



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

ESCUELA DE POSTGRADO

ROMPIENDO EL SILENCIO: ESCENAS DE ESCRITURA Y LECTURA EN LA  
OBRA NARRATIVA DE ROSARIO FERRÉ

Tesis para optar al grado de Doctora en Literatura  
con Mención en Literatura Chilena e Hispanoamericana

CARLA CORTÉS MÁRQUEZ

Profesora Guía:

Dra. Lucía Stecher Guzmán

Santiago de Chile, 2022



ROMPIENDO EL SILENCIO: ESCENAS DE ESCRITURA Y LECTURA EN LA  
OBRA NARRATIVA DE ROSARIO FERRÉ

## RESUMEN

**Autora: Carla Cortés Márquez**

**Profesora Guía: Lucía Stecher Guzmán**

**Grado académico obtenido: Doctora en Literatura con mención en Literatura Chilena e Hispanoamericana.**

**Título: Rompiendo el silencio: escenas de escritura y lectura en la obra narrativa de Rosario Ferré.**

**Fecha de graduación:**

Esta investigación indaga en la trayectoria de la puertorriqueña Rosario Ferré como escritora, feminista y crítica literaria en un campo cultural incipiente para las mujeres caribeñas de mediados del siglo XX. La investigación dará cuenta de la recurrencia temática en la obra de Rosario Ferré de las escenas de escritura y lectura, y de sus teorías sobre la escritura femenina a través del análisis de una selección de textos: los cuentos “La bella durmiente” y “El cuento envenenado” publicados en *Papeles de Pandora* (1976); el ensayo literario *El coloquio de las perras* (1990); y las novelas: *Maldito Amor* (1986), *La batalla de las vírgenes* (1993), *La casa de la laguna* (1995), *Vecindarios excéntricos* (1999) y *Lazos de sangre* (2009).

Este estudio busca mostrar que Rosario Ferré configura una poética metaficcional mediante estrategias de escritura como la metaficción, la autorreflexividad, la construcción en abismo, la ironía y la parodia, en donde opera una suerte de deseo intelectual que motiva su recurrencia temática. Esta poética manifiesta la necesidad de Ferré de autoafirmarse como mujer escritora y, a su vez, opera como un grito de resistencia contra los discursos de poder al romper el silencio impuesto a la mujer en la sociedad y en la esfera letrada. Rosario Ferré, junto a otras mujeres escritoras de su generación, participa de la reconstrucción de una memoria caribeña que busca legitimar a la mujer intelectual en espacios que se le habían negado.

## DEDICATORIA

A mi mamá, Rossy, cuya perseverancia por la escritura inspiró este estudio.

## AGRADECIMIENTOS

A mi esposo Oscar, por su incondicional apoyo en este sueño de letras.

A mi hija Emilia y a mi hijo Santiago, por el tiempo robado.

A mis hermanas Patricia y Karin, y a mi mellizo Ricardo, por las palabras de aliento.

A las mujeres de mi familia y amigas que cuidaron de mis hijos mientras dedicaba largas horas a esta investigación.

A Lucía Stecher, por sus valiosos aportes y por acogerme con amabilidad y comprensión.

## EPÍGRAFE

“Cuando trataron de callarme, grité.”  
Teresa Wilms Montt en *Autodefinition*.

# ÍNDICE DE CONTENIDOS

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>1</b>
<b>1. CAPÍTULO PRIMERO: ROSARIO FERRÉ: TRAYECTORIA, RECEPCIÓN CRÍTICA Y CAMPO INTELECTUAL...</b>	<b>7</b>
1.1.    ROSARIO FERRÉ: SU TRAYECTORIA Y PARTICIPACIÓN EN EL CONTEXTO SOCIO POLÍTICO Y CULTURAL .....	8
1.2.    RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA OBRA DE ROSARIO FERRÉ .....	20
1.2.1. <i>Un grito desesperado: 1976-1993</i> .....	21
1.2.2. <i>Entrada al mercado anglófono: 1994-1998</i> .....	25
1.2.3. <i>Recepción actual: 1998 hasta 2022</i> .....	28
1.3.    CUERPO Y LETRA: LA ESCRITURA DE MUJERES COMO CAMPO DE REFLEXIÓN .....	35
<b>2. CAPÍTULO SEGUNDO: LA ESCRITURA DENTRO DE LA ESCRITURA EN LA OBRA DE FERRÉ</b> .....	<b>44</b>
2.1.    EL ARTE DE ESCRIBIR Y LEER METAFICCIÓN .....	45
2.1.1. <i>La escritura y la lectura como prácticas de análisis</i> .....	45
2.1.2. <i>Metaficción, puesta en abismo y autorreflexividad</i> .....	54
2.1.3. <i>Intertextualidad, parodia e ironía</i> .....	66
2.2.    ESCENAS DE ESCRITURA Y LECTURA.....	72
2.2.1. <i>María de los Ángeles y la escritura anónima en “La bella durmiente”</i> .....	73
2.2.2. <i>Rosaura y la tinta de guayabas en “El cuento envenenado”</i> .....	86
2.2.3. <i>La contraescritura a través de Gloria, Titina y Laura en Maldito amor</i> .....	95
2.2.4. <i>Fina y Franca: la crítica y la escritora en “El coloquio de las perras”</i> .....	105
2.2.5. <i>Mariana y la escritura de crítica social en La batalla de las vírgenes</i> .....	112
2.2.6. <i>El novelar de Isabel y la poesía de Rebeca en La casa de la laguna</i> .....	124
2.2.7. <i>Elvira y Dido: las reinas de la palabra en Vecindarios excéntricos</i> .....	161
2.2.8. <i>Rose y Julia: primas con el don de la palabra en Lazos de Sangre</i> .....	180
<b>3. CAPÍTULO TERCERO: ROMPIENDO EL SILENCIO</b> .....	<b>199</b>
3.1.    LA MUJER LETRADA EN LA OBRA NARRATIVA DE FERRÉ .....	200
3.2.    HACIA UNA POÉTICA METAFICCIONAL DE AUTORÍA FEMENINA.....	217
3.3.    EL BALCÓN, EL ENTRELUGAR DE LA LECTO-ESCRITORA.....	236
<b>4. CONCLUSIONES: FERRÉ EN EL ESPEJO</b> .....	<b>241</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>246</b>

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Comparativa de figuras lectoras y escritoras.....	200
Tabla 2: Estrategias de inserción de Ferré... ..	218
Tabla 3: Estrategias de escritura .....	224

## INTRODUCCIÓN

Esta investigación surge por mi interés de estudiar la escritura de mujeres, línea de investigación que he desarrollado en los últimos años, pero además significa para mí un proceso de relectura de mi propia historia familiar. Rosario Ferré revela que un sentimiento feminista la llevó al oficio de la escritura; en su libro *A la sombra de tu nombre* confiesa que la muerte de su madre hizo que brotara en ella la ira por los siglos de subyugación femenina y que sintió fuertes deseos de gritar por el silencio que la sociedad patriarcal le impuso a su madre. Su grito desesperado la llevó a escribir, grito que ha tenido eco en varias de las mujeres protagonistas de sus relatos, entre ellas Isabel Montfort de *La casa de la laguna*.

En un juego metaficcional, Isabel escribe una novela dentro de la novela, la que lleva el mismo nombre que el libro que el lector empírico tiene en sus manos. Su esposo, Quintín Mendizábal, intenta desacreditar su voz indagando en la veracidad de los hechos narrados. Mi madre, cual Isabel, es una aficionada a la escritura que logró publicar un libro de manera independiente titulado *A la sombra de un hombre* (2006), una novela autoficcional que remeció nuestro entorno familiar. Todavía recuerdo a mi padre leyendo el libro a mi costado y corrigiendo con desesperación cada escena, cual Quintín Mendizábal. Y descubrí que la escritura es réplica.

En esta investigación busco examinar la escritura de la puertorriqueña Rosario Ferré y su trayectoria hacia la profesionalización de su vocación escritural. El problema que abordaré radica en cómo la autora rompe los silencios impuestos por la sociedad y la esfera letrada. Con el propósito de indagar en recurrencia temática de las escenas de escritura y lectura analizaré una selección de textos representativos de la autora: los cuentos “La bella durmiente” y “El cuento envenenado” publicados en *Papeles de Pandora* (1976); el ensayo literario *El coloquio de las perras* (1990); y las novelas: *Maldito Amor* (1986), *La batalla de las vírgenes* (1993), *La casa de la laguna* (1995), *Vecindarios excéntricos* (1999) y *Lazos de sangre*.

Rosario Ferré nace en 1938 en la localidad de Ponce en la isla de Puerto Rico. Su familia es de clase alta, su padre, Luis A. Ferré era un exitoso empresario partidario de la estatidad

de Puerto Rico y fue el tercer gobernador de la isla (1969-1973). Su madre pertenecía a la aristocracia puertorriqueña. Por lo tanto, el ambiente social al que accede la autora era el de la clase alta. A través de un recorrido por la trayectoria de Rosario Ferré observaremos el lugar privilegiado del que ella disponía frente a otras mujeres escritoras, como el acceso a un círculo de intelectuales extranjeros gracias a sus estudios fuera de la isla. Por otra parte, su condición de mujer caribeña la sitúa en un lugar subalterno frente al patriarcado que reina en las letras. Ferré en su narrativa presenta heroínas mujeres que abandonan el silencio del espacio íntimo para participar de los debates de la esfera pública y así desde el discurso literario reescribe la historia de Puerto Rico.

En su escritura Ferré expone los problemas socio-históricos y culturales de Puerto Rico, los que se replican en las sociedades que han pasado -o están viviendo- procesos de colonización. La isla de Puerto Rico fue colonia española por cuatrocientos años y en 1898 pasó a ser colonia estadounidense; sus residentes son ciudadanos estadounidenses desde 1917 y en 1952 Puerto Rico se convirtió en un Estado Libre Asociado de Estados Unidos. Es de gran importancia para los puertorriqueños el debate en torno a la estadidad, el Estado Libre Asociado o la independencia. La situación política de la isla ha llevado a sus escritores a una búsqueda de la identidad nacional. José Luis González refiere que las generaciones del 30' y del 50', con el libro *Insularismo* (1934) de Antonio S. Pedreira como estandarte, promovían una identidad nacional basada en una versión idílica de Puerto Rico y proclamaban una añoranza por su pasado español y, a su vez, un rechazo a la invasión estadounidense. Como respuesta, según Sandra Palmer-López, surge la generación del 70' que se preocupó de incorporar elementos que los escritores precedentes silenciaban, como las raíces afroantillanas y la crítica feminista; entre sus expositoras femeninas se encuentran: Ana Lydia Vega, Olga Nolla, Magali García Ramis y Rosario Ferré, esta última como precursora.

La literatura en Puerto Rico a partir de los años '70 vivió una transformación que respondía a los cambios sociales tanto en la isla como en el panorama internacional. Intelectuales y académicos organizaron en el año de 1970 en la Universidad de Puerto Rico un debate para encontrar soluciones a la crisis de la literatura puertorriqueña, llegando a la conclusión que debía aprovecharse la instancia para “construir modos alternativos de representación que rompieran con los paradigmas literarios anteriores” (Simonovis 11). Este

proceso de cambio fue impulsado por escritoras y escritores comprometidos con un proyecto estético, intelectual y social que sobrepasaba los valores de lo estrictamente puertorriqueño. Al debate que versaba sobre temas identitarios con posturas sobre nacionalismo se adicionan factores como el idioma, la multiculturalidad y el feminismo, entre otros. El campo literario que se va configurando en América Latina desde los años '70 cambia radicalmente no solo en un ámbito estético con la utilización de nuevas técnicas de escritura, sino también por el aporte de la Nueva Novela Histórica latinoamericana (NNH) que introduce las problemáticas nacionales gracias a la llamada reescritura histórica, la cual revisaré bajo la propuesta de Seymour Menton. Así se configura no solo una nueva generación de escritores y escritoras sino una nueva forma de pensar la sociedad.

Susana Zanetti en *La dorada garra de la lectura* invita a reflexionar sobre los personajes lectores y escritores en la ficción, y a poner en escena al autor y al rol social “condensado en el libro” (11). Esta autora argentina analiza la incidencia de la lectura en la literatura y su reflexión sobre ella de una manera analítica y descriptiva. A su vez, estudia el tópico de la lectura como entretenimiento femenino. Si bien Zanetti no incluye a Ferré, considero su libro de importancia para mi investigación, puesto que presenta una metodología de análisis para las escenas de lectura y escritura, la cual consiste en realizar las siguientes interrogantes: ¿quién lee, qué lee, por qué, dónde? ¿quién escribe, qué escribe, para quién, desde qué lugar? Método que permite conocer el contexto y dilucidar el propósito de su aparición en el libro.

Dentro del campo de análisis enunciado se observará “una escritura sobre la escritura”, para lo cual recurriré al concepto de metaficción. Antonio Gil González en *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea* señala que esbozar una teoría de la metaficción resulta complejo y argumenta la necesidad de recoger elementos narratológicos para introducirse en el tema. Su propuesta tiene una perspectiva de corte estructuralista, donde clasifica los diferentes tipos de metaficción, tanto intradiegética como extradiegética. La metaficción tiene una gran cantidad de formas de presentarse en los relatos ficcionales y Rosario Ferré en sus textos participa de este juego metaficcional donde diversos elementos de la narración se duplican. Con una visión situada en el origen del término metaficción, Lucien Dallenbach en *El relato especular* se refiere a la escritura que se vuelca sobre sí misma y realiza un estudio de las fuentes primigenias respecto a la *mise en abyme* o puesta

en abismo. Dallenbach señala que fue André Gide quien utilizó el término por primera vez en su *Diario* publicado en 1893 (aunque dataría de 1891). En su reflexión sobre la escritura Gide encontró una similitud con el procedimiento heráldico, ciencia que estudia “el blasón dentro del blasón”, esto es, los símbolos y representaciones de los escudos de armas. Dallenbach compara este procedimiento con algunas obras pictóricas como *Las Meninas* de Diego Velázquez o con “la obra dentro de la obra” que se representa en la tragedia *Hamlet* (1603) de William Shakespeare.

En lineamiento con las problemáticas presentadas, un primer capítulo de esta tesis contempla reconstruir la trayectoria literaria de Rosario Ferré siguiendo la propuesta de Pierre Bourdieu, quien sostiene la importancia de observar las posiciones y transformaciones de un agente en los campos: histórico, social, político, literario o intelectual (entre otros)<sup>1</sup>. En el caso de Ferré, a través de sus escritos observaremos cómo manifiesta una actitud y un pensamiento contrahegemónicos en los campos mencionados. Asimismo, abordaré las principales problemáticas socio-históricas de la región caribeña y, específicamente, de Puerto Rico. En una segunda parte de este capítulo realizaré un acercamiento crítico a la autora, donde se observará que los estudios de su obra refieren mayormente a temáticas de corte feminista, pues hasta el momento no ha aparecido una investigación que analice las escenas de escritura y lectura, ni su rol como mujer escritora. En una tercera parte, presentaré una breve panorámica sobre el lugar de la mujer escritora con una mirada desde la crítica feminista latinoamericana y latinoamericanista de la segunda mitad del siglo XX, la cual pondré en diálogo con el pensamiento y los aportes teóricos de Ferré sobre el lugar de la escritura de mujeres.

El segundo capítulo de mi investigación se abocará a los elementos que permitan indagar en las escenas de escritura y lectura en el corpus seleccionado. Se construirá un marco teórico que aborde las herramientas necesarias para estudiar estas prácticas, el cual irá de la mano

---

<sup>1</sup> Bourdieu diferencia la biografía de la *trayectoria*, porque esta última corresponde a una “serie de las posiciones sucesivamente ocupadas por un mismo agente (o un mismo grupo) en un espacio en sí mismo en movimiento y sometido a incesantes transformaciones (82). A su vez plantea la noción de *habitus* para dar cuenta de las disposiciones que los agentes sociales llevan a cabo. La noción de *tomas de posición* correspondería a las elecciones de estos.

con el análisis detallado de cada uno de los textos. La obra narrativa de Ferré será analizada a partir de los conceptos de metaficción, construcción en abismo, autorreflexividad, intertextualidad y parodia. Se utilizarán las metodologías críticas y teóricas presentadas anteriormente para corroborar mi hipótesis y descubrir si en la obra de Rosario Ferré la recurrencia temática de las prácticas de escritura y lectura, así como sus reflexiones sobre la escritura femenina logran configurar una poética metaficcional. He decidido dividir este capítulo en dos partes principales, por un lado la parte teórica y por otro lado presento a modo de recopilación de datos las escenas de lectura y escritura, en ocho subcapítulos que llevan por título a las heroínas de la palabra de Ferré.

