoles mientras las mecía: Así era cuando tenías un año, así cuando tenías dos, así cuando tenías tres, reviviendo la vida de cada una de ellas por la dimensión del hueco que le dejaba entre los brazos.”³⁵

Aquí vemos cuál es la relación que tiene la tía con las muñecas. Estas no están siendo exhibidas permanentemente, ni tampoco se encuentran en las habitaciones de cada niña, sino que están todas encerradas en una sola habitación. Cuando la tía está con las muñecas es como si estuviera con las niñas, juega con ellas y para la mujer parece no haber diferencia entre las muñecas y sus referentes reales.

En cuanto a la confección de las muñecas, también hay elementos que no podemos dejar de lado. En primer lugar, la mujer realiza las figuras tomándole las medidas a la sobrina escogida, además, la cara de la muñeca la realizaba haciendo una mascarilla de cera en la cual plasmaba la faz de la muchacha. Vemos entonces cómo la tía va atrapando la imagen de sus sobrinas, pues son réplicas exactas, no son simples imitaciones. Lo que finalmente sucede es que crea varios dobles de estas niñas que van llenando una habitación la casa, puesto que no se deshacen de ellas a medida que pasa el tiempo.

La tía hacía las muñecas hasta el día del matrimonio de cada una, ese día le entregaba la última muñeca a la sobrina correspondiente, la cuál es la más importante pues al dárselas les decía siempre: “aquí tienes tu pascua de resurrección”. Es el día del casamiento, entonces, para las mujeres el momento de un cambio, una resurrección, ya que por una parte, dejan la casa paterna, dejan de ser niñas para ser mujeres, y más que mujeres son esposas; y la intención de la tía tal vez es decirles que en ese momento nacerán de nuevo a otra vida, y esa muñeca es el símbolo de esa nueva vida.

Es esta nueva vida la que nos interesa destacar en este cuento, ya que de quien se nos cuenta es de la menor de las hermanas a quien se nombra como “la menor”. Esta muchacha se casa con el hijo del médico que atendió a la tía durante muchísimo tiempo, con este se casa y se va a vivir con él al pueblo. Cuando le fue entregada su última muñeca se dio cuenta de que esta estaba rellena de miel a diferencia de las anteriores. Además, a diferencia de las otras muñecas, la última llevaba en su boca todos los dientes de leche de la menor y en sus ojos le había puesto como pupilas unas antiguas dormilonas de brillantes. La última muñeca, la que se llevará a su vida de casada, cuando se supone que la niña ya no lo será más, la imagen que la tía ha confeccionado de ella lleva más elementos de su infancia que ninguna otra muñeca anterior, y además la hace más cercana a la realidad por llevar elementos de la niña.

Finalmente la menor deja la casa, y en su nuevo hogar descubre que la vida que le ha tocado no es muy distinta a la de la muñeca, pues ésta queda sentada en el piano de cola, y la niña queda sentada en el balcón, así se describe en el cuento:

“El joven médico se la llevó a vivir al pueblo, a una casa encuadrada dentro de un bloque de cemento. La obligaba todos los días a sentarse en el balcón, para que los que pasaban por la calle supiesen que él se había casado en sociedad.”³⁶

³⁵ *Ibid.* p. 11.

La niña pasa a vivir en una especie de casa de muñecas, en la cual es exhibida en una vitrina que es el balcón. Su vida como mujer sólo consiste en sentarse y permitir que otros la miren. Esa es la misma vida de la muñeca, sentada en el piano de cola, en el centro de la sala donde todos puedan mirarla. Vemos cómo se van dando similitudes entre ambas que van más allá de la imagen, las dos empiezan a tener el mismo destino.

Un día su esposo decide vender los ojos de la muñeca por lo que ésta queda con los ojos bajos. Esto es muy importante, ya que al quitarle los ojos a la muñeca, esta nunca más podrá mirar nada. Veremos que esto es lo mismo que le ocurrirá a la niña.

Así, comienza a ser cada vez más fuerte la similitud entre ambas, se da una fusión entre la muñeca y la menor, lo que se entiende mejor cuando en el relato ya no se distinguen por su nombre: “La menor seguía sentada en el balcón, inmóvil dentro de sus gasas y encajes, siempre con los ojos bajos.”³⁷. De igual manera le ocurrió a la muñeca cuando vendieron sus ojos, quedó con los ojos bajos. Ambas, niña y muñeca pierden la mirada, pero además, la niña pierde su identidad la que es arrebatada por su marido y pierde también la posibilidad de ver las cosas por sí misma.