El tercer capítulo presenta en la primera parte la reflexión sobre la configuración de las protagonistas mujeres escritoras en la obra de Ferré con el propósito de dar cuenta cómo estas figuras son construidas en base a las escenas de escritura y lectura. En la segunda parte, presentaré un compendio de las estrategias de inserción en el campo intelectual que utiliza Ferré y además comentaré las estrategias de escritura recurrentes en su narrativa con el objetivo de recopilar los elementos clave que están presentes en la poética metaficcional de la autora y donde además se brindará un marco de referencia para el estudio de las prácticas de escritura y lectura. Dando cierre a este capítulo incluyo una tercera parte en la que reflexiono sobre el acto de lectura como un *entre-lugar*, un espacio entre la realidad y la imaginación. Por último, en las conclusiones se dará cuenta de los principales hallazgos y se dejará abierta la posibilidad a nuevos estudios sobre la autora, como un análisis al rol de la práctica escritural en su obra poética, la que por motivos de extensión he dejado a un lado en este estudio.

Así como encuentro la historia de mi madre en la narrativa de Rosario Ferré, este estudio monográfico de su obra es una invitación a habitar un espacio donde la realidad y la ficción se confunden, donde la palabra metaficcional y el deseo intelectual rompen el silencio. Un espacio en el que la mujer es autora de su vida. En esta investigación espero realizar un nuevo acercamiento a la autora, que considere su rol como mujer escritora y la reflexión metaliteraria de su obra narrativa olvidada por la crítica. Ante las problemáticas presentadas, me pregunto entonces ¿cómo construye Rosario Ferré su trayectoria literaria? ¿qué

estrategias utiliza para insertarse en el campo literario? ¿cómo operan las escenas de escritura y lectura en su obra? Y finalmente ¿cuál es su postura respecto a la escritura femenina?

## 1. CAPÍTULO PRIMERO: Rosario Ferré: trayectoria, recepción crítica y campo intelectual

“Yo misma fui mi ruta”

Julia de Burgos en *Poema en veinte surcos*, 1938

Esta tesis dará inicio con la trayectoria intelectual de Rosario Ferré, la cual implica situarla en el contexto de la literatura caribeña a partir de los años 1970. La crítica suele inscribir a la escritora puertorriqueña Rosario Ferré en la generación del 70' como una de sus precursoras debido a su visión *avant-garde* de incluir la crítica feminista en sus relatos. Además de su veta feminista, la que es de gran relevancia para la literatura puertorriqueña y latinoamericana, deseo en el presente capítulo abarcar los elementos más desconocidos o no abordados de la autora y que logran insertarla en un momento histórico de grandes cambios en todo ámbito de la esfera humana, tanto sociales, como culturales y políticos. Se dará cuenta de que su irrupción en el campo intelectual puertorriqueño y latinoamericano no fue azarosa sino responde a una necesidad de renovación en las letras y su consagración como escritora, a una trayectoria comprometida con el rol social de la palabra escrita.

Se realizará un trabajo investigativo de una selección de textos narrativos ficcionales y ensayísticos de la autora Rosario Ferré, quien llevó a cabo su trabajo como escritora, feminista y crítica literaria entre los años 1976 y 2011. La metodología de investigación consiste en reconstruir la trayectoria literaria de Rosario Ferré bajo la propuesta de Pierre Bourdieu, quien propone observar las transformaciones en las tomas de posición que dependen del lugar que ocupa el escritor o escritora en el campo literario y en el campo político. En el caso de Ferré, a través de sus escritos y fuentes adicionales tales como reseñas, artículos críticos y entrevistas, observaremos cómo interactúa con la estructura social y cómo manifiesta una actitud y un pensamiento contrahegemónicos en los campos mencionados.

En la primera parte del capítulo profundizaré en el contexto socio político de Puerto Rico y en la vida de Ferré. En la segunda parte revisaré cómo ha sido recibida por la crítica desde la publicación de su primera colección de cuentos hasta la actualidad. De esta manera, espero descubrir cómo surgió su vocación literaria y qué la movió a escribir y publicar.

### 1.1. Rosario Ferré: su trayectoria y participación en el contexto socio político y cultural

Rosario Ferré se hizo escritora, mejor dicho, cuentista, como a ella le gusta autodenominarse, en una época difícil para las mujeres. Estas páginas darán cuenta de una mujer para quien bien pueden valer las palabras de Julia de Burgos, presentes en el epígrafe de este capítulo: “Yo misma fui mi ruta”. Hoy, a pocos años de la partida de Rosario Ferré acaecida en 2016, podemos analizar su vida y obra, la que cobra vigencia dado el resurgimiento del movimiento feminista. Busco descubrir la motivación intelectual y la relevancia de la reflexión metaficcional en su vida, además de desentrañar cuál es el lugar que ocupa la figura de Rosario Ferré en el campo intelectual puertorriqueño y latinoamericano.

Rosario nace en la isla de Puerto Rico en el año 1938, en el seno de una familia acomodada. Su ciudad natal es Ponce, localidad que tiene gran presencia en su narrativa. Su madre, Lorenza Ramírez de Arellano y Bartoli, pertenecía a la aristocracia puertorriqueña y su padre, Luis A. Ferré Aguayo, a la clase emergente de industriales. En su libro *Memoria* (2011) Rosario nos cuenta que su madre Lorenza era una mujer educada y adelantada para la época, estudió literatura y educación, y obtuvo una maestría en historia en la Columbia University de Nueva York. Su mamá alcanzó a ejercer tres años, pero luego ya con 29 años abandonó su trabajo y sus aspiraciones para dedicarse a su nueva vida de casada. Su padre estudió ingeniería y fue gobernador de la isla por cuatro años, en los últimos dos le correspondió a Rosario asumir como primera dama debido a la enfermedad de su madre que la mantenía postrada y a su posterior fallecimiento. Cuando habla del círculo de amigos y familiares directos de su madre, se refiere a ellos como personas cultas, señala que eran de medios distintos a su padre, a quien se refiere como más mundano y a su mamá más intelectual. En palabras de la misma Ferré su mamá era extraordinaria, fue quien le introdujo el amor por la literatura española. La influencia de su madre es de gran importancia en su vida, si bien mantuvieron una relación conflictiva. A ella le dedica su última novela *Vecindarios excéntricos* (1999), la que en sus mismas palabras corresponde a una biografía novelada de su madre. Además, por ella comenzó a escribir, como relataré más adelante.

Rosario de niña tuvo acceso a una gran biblioteca, era una ávida lectora de los clásicos y también de los cuentos de hadas. En su libro *Memoria* mezcla personajes ficticios con autoras

reconocidas, como si no existiera diferencia entre la realidad y la ficción. Rosario reflexiona que su vida no hubiese sido la misma si a los doce años no hubiese leído *Cumbres borrascosas*, en las penumbras de la biblioteca de su casa. De hecho, muchas de sus lecturas las realizaba a escondidas por corresponder a libros prohibidos: “Por aquel balcón que nunca nadie descubrió, desfilaron indiscriminadamente Emma Bovary, Doña Bárbara, Nancy Drew Cathy Heathcliff, Jane Eyre, Charlote y Emily Bronté, Milady, Becky Sharp, Wonderwoman, Sheena, Jane y Chita, Julieta, Cordela, Goneril y Reagan, la pequeña Lulú, Juana de Arco y Scheherezade” (114-115). Esta amplia y variopinta muestra de mujeres reales y ficticias da cuenta de su bagaje literario y conocimiento de literaturas del mundo. Tema no menor, ya que la crítica suele advertir que su obra está dedicada a un público culto, por las constantes referencias intertextuales e históricas. Por otra parte, al juntar ambos mundos, el real y el ficticio, da cuenta del lugar ambiguo en el que se sitúa.

Su educación era de clase alta, como ella misma refiere. En su libro narra grandes veladas con acceso a un círculo exclusivo de la burquesía puertorriqueña. Asimismo, relata los viajes recurrentes que su familia realizaba a Europa y Estados Unidos<sup>2</sup>. Su educación en las distintas localidades donde residió fue en colegios de élite. Rosario era zurda, cuenta cómo en el colegio Sagrado Corazón la obligaban a escribir con la mano derecha, ya que solo podía haber niñas adineradas blancas y diestras. Ella sentía que no encajaba ahí, sin embargo, su sobreesfuerzo por escribir con la mano derecha la hizo valorar aún más la palabra escrita. Tenía una niñera llamada Gilda, quien le mostraba la *otra* realidad y la influenció bastante respecto a su acercamiento con la cultura popular caribeña<sup>3</sup>. Así como aprendió a escribir con ambas manos, transitó por ambos mundos.

Los padres de Rosario a sus 13 años la envían a estudiar a la Dana Hall School, una escuela para señoritas con internado ubicada en la ciudad de Wellesley (Massachusetts) en Estados Unidos, con el objetivo de que aprendiese a hablar inglés sin acento. Ferré a sus 14 años publicó sus primeros relatos en el diario *El nuevo día*, el cual era propiedad de su padre.

---

<sup>2</sup> En un viaje a Estados Unidos relata que les hicieron ir en un vagón de tren especial para negros por ser considerados latinos, su padre reclamó y los cambiaron. A ella le impactó. Relato que refiere en su libro *Memoria*.

<sup>3</sup> Gilda era todo un personaje. Su mamá la trajo desde Guatemala, era indígena y asidua al cine de segunda, al que solía llevar a Rosario, así como le ensañaba los ritmos populares. Gilda, según cuenta en su libro *Memoria*, tuvo gran influencia en la vida de la escritora porque le mostraba el mundo que le ocultaban sus padres.

Más tarde obtuvo un Bachelor of Arts en inglés y francés en el Manhattanville College, instancia en la que constató su deseo de seguir estudiando letras. Ferré cuenta que su primer marido, Benigno Trigo -con quien tuvo a sus tres hijos-, no la apoyaba en su vocación literaria, así que tras su regreso a Puerto Rico en los años `70 cuando tuvo que decidir prefirió la literatura por sobre su esposo y se divorció luego de casi una década de matrimonio, en la cual, como se lamenta en su libro *Memoria*, se había postergado por cumplir el papel de la perfecta casada. El obtener su independencia le permitió cursar una maestría en Español y estudios latinoamericanos en la Universidad de Puerto Rico. Al terminar sus estudios se casa con el reconocido profesor y escritor mexicano Jorge Aguilar, sin embargo, luego de unos años terminan divorciándose debido a la lejanía ocasionada por sus proyectos profesionales que hacían incompatible el residir en la misma ciudad. No obstante, reconoce que los años que pasó viviendo en México fueron valiosos porque le permitieron estar en contacto con gran cantidad de intelectuales tales como Elena Poniatowska, José Emilio Pacheco, Salvador Elizondo, entre otros.

Rosario cuenta que tras su segundo divorcio se quedó a vivir en la ciudad de Washington D.C. en Estados Unidos, donde se compró un pequeño departamento de dos habitaciones que le permitió dedicarse a su tesis del doctorado en literatura que estaba cursando en la Universidad de Maryland. Culmina sus estudios en 1987 con una disertación sobre Julio Cortázar titulada *La filiación romántica en los cuentos de Julio Cortázar*. Su estancia en el país norteamericano le brindó contacto con gente proveniente de diversas organizaciones, centros culturales, embajadas y universidades, generando un nuevo círculo de amistades y contactos. Ocasión en la que conoció al arquitecto puertorriqueño Agustín Costa, quien llevaba casi 25 años viviendo en Estados Unidos. En 1991 regresan juntos a Puerto Rico y se casan en una pequeña boda civil. Su nuevo esposo la acompañó en sus viajes por las distintas ciudades del mundo en las cuales Rosario era invitada para presentar sus libros y fue quien estuvo junto a ella hasta sus últimos días.

Rosario fundó una revista literaria titulada *Zona de carga y descarga*, junto a su prima Olga Nolla y con el apoyo de Ángel Rama. La revista se publicó entre los años 1972-1975 y se caracterizó por un carácter rupturista respecto a la forma convencional de una revista literaria debido a su presentación en un formato similar a un collage, también por publicar algunos textos sin puntuación y otros con tendencias vanguardistas, así como por publicar

autores nuevos y presentar las ideas del movimiento independentista, por todo esto llegó a remecer el ámbito académico y artístico de la época, además fue una forma indirecta de contradecir la posición política de su padre. *Zona de carga y descarga* fue también el espacio donde Rosario publicó parte de sus primeros cuentos, los que recopilará en 1976 en *Papeles de Pandora*<sup>4</sup>, colección de cuentos de corte fantástico que le dio renombre en Hispanoamérica.

El entorno intelectual al que podía acceder Rosario también era privilegiado. Relata el contacto con los intelectuales de la época, entre los que destaca a Ángel Rama, quien fue su profesor y la motivó a continuar en el mundo de las letras luego de la lectura en borrador de “La muñeca menor”, su primer relato. Entre otros intelectuales reconocidos se relacionó con: Mario Vargas Llosa, Arcadio Díaz Quiñones, Edgardo Rodríguez Juliá, José Emilia Pacheco, Elena Poniatowska, etc. No obstante, tuvo grandes dificultades para publicar su primer libro *Papeles de Pandora*, incluso cuenta que una editorial lo rechazó debido al componente insurgente que presentaba. Este libro fue finalmente acogido por la editorial mexicana Mortiz, dirigida por Joaquín Díez Canedo, quien le brindó el espacio para publicar siendo una escritora incipiente; con él continuará publicando sus próximos libros.

Al analizar el círculo social de Rosario Ferré se observa que por su familia pertenece a un ambiente privilegiado. Ella misma es consciente de esta situación en su libro *Memoria*. Pero la decadencia de la clase burguesa, la injusticia social y la situación sojuzgada de la mujer en la sociedad la hicieron tener una mirada crítica hacia la clase alta y la motivaron a rebelarse frente a los poderes. Su apellido era su puerta de entrada a la clase alta puertorriqueña y a pesar de que ciertamente le otorgaba ventajas, hay que considerar que en términos de género, se encontraba en una posición marginada dentro del campo intelectual literario. Sobretudo debido a la exclusión de la mujer en la esfera literaria puertorriqueña. Todas estas problemáticas las traspasa a su obra narrativa a través de la configuración de protagonistas mujeres que batallan por sus derechos tanto en la esfera privada como en la pública.

---

<sup>4</sup> Ese mismo año se publica *La guaracha del macho Camacho*, novela escrita por el dramaturgo puertorriqueño Luis Rafael Sánchez. Este libro registra las tendencias lingüísticas y estéticas que regirán la poética de las nuevas generaciones de escritores puertorriqueños (Vega 1988).

Rosario contextualiza sus relatos en la isla de Puerto Rico y la región caribeña, en una reescritura histórica como propone la Nueva Novela Histórica latinoamericana, dándole voz a personajes marginalizados dentro de un contexto histórico reconocido, el que repasaremos a continuación en una breve reflexión sobre las principales problemáticas de Puerto Rico y el Caribe que problematiza la autora en su narrativa.

La región caribeña insular sufrió fuertes procesos de colonización e imperialismo, que impusieron un régimen económico y social que afectó profundamente a la sociedad. La colonización, en palabras de Césaire (2005), descivilizó al colonizador. Pero aún más, dejó fuertes huellas en la conformación de las sociedades caribeñas. Las reformas al sistema esclavista y la rebelión de Saint-Domingue (1791-1804) conllevan a que se transmita entre las islas un sentimiento de revolución. Así, en el siglo XIX hubo un complejo escenario sociopolítico, donde tuvieron lugar experiencias históricas de lucha por la independencia y la conquista de la libertad. Bajo el contexto de los movimientos de independencia, comienza a surgir la necesidad de conformar una identidad nacional, la que en un comienzo trataba de replicar las prácticas culturales de los países colonizadores.

En la introducción de *Maldito amor*, Rosario Ferré señala que las inmigraciones crearon en Puerto Rico una sociedad fragmentada en castas. Ahí sostiene que en el siglo XVII “la altura fue poblada por el jíbaro, descendiente de los españoles, y la bajura por el negro, que se importó para llevar a cabo en la isla las arduas labores de la caña” (12). Para Ferré esta fragmentación social significaba también una “fragmentación cultural profunda, que solo comenzó a soldarse en el siglo XVIII al surgir una clase social intermedia, la del mulataje. Fue en ese sector social donde se fundaron por primera vez los valores culturales puertorriqueños, que comenzaron a definirse en el siglo XIX” (“Memorias de *Maldito amor*” en *Maldito Amor*, 12).

En Puerto Rico durante la colonia española se desarrollaron fuertemente las industrias cafeteras y azucareras, explotación que impulsó la esclavitud de afrodescendientes y mulatos, y se conformó un sector hegemónico por parte de los dirigentes de aquellas industrias que dominaban en el ámbito político y social. Esta situación provocó un blanqueamiento de la sociedad puertorriqueña, que ostentaba un racismo por parte de la burguesía española, el cual

queda evidenciado en la producción literaria de la primera mitad del siglo XX<sup>5</sup>. Es así como la isla de Puerto Rico se convirtió en un atractivo lugar para capitales extranjeros provenientes de España, y más tarde, con la invasión de Estados Unidos en 1898, los norteamericanos llegarían a la isla no solo a explotar las industrias azucareras y del café sino también a implantar un nuevo sistema, imponiendo leyes que los beneficiarían para obtener riquezas y explotar a los habitantes. Puerto Rico no gozaba de independencia económica, si bien dejó de pertenecer a la corona española y a estar bajo el mandato de Estados Unidos, en 1952 pasó a convertirse en un Estado Libre Asociado de los Estados Unidos, lo cual según Gema Castillo sería “para muchos /un/ (sofisticado) sinónimo igualmente de ‘colonia’” (68), pero lo denominan neocolonialismo. Otro saldo que dejan los procesos de dominación es la explotación de la mano de obra, tanto de esclavos en su momento, como de la clase trabajadora más tarde.

Carolina Sancholuz publica en 1994 “Puerto y cuerpo: género e identidad en un texto de Rosario Ferré” artículo en donde destaca la gran paradoja de Puerto Rico, y es cómo una nación sin estado logra construir una literatura nacional<sup>6</sup>. Esta ha estado marcada desde la generación del '30 por la búsqueda de la identidad puertorriqueña, en la cual escritores e intelectuales creaban una comunidad imaginada, estable y homogénea, sustentada en la defensa de la pureza lingüística del español, bajo un discurso paternalista y nacionalista, en donde solo se incorpora al pueblo, pero como subordinado e inferior frente a una élite que dominaba. Situación que acusa Juan Gelpí en *Literatura y paternalismo en Puerto Rico* (1993), en su crítica a la sociedad puertorriqueña por estar construida bajo una retórica paternalista que construyó un canon literario masculino y arguye que “la retórica del paternalismo a menudo remite a las relaciones familiares, y su metáfora fundamental consiste en equiparar a la nación con una gran familia” (2). El autor menciona que la Generación del '30 tiene como temática obsesiva la identidad nacional o el “qué somos y cómo somos los puertorriqueños globalmente considerados” (7-8) y agrega que Puerto Rico es en *Insularismo* (1934) un país infantilizado y enfermo en la búsqueda de la conformación de una identidad

---

<sup>5</sup> José Luis González afirma que “Los primeros puertorriqueños fueron en realidad los puertorriqueños negros” (26), y que la cultura popular puertorriqueña es de carácter esencialmente afroantillano.

<sup>6</sup> Edgar Morales (2002) plantea que la literatura puertorriqueña está profundamente marcada por temas que derivan de su sujeción neocolonial.

nacional, la cual se va creando a partir de una visión homogeneizante que distaba en gran medida de la realidad. Visión que la Generación del '30 esperaba perpetuar: “Esa obsesión por una totalidad que proyecta la crítica sobre la producción literaria repercute también en una jerarquía que está implícita en la constitución del canon literario patriarcal en Puerto Rico: la literatura digna de pasar al canon es literatura de hombres, de políticos, de constructores de naciones” (Gelpí 12). Gelpí advierte además que en los libros de historia literaria de Puerto Rico la mujer escritora simplemente no aparece<sup>7</sup>.

En 1980 sale a la luz el ensayo *El país de cuatro pisos*, publicado por el escritor e intelectual puertorriqueño José Luis González, quien critica el trabajo de exclusión que realizó Antonio S. Pedreira en su libro *Insularismo*, el cual no solo silenciaba la participación de la mujer en la sociedad y en literatura, sino también la mixtura de razas de la isla. González plantea que Puerto Rico es una sociedad de clases donde hay un grupo dominado y otro dominador, el cual mantiene una lógica jerárquica que da cuenta de la fuerte influencia de la colonización española y de la ocupación norteamericana<sup>8</sup>. Señala que “en el seno de toda sociedad dividida en clases coexisten dos culturas: la cultura de los opresores y la cultura de los oprimidos” (13). Para la generación del '30 el mundo de las haciendas cafetaleras era símbolo de la “puertorriqueñidad”, González denuncia esta visión y sostiene que en realidad era un mundo de explotación dominado por extranjeros y la clase alta. La cultura que produjeron fue una cultura señorial y extranjerizante. Asimismo, González ilustra cómo Puerto Rico se ha construido a partir de diversas oleadas inmigratorias, destacando lo afroantillano como parte fundamental de la identidad cultural puertorriqueña, lo cual contradice la versión blanqueada de la isla propuesta por la generación del '30. Para González la llamada cultura nacional es la cultura de élite producida por la clase de los hacendados y los profesionales. La cultura popular tiene tres raíces históricas: la taína, la africana y la española. González señala que no es un lugar común afirmar que la cultura más importante, por razones económicas y sociales, y en consecuencia, culturales, es la africana. Los

---

<sup>7</sup> Gelpí menciona debería incluirse a Julia de Burgos (1914-1953), pero existen más escritoras que quedaron en la oscuridad, tales como María Bibiana Benítez (1783-1873), Lola Rodríguez de Tió (1843-1924), Carmela Eulate Sanjurjo (1871-1961) y Clara Lair (1890-1973), por mencionar algunas.

<sup>8</sup> En Puerto Rico, durante el régimen colonial español no se fundaron universidades, los puertorriqueños de clase acomodada debían salir del país para estudiar. Situación que cambió con la invasión norteamericana con la inauguración en 1903 de la Universidad de Puerto Rico.

escritores de la generación del 50 se comenzaron a preocupar por la vida del proletariado en el ambiente urbano, con una literatura comprometida social y políticamente. No obstante, aún era una literatura excluyente.

En los años `60 una serie de acontecimientos a nivel mundial remecieron el panorama intelectual: la revolución cubana, la guerra de Vietnam, la denuncia hippie contra la injusticia social, el reclutamiento militar obligatorio, el resurgimiento del movimiento feminista y en literatura, la revolución literaria mediante el “boom” (Palmer-López, 2002). La generación del '70 surge entre toda esta vorágine que repercute en su literatura, en la que se observa un replanteamiento del acontecer histórico mediante la denuncia y la crítica a la estructura social y a los mitos en los que se ha fundado Puerto Rico. Se va configurando un espacio intelectual vanguardista, diametralmente opuesto a la generación del '30. Desde un punto de vista literario, el uso novedoso del lenguaje y la utilización de técnicas narrativas como la fragmentación, la parodia, la ironía, entre otras<sup>9</sup>, serán las estrategias más utilizadas por los escritores y las escritoras de esta generación. Por otra parte, como destaca Palmer-López, la generación del '70 explora el universo social deformado por el colonialismo, denunciando el conflicto de clases y la situación sojuzgada de la mujer en una sociedad patriarcal. Sumado a lo anterior, surge con gran fuerza la perspectiva feminista, con Rosario Ferré como una de sus precursoras.

La generación del '70 realiza una reconstrucción de la cultura nacional marcada por la heterogeneidad, donde la producción literaria femenina será de gran relevancia, ya que las escritoras se encontraban hasta el momento excluidas del canon y de la tradición literaria. La presencia de la mujer no como objeto del relato, sino como sujeto será la nueva propuesta, la que se traducirá en presentar a la mujer en toda su complejidad, con conciencia política, desmontando mitos o denunciando la estructura social y mostrando el deterioro de la clase burguesa. En esta generación destaca Rosario Ferré, quien abre el camino a sus contemporáneas: Ana Lydia Vega, Olga Nolla, Magali García Ramis y Carmen Lugo Filippi, entre otras.

---

<sup>9</sup> El crítico puertorriqueño Efraín Barradas destaca que la generación del '70 tenía como rasgo unificador el interés y la lucha de sus autores por crear un lenguaje literario nuevo, a esta nueva forma de narrar le llamó *apalabramiento*, la que además estaba caracterizada por la denuncia social.

La irrupción de Rosario en las letras puertorriqueñas llega a desestabilizar el discurso literario precedente. Sus relatos tienen protagonistas mujeres que se rebelan ante la sociedad patriarcal. En su libro *Memoria* y también en gran parte de sus entrevistas, Rosario comenta la influencia de Simone de Beauvoir y de Virginia Woolf como sus “evangelistas de cabecera”, a quienes la misma Ferré traiciona al no lograr en su escritura la objetividad que proponían ni poder alejarse de la ironía. Ferré en su primer relato “La muñeca menor” intentó ese cometido, pero no logró dejar de escribir sobre la realidad interior de la mujer. La lectura de *El segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir y de los escritos de Virginia Woolf la llevaron a reflexionar sobre el lugar de la mujer latinoamericana. Si bien Ferré reconoce la gran importancia de dichas autoras, a su vez, se distancia de ellas por presentar un feminismo blanco, que no la representa a ella ni a la mujer caribeña y/o latinoamericana. Ferré se suma al debate que surgió con gran fuerza en los años 70’ por parte de las feministas latinoamericanas y latinoamericanistas, quienes conformaron el pensamiento crítico feminista de la época.

La obra escrita de Rosario abarca diversos géneros: desde cuento, novela, poesía, textos periodísticos, hasta ensayos de crítica y teoría literaria, así como los de corte feminista. Textos que exigen un lector competente debido a la alta presencia de referencias intertextuales e históricas. Desde sus primeros relatos se evidencia la influencia del cuento de hadas, así como también la incorporación de “una extensa amalgama de influencias que varían desde la antigua fábula oriental, la picaresca española y los cuentos de hadas europeos hasta las leyendas indígenas y la literatura oral puertorriqueña” (Fernández 151). Destaca su interés en la reescritura histórica desestabilizadora del orden y un acercamiento al género fantástico desde sus primeros relatos.

A diferencia de su primera incursión editorial, su colección de ensayos *Sitio a Eros* (1980) causó gran revuelo en el ámbito intelectual de Puerto Rico por sus temáticas. La autora aclara que este libro fue escrito durante su residencia en México y dedicado a su hija adolescente, ya que en él analizaba la vida de algunas mujeres artistas que habían enfrentado con valor su vida como: Sylvia Plath, Flora Tristán, Mary Shelley, entre otras. Respecto al título de su libro Ferré comenta que lo obtuvo de un libro de la feminista rusa Alexandra Kollontay que publicó en 1923 un ensayo titulado: “Sitio a Eros alado”. El libro de la puertorriqueña es una sugerencia para “dejarle lugar al erotismo en la vida, pero a la vez controlarlo” (135). Melissa

Alvarado menciona que la crítica de la época fusiló a Ferré al publicarlo por considerarla anarquista. No obstante, la misma Ferré declara que su libro se vendió muy bien en México y en Puerto Rico.

Ferré contextualiza varios de sus relatos a mediados del siglo XX, lo cual no es azaroso. Esta época corresponde al comienzo de la industrialización en la isla, donde se produjeron diversos cambios, los que fueron retratados en su obra. Su primera novela es *Maldito Amor*, la cual se publica en *Maldito amor y otros cuentos* en lengua española en 1986, diez años más tarde la misma autora lo tradujo al inglés bajo el nombre de *Sweet Diamond Dust*. Ferré ha señalado que en *Maldito amor* buscaba combinar el *ser* femenino con el *ser* político, trayendo a debate las problemáticas feministas y de conformación de la identidad nacional.

Junto a estos textos destaca el ensayo literario *El coloquio de las perras* (1990) que dialoga con *El coloquio de los perros* (1613) de Miguel de Cervantes. Este ensayo en un juego intertextual parodia el libro de Cervantes desde una perspectiva feminista. Así, utiliza la misma estructura dialógica para realizar una fuerte crítica al campo intelectual literario que a lo largo de la historia ha excluido a las mujeres. Las perras Fina y Franca, primas lejanas de los perros Berganza y Cipión de Cervantes, analizan a los más reconocidos escritores hispanoamericanos, a quienes desacralizan por estereotipar a las mujeres.

Una de las mayores controversias que enfrentó Rosario a lo largo de su trayectoria fue a causa de la publicación en lengua inglesa del libro *The House on the Lagoon* (1994). Este hecho causó gran repercusión en la crítica, por considerar que atentaba contra el alma puertorriqueña. El idioma español gozaba de prestigio entre los intelectuales de la isla, para quienes el inglés era considerado como lengua invasora. Su versión en español titulada *La casa de la laguna*<sup>10</sup>, saldría un año después, en 1995. Esto no amainó el debate. Respecto a la utilización de ambos idiomas, Ferré señala que no puede ser indiferente a la dualidad del ser puertorriqueño que se encuentra entre ambas lenguas y culturas, por este motivo la traspasa a su obra, autodenominándose como un ser híbrido entre ambas culturas. Chiquillo-Vilardi (2020) señala que Ferré utiliza sus ensayos y entrevistas para influir en la audiencia, ser aceptada y llegar al público angloparlante de Estados Unidos. Argumenta que la mención

---

<sup>10</sup> Considerada por Ferré como su novela mejor lograda, la que mejor expresa su visión existencial (*Memoria* 155).

a sus obras tanto en inglés como en español como originales es una estrategia para legitimar su posición como autora en el sistema literario de destino, ya sea el puertorriqueño o el estadounidense. Su idea de reconciliación entre pueblos dialoga con el discurso político que apoya la anexión a Estados Unidos, la que según la autora sería una estrategia para acortar el distanciamiento cultural e insertarse en el campo cultural estadounidense. Por otra parte, es preciso considerar que su llegada al mercado anglófono mediante la publicación de *The House on the Lagoon* le significó la venta de más de 100.000 copias de su novela, la que fue traducida a diferentes idiomas, situación que le permitió realizar diversos *book tour* por Estados Unidos y Europa y la llevó a ser nominada y finalista del National Book Award de Estados Unidos<sup>11</sup>.

La controversia anterior revela un cambio en su posición ideológica y política. En su juventud fue contraria al estadismo e hizo notar su rechazo al partido político de su padre a través de la revista *Zona de carga y descarga*. Su defensa de la independencia de la isla se observa también en su novela temprana *Maldito amor*, donde la invasión estadounidense desencadena el derrumbe familiar. Ferré se suma con ironía a la utilización de la imagen de una gran familia como paralelismo de Puerto Rico, que venía siendo la norma en las generaciones literarias anteriores. Sin embargo, con los años dejó a un lado sus aspiraciones liberacionistas y proclamó que el estadismo era la mejor opción para la isla, pasando al lado político de su padre, de quien tanto esfuerzo hizo por desenmarcarse. Su nuevo apoyo al estadismo se advierte con la publicación de *The House on the Lagoon* y sus afirmaciones en algunas entrevistas. En este punto se puede distinguir a la primera Ferré, antes de comenzar a publicar en inglés, de la segunda Ferré: la que publica con la intención de llegar al mercado anglófono. Rosario experimentó un cambio radical al percatarse que la dualidad idiomática y cultural ya era parte de la identidad puertorriqueña, como lo deja ver en su narrativa y poesía. En “Ofelia a la deriva en las aguas de la memoria” manifiesta: “Me vi obligada a

---

<sup>11</sup> Es preciso aclarar que la misma Ferré cuenta en su libro *Memoria* que *The House on the Lagoon* es el resultado de la traducción de un manuscrito menor de 200 páginas escrito en 1992 y titulado *La casa de la laguna*, el cual creció a 400 páginas con la autotraducción. Ferré comenta que ella misma estuvo a cargo de la traducción debido a que la editorial Farrar, Straus y Giroux le aceptó la publicación de su novela en inglés pero no le ofreció traductor. Luego de esta segunda versión publicada en 1994, hubo una tercera en español, que fue finalmente publicada en 1995.

nadar lejos de ambas orillas, dando brazadas tanto en inglés como en español, porque mi destino era vivir por la palabra” (*A la sombra* 160), a donde la llevara la corriente.

Rosario escenifica la mayor parte de sus cuentos y novelas en Puerto Rico, contextualizando los sucesos en momentos históricos importantes para la conformación cultural e identitaria de la isla. Sin embargo, una de las mayores críticas que recibe la autora es su perspectiva elitista al mostrar principalmente cómo se desenvolvían la alta sociedad y la burguesía, dando escasa participación a la cultura afroantillana y a la cultura taína.

En el año 2011 publica su último libro titulado *Memoria*, el cual corresponde a una autobiografía que recoge la historia de su familia, de su formación como escritora y un recorrido por las calles e historia de Puerto Rico<sup>12</sup>. En sus páginas se descubre la necesidad de inscribirse como autora en un campo literario masculino y se observa la búsqueda constante de la escritura como mecanismo para autoafirmarse. Luego de una larga trayectoria como escritora, crítica literaria y académica en universidades de Puerto Rico y de Estados Unidos, fallece en su isla en el año 2016.