La mimesis se hace definitiva cuando el esposo nota que la menor no ha envejecido en los años que han pasado y se mantiene igual de fría que al principio, se dice en el relato que tiene la piel aporcelanada y dura, igual que la muñeca. El médico se ha casado con una muñeca, no se casó con la menor. Esta es la resurrección de la que hablaba la tía al entregarle la muñeca, la menor al casarse renace como réplica de sí misma, destinada a sentarse inmóvil dentro de su casa de “juguete” para que otros la observen.

La tía se resigna ante el médico, pues este nunca le quita la chágara que tiene en la pierna. A su vez, la menor se resigna a convertirse en muñeca junto al hijo del médico de su tía. Veamos cómo termina el cuento: “Entonces la muñeca levantó los párpados y por las cuencas vacías de los ojos comenzaron a salir las antenas furibundas de las chágaras.”³⁸ Existe otro elemento mimético más, que es que la muñeca menor también se llena de chágaras, al igual que su tía. No olvidemos que fue ella quién creó esta muñeca y todas las otras. Es la tía la que mantiene aquellas imágenes infantiles de todas las niñas de la casa, y es por ella que la menor conoce al médico que fue su esposo. La tía además estaba también inmóvil, y perdió su juventud por esa mordida que la llevó a estar al cuidado de sus sobrinas. Por eso ella le entrega sus mismos males a la menor, finalmente construye una réplica de sí misma pero con la imagen de la niña, hace una muñeca solitaria, silenciosa e inmóvil.

En el cuento titulado “Cuando las mujeres quieren a los hombres” nos encontramos con dos personajes femeninos; una es Isabel Luberza y la otra es Isabel la negra. La primera es la esposa y la segunda la amante. El hombre, Ambrosio, ha muerto y en su herencia ha dejado la mitad de la fortuna para cada una. Al comienzo del relato no sabemos a ciencia cierta cuál de las dos mujeres es la que está hablando y empezamos

³⁶ *Ibid.* p. 14.

³⁷ *Ibid.* p. 15.

³⁸ *Ibid.* p. 15.

a pensar que estamos frente a un personaje dual, la señora y la prostituta en una sola, veamos como se ve esto en el cuento:

“o al menos eso pensábamos entonces, antes de que intuyéramos tus verdaderas intenciones, la habilidad con que nos habías estado manipulando para que nos fuéramos fundiendo, para que nos fuéramos difuminando una sobre la otra como una foto vieja colocada amorosamente debajo de su negativo, como ese rostro desconsolado que llevamos dentro y que un día de golpe se nos cala en la cara, cuando nos paramos frente a un espejo que alguien descolgó de la pared.”³⁹

Sin embargo, en la medida en que avanza el relato, las voces de ambas de van diferenciando y cada una va tomando la palabra. En primer lugar, analizaremos la figura de la viuda, Isabel Luberza, dama de sociedad, madre, conocida en el pueblo por sus acciones sociales. Buena y bella esposa. Pero, a pesar de todo esto, ha vivido durante mucho tiempo con el fantasma de esa otra mujer, la amante de su esposo. Para ella, la vida ha sido siempre la de una dama, ha recibido la educación propia de su clase, conoce bien las labores del hogar y está acostumbrada a ellas. Anclada en el espacio doméstico, relegada a tareas asistenciales y en donde la exploración de los deseos no es algo considerado propio de una “dama”. Es la imagen clara de la mujer tradicional. Veamos cómo se dirige a su difunto esposo cuando le habla sobre el adulterio que ha vivido:

“Porque bien claro lo dice San pablo, Ambrosio, una cosa es el adulterio llevado a cabo con modestia y moderación y otra cosa es el lenocinio público, el estupro de traganíqueles y luces de neón. bien claro que é lo dice en su Epístola a los Corintios, si una mujer tiene marido infiel por la mujer, que se guarde de cometer mayores pecados al quedar con una prostituta que no con muchas. Y la mujer a su vez, al permanecer sujeta a sus deberes de esposa y madre, mortificada su carne blancadelirio, sus raíces sumergidas en el sufrimiento como a orillas de un plácido lago, exhala un perfume inefable, de aliento virginal, que sube y se remonta a los cielos, agrandando infinitamente a Nuestro Señor.”⁴⁰