Desde mi perspectiva, en la trayectoria de Rosario se destaca su afición a la palabra escrita y a la creación de la figura de mujer intelectual. Mujer que es espejo de sí misma, la cual replica en sus relatos buscando conseguir una autoafirmación como escritora y como autora de su vida.

---

<sup>12</sup>De manera póstuma el 2016 sale a la luz su *Antología Personal*, con prólogo de la misma autora y epílogo de Edgardo Rodríguez Juliá. Consta de una selección de fragmentos de algunas de las obras ya publicados por la autora.

## 1.2. Recepción crítica de la obra de Rosario Ferré

Para esta investigación se recogerá una selección de textos críticos que den cuenta de las problemáticas más estudiadas en el corpus seleccionado. Ahí destacan temas como el feminismo, la conformación de la identidad, el idioma, la autotraducción. Por otra parte, la obra escrita de Rosario Ferré ha suscitado diversas reacciones, desde premios hasta fuertes críticas que al día de hoy se siguen debatiendo.

La recepción crítica de la obra escrita de Rosario Ferré la dividiré en tres momentos<sup>13</sup>, destacando en cada uno los artículos que respondan al corpus de estudio de esta investigación. El primer momento corresponde desde el lanzamiento de su primer libro *Papeles de pandora* en 1976 hasta 1993. El segundo hito desde mi perspectiva comienza en 1994 con la publicación de *The House on the Lagoon*, su primer libro publicado en lengua inglesa. Este da inicio a su trabajo como autotraductora, ya que luego le seguiría la novela *Sweet Diamond Dust*. En la tercera etapa incorporo la recepción crítica luego de la publicación de su último libro *Memoria* en 2011 hasta la actualidad, la cual está marcada por ser la etapa de mayor reconocimiento entre sus pares, la crítica y el público; y muestra además cómo ha sido recepcionada su obra luego del fallecimiento de la autora en 2016.

---

<sup>13</sup> Si bien la autora en el prólogo de su *Antología Personal: Rosario Ferré* también divide su obra en tres momentos, ella utiliza una categorización por tipo de texto (relatos breves - novelas extensas - ensayos) en esta investigación me interesa la trayectoria desde un punto de vista diacrónico.

### 1.2.1. Un grito desesperado: 1976-1993

En la introducción de este estudio se relató cómo surgió la vocación literaria de Rosario Ferré, aquel grito tras la muerte de su madre se transformó en su obra escrita. Su primer cuento “La muñeca menor” fue escrito en 1970 y fue publicado luego en la revista *Zona de carga y descarga*, finalmente salió a la luz en *Papeles de Pandora* en 1976. Esta publicación abre este estudio crítico.

Luz María Umpierre afirma que en Puerto Rico hasta la época dominaba la poesía como género literario, aun más para el caso de la mujer escritora donde asegura casi la totalidad de la producción correspondía a poesía, cuyos temas principales eran el amor y el erotismo. Umpierre señala que la aparición de la colección de relatos *Papeles de Pandora* tomó por sorpresa a los críticos, algunos como José Luis González alababa el ataque realizado a la burguesía, sin embargo, otros como Efraín Barradas los calificaron como “cuentos malogrados desde el punto de vista de crítica social” (Barradas cit. por Umpierre 120). Aun así, la autora señala que ninguno de ellos vislumbró el paso progresivo que significó esta obra de Ferré para la literatura escrita por mujeres en Puerto Rico, que retrata el abandono de los temas amorosos tradicionales, la destrucción del mito del amor y la liberación de la mujer, la cual va acompañada de una revolución de orden político social.

La misma problemática profundiza Carmen Vega en “Sexo y texto en Rosario Ferré” en el año 1988. Vega abre su artículo señalando la discutida polémica que surge fuertemente por esos años respecto a la afirmación de que el género textual del que escribe determina y dificulta la escritura del texto. Destaca el aporte que significa Rosario Ferré para este debate en Puerto Rico, a quien distingue como precursora y por ser la voz de la vanguardia feminista. Destaca *Sitio a Eros* (1980) por ser una obra ensayística donde su autora toma una posición política en cuanto al dilema de la mujer artista y en donde denuncia la represión de la mujer, sea psicológica, social, política o económica.

En 1989 Elsa Arroyo publica “Contracultura y parodia en cuatro cuentos de Rosario Ferré y Ana Lydia Vega”. En el artículo destaca a Ferré como la precursora de su generación en instalarse en un espacio narrativo mayoritaria y tradicionalmente ocupado por hombres. Manifiesta que el entramado social rescatado por Ferré corresponde a la contracultura, la cual se opone a la cultura oficial y sería el resultado de la pugna entre la cultura dominante y la

cultura marginal. Arroyo<sup>14</sup> advierte la tendencia en Ferré a la sobrevaloración de los sectores populares y el triunfo simbólico de las clases populares sobre la burguesía.

El artículo “Los cuentos infantiles de Rosario Ferré o la fantasía emancipadora” por Margarite Fernández publicado en 1988 también destaca la crítica a la burguesía puertorriqueña que realiza Ferré. Si bien el artículo versa sobre un par de los llamados cuentos infantiles de Ferré, lo interesante de su propuesta es la aseveración de que en Ferré el género infantil trasciende la categoría, lo cual realiza al presentar complejos personajes femeninos, quienes por su rebeldía manifiestan un mensaje político y social en sus textos, el que se traduce en el rechazo a la autoridad patriarcal literaria.

En esta misma línea, Carmen Vega publica otro artículo sobre la autora, titulado: “El amor como discurso político en Ana Lydia Vega y Rosario Ferré” (1991). Vega destaca el punto de vista femenino de la obra de Ferré y la desmitificación del amor romántico, donde además se presentaría una deformación del orden social a través de la afirmación de una otredad de las mujeres presente en los textos, quienes buscan la emancipación. Vega analiza a grandes rasgos *Papeles de Pandora* y *Maldito amor*, señala que en ambos se observa el amor como “una insidiosa conspiración masculina, o una coartada cultural formulada por los hombres, o, un mito cultural que amerita una revaluación y una reorganización permanente” (80). Sostiene que en la obra de Ferré se propone un llamado a la emancipación de la relación hombre-mujer, y una afirmación de la identidad política nacional. *Maldito amor* muestra en sus páginas las problemáticas de raza, clase y género, que afectan profundamente a la conformación de la identidad puertorriqueña. Vega formula una crítica a Ferré: “La creación de Rosario, pese a la autenticidad de la voz poética, permanece enraizada en el imperfecto modelo del feminismo teórico extranjero que la inserta dentro de la retórica invocatoria, dentro del exorcismo verbal” (81). En efecto, Rosario se suma al movimiento feminista, sin embargo, desde mi parecer falta en su escritura una mirada interseccional, que incluya una crítica a la opresión de la mujer mediante otras categorías como la raza y no solo el género.

---

<sup>14</sup> Se deja pendiente para un estudio posterior revisar la fundamentación que realiza Arroyo al catalogar de monológico el mundo narrativo de Ferré, puesto que su justificación no queda del todo sustentada. Si bien la autora realiza un buen análisis de la carnavalización en Bajtín, no sustenta correctamente su tesis al asociar como terrorismo a un partido político, para esta aseveración podría haber habido otras intenciones o motivaciones. Recordemos que este texto corresponde al año 1989. Desde mi perspectiva, el mundo representado en la obra de Ferré es polifónico, como quedará demostrado en el análisis desarrollado en el tercer capítulo.

Por su parte, Aída Apter-Cronolino publica en 1993 “De sitios y asedios: la escritura de Rosario Ferré” donde sostiene que Ferré lejos de proponer una esencialidad femenina, asedia el discurso definidor de lo femenino mediante estrategias que desmantelan sus sistemas referenciales. Afirma que en *Sitio a Eros* hay una búsqueda de la autenticidad de la mujer mediante un asedio al discurso del poder, donde las mujeres se apropian del discurso que las define y escriben una historia enmendada. Es más, señala que las mujeres que antes estaban silenciadas, en la obra de Ferré terminan siendo transgresoras y agresivas al destruir el orden patriarcal. Apter-Cragolino analiza la figura del doble en la obra de Ferré, figura que utilizaría la autora puertorriqueña para confrontar y transgredir verdades impuestas construidas por el discurso patriarcal. Finalmente señala que Ferré “(re)inscribe a la mujer en el proceso simbólico y le otorga control y agencia en el manejo de su vida y su destino” (30).

En 1993 María Acosta publica “Historia y escritura femenina en Olga Nolla, Magali García Ramis, Rosario Ferré y Ana Lydia Vega”. Acosta plantea que la mujer tiene que reescribir la historia para insertarse en ella y elabora un acotado pero definido recorrido por cuatro autoras puertorriqueñas con preocupaciones feministas, entre ellas Rosario Ferré. Acosta sostiene que estas autoras desenmascaran los mitos culturales de Puerto Rico usando la familia como centro figurativo y distingue a Ferré como una suerte de fundadora de esta generación de escritoras, quien narra la historia no como una verdad objetiva y única, sino múltiple, llegando a utilizar una narración colectiva femenina en *Maldito Amor*, a favor de los marginados que no han tenido un rol en la escritura de la historia oficial. Además, destaca que Ferré utiliza técnicas narrativas que critican la noción de autoridad, tales como la parodia y la ironía. Acosta diferencia la escritura de Ferré de sus contemporáneas por no emplear el humor para sus narraciones.

Ya por el año 1985 el reconocido intelectual puertorriqueño Efraín Barradas señala a Rosario Ferré como una de las “escritoras de peso” en la literatura puertorriqueña, a pesar de haberla descalificado en sus inicios como escritora por presentar una colección de cuentos malogrados en alusión a *Papeles de Pandora*. Barradas agrega que la presencia femenina y la conciencia feminista en las letras boricuas es un hecho de innegable importancia (549).

Lo que se observa en este periodo es una crítica que destaca la perspectiva feminista de Ferré, la búsqueda de la identidad puertorriqueña y el desmantelamiento de la historia y del discurso patriarcal.

En esta primera etapa, Rosario recibe sorpresivamente un reconocimiento en Alemania en 1992, gracias a las traducciones al idioma alemán que ya circulaban: obtuvo el *Literaturpreis* en la Feria del Libro de Frankfurt por su trayectoria literaria.

### 1.2.2. Entrada al mercado anglófono: 1994-1998

La recepción crítica de la obra de Rosario en este segundo período tuvo fuertes repercusiones en el ámbito académico de Puerto Rico con la publicación en 1994 de *The House on the Lagoon*, versión en lengua inglesa que antecede a *La casa de la laguna* (1995), debido a que para muchos puertorriqueños su identidad está arraigada en la preferencia por la lengua española.

En relación a *La casa de la laguna* (1995), a comienzos del 2000 surgen estudios que se preocupan mayormente de la relación historia-ficción. Leonora Simunovis (2004) plantea que la confrontación entre historia y literatura en *La casa de la laguna* “tambalea los cimientos del discurso histórico hegemónico” (14); sostiene que “la indagación histórica, el diálogo con otros discursos (feminista, político, o económico, entre otros) y la asimilación de la cultura popular o de masas” (12) constituyen un conjunto de respuestas a las crisis políticas y sociales de Puerto Rico y de América Latina en general, antecedentes que “permiten visualizar los signos que marcan la ruptura con el discurso hegemónico anterior” (12).

Uno de los textos más estudiados en esta etapa es la novela *Maldito amor*, el que ya goza de buenos años de publicación desde 1986. Esta novela también fue publicada en inglés en una traducción realizada por su misma autora en 1990 bajo el título *Sweet Diamond Dust*. Presentaré un compendio de los estudios más representativos de esta novela para dar cuenta de los temas en los que se enfoca la crítica.

En 1994 María José Bustos publica el artículo “Subversión de la autoridad narrativa en *Maldito amor* de Rosario Ferré”, en el cual afirma que la novela *Maldito Amor* subvierte las prácticas retóricas dominantes al presentar una crítica a la autoridad retórica y discursiva de ciertos sectores de la sociedad puertorriqueña. Además, señala que Ferré desmantela la autoridad del discurso patriarcal. Bustos califica de relevante la distinción entre voz pública y voz privada, y a su vez, esfera pública y esfera privada, ya que Ferré en su novela disuelve la división entre ambas fronteras, donde lo privado mina y subvierte el discurso y quehacer público.

La novela *Maldito Amor* se ha estudiado ampliamente desde la arista musical. En 1995 Yolanda Montalvo Aponte presenta el artículo “La música en *Maldito Amor* de Rosario

Ferré” en donde señala que *Maldito amor* es una narrativa con fondo musical, en la cual la música podría estructurar los conflictos y enmarca las relaciones amorosas dentro de la novela. Señala que la alternancia narrativa entre dos voces masculinas y tres voces femeninas es un recurso utilizado para confrontar las distintas versiones de una misma realidad y agrega que las voces de las mujeres desautorizan la historia de los hombres. Señala que el discurso del “cursei” Hermenegildo es una sátira a la aristocracia europeizante. Finaliza distinguiendo el buen amor del *Maldito amor*, este último sería el que domina tanto en la novela como en el amor a la patria.

Por su parte, Zoé Jiménez publica dos años más tarde, en 1997 “La estructura musical en *Maldito Amor* de Rosario Ferré” en donde realiza un acercamiento estructural a la novela *Maldito Amor*, homónima de la danza compuesta por Juan Morel Campos. Jiménez analiza en profundidad el juego de correlaciones de la danza con la novela de Ferré, señalando que además de la intertextualidad titular habría una intertextualidad estructural, la que analiza en detalle. Jiménez contextualiza para quienes no conocen la tradición musical de Puerto Rico y destaca que la danza *Maldito amor* evoca directamente al Puerto Rico del siglo XIX. Señala que ambas presentan un amor individual que responde a un sentimiento colectivo. Afirma que acercarse al texto es acercarse a la pieza musical, ya que forma y fondo se unifican creando armonía en ambas, y agrega que el movimiento metonímico la convierte en una metáfora musical perfecta. Jiménez además comenta de soslayo la intención desconstruccionista de la autora, pero no la analiza y menciona brevemente la relación diegética de los distintos narradores dentro del relato, concluyendo que *Maldito amor* es una parodia del novelar mismo.

María Caballero (1997) presenta el artículo “Las estrategias de la escritura feminista en Rosario Ferré”. Sostiene que Ferré ha pasado por un paulatino proceso de evolución respecto a su postura feminista y recoge algunos planteamientos de Ferré sobre la escritura de mujeres, argumenta que para Ferré existe una íntima conexión entre mujer y escritura, y distingue como tema de reflexión principal en su escritura el deseo de emancipación. Agrega que en los textos de Ferré la mujer no es objeto sino sujeto de la pasión. Entre las principales estrategias que utiliza la autora menciona la ambigüedad, la intertextualidad y la ironía, sumadas a estrategias lingüísticas como la ausencia de puntuación y la alternancia de focos. María Caballero publica, además, un estudio titulado “Rosario Ferré y Virginia Woolf, o del

impacto de ciertos feminismos en Hispanoamérica” (2003), en el cual remite a la autora británica para analizar a grandes rasgos la escritura de Ferré, destacando en ambas su perfil feminista. Además, señala que ambas tienen en común el reflexionar sobre el proceso escritural y la perspectiva autobiográfica en sus textos. Caballero analiza las críticas que realizan Fina y Franca a reconocidos escritores en “El coloquio de las perras” de Ferré.

Uno de los estudios que recoge el lugar de Rosario Ferré en la literatura puertorriqueña es el de Sandra Palmer-López (2002), ya que entrega toda una panorámica de la literatura en Puerto Rico e instala a Rosario Ferré en la generación del 70`, destacando su rol rupturista. Sandra Palmer-López sostiene que la obra de Rosario Ferré representa un nuevo giro en el devenir histórico de la literatura puertorriqueña, no sólo por romper con la tradición del género femenino por excelencia, que corresponde a la poesía, sino por “la doble posición política que adopta en cuanto a la defensa de la mujer en la sociedad patriarcal y la problemática de identidad nacional” (165). Sin embargo, este estudio solo hace mención a la autora de una manera general.

### 1.2.3. Recepción actual: 1998 hasta 2022

La publicación de *Vecindarios excéntricos*, versión en español de *Eccentric Neighborhoods* abre este tercer momento de recepción crítica, en el cual Rosario Ferré ya goza de un lugar de prestigio en el campo literario y de reconocimiento internacional por su vasta trayectoria. En este período también publica *Lazos de Sangre* (2009) y su libro *Memorias* (2011), relato autobiográfico y de registro histórico, Con estas obras cúlmines pareciera como si la autora cerrara por sí misma su trabajo literario y, de alguna manera, se jubilara de las letras. Tras su muerte acaecida en 2016 en su natal Puerto Rico continúan las relecturas a sus obras.

Los estudios críticos en esta última etapa dan cuenta de la vigencia de su perspectiva feminista, sobretodo dado los eventos actuales en donde el feminismo es un movimiento en auge. Asimismo, los trabajos de autotraducción y escritura al inglés que realiza Ferré, como hemos visto, motivan gran cantidad de estudios, de hecho, uno de los temas más estudiados en este período es la autotraducción. Por otra parte, ell publicar directamente en inglés fue tomado por parte de la crítica como “traición” por aceptar el idioma del país dominante. Recibió críticas incluso de escritoras pertenecientes a la generación del '70, como la acusación de Ana Lydia Vega -en entrevista con Carmen Hernández-, quien afirmaba que el bilingüismo de Ferré es utilizado como un gesto político de apoyo a la estadidad. No obstante, otras posturas señalan su aporte para la conformación de una nación bilingüe.

En el 2006 Patricia Varas en “*La casa de la laguna* y la nueva novela histórica hispanoamericana” afirma que hasta el momento son escasos los estudios sobre *La casa de la laguna*<sup>15</sup>. Señala que Ferré en esta novela plasma la historia de Puerto Rico con una transgresión a la armónica idea de “la gran familia puertorriqueña”, pues revisa la historia oficial con comentarios apócrifos en una propuesta irreverente. *La casa de la laguna* correspondería a una reconciliación entre la historia de una nación y sus versiones silenciadas u olvidadas.

---

<sup>15</sup> Esta novela será ampliamente estudiada unos años más tarde, cuando cobre interés el tema de la autotraducción, como veremos en el tercer momento de recepción crítica.

La investigadora puertorriqueña Carmen Centeno (2007) es partidaria de la relevancia de la lengua para pensar la nación. En su libro *Lengua, identidad nacional y posmodernidad. Ensayos desde el Caribe* (2007) sostiene que a pesar de ser obtenida tras un proceso de colonización, la lengua española es la base de la cultura puertorriqueña. Recoge los planteamientos de diversos intelectuales sobre cómo se ha construido la identidad nacional en Puerto Rico a raíz de los procesos de colonización. Critica a Rosario Ferré por abordar su escritura desde “las dos lenguas imperiales”; no obstante, destaca la “rica discusión sobre la lengua” (136) que la autora generó primeramente con la publicación en inglés de *La casa de la laguna* y con la reescritura histórica presente en sus relatos, donde da cuenta de la imposición lingüística que vivió la isla Puerto Rico bajo los procesos de colonización.

Susan Divine el año 2004 publica “La meta-historia de Puerto Rico en *Maldito amor* de Rosario Ferré”. Divine resalta el carácter político de *Maldito amor* y señala que para Ferré la literatura es inseparable del tema político. Bajo su perspectiva, *Maldito amor* muestra la transformación de una sociedad agraria a una industrializada, pero lo interesante es que concluye que “no se llevó a cabo un ataque imperialista para establecer el capitalismo en Puerto Rico por parte de Estados Unidos” (79) pues afirma que los puertorriqueños fueron agentes activos en el proceso de la industrialización de la isla. Para la autora los textos de Ferré no pretenden establecer una historia, sino crear todas las versiones posibles de los hechos. Las narraciones se contradicen en *Maldito amor*, sin embargo, la única verdad sería que Puerto Rico fue un paraíso solo para los terratenientes ricos.

Por su parte, Gloria Gálvez en “Rosario Ferré y Ana Lydia Vega: identidad, transculturación, puertorriqueñidad y estrategias narrativas en *Maldito Amor* y *Vírgenes y Mártires*” (2009) sostiene que el lenguaje ha sido históricamente “expresión de la voz dominante patriarcal” (14) y alude a que en los textos de Ferré la voz femenina desplaza y modifica la cultura patriarcal imperante. Destaca que la novela *Maldito amor* lleva a tomar conciencia de las diversas formas de opresión que ha sufrido la isla. Gálvez sugiere que las problemáticas que se presentan en la novela son como un microcosmos de Puerto Rico.

El tema de la traducción comienza a ser estudiado a comienzos del año 2000 por la crítica latinoamericana y latinoamericanista. Lieve Behiels en “Las estrategias de Rosario Ferré, ¿traductora?” (2001) analiza la faceta de traductora de Rosario Ferré y se pregunta si la autora traiciona su identidad puertorriqueña al verter su obra al inglés, que es el debate que se suscita

permanentemente entre los críticos. Behiels destaca que *Maldito amor* y *Sweet Diamond Dust* si bien tienen la misma escritura, presentan distintos destinatarios, por tanto, tienen un distinto enfoque. Entonces los ajustes que Ferré ha realizado son una estrategia de traducción que le permiten contextualizar mejor el relato para su público lector angloparlante.

En esta misma línea, Gema Castillo reflexiona sobre la traducción y la lengua en el artículo “La experiencia literaria 'riqueña': cuestiones de migración, lengua e identidad”. Castillo considera a Ferré como una escritora que cumple un rol de mediadora cultural y lingüística entre dos mundos tan disímiles, su escritura ejerce de ‘puente’ entre dos culturas y muestra en su prosa dicha dualidad, hecho que se refuerza por su escritura bilingüe (75). Para Castillo, Ferré escribe desde ese lugar intermedio y presenta “la experiencia del híbrido puertorriqueño” (78).

María Laura Spoturno publica el año 2019 un artículo titulado “El retrabajo del *ethos* en el discurso autotraducido. El caso de Rosario Ferré”. Lo interesante y que difiere de otros estudios es que Spoturno destaca el cambio radical de posición política de Ferré como un hecho positivo al conferirle una nueva imagen y la oportunidad de ingresar a un mercado más lucrativo: “La imagen renovada de Ferré, afiliada ahora al discurso estadista, se vio plasmada en el ámbito interdiscursivo. Así, los efectos estéticos y políticos que ese cambio de posición pudo haber tenido en la escritura en inglés de Ferré se convirtió en tema de columnas de opinión y entrevistas” (333). Finalmente, Spoturno concluye que Ferré instaaura y destaca una imagen autoral que se vincula más con la escritura que con la autotraducción, sin embargo, no aborda esta temática.

Simona Cocco publica “Autobiografía, autotraducción y transculturación en dos escritoras puertorriqueñas” (2015) donde analiza una autobiografía de Esmeralda Santiago y *Memoria*, autobiografía de Rosario Ferré, en el que comenta su trabajo como autotraductora. Cocco denomina este libro como “una autobiografía literaria, una historia de su escritura” (23) y destaca que se escribió 40 años después de su primer cuento, en un momento de su trayectoria en el que ya contaba con una posición privilegiada en la sociedad. Señala que para Ferré la experiencia de escribir *The House on the Lagoon* y *La casa en la laguna* la convirtió de heroína en traidora, pero a su vez la llevó a reconocer su propia transculturación, como un ser híbrido nacido de la fusión de dos mundos y perteneciente a dos culturas.

Suzanne Hintz publica “La traducción como reescritura: lectura narratológica de las autotraducciones de Rosario Ferré” (2017), donde destaca que con el uso del idioma inglés Ferré describe su propia naturaleza bicultural y bilingüe. Hintz cataloga a Ferré como una “escritora norteamericana de talento excepcional” (295). Plantea que su preocupación por la palabra puede deberse a crecer en un entorno donde el inglés era la lengua de prestigio frente al español. Hintz<sup>16</sup> señala que para Ferré la autotraducción era un ejercicio de crítica literaria. Además, advierte que la colección de relatos *Papeles de Pandora* (1976) fue duramente recibida por la crítica de corte masculino, quienes la catalogaron como “una escritura pornográfica plagada de un lenguaje obsceno” (Hintz 290), el cual correspondía a “un acto que al parecer no era aceptable para una mujer de su posición social en una sociedad educada”.

En esta misma línea, Aurora Sambolín-Santiago publica en el año 2019 el artículo “Las tretas del débil: la autotraducción como subversión lingüística patriarcal en la literatura de la escritora puertorriqueña Rosario Ferré” (2019). Sambolín-Santiago sugiere que Ferré utiliza la autotraducción como una práctica subversiva para dar cuenta de su posición político-social. Además, sostiene que la autotraducción sería una estrategia para llegar al mercado estadounidense. Manifiesta que la traducción es una actividad intrínsecamente política, motivo por el cual a partir de los años 90 se ha estado estudiando con mayor frecuencia. Asimismo, destaca el rol político de los traductores y las traductoras en la construcción del canon literario. Agrega que la lengua en las últimas décadas se ha utilizado como instrumento político para desafiar el orden colonial, como es el caso de la escritura de Rosario Ferré quien utiliza la subversión narrativa como estrategia de escritura.

Para finalizar con la muestra representativa de los artículos que versan sobre la autotraducción, Yessica Chiquillo-Vilardi publica en el año 2020 “Linderos porosos: Rosario Ferré como autotraductora”, artículo que analiza el rol de Ferré en la autotraducción de *The “Poisoned Story”* y “El cuento envenenado”. Chiquillo-Vilardi analiza el trasfondo de la

---

<sup>16</sup> Suzanne Hintz publicó un libro en 1995 sobre la obra de Rosario Ferré titulado *Rosario Ferré: a Search for Identity*, el cual estudia la producción escrita por la autora hasta 1995. Sin embargo, he de mencionar que han pasado 25 años desde su publicación, tiempo en que Ferré se mantuvo vigente escribiendo. Según María García-Serrano (1998), Hintz no da cuenta de la problematización de identidad, concepto fundamental para la crítica de Ferré y que anuncia en su título.

autotraducción para Ferré y su interés por insertarse en el mercado norteamericano. Por ello, califica como una estrategia la publicación en inglés de *The House of the Lagoon*. Sostiene que para algunos autores la autotraducción iría en contra de sus principios y que para las figuras intelectuales puertorriqueñas escribir en español es un acto político de defensa cultural ante la imposición colonial, mientras que para otras, como Rosario Ferré, es una forma de responder a la fuerte presencia de las dos culturas imperantes en la isla, destacando una dualidad no solo lingüística sino también cultural. Chiquillo-Vilardi comparte esta perspectiva, coincidiendo también con la propuesta de Hintz y manifiesta que el uso del inglés estaría subordinado a la identidad puertorriqueña, sin embargo, advierte que para Ferré este acto sería además una estrategia para “legitimar el uso del inglés y su inclusión en el repertorio literario del público destino” (514).

En artículos más recientes que retoman la perspectiva feminista, Ana Molestina en “La denuncia a través de la mujer: *La casa de la laguna*, de Rosario Ferré” publicado en el 2015 y Olga Rivera en “Arte y ballet en la resistencia de la subordinación y la represión sexual femenina en *La casa de la laguna*” del 2017, actualizan desde distintas perspectivas los debates feministas que surgen a raíz de *La casa de la laguna*. Ana Molestina (2015) señala que Ferré pone de manifiesto a través del papel femenino de la obra la denuncia a “las relaciones de poder, a los prejuicios raciales, sociales y ¿de? género, al machismo y desvalorización de la mujer, y a los ejes institucionales como la política y la religión”. Factores “que contribuyeron al caos en las décadas de 1920 a 1980 en Puerto Rico” (112) y destaca a *La casa de la laguna* como metaficción historiográfica, por la fuerte relación entre historia y ficción, además sostiene que la escritura de Ferré le da voz y vida a las mujeres silenciadas y marginalizadas de la historia.

Por su parte, Olga Rivera afirma que en la obra de Ferré las bellas artes son un motivo temático recurrente, lo cual demuestra el gusto y conocimiento de Ferré por el mundo artístico del pasado. Sin embargo, como destaca Antonio Medina-Rivera, en su caso, esto le genera un conflicto debido a que se encuentra atada al mundo patriarcal que repudia en sus obras. Para Olga Rivera, *La casa de la laguna* “pone de manifiesto e impugna simultáneamente la posición subordinada de la mujer y la represión sexual femenina” (49). Además, destaca que la novela documenta hitos de la historia política de Puerto Rico. También señala que Ferré subvierte la pasividad atribuida a las mujeres mediante la

utilización de los libretos de ballet, transforma a las princesas pasivas representadas, al dotar a sus protagonistas de una actitud más activa y con conductas transgresoras para la época.

La recepción crítica actual llega a considerar su feminismo como un activismo. Melissa Alvarado publica el año 2020 desde Puerto Rico el libro *La narrativa activista de Rosario Ferré: feminismo e identidad* en el cual busca presentar como Ferré le brinda una voz a la mujer sumisa, callada y atrapada dentro de la isla colonizada. Alvarado realiza su estudio de dos obras *Maldito amor* y *Papeles de Pandora* y sostiene que en la obra de Ferré el cuerpo femenino funge como símbolo de maltrato colonial, propuesta que presenta la crítica desde los años '80. Alvarado se une a la comparación que la crítica suele realizar de la identidad femenina como paralelismo de la identidad nacional, ambas subyugadas por el colonialismo y la sociedad patriarcal. En esta misma línea, Sindy Bedoya en el año 2021 presenta su artículo “Cruces genéricos y su dimensión política en *Papeles de Pandora* de Rosario Ferré” en el cual se refiere al valor subversivo de los cuentos incluidos en la colección *Papeles de Pandora* y destaca el proyecto político y literario de Ferré por romper la tradición literaria al construir la identidad de la mujer puertorriqueña alejada del discurso hegemónico patriarcal.

Respecto al tema de investigación de la presente tesis, no hay estudios dedicados a la escritura dentro de la escritura en la obra de Ferré ni a la configuración de la figura de mujer escritora. Sin embargo, dos artículos de este período toman de soslayo algunas temáticas relacionadas, los que pasaré a presentar a continuación. Hasta la fecha no se han encontrado estudios que abarquen la representación de las prácticas de escritura y lectura a lo largo de su trayectoria. La mayoría de los estudios críticos sobre Ferré analizan una o dos de sus obras, o bien, realizan un estudio comparativo con otra(s) autora(s) sobre las temáticas enunciadas anteriormente: feminismos, autotraducción, identidad nacional, etc.

Giovana Pollarolo publica en el año 2018 el texto titulado “El diálogo entre los perros de Miguel de Cervantes y las perras de Rosario Ferré”. En este artículo Pollarolo se refiere a la relación intertextual entre “El coloquio de los perros” de Miguel de Cervantes publicado en 1613 y “El coloquio de las perras” de Rosario Ferré publicado en 1990. Contrapone a Cipión y Berganza, de Cervantes, con Fina y Franca, de Ferré. La autora indaga en si Ferré subvierte mediante ironía o parodia el texto de Cervantes, concluyendo que desde “la poética de la íra atemperada” por la ironía Ferré se apropia del título de Cervantes, pero no solo para hablar de literatura y componer textos, sino para enjuiciar, criticar y murmurar, desobedeciendo los

consejos del sabio Cipión. Pollarolo examina a grandes rasgos la intertextualidad entre ambos textos y hace un recuento sucinto de las críticas que realizan las perras a los escritores hispanohablantes.

Por último, Jim Alexander Anchante publica en 2014 “Configuración del lecto-personaje en dos cuentos hispanoamericanos”, donde investiga en el relato de Cortázar “Continuidad de los parques” y en “El cuento envenenado” de Ferré al “lecto-personaje”, personaje con una naturaleza ficcional difusa y heterogénea, que nombra así según señala, a falta de una mejor definición. Personaje “que en la historia cumple la función de lector y en cuya lectura vuelve a aparecer como personaje (‘en segundo grado’)” (12) y agrega que “lo sobrenatural de esta doble participación radica en que ambos niveles ficcionales van a interactuar, combinarse, y que el desenlace será marcadamente inesperado y sorprendente” (12). Anchante analiza el cuento de Ferré, en el cual aparecen dos relatos paralelos con puntos de vista contradictorios. Se establece un juego ficcional en donde los límites de dos mundos imaginarios son puestos en entredicho, donde verdad y mentira son parte del juego. Anchante señala que este tipo de literatura no busca oponerse a la realidad, ni olvidarla, sino generar estas vacilaciones que llevan a redefinir los límites de la realidad. La perspectiva de análisis de Anchante es interesante de considerar para mi investigación ya que es el primer artículo que da cuenta de una figura lectora en la obra de Ferré.

En este período destacan algunos reconocimientos que recibió Rosario. En el año 2004 le fue otorgada la prestigiosa beca Guggenheim. En el 2007 fue electa académica de honor de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española y en el año 2009 ganó un reconocimiento otorgado en su isla natal: obtuvo la medalla de Literatura, correspondiente al Premio nacional de Cultura del Instituto Cultural puertorriqueño.