La educación que ha recibido le ha enseñado a perdonar al hombre, a aceptar que tal vez hasta es culpa suya que su esposo le haya sido infiel por tantos años. Ella está convencida de que la salvación en el cielo la obtendrá siendo paciente y siguiendo con los deberes asignados a su género. Para esta mujer la vida representa más bien un deber ser frente a la sociedad, y esto cambia solamente cuando ella se imagina a la otra mujer, a Isabel la Negra. Muchas veces incluso se sometió a castigos físicos, según ella, en nombre de la otra, sin embargo, debemos pensar que no era esta la razón, sino más bien, lo hacía como una forma de represión de sus propios deseos, ya que quería ser conciente de sus propios deseos y necesidades. Por eso recurría a la imaginación, y se figuraba a su esposo con la amante, y ella sólo puede observar, ya que una mujer como ella no puede hacer con su cuerpo lo mismo que una prostituta⁴¹.

Existen en Isabel Luberza elementos que nos permiten apreciar el deseo por convertirse de una u otra forma en la otra, por ejemplo, le gusta pintarse las uñas de color

³⁹ Ferré, Rosario. “Cuando las mujeres quieren a los hombres”. Op. Cit. 1990. pp. 26-27.

⁴⁰ Ibid. p. 39.

rojo, y sentarse en el balcón a mirar y a esperar que pase el hombre, cosas que pueden ser atribuibles más a la prostituta que a la dama.

Por el contrario, Isabel la Negra es todo lo contrario de la viuda. Para ella el deseo es algo absolutamente primordial, lo entiende y lo asume como parte de su vida. Es conciente de su cuerpo, de su sexualidad, y no hace el amor para satisfacer a otros sino a ella:

“Pensando que no era por ellos que yo hacía lo que hacía sino por mí, por recoger algo muy antiguo que se me colaba en pequeños ríos agridulces por los surcos detrás de la garganta, para enseñarles que las verdaderas mujeres no son sacos que se dejan impalar contra la cama, que el hombre más macho no es el que enloquece a la mujer sino el que tiene el valor de dejarse enloquecer, enseñándolos a enloquecer conmigo.”⁴²

Para la Negra, como ya dijimos el amor no es un regalo, un favor que la mujer le hace al hombre, sino que ella, al igual que él lo viven porque lo desea, porque lo necesita y no se avergüenza de saber hacerlo y enseñarlo.

Sin embargo, esta mujer también siente la necesidad de parecerse a la viuda. Para Isabel la Negra, la mitad de la casa que le ha dejado su amante significa la posibilidad de realizar el sueño de ser señora, de sentarse ella en el balcón, con los muebles y la ropa de la otra.

Finalmente, ambas mujeres, desean en parte ser la otra, desean que la fusión se realice, desean ser el espejo de la otra. Las dos dicen: “Nosotras, tu querida y tu mujer, siempre hemos sabido que debajo de cada dama de sociedad se oculta una prostituta.”⁴³ Y las dos dicen también: “Porque nosotras siempre hemos sabido que cada prostituta es una dama en potencia.”⁴⁴

Después de todo no hay grandes diferencias entre ellas, cada una es las dos cosas. Y veremos que lo que finalmente las une es el amor, pues ambas asienten en que fue la pasión por Ambrosio lo que las llevó a sentirse en la necesidad de fundirse la una en la otra, aunque finalmente una le haya ganado a la otra.

Cuando la Negra decide reclamar su parte de la casa, sucede finalmente la fusión entre ambas, pero no se da en un equilibrio, sino que predomina la prostituta. Así, es Isabel Luberza la que cede ante sus deseos y acepta que la casa sea un prostíbulo, pero también la otra obtiene lo que quiere, es en cierto modo señora. Así termina el cuento:

⁴¹ Isabel Luberza describe lo que imagina de la siguiente forma: “Me la imaginaba entonces en el catre contigo, adoptando las posiciones más soeces, dejándose cachondear todo el cuerpo, dejándose chochea por delante y por detrás. de alguna manera gozaba imaginándomela así, hecha todo un caldo de melaza, dejándose hacer de ti esas cosas que una señora bien no se dejaría hacer jamás.” Ibid. pp. 42-43.

⁴² Ibid. p. 36.

⁴³ Ibid. p. 27.

⁴⁴ Ibid. p. 27.