### 1.3. Cuerpo y letra: la escritura de mujeres como campo de reflexión

Rosario Ferré, ávida lectora y prolífica escritora, a lo largo de toda su trayectoria reflexionó sobre el lugar de la mujer escritora, quien históricamente ha estado relegada al espacio del silencio. Desde su primer libro se observa una preocupación de corte feminista, lo cual responde en cierta medida al movimiento de vanguardia en las letras que se estaba produciendo en Latinoamérica en los años 70` debido a los movimientos feministas. En su famoso ensayo “La cocina de la escritura” se pregunta:

¿Existe una escritura femenina diferente a la de los hombres? Y si existe, ha de ser apasionada e intuitiva, fundamentada sobre las sensaciones y los sentimientos, como quería Virginia, o racional y analítica, inspirada en el conocimiento histórico, social y político, como quería Simone? Las escritoras de hoy, ¿debemos cultivar una literatura armoniosa, poética, pulcra, exenta de obscenidades o hemos de ser defensoras de los valores femeninos en el sentido moderno, cultivando una literatura combativa, acusatoria, incondicionalmente realista y hasta obscena? (*A la sombra* 135)

Tomando distancia del feminismo de la igualdad que promovían sus evangelistas de cabecera -Woolf y de Beauvoir-, Ferré se acerca más al feminismo de la diferencia, por cuanto no busca comparar a las mujeres con los hombres, sino encontrar su propia especificidad y su diferencia, en el reconocimiento y aceptación de lo no-idéntico, de lo otro. Por su parte, la teórica francesa, Luce Irigaray comenta la misma admiración y, a su vez, distancia, que le generó de Beauvoir a Rosario, y rechaza a las feministas que buscan la neutralización de los sexos, pues sostiene que la explotación de la mujer está basada en la diferencia sexual y que “solo por la diferencia sexual puede resolverse” (9).

Hélène Cixous aporta al debate feminista al destacar el poder transformador y revolucionario de la escritura femenina, además sostiene que para la mujer hablar en público es una transgresión, y por lo tanto el texto femenino “No puede no ser más que subversión” (61). Cixous plantea además que la escritura insurrecta de la mujer la liberará del falocentrismo y llevará a cabo rupturas y transformaciones indispensables para su historia.

Helena Araujo manifiesta que la mujer escritora latinoamericana se enfrenta al “dilema de escribir con el cuerpo y escribir el cuerpo, en una sociedad donde la situación de decencia para la mujer era la frigidez” (*La Sherezada* 19), postula que “Debemos por ello buscar una nueva expresión que transmita visceralmente nuestro ser, no solo de forma conceptual, sino que también carnal” (19). Con una postura más crítica, Lucía Guerra recrimina a Araujo por adoptar una posición cercana al feminismo francés y extiende su crítica a Cixous, quien -según Guerra- deviene en un esencialismo biológico que corre el peligro de caer en el mismo sistema de oposiciones binarias que se propone deconstruir.

En esta misma línea, Nelly Richard se pregunta en un artículo “¿Tiene sexo la escritura?”, interrogante que ha hecho reflexionar a las teóricas feministas. Jean Franco, por su parte, sostiene que no se debe averiguar si las escritoras tienen un estilo diferente al de los hombres, sino más bien, explorar en la escritura femenina las relaciones de poder. Franco sostiene que a pesar de que algunos críticos como Ángel Rama suelen categorizar el terreno de las escritoras como el de “los sentimientos”, se pueden emprender lecturas transgresivas de las autoras demostrando que la supuesta esfera privada es para ellas una esfera pública, Franco ejemplifica con autoras tales como Rosario Ferré, Teresa de la Parra, Rosario Castellanos, Elena Poniatowska, Marta Traba, “quienes han escrito parodias de la alegoría nacional o han transpuesto lo político en lo familiar” (41). Del libro *La sartén por el mango* publicado en Puerto Rico en 1984, en el que destacadas críticas feministas reflexionaron sobre la escritura de mujeres, Franco distingue a Rosario Ferré, por su ensayo “La cocina de la escritura”, el que comentaré más adelante.

Por su parte, Luce Irigaray se plantea “¿Cómo podría existir un discurso no sexuado si la lengua lo es? Lo es por algunas de sus reglas fundamentales, lo es por el género de las palabras repartidas de una manera no ajena a las connotaciones o a las propiedades sexuales, lo es”<sup>17</sup> (29). En esta misma línea, Patricia Violi refiere no encontrar “en la lengua ni en la teoría que la describe el reflejo de dos sujetos diversos, sino la forma de una sola subjetividad, la masculina, asumida como universal” (15-16). Destaca que ni siquiera el lenguaje, sistema universal y abstracto por excelencia, es neutro e indiferenciado debido a que atribuye a lo

---

<sup>17</sup> Si bien su análisis lo hace desde la lengua francesa donde hay más neutros y el género masculino domina sintácticamente, situación similar sucede con el idioma español.

masculino y a lo femenino lugares y funciones específicas normadas bajo una categoría semántica que manifiesta dentro de la lengua un simbolismo ligado al cuerpo: “su sentido es precisamente la simbolización de la diferencia sexual” (37).

Lo anterior da cuenta de cuánto ha afectado para la constitución del ser, el discurso patriarcal en el lenguaje; es así como la comprensión de que lo femenino es un constructo social que opera bajo la lógica de poder. En relación a la constitución del sujeto, Benveniste sostiene que “Es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como *sujeto*; porque el solo lenguaje funda en realidad, en *su* realidad que es la del ser, el concepto de “ego” (180). Desde su perspectiva “el lenguaje es la posibilidad de la subjetividad, por contener siempre las formas lingüísticas apropiadas a su expresión” (184). Benveniste plantea además que la subjetividad es la capacidad del locutor de plantearse como sujeto y la define “no por el sentimiento que cada quien experimenta de ser él mismo (sentimiento que, en la medida en que es posible considerarlo, no es sino un reflejo), sino como la unidad psíquica que trasciende la totalidad de las experiencias vividas que reúne, y que asegura la permanencia de la conciencia” (180).

La perspectiva lingüística que propone Benveniste es a mi parecer algo acotada pues no da cuenta de otros fenómenos relevantes a considerar en la constitución del sujeto. Desde mi parecer, la subjetividad parte desde una corporalidad, puesto que en nuestra sociedad la estructura patriarcal va legitimando ciertas construcciones subjetivas y deslegitimando otras, que en el caso de las mujeres las deja en una posición subalterna frente a los hombres. Si bien esta diferencia parte desde la corporalidad, es necesario destacar que no está dada por una esencialidad biológica, sino por un constructo social. Las dimensiones del ser responden a diversos factores internos como la postura ideológica y la historia de vida, y externos como el intercambio social y la clase. De esta manera, la subjetividad permite reconocernos en nuestra propia singularidad y a la vez diferenciarnos de los demás. La subjetividad refiere entonces a la historia de vida de los sujetos, además expresa el equilibrio entre la individualidad por una parte y, por otro lado, la pertenencia a una comunidad, así la subjetividad da cuenta de la pertenencia social de los individuos y de lo único e irrepetible que distingue a cada uno del resto de los individuos. Ante esto, se deben reconocer las prácticas y símbolos de sujeción y resistencia que producen las y los sujetas/os, para comprender cómo el género penetra en su constitución.

El discurso patriarcal y el modelo social androcéntrico han negado a las mujeres su participación en la historia y en el ámbito social, dejándolas relegadas a la esfera doméstica. Esta situación se replica en la literatura canónica, donde la mujer a lo largo de la tradición literaria se ha convertido en una figura secundaria representada desde el imaginario masculino, a través del cual se le ha objetivizado y desmarcado del acontecer político y social, lo que da cuenta de la violencia sistémica que ha operado en la tradición literaria. Irigaray comenta al respecto la dificultad de la mujer para entrar en la cultura y el saldo que conlleva la dominación masculina en el lenguaje al construir la sociedad desde una sola perspectiva:

La mayor parte de las mujeres viven por principio como asexuadas o neutras en el plano de la cultura, además de sometidas a las normas del marco sexual en sentido estricto y a los estereotipos familiares. Las dificultades con que tropiezan al entrar en el mundo cultural intermasculino obligan a la mayor parte de las mujeres, incluidas las que se consideran feministas, a renunciar a su subjetividad femenina y a las relaciones con sus iguales, lo que las conduce a un callejón sin salida desde el punto de vista de la comunicación, individual o colectiva. La cultura se empobrece así considerablemente, reducida a un solo polo de la identidad sexual. (Irigaray 18-19)

Patricia Violi apunta que no debemos asombrarnos de que las mujeres históricamente hayan producido menos teoría, menos libros y menos cultura que los hombres, porque para ellas está obstaculizada la identificación como sujeto en el discurso. Es así como la historia oficial ha sido escrita por voces masculinas que han perpetuado parámetros vejatorios hacia las mujeres, los hombres han dominado en la esfera letrada y del conocimiento. La historia de las mujeres se ha construido a la sombra del hombre. El imaginario social reproduce estereotipos, prejuicios y una discriminación social que opera discursivamente desde el interior, la cual se suele aceptar por constituir la norma.

Franco advierte que la teoría crítica feminista en Latinoamérica se distingue de la metropolitana, ya que las críticas latinoamericanas se percataron de que no es posible aceptar una identidad fija y universal para la literatura de mujeres, porque esto significaría asociarla a una sociedad específica y no daría cuenta de los otros tipos de opresión que sufre la mujer como la racial o de clase. Al respecto, Ashley Méndez afirma que la evolución del feminismo

en Puerto Rico desde los años 70' se diferencia del resto de América, ya que desde sus inicios hubo autoras que consideraban las mixturas raciales, por lo que sostenían una crítica interseccional cuando esta categoría aun no entraba en vigencia. Si bien Ferré presenta personajes populares ciertos autores critican la falta de la cultura afrodescendiente en su narrativa. A mi parecer, esta es una de las deudas de la obra escrita de Ferré. El haber privilegiado a la mujer blanca, de clase social alta y no dar el mismo lugar a las mujeres mestizas o de raíces afrodescendientes. Siendo esta última cultura la base de la conformación identitaria en Puerto Rico, como lo comentaba en su texto *El país de cuatro pisos* de José Luis González.

Elzbieta Sklodowska, por su parte, plantea que a partir de los años 70' las escritoras latinoamericanas -entre las que destaca a Rosario Ferré- intentan sustituir el discurso “*usurpado y manipulado* por los hombres con la expresividad *auténtica* de la mujer hispanoamericana” (146, cursivas en el original). Plantea que la especificidad de la escritura femenina consiste en su actitud ambivalente con respecto a la tradición: “una actitud esencialmente paródica que tiene que abrazar los valores del discurso patriarcal para luego subvertirlos” (146). Concuerda así con Sandra M. Gilbert y Susan Gubar quienes sostienen que la mujer imita los sistemas expresivos masculinos, pero sin dejarse reducir a ellos. Esto, a su parecer, crea un efecto desmitificador del discurso usurpado y configura un proyecto reivindicador-subversivo de la escritura femenina en cuanto enfrentamiento polémico al discurso masculino. Es así como la mujer escritora, según Brígida Pastor, se enfrenta a dos dilemas, al de escribir y al cómo escribir.

En palabras de Sandra Gilbert y Susan Gubar, la mujer escritora presenta la ansiedad de autoría la cual es “una ansiedad construida a partir de temores complejos y apenas conscientes hacia esa autoridad que a la artista femenina le parece ser por definición inapropiada para su sexo” (65) y agrega: “Debido a que se basa en el sentido de su propia biología determinado por la sociedad, esta ansiedad de la autoría es completamente distinta de la ansiedad hacia la creatividad que podría investigarse en escritores tales como Hawthorne o Dostoievski” (65). Plantean además que dicha ansiedad constituye en sí misma una marca crucial de una subcultura de la escritura femenina, debido a que la mujer se encuentra en un lugar prohibido históricamente. Así, Gilbert y Gubar sostienen que esta ansiedad de la autoría no es heredada de una mujer a otra sino de “los severos padres literarios

del patriarcado a todas sus descendientes inferiorizadas” (65), y se ve en gran parte de la literatura femenina del siglo XIX y a mi parecer es extrapolable a la escritura de mujeres latinoamericanas del siglo XX.

En este sentido, la obra de Ferré se enmarca en un contexto sociopolítico clave en Puerto Rico para las mujeres, ya que en la primera mitad del siglo XX las mujeres comienzan a tener acceso a la educación universitaria e ingresan al mundo profesional, espacios que anteriormente eran exclusivos de los hombres. Para las mujeres escritoras y también para las críticas literarias, la profesionalización de la escritura fue una ardua labor, sobretodo debido a las dificultades de los discursos hegemónicos que perpetuaban el silencio letrado de la mujer, quien ocupaba solo el lugar de objeto en la literatura y no de sujeto de discurso. Rosario Ferré junto a sus contemporáneas se vieron enfrentadas al canon literario masculino imperante en Puerto Rico e Hispanoamérica que no consideraba a la mujer escritora e intelectual hasta la generación del 70’, como hizo notar Juan Gelpí en su revisionismo crítico de la literatura boricua en su estudio presentado anteriormente.

Ante este panorama Ferré reconoce que la mujer artista se ha enfrentado con obstáculos de la cultura patriarcal que la han vedado, obstáculos que no existen para los hombres de la academia. En el texto “La cocina de la escritura” la autora plantea que para una mujer escribir bien comprende un esfuerzo mayor que para el hombre: “Escribir bien, para la mujer, significa una lucha más ardua que para el hombre: Flaubert re-escribió siete veces los capítulos de *Madame Bovary*, pero Virginia Woolf re-escribió catorce veces los capítulos de *Las olas*, porque era una mujer y sabía que los críticos serían doblemente duros con ella” (“La cocina” 136). Este es el lugar de enunciación que ocupan las mujeres, un espacio de batalla donde para romper el silencio deben esforzarse aún más.

Ferré manifiesta una aparente contradicción, en el año 1980 se pregunta si existe una escritura femenina propiamente tal, su respuesta: “Sospecho que no existe una escritura femenina distinta a la de los hombres. Insistir en que sí existe implicaría la existencia de una naturaleza femenina distinta a la masculina” (136), fundamenta su postura señalando: “Esto implicaría una capacidad distinta en la mujer y en el hombre para la realización de una obra de arte, cuando estas capacidades son las mismas porque son fundamentalmente humanas” (“La cocina” 136). Dos años más tarde, en 1982 declara en una entrevista: “Creo que existe una literatura femenina distinta a la de los hombres. En realidad, yo pienso que la literatura

femenina existe en cuanto a tema, en cuanto a experiencia, a vivencia diferente a la del hombre. Pero no existe en cuanto a estilo o en cuanto a escritura puesto que la naturaleza femenina o masculina para mí son fundamentalmente humanas” (Ferré ctd en Vega 123).

Se comprende entonces que Ferré se aleja de una esencialidad biológica, y que propone la existencia de una literatura femenina en cuanto esta comparte temas y experiencias diferentes a las del hombre por habitar un cuerpo sometido a diferentes vivencias. Por otra parte, respecto al debate sobre la corporalidad para la escritura agrega además que la literatura femenina se ve también afectada por la carga social de habitar el cuerpo gestante:

Nuestra literatura se encuentra determinada por una relacion íntima con nuestros cuerpos: somos nosotras las que gestamos a los hijos y los damos a luz, las que los alimentamos y nos ocupamos de su supervivencia. Este destino que nos impone la naturaleza nos coarta la movilidad y nos crea unos problemas serios al reconciliar nuestras necesidades emocionales con las profesionales. (“La cocina” 137)

No obstante, no encuentra que lingüísticamente existan diferencias de base, puesto que el lenguaje es uno solo. En esta misma línea sostiene que si hay diferencias están basadas en la individualidad de cada sujeto y de cada obra: “Si el estilo es el hombre, el estilo es también la mujer, y este difiere profundamente no solo de ser humano a ser humano, sino también de obra a obra” (137). En relación al trabajo de escritura, realiza una crítica a la sociedad por no comprender el lugar del artista:

Me gusta, ante todo, contar, y de mi vida se puede decir con razón que he vivido el "cuento". En Puerto Rico "vivir el cuento" significa no trabajar, ser un parásito de la sociedad, y esto es cierto, ya que el artista es necesariamente un parásito social, pero también por ello es víctima de la sociedad. Los artistas vivimos de representar aquello por lo cual somos luego sacrificados, ya que la sociedad no perdona a quienes les muestran sus defectos, a pesar de necesitarnos para sobrevivir. (Ferré Entr. Miguel Ángel Zapata 133)

En la entrevista realizada a Rosario Ferré por Sheri Long Spaine en 1986 ante la pregunta de qué la motiva a escribir, Ferré señala que escribe por temor al silencio y utiliza su frase en la actualidad ya conocida “escribo, luego pienso”. En la entrevista Ferré se identifica como poeta-mujer y agrega que quiere señalarle el camino a las poetisas que vendrán después. Ante la pregunta: “¿Qué tiene que superar la mujer para ser escritora?”, la respuesta de Ferré refiere al problema de la autoría femenina:

Creo que lo que más me ha influenciado en mi proceso de escritora ha sido un deseo de autoridad, de ser autora de mi propia vida. Este tipo de autoridad contrasta profundamente con la autoridad ejercida por los hombres, porque su fin no es adquirir poder sobre las vidas ajenas, sino tomar el control de la propia vida. Vivir una vida en la cual una es autorizada por alguien es, en mi opinión, vivir una vida de reflejo, que no surge de las profundidades del propio ser. En este sentido, creo que mi deseo de autoridad me nace de una creencia a la que ha adherido desde pequeña: la vida no vale la pena vivirla si no se vive con valentía, con el valor que exige la autenticidad. (Ferré entr. Sheri Long Spaine 44)

Como se puede observar en las líneas precedentes Rosario Ferré estima la escritura como un lugar de emancipación, en donde busca ser autoridad no frente a otros sino en su propia vida. Discursivamente, la mujer se ha construido en base a una subjetividad implantada desde el discurso hegemónico masculino, por ello coincide con Nelly Richard, quien sostiene que “decir que el lenguaje y la literatura son indiferentes a la diferencia genérico-sexual refuerza el poder establecido al seguir encubriendo las técnicas mediante las cuales la masculinidad hegemónica disfraza con lo neutro -lo im/personal- su manía de personalizar lo universal” (131). No obstante Richard en su mismo texto cae en la trampa del lenguaje cuando plantea que la escritura pone en movimiento el cruce entre lo semiótico pulsional como lo femenino y lo racionalizante-conceptualizante como lo masculino, esto a mi punto de vista perpetúa la lógica patriarcal y demuestra cómo los estereotipos se encuentran fuertemente internalizados en el discurso. El gran aporte de Rosario Ferré, a mi parecer, es que está atenta para no caer en aquella trampa o, si lo hace, es con ironía para dismantelar el sistema. Por ejemplo, en sus inicios ella comentaba que le gustaba llamarse cuentista más que escritora:

Da igual ser "la cuentista" que "el cuentista" pero no "la escritora" o "el escritor". Entre "escritor" y "escritora" existe hoy todavía un abismo de incompreensión que creo tomará bastantes años más en subsanarse, aunque es alentador pensar que al menos entre ellos se ha establecido ya un diálogo. Entre "cuentista" y "cuentista", sin embargo, no hay diferencias ni incompatibilidades porque ambos viven, se nutren, del gozo de contar. (Ferré entr. Miguel Ángel Zapata 134)

Si bien más tarde en la entrevista realizada por el Instituto cervantes, ella misma destaca su evolución de cuentista a escritora de novelas, prefiere también utilizar la forma neutra y autodesignarse como novelista. Su postura va en concordancia con el planteamiento de Luce Irigaray, quien afirma que los hombres no administran el mundo con las mujeres como sujetos sexuados que disponen de derechos equivalentes, y no lo harán si no se produce un cambio en la lengua: "Cambio que, a su vez, solamente será posible mediante una nueva valoración del género femenino" (68), por ello Irigaray agrega que "Es de pura y simple justicia social reequilibrar el poder de un sexo sobre el otro, dando, o devolviendo, ciertos valores culturales a la sexualidad femenina" (10). Pero esto no sucederá por sí solo, pues, como afirma Gayatri Spivak la mujer debido a las relaciones de poder se encuentra en una posición subalterna y no tiene lugar de enunciación por sí misma, por lo tanto, debe ser representada.

En esta investigación espero demostrar que la escritura de Rosario Ferré rompe el silencio impuesto a las mujeres y, en su lucha por desarticular el lenguaje, crea un mundo narrativo en donde las prácticas de escritura y lectura serán los elementos transgresores que logran revertir el mito de la caja de Pandora o, ¿por qué no? Parodiarlo y resignificarlo hacia la liberación femenina.

## 2. CAPÍTULO SEGUNDO: La escritura dentro de la escritura en la obra de Ferré

“Por Alah, padre, cásame con el rey,  
porque si no me mata seré la causa  
del rescate de las hijas de los musulmanes  
y podré salvarlas de entre las manos del rey”.

Sheherezada en *Las mil y una noches*

El presente capítulo está dedicado a los elementos claves para comprender la poética metaficcional y autorreflexiva que propongo en esta investigación. En una primera parte, se construirá un marco teórico que aborde las herramientas necesarias para analizar las escenas de escritura y lectura, además de los conceptos de metaficción. En una segunda parte se presenta el análisis de los textos del corpus seleccionado.

## 2.1. El arte de escribir y leer metaficción

### 2.1.1. La escritura y la lectura como prácticas de análisis

Estudiar las escenas de lectura y escritura conlleva una reflexión sobre el acceso al libro y a la cultura letrada. Roger Chartier repasa la historia del libro y la lectura, relata que hubo una época para la lengua inglesa en que la historia del libro era una historia sin lector ni autor, en donde lo esencial residía en el proceso de fabricación del libro y las huellas que dejaba. Más tarde, Roland Barthes desde la crítica postestructuralista de los años 80' proclamaba la muerte del autor, aseverando que el nacimiento del lector se paga con la muerte del autor. En ambos momentos se anula al autor, dejando a un lado todo un campo de estudio que la crítica actual ha retomado, pero con una nueva mirada, distante del concepto clásico de autor como único responsable de su obra.

La postura rigurosa de Barthes, no obstante, da cuenta del cambio de perspectiva que necesitaba la crítica literaria por haber olvidado del lector. Barthes fue enfático al afirmar que los libros tienen lectores pero no autores. Sostenía que cuando comienza la escritura se pierde la identidad del cuerpo que escribe: “Sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura” (“La muerte” 65-66). La lectura para Barthes es un ‘escribir la lectura’: “ese texto que escribimos en nuestro propio interior cuando leemos” (“Escribir” 37). Para él, sería el lenguaje y no el autor el que habla, por lo que escribir consiste en alcanzar la impersonalidad. Ferré, como escritora intentó lograr esa objetividad en su primer relato “La muñeca menor” pero al terminarlo se dio cuenta de la imposibilidad de aquella tarea, pues aseveró que fue imposible separar su subjetividad del texto que escribe. Esto revela la íntima relación de la escritora con su escritura.

Chartier critica la postura estricta de la muerte del autor y destaca el cambio de perspectiva de los estudios literarios, donde se vuelve a articular un texto con su autor, esto es, la obra con las voluntades o las posiciones de su productor: “No se trata, desde luego, de una restauración de la figura clásica, soberbia y solitaria, del autor soberano cuya intención (primera o última) encierra la significación de la obra y cuya biografía ordena la escritura en una transparente inmediatez” (*Libro* 61). Señala que si bien hubo divergencias en este nuevo

enfoque, las nuevas perspectivas de análisis tienen en común el regreso del autor. El autor, según Chartier, en su retorno a la sociología literaria no es el dueño del sentido ni tampoco impone su intención al lector, por ello, propone repensar el rol del libro, del autor y del lector.

Chartier evidencia que las teorías críticas han vuelto al autor de formas diversas y desde distintas perspectivas teóricas: “Al tomar distancia respecto a perspectivas que concedían una atención exclusiva al funcionamiento interno del sistema de signos que construye los textos, la crítica literaria ha querido reinscribir las obras en su historia” (*Libro 60*). La teoría de la recepción surgida en la crítica alemana que caracterizaba “la relación dialógica instituida entre una obra singular y el «horizonte de expectativa» de sus lectores es decir, el conjunto de las convenciones y de las referencias compartido por su público o por sus públicos” (*Libro*

60). Además, agrega que “lejos de ser considerada estable, unívoca y universal, la significación del texto es comprendida de este modo como históricamente construida, como producida en la diferencia que separa las propuestas de la obra -controladas en parte por las intenciones del autor y las respuestas de los lectores” (*Libro 60*). La mirada del *New Historicism*, que como proyecto “lleva a situar la obra literaria en su relación con los textos «ordinarios» (prácticos jurídicos políticos y religiosos, etc.) que constituyen el material sobre el que trabaja la escritura y que establecen la posibilidad de su inteligibilidad” (*Libro 60*).

Chartier destaca la sociología de la producción cultural con base en los conceptos propuestos por Pierre Bourdieu y sostiene que desde su perspectiva el análisis se desplaza hacia las leyes de funcionamiento y las jerarquías de un campo dado (literario, artístico, religioso, político, entre otros), asimismo, hacia las diferentes posiciones definidas en el campo, como también “hacia las estrategias individuales o colectivas que ordenan, hacia la traducción en las obras mismas (en términos de género, de forma, de tema, de estilo) de las condiciones sociales de su producción” (*Libro 60-61*). Por último, presenta la perspectiva de la *bibliography*, entendida como una «sociología de los textos», que “se centra en el modo en que las formas físicas a través de las cuales se transmiten los textos a sus lectores (o a sus oyentes) afectan al proceso de construcción del sentido” (*Libro 61*), esto remite al control que los autores y editores manifiestan sobre los libros.

Comparto la visión de Chartier al considerar la lectura como una práctica sostenida mediante gestos, espacios y costumbres. Así, a diferencia de una fenomenología de la lectura que borra todas las modalidades concretas del acto de leer, “una historia de las formas de leer

debe identificar las disposiciones específicas que distinguen las comunidades de lectores y las tradiciones de lectura” (*El mundo* 51). Destacando los contrastes y particularidades del acto de leer: “Todos aquellos que pueden leer los textos no los leen de la misma manera, y hay mucha diferencia entre los letrados virtuosos y los lectores menos hábiles, obligados a oralizar lo que leen para poder comprenderlo, cómodos sólo con algunas formas textuales o tipográficas” (*El mundo* 52). Habrán contrastes también para las normas de lectura de cada comunidad de lectores, por los usos del libro, las formas de leer y los procedimientos de interpretación. Así como entre “las esperanzas y los intereses diversos que los distintos grupos de lectores invierten en la práctica de la lectura. De estas determinaciones” (*El mundo* 52).

Por su parte, Susana Zanetti en *La dorada garra de la lectura* (2010) invita a poner en escena a la figura del autor y al rol social condensado en el libro. Esta autora argentina analiza la incidencia de la lectura en la literatura y su reflexión sobre ella de una manera analítica y descriptiva. Por otra parte, estudia el tópico de lectura como entretenimiento femenino, lo cual considero un punto de importancia para mi investigación, puesto que es un tema que se presenta en novelas del corpus, como *La casa de la laguna* de Rosario Ferré.

Zanetti nos brinda una mirada exhaustiva de las escenas de lectura y escritura en una selección de textos que muestran el mundo de las letras, entre ellos destaco *María* de Jorge Isaacs, *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier e *Ifigenia* de María Teresa de la Parra y *Solo los elefantes encuentran mandrágoras* de Armonía Somers. En estas obras descubre las escenas donde la lectura y la escritura están presentes y analiza detalladamente cada situación: quién lee, qué lee, por qué, dónde; quién escribe, qué escribe, para quién, desde qué lugar. Son preguntas que continuamente se realiza y que responde reconstruyendo el contexto y su función en el texto.

La dorada garra de la lectura<sup>18</sup> atrapa, según Zanetti, a lectores explícitamente inventados. La representación de alguien que lee una novela inmerso en un mundo de placer, puede por añadidura ayudar a entender su propio mundo al lector, o al menos abstraerlo de su realidad, si es lo que busca. Cuando se convoca al lector en la fábula se le perfila como un “otro”,

---

<sup>18</sup> Sin cursiva, en alusión alegórica a una garra que efectivamente atrapa al lector y dorada, como el lomo de los libros.

quien ahora posee la palabra, así al convertirlo en personaje del relato: “Colocado en la fábula, se le da la palabra, se lo manipula, se lo adula o se le teme, se lo pretende obediente” (12). El lector es disciplinado en la ficción, pero a su vez, la novela ficcionaliza “una constelación de lectores y de situaciones de lectura que tienen fuentes peculiares entre literatura y vida” (14).

La mención de un libro, un periódico o el recitar un poema articulan tipologías e inducen lógicas de lectura. No obstante, el conocimiento previo del lector será clave para descifrar el texto. Zanetti observa que el libro como soporte atrae con encuadernaciones e ilustraciones, pero mediante su materialidad ingresa en el dibujo del cuerpo ya sea en el sillón o en la cama, con gestualidades, poses o ademanes que son índices de modos de leer que nos hablan de formas de sociabilidad y de comunicación, las que son variables según los ámbitos y los grupos humanos. Es así como la escena de lectura descrita por el autor cobra relevancia, los detalles de su descripción revelarán el contexto y la subjetividad del personaje lector. También es preciso observar si hay una relectura de algún libro en particular y el significado que esta pueda adquirir dentro de la obra.

Zanetti señala la dificultad para encontrar novelas (de entresiglo en América Latina) que retraten la intervención de la mujer en la esfera pública a través de la escritura, o donde al menos, la mujer presente aspiraciones literarias:

Aunque a lo largo del siglo XIX -sobre todo en su segunda mitad- y en las primeras décadas del XX, contemos con testimonios suficientes de escritoras y abunden las argumentaciones para acordar con la intervención de la mujer en la esfera pública a través de la escritura y de la creación literaria, sobre todo a medida que se van intensificando las discusiones acerca de los derechos civiles y políticos femeninos, son casi inexistentes en las novelas de entresiglos en América Latina retratos como éstos, en los cuales la lectura alienta aspiraciones literarias. Raramente se ficcionaliza a la lectora que deviene autora, o busca serlo, incluso si finalmente fracasa. (331)

Zanetti destaca a la escritora venezolana Teresa de la Parra, por -como Ferré- pasar un complejo camino para abrirse paso en el campo intelectual. Su novela *Ifigenia* publicada en

el año 1924, sería una *bildungsroman* o novela de formación según Zanetti, pues “tematiza irónicamente la reparación de una educación femenina descontrolada y dispendiosa de la buena herencia social, puesta finalmente en vereda con la aceptación del sacrificio del deseo, en el que conflúan el placer del cuerpo, de la lectura y de la escritura” (315). Destaca en esa novela la configuración de la subjetividad femenina y la autoridad para definir su deseo. Teresa de la Parra pone en escena, apelando al humor y a la ironía, “el juego de relaciones entre los sexos como un sistema de poder social sexual y político particular” (316). Según Zanetti, la autora disputa en su novela el derecho a la lectura y a la escritura, además critica las jerarquías tanto del género sexual como de los géneros literarios. Al leer las reflexiones sobre Teresa de la Parra pareciera que Rosario Ferré unas décadas más tarde le siguiera los pasos.

Desde otra arista, Umberto Eco en *Lector in fabula* reflexiona sobre el proceso de lectura desde la perspectiva del lector. Eco sostiene que un texto es una manifestación de artificios que el lector debe actualizar y, por tanto, en la medida que debe ser actualizado, un texto está incompleto. Entonces, el texto está a la espera de la iniciativa interpretativa por parte del lector. Eco plantea que “la noción de interpretación supone siempre una dialéctica entre la estrategia del autor y la respuesta del Lector Modelo” (86). Eco señala que “el texto está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar; quien lo emitió preveía que se los rellenaría y los dejó en blanco...” (76). De esta manera, el texto postula la cooperación del lector y el autor ha generado estrategias de orden lingüístico y pragmático para preveer los movimientos de su lector. El autor puede asumir que comparte el conjunto de competencias con el lector y que se moverá interpretativamente de la misma manera en que él lo hizo generativamente. Ahora bien, según Eco puede darse el caso donde “*la competencia del destinatario no coincide necesariamente con la del emisor*” (77, cursivas del autor), pero también puede ocurrir “que la competencia del Lector Modelo no haya sido decuadamente prevista, ya sea por un error de valoración semiótica, por un análisis histórico insuficiente, por un prejuicio cultural o por una apreciación inadecuada de las circunstancias de destinación” (82-83).

Ricardo Piglia en *El último lector* sostiene que hay modos de leer: seguir al lector o seguir el registro de la lectura, él propone seguir al lector y elaborar una historia imaginada de los lectores y no de la lectura: “Buscamos, entonces, las figuraciones del lector en la literatura;

esto es, las representaciones imaginarias del arte de leer en la ficción. Intentamos una historia imaginaria de los lectores y no una historia de la lectura. No nos preguntamos tanto qué es leer, sino quién es el que lee (dónde está leyendo, para qué, en qué condiciones, cuál es su historia)” (24). Propone analizar los elementos que construyen la escena de la lectura: lugar, compañía o soledad, tipo de lectura, horario de la lectura, entre otros. Esta propuesta servirá de guía para analizar las escenas de lectura en la obra narrativa de Ferré.