“Ahora me le acerco porque deseo verla cara a cara, verla como de verdad ella es, el pelo ya no una nube de humo rebelde encrespado alrededor de su cuello, la piel ya no negra, sino blanca, derramada sobre sus hombros como leche de cal ardiente, sin la menor sospecha de un requinto de raja, tongoneándome yo ahora para tras y para adelante sobre mis tacones rojos, por los cuales baja, lenta y silenciosa como una marea, esa sangre que había comenzado a subirme por la base de las uñas desde hace tanto tiempo, mi sangre esmaltada de Cherries Jubiles.”⁴⁵

Hemos escogido estos cuentos, debido a que nos permiten observar de manera clara lo que propone Rosario Ferré acerca no sólo de la escritura femenina, sino también acerca de la situación que enfrentan las mujeres en la sociedad. En “La muñeca menor” vimos cómo la mujer termina siendo inmovilizada, sin posibilidad de expresión y vista como una especie de adorno. En “Cuando las mujeres quieren a los hombres” advertimos dos posibilidades extremas de lo que puede ser una mujer. Observamos el lado de la represión, de la culpa y del inexistente conocimiento de si misma, y por el contrario, está la expresión máxima de aprovechamiento del placer y búsqueda del deseo, la exploración de su cuerpo.

Podemos percibir en ambos cuentos, de distintas perspectivas, la importancia que tiene en la vida de las mujeres esta lucha entre el “ser” y el “querer ser”, la muñeca menor sucumbió ante lo segundo y las dos Isabeles encontraron formas de equilibrar su situación. Por lo tanto, podemos apreciar y comprobar, que la sujeto femenino, sufre esa constante fragmentación y se enfrenta a diversas dificultades en la búsqueda de una vida plena.

Es importante también destacar que en ambos cuentos está presente la idea que plantea Ferré de incluir el cuerpo dentro de la escritura. En el caso del primer cuento, el cuerpo aparece como un ente inmóvil, si reconocimiento por parte de los personajes. Tanto la tía como la menor dejan de percibir su corporalidad, no exploran su sexualidad y permiten que otros se hagan cargo de este y lo conviertan en “adorno”. Dijimos que el esposo de la niña convierte su cuerpo en algo para observar, dejándola en el balcón para que otros la aprecien, y por otro lado, la tía, permite que el médico no cure su enfermedad y también pasa a ser un objeto decorativo en la casa. Ambos personajes son de distintas formas muñecas, réplicas de lo que debe ser una mujer inserta en la sociedad, son mujeres silenciosas que obedecen al destino que les han dado los hombres.

En ambos cuentos también está presente la idea de un discurso a dos voces como planteábamos cuando hablábamos de la ironía, pues se presenta en los dos textos un discurso dominante y uno silenciado. En el primer relato, el discurso silenciado no se manifiesta directamente desde los personajes, más bien se ve en la situación que aquellas figuras femeninas enfrentan, que es el sometimiento por parte del hombre, el cual sería el portador del discurso dominante. En el segundo relato, ambos discursos están representados en los personajes, Isabel la Negra es quien porta el discurso silenciado, el que se relaciona con el deseo y la sexualidad, y es Isabel Luberza la que lleva el discurso dominante al ser la figura de la dama de sociedad que representa los valores de ésta.

⁴⁵ *Ibid.* p. 44.

Entendimos además, en relación a la ironía que esta funciona de acuerdo a la presencia del juego del prestidigitador, o el decir sin querer queriendo. Ninguno de los dos cuentos nos habla de manera explícita acerca de la situación de desventaja que viven las protagonistas, sin embargo esto se da a entender mediante todos los elementos analizados, por lo tanto, esta escritura iracunda como la llama la autora ha sido atemperada por la ironía. En el caso de “La muñeca menor” los personajes, sobre todo la niña, siente rabia, se siente incómoda ante la situación que le ha tocado vivir, sin embargo, no lo demuestra de manera explícita, sino que en pequeñas acciones como cuando vende partes de la muñeca, ella no aprecia a su réplica y no le importa que esta se destruya, pero de todas maneras le esconde esto a su esposo y nunca da muestras de sus sentimientos. La ironía en “La muñeca menor” no es tan fuerte como en “cuando las mujeres quieren a los hombres”, ya que en este se muestra de manera clara un discurso doble, en el cual se dan los dos polos que Ferré plantea que se disputan la vida de las mujeres, es “ser” y el “querer ser”. Cada Isabel representa uno de ellos, no obstante, no quedan distanciados definitivamente, sino que se reúnen, pero dejando más espacio a lo que ellas quieren ser. De todas maneras, podemos pensar, que esto se debe a que en este relato, el hombre está muerto, por lo que ya no rige en la vida de ambas, cosa que no sucede en “La muñeca menor”. Por lo tanto, estos cuentos, aportan a la idea de que es necesario para las mujeres abrirse al espacio de su interioridad, conocerse a sí mismas y explorar sus cuerpos y deseos. Los resultados, como ya observamos, son diferentes. Unas, la niña y su tía, sucumben ante lo establecido y pierden su identidad, por el contrario, Isabel Lubenza e Isabel la Negra toman en sus manos su existencia y comienzan a conocerse, y ambas comienzan a vivir su propia vida.

Conclusiones

Luego de haber analizado los ensayos de *Sítio a Eros*, hemos podido formarnos una idea de lo que propone Rosario Ferré en relación a la escritura femenina. Distinguimos que se construye en estos ensayos una propuesta teórica de lo que, según el pensamiento de Rosario Ferré, caracteriza a dicha escritura, y la manera como se enfrentan las sujetos a la producción de su discurso.

Comprendimos que las mujeres, históricamente han sido desplazadas como productoras de conocimiento, lo que parte principalmente de la incompleta representación que han tenido como sujetos, pues se han mantenido mayoritariamente en silencio. Por eso, se encuentran con la necesidad de tomar la palabra como forma de acceder a una representación adecuada a su experiencia, ya que son concientes de que esta no es igualable a la de los hombres.

Este acto de tomar la palabra las enfrenta a una serie de cuestionamientos y prejuicios basados principalmente en el rol de género que les ha sido asignado, ya que las mujeres han sido confinadas a lo privado y doméstico y no se ha promovido el desarrollo de sus capacidades intelectuales. Esto lleva a que muchas escritoras, al momento de decidir tomar el camino de la escritura se vean enfrentadas a decidir entre su vida familiar y su vocación. Es por esto es que resulta muy frecuente el sentimiento de culpa, el cual también se relaciona con la educación recibida.

De todas formas, la escritura femenina, se posiciona desde la alteridad, se plantea como el cuestionamiento al discurso hegemónico. Por lo que se convierte también la escritura en un medio para romper con el rol de género impuesto.

En relación a la especificidad de la escritura femenina, hemos concluido que para Ferré, esta parte de la base de ser una exteriorización de la realidad interior de la sujeto. Esto implica que debe existir un conocimiento de la corporalidad, de la sexualidad y de las emociones, Ferré plantea que es necesario que cada mujer explore su identidad.

Es necesario el conocimiento de la corporalidad, ya que el cuerpo para las mujeres trae consigo una doble connotación, por una parte, le muestra una diferencia notable con respecto al hombre por el hecho de la maternidad, y por otro lado, este hecho la significa con el rol social de ser la que está a cargo del cuidado de otros.

Rosario Ferré no plantea la idea de que existe una literatura femenina mejor que la masculina, sino que destaca la importancia de lograr, tanto hombres como mujeres, ser buenos escritores, que dominen las técnicas de la escritura.

Encontramos también en los ensayos de *Sitio a Eros* la clara intención de confeccionar un catálogo de ejemplos que la autora puertorriqueña considera necesario destacar como figuras femeninas importantes dentro de la historia cultural. Nosotros hemos planteado que esta intención pasa por una necesidad de establecer una genealogía para establecer una tradición en la cual ella como mujer y como artista pueda reconocerse. De igual forma hemos problematizado el hecho de que dentro de esta selección la autora no haya buscado dentro de la tradición latinoamericana, desconociendo las voces que aquí se encuentran.

En cuanto a los recursos que utilizan las escritoras, destacamos la ironía, que funciona principalmente como el medio para atemperar o apaciguar el discurso iracundo que, según Ferré es el que predomina en la escritura femenina. Este recurso funciona a partir del juego de decir pero sin decirlo directamente, dando paso a una escritura en cierta medida doble en la cual aparece el discurso hegemónico pero inundado por el discurso dominado, ya que este logra aparecer pero podríamos decir que encubierto.

Finalmente hemos analizado dos cuentos incluidos en *Papeles de Pandora*, los cuales nos permitieron observar desde la práctica discursiva, lo anteriormente planteado en este trabajo. Advertimos que se presenta de manera muy fuerte la idea de que las protagonistas están constantemente en una dualidad basada en el “ser” y el “querer ser”, lo que constata la fragmentación de la sujeto en el discurso. Percibimos la presencia del discurso irónico que se muestra a dos voces, una de las cuales representa el discurso dominante y la otra representa el discurso silenciado, predominando el primero en “La muñeca menor” y el segundo en “Cuando las mujeres quieren a los hombres”.

Así, al llegar al final de esta investigación, concluimos que en la obra de Rosario Ferré, existe coherencia entre la propuesta teórica y la práctica literaria, por lo que nos encontramos frente a un proyecto escritural que desde su escritura teórica cruza hacia su obra literaria.

Bibliografía

I.- De la autora:

Ferré, Rosario. *Sitio a Eros*. México: Joaquín Mortiz, 1986.

_____ *Papeles de Pandora*. México: Joaquín Mortiz, 1990.

II.- Sobre la autora:

Apter-Cragolino, Aída. "De sitios y asedios: La escritura de Rosario Ferré". *Revista Chilena de Literatura*, nº 42, 1993, pp.25-30.

Bloom, Harold. "Elegía al canon". *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1996.

Gelpí, Juan. "Apuntes al margen de un texto de Rosario Ferré". Eliana Ortega (ed.). *La sartén por el mango*. Ríos Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1997, pp. 133-135.

Méndez-Clark, Ronald. "La pasión y la marginalidad en (de) la escritura: Rosario Ferré". Eliana Ortega (ed.). *La sartén por el mango*. Ríos Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1997, pp. 119-130.

Palmer-López, Sandra. "Rosario Ferré y la generación del 70: Evolución estética y literaria". *Acta literaria*, nº 27, 2002, pp.157-169.

III.- Teoría:

Bourdieu, Pierre. "El punto de vista del autor. Algunas propiedades generales de los campos de producción cultural". *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1997, pp. 318-416.

Castro-Klarén, Sara. "La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina". *La sartén por el mango*, Eliana Ortega (ed.). Ríos Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1997, pp. 27-46.

Foxley, Carmen. "La ironía, funcionamiento de una figura literaria". *Revista Chilena de literatura*. nº 9-10, 1977, pp. 5-20.

Girard, Alain. "El diario como género literario". *Revista de occidente*, nº 182-183, 1996, pp.31-38.

Guerra, Lucía. "Entre la sumisión y la irreverencia". *Escribir en los bordes*, Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Diamela Eltit, Raquel Olea, Nelly Richard compiladoras, Santiago: Cuarto propio, 1994, pp.17-20.

_____ *La mujer fragmentada: historias de un signo*. Santiago: Cuarto propio, 1995.

Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía". *De la ironía a lo grotesco*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalaca, 1992, pp. 173-193.

Méndez Rodenas, Adriana. "Tradición y escritura femenina". *Escribir en los bordes*, Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Diamela Eltit, Raquel Olea, Nelly Richard compiladoras, Santiago: Cuarto propio, 1994, pp.53- 64.

Mignolo, Walter. "Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)". *El canon literario*. Madrid: Arco libros, 1998, pp. 237-270

Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1988.

Ortega, Eliana. "Escritoras latinoamericanas: Historia de una herencia obstinada". *Lo que se hereda no se hurta*. Ensayos de crítica literaria feminista. Santiago: Cuarto Propio, 1996. p. 151-166.

Richard, Nelly. "De la literatura de mujeres a la textualidad femenina". *Escribir en los bordes*, Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Diamela Eltit, Raquel Olea, Nelly Richard compiladoras, Cuarto propio, Santiago, 1994, pp.25-32.

_____ "¿Tiene sexo la escritura?". *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1993, pp. 31-45.

- Robinson, Lillian. "Traicionando nuestro texto. Desafíos feministas al canon literario". *El canon literario*. Madrid: Arco libros, 1998, pp. 115- 137.
- Showalter, Elaine. "La crítica feminista en el desierto", *Otramente: literatura y escritura feministas*, México: Fondo de Cultura - UNAM, 1999, pp. 75-111.
- Sullá, Enric. "El debate sobre el canon literario". *El canon literario*. Madrid: Arco libros, 1998, pp. 11-34.
- Traba, Marta. "Hipótesis sobre una escritura diferente". *La sartén por el mango*, Eliana Ortega (ed.). *La sartén por el mango* . Ríos Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1997, pp. 21-26.
- Olea, Raquel. "Sobre mujer y escritura. Una aproximación (Introducción)". *Lengua víbora. Producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas*. Santiago: Cuarto Propio, 1998, pp.19-44.
- Oyarzún, Kemy. "Literaturas heterogéneas y dialogismo genérico sexual". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, nº 38 (1993) 37-50.
- Valdés, Adriana. "Escritura de mujeres: una pregunta desde Chile". *Composición de lugar. Escritos sobre cultura* . Santiago: Universitaria, 1996.
- Violi, Patricia. *El infinito singular*. Madrid, Cátedra, 1991.