Piglia, en la misma línea de Eco, se pregunta qué es un lector. Desde su perspectiva los estudios literarios deben incluir al personaje lector, así esboza los diversos tipos de lectores que es posible encontrar en la narrativa, los cuales mencionaré para dar cuenta de la amplitud de apariciones y el sentido que pueden adquirir y aportar al relato. El primero a destacar es el lector perdido en una biblioteca, que va de un libro a otro. Asimismo, nos habla del lector adicto, que no puede dejar de leer y del lector insomne, el que está siempre despierto. Estas son representaciones extremas de lo que significa leer un texto, personificaciones narrativas de la compleja presencia del lector en la literatura. También se refiere a los llamados lectores puros, para quienes la lectura no es solo una práctica, sino una forma de vida. En este recuento de lectores también hay cabida para el lector que lee mal, el que distorsiona y percibe confusamente.

La pregunta “qué es un lector” es también la interrogante sobre cómo le llegan los libros al que lee y cómo se narra su entrada en los textos. Por ello, sostiene Piglia no solo es necesario analizar al lector sino también al libro: “Libros encontrados, prestados, robados, heredados, saqueados por los indios, salvados del naufragio...” (34). También: “Libros reales, libros imaginarios, libros que circulan en la trama, dependen de ella y muchas veces la definen. Los libros en la literatura no funcionan sólo como metáforas... sino como articulaciones de la forma, nudos que relacionan los niveles del relato y cumplen en la narración una compleja función constructiva” (34).

La lectura como un espacio sin fin: “El registro microscópico de las lecturas también se expande, el lector va de la cita al texto como serie de citas, del texto al volumen como serie de textos, del volumen a la enciclopedia, de la enciclopedia a la biblioteca” (Piglia 27). La aparición de una biblioteca funciona como sinónimo de conocimiento. Este espacio fantástico supone la imposibilidad de cerrar la lectura y genera “la abrumadora sensación de todo lo que queda por leer” (27). Se presenta también la lectura como una zona secreta: “En el

exceso, algo de la verdad de la práctica de la lectura se deja ver; su revés, su zona secreta: los usos desviados, la lectura fuera de lugar” (23). El lector se configura como ser que descifra un mensaje oculto.

Las escenas de lectura no son pasivas, por mucho que el ver a alguien leyendo sea una imagen pacífica. Para Piglia un lector sería “siempre apasionado y compulsivo” (21). El lector en su escena tiene una atmósfera propia: “Hay siempre algo inquietante, a la vez extraño y familiar, en la imagen abstraída de alguien que lee, una misteriosa intensidad que la literatura ha fijado muchas veces. El sujeto aislado, parece cortado de lo real” (26).

La lectura es asociada con aislamiento porque es un ejercicio en soledad: “La distancia, el aislamiento, el corte, aparecen metaforizados en el que se abstrae para leer” (107). Piglia señala que la lectura se relaciona con un tipo de subjetividad particular. El sujeto que lee forma parte de la construcción de la figura del intelectual en el sentido moderno: “No solo como letrado, sino como alguien que se enfrenta con el mundo en una relación que en principio está mediada por un tipo específico de saber” (103). En ese sentido, “Hamlet, *porque es un lector*, es un héroe de la conciencia moderna. La interioridad está en juego” (37). Así, se observa cómo el lector se configura como una alegoría del intelectual.

Un aspecto importante respecto a la construcción de significantes en la lectura es que el significado no reside en el texto sino en el lector, en sus competencias de mundo y experiencias previas. La lectura es una suerte de diálogo interno en donde los temas son ofrecidos por el texto, pero el sentido lo otorga el lector. Y la perspectiva, ya sea estética o informativa va a depender de la elección del texto realizada por el lector. La lectura funciona como constructora del sentido y revela la indecisión del intelectual. Además, Piglia refiere que “hay algo mágico en la letra, como si convocara a un mundo o lo anulara” (38).

Piglia sugiere una relación de la lectura con el espejo: “la lectura es un espejo de la experiencia, la define, le da forma” (103). En este punto me gustaría dar cuenta de la relación del espejo con la autoreferencialidad y la autorreflexividad, características importantes en las obras metaliterarias, como trataré a fondo en el siguiente capítulo. Por otra parte, el espejo como objeto simboliza la representación de la realidad, la cual está mediatizada por el ojo del observador.

El acto de escribir es un proceso de creación que implica el conocimiento de mundo y experiencias del autor, y también guía al lector. El proceso de escritura refiere a qué contar

y cómo contarlos. Puede haber ansiedad por leer, riesgo de leer, así como también se debe revisar la disposición del tiempo para leer. Las escenas de lectura interrumpida se dan reiteradamente en los textos, habría que analizar su significado y el libro o documento mencionado. Otras escenas de lectura pueden referir a una situación de peligro, de muerte, lectura como refugio, lectura como escape, como huida. También hay una lectura prohibida. Asimismo, hay escenas de lectura en una relación epistolar, donde las cartas pueden operar como mecanismo de control o de seducción.

La crítica literaria como ejercicio criminal: “Podríamos pensar a la crítica literaria como un ejercicio de ese tipo de lectura criminal. Se lee un libro contra otro lector. Se lee la lectura enemiga. El libro es un objeto transaccional, una superficie donde se desplazan las interpretaciones” (Piglia 35). El crítico literario escribe una lectura.

Respecto al rol de la figura de lector vs. la figura de lectora es manifiesta la diferencia que el imaginario social ha elaborado respecto al género masculino y al género femenino: “Las novelas se pensaban aptas para las mujeres, consideradas criaturas de capacidad intelectual limitada, imaginativas, frívolas y emotivas. Las novelas, circunscriptas al reino de la imaginación, eran lo opuesto a la lectura práctica e instructiva” (144). En las obras de Ferré generalmente las escenas de hombres que leen corresponden a hombres leyendo el periódico o libros de historia, esto reafirma la imagen del hombre de letras, del intelectual que selecciona lecturas alejadas del reino de la ficción, las cuales están dirigidas a las mujeres. Piglia señala: “En ese sentido los periódicos se oponen a las novelas. En tanto refieren acontecimientos públicos, eran reservados para el lector masculino... mientras que las novelas, con su tratamiento de la vida íntima, eran parte de la esfera privada a la que eran relegadas las mujeres” (144).

La incidencia de la lectura en la construcción de las sociedades, reales o imaginarias, es de gran importancia, por cuanto es una forma de dar cuenta de los intereses, luchas y anhelos, que los escritores traspasan a sus personajes, muchas veces representativos de una época o una ideología particular. Por otra parte, las escenas de lectura y escritura darán cuenta de la subjetividad de los personajes en una invitación a detenernos un momento en lo que simboliza el libro y en el aporte del escritor y de la escritora. La reflexión sobre la escritura dentro de la escritura es un viaje que aporta a la construcción de sentido y refuerza la

importancia del libro para la configuración de la subjetividad de los personajes en la novela metaficcional.

### 2.1.2. Metaficción, puesta en abismo y autorreflexividad

Dentro del campo de análisis enunciado se observará una escritura sobre la escritura, para lo cual recurriré al concepto de metaficción. La metaficción tiene una gran cantidad de formas de presentarse en los relatos ficcionales y Rosario Ferré en sus textos participa de este juego metafictional donde diversos elementos de la narración se duplican.

Definir el concepto de metaficción resulta una tarea compleja, como la crítica suele señalar (Dällenbach, Gil González, Hutcheon, entre otros), debido a la multiplicidad de usos desde su aparición. La metaficción puede verse en diversas manifestaciones, no es un fenómeno puramente literario. Se pueden observar expresiones autoreferenciales como el arte, la fotografía y el cine; para defender esta postura habría que considerar ampliar el sigficante ficción a toda representación verbal o no verbal donde opere un acto de representación o invención. A pesar de esta perspectiva de amplitud del término, en esta investigación me centraré en la comprensión de la metaficción como fenómeno que opera bajo el contexto de los géneros literarios.

Diversos teóricos han estudiado el fenómeno de la metaficción y la metaliteratura. Barthes en 1959 formulaba el concepto de “metalenguaje” el cual remite al lenguaje en su expresión reflexiva o indagatoria acerca del mismo lenguaje, diferenciándolo del lenguaje que habla sobre los objetos<sup>19</sup>. A esta primera aproximación se suma en los años ‘60 el concepto de metalingüística propuesto por Roman Jakobson, quien anuncia este concepto como una de las funciones del lenguaje, la cual refiere al uso del lenguaje para hablar sobre la misma lengua. Por su parte, en 1963 Lionel Abel incluye el concepto de metateatro para dar cuenta del fenómeno del “teatro en el teatro”. Se observa que en todos estos casos el carácter autorreflexivo será pieza clave para comprender su funcionamiento.

En el campo literario, al escritor y crítico estadounidense William Gass se le atribuye la primera formulación del concepto de metaficción para referirse a la literatura que reflexiona sobre sí misma. Gass en su ensayo *Fiction and the Figures of Life*<sup>20</sup> publicado en 1970

---

<sup>19</sup> Barthes señala la tendencia de la literatura a reflexionar sobre sí misma, con una intensidad creciente: “la literatura se empieza a sentir doble, a la vez objeto y mirada sobre este objeto, palabra y palabra de esta palabra, literatura objeto y metaliteratura” (Barthes, cit por Gil 48).

<sup>20</sup> Gass analiza entre otros temas la metaficción en Jorge Luis Borges.

observa la emergencia de textos que rompen con el realismo y que comenzaron a experimentar con la forma de narrar. Diversos estudios darán cuenta de esta tendencia literaria, los principales que deseo traer al diálogo en mi investigación son los de Patricia Wauhg, Lucien Dallenbach y Linda Hutcheon. Además, comenzaré este apartado con los postulados de narratología de Gérard Genette, quien es un referente para hablar de las narrativas en segundo grado. Asimismo, contrastaré los planteamientos recogidos con la propuesta del teórico español Gil Gonzáles, quien realiza un estudio crítico panorámico sobre la metaficción.

La teorización de Genette sobre los niveles narrativos da cuenta del juego metaficcional y aporta a la discusión al elaborar una serie de conceptualizaciones para el análisis literario. Genette sostiene que cuando un relato presenta una diferencia de nivel, corresponde a metalepsis: “vamos a definir esa diferencia de nivel diciendo que *todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato*” (*Figuras* 284, cursivas en el original), Genette ejemplifica con *Las mil y una noches* para hablar del relato dentro del relato y distingue los principales tipos de relación que pueden unir el relato metadieético al relato primero en el que se inserta. El primer tipo: “es una causalidad directa entre los acontecimientos de la metadiégesis y los de la diégesis, que confiere al relato segundo una función explicativa” (287), y agrega que puede ser asumido por un personaje que narre la historia de otro y, con mayor frecuencia, la suya propia. A ese procedimiento Genette lo llama metalepsis y consiste en “El paso de un nivel narrativo al otro no puede asegurarse en principio sino por la narración, acto que consiste precisamente en introducir en una situación, por medio de un discurso, el conocimiento de otra situación” (*Figuras* 289). Genette sostiene que “toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadieético, etc.) o, inversamente” (290), produce un efecto de extravagancia. Así, la metalepsis implica un juego con la doble temporalidad (el tiempo del relato en primer grado y el del relato en segundo grado).

La ficción, entendida como el arte de fingir, es puesta en evidencia en una novela metaficcional. Las novelas metaficcionales problematizan el sentido de realidad, lo que busca la metaficción es que el lector tenga conciencia de la construcción de significados y de cómo pueden ser cambiados o puestos a prueba, de esta manera, pretende desestabilizar nuestras

convicciones sobre el estatus relativo de 'verdad' y la 'ficción'. Al respecto, Patricia Waugh se pregunta en su libro si los novelistas son mentirosos y agrega que “De hecho, contar historias puede no ser decir mentiras, pero hasta que uno haya establecido la naturaleza de la 'verdad', será imposible saberlo” (87)<sup>21</sup>. La autora inglesa asegura que la metaficción funciona a través de la problematización más que de la destrucción del concepto de 'realidad'. La metaficción busca descubrir el rol de las ficciones en la vida: “El juego es facilitado por reglas y roles, y la metaficción opera explorando reglas ficticias para descubrir el rol de las ficciones en la vida. Su objetivo es descubrir cómo cada uno de nosotros 'jugamos' nuestras propias realidades” (35).

Antonio Gil en *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea* (2001) señala que esbozar una teoría de la metaficción resulta complejo y argumenta la necesidad de recoger elementos narratológicos para introducirse en el tema. Su propuesta tiene una perspectiva de corte estructuralista, donde clasifica los diferentes tipos de metaficción, tanto intradiegética como extradiegética. Gil sostiene: “El modo metaficcional aparece así cuando no se respeta la estanqueidad de las fronteras que separan los diferentes niveles narrativos (extradiegético, diegético, metadiegético), al producirse la invasión de un elemento procedente de un nivel la diégesis de un nivel narrativo distinto” (47)<sup>22</sup>.

La metaficción surge por la tensión entre la construcción del mundo ficcional, el que se ve enfrentado al mundo real, en ella se descubre que no hay tal verdad, y la no-verdad o la ficción dejan en evidencia solo una ilusión de la realidad. El efecto metaficcional se hace evidente cuando el personaje o el narrador denuncian el mimetismo, o cuando el autor hace visible su participación: “En líneas generales, se caracteriza la metaficción como la exhibición de la condición de artificio de la obra literaria” (Gil 43). Esta condición de artificio da cuenta del proceso de fabricación del texto narrativo en términos estéticos, en donde no

---

<sup>21</sup> Esta y las siguientes traducciones del inglés son de mi autoría a menos que se indique lo contrario.

<sup>22</sup> Gil señala que deberían replantearse los conceptos clásicos de narratología propuestos por Genette y propone una nueva tipología orientada hacia la novela metaficcional. Si bien considera que la narratología esboza un camino para comprender el juego ficcional del texto metaficcional, la aprecia como insuficiente, por ello, basándose en los mismos conceptos narratológicos Gil propone una nueva tipología de la metanovela, como él la llama y categoriza dos manifestaciones básicas: “la *metadiscursividad*, forma de aquellas novelas en la que una instancia autoral se manifiesta en su discurso, representando la referencialidad pragmática en el que este efectivamente se desarrolla” y, por otro lado, “la *metanarratividad*, de las novelas que, en cambio reconstruyen una imagen autoral pero inmersa en la referencialidad ficcional del relato” (348).

solo importa la trama del relato sino la forma de contarla. A su vez, invita al lector a participar de la creación y a reflexionar sobre la obra literaria como objeto artístico.

El componente lúdico de la metaficción requiere del pacto ficcional enunciado por Eco para toda ficción, pero en el caso de la novela metaficcional, el juego entre realidad y ficción se hace aun más complejo y devela la calidad ficticia de la obra al salir del nivel intradieético. El lector queda en un lugar privilegiado, ya que puede reflejarse e inscribirse en el texto, participar activamente y no solo como observador: “Esta implicación de la metaficción en el nivel de la lectura, es decir, su aspecto perlocutivo, nos parece un componente central del fenómeno” (Gil 80). De esta manera, existe una demanda de la participación activa y consciente del lector y, por tanto, evidencia la importancia de la recepción.

Waugh sostiene que en la escritura de metaficción contemporánea, la autoconciencia es la función dominante dentro de las novelas y que incluso está emergiendo como la característica dominante de la novela contemporánea en su conjunto, lo que aparenta ser la crisis de la novela, afirma, que “Sin embargo, su fuerte tendencia hacia la autoconciencia ya ha conducido claramente, no a una decadencia o a una 'muerte', sino a un vigor renovado” (68). Waugh sostiene que detrás del “yo” autoral hay una subjetividad, presente solo en términos de su ausencia real, la cual correspondería a otra de las paradojas de la metaficción. Waugh se pregunta por qué los novelistas de metaficción se preocupan con tanta frecuencia por el problema de la libertad humana. Y para ella la respuesta tiene relación con la inquietud que manifiestan los escritores de metaficción de estar atrapados dentro del orden de otra persona y agrega que “En el extremo más lejano de la metaficción, esto es quedar atrapado dentro del lenguaje mismo, dentro de un sistema arbitrario de significación que parece no ofrecer ningún medio de escape” (120). La escritura metaficcional se sirve de diversas estrategias para alejarse de toda norma y sorprender al lector.

Las novelas de metaficción según Waugh “le permiten al lector no solo observar la construcción textual y lingüística de la ficción literaria, sino también disfrutar y relacionarse con el mundo dentro de la ficción. Al menos durante la duración de la lectura, este mundo es tan 'real' como el mundo cotidiano” (104). Y agrega: “Podemos referirnos a personajes ficticios por sus nombres de la misma manera que nos referimos a amigos o parientes” (93), como muestra Ferré en su libro *Memoria*, al mezclar autores con personajes literarios, como

si ambos perteneciesen al mismo mundo, o como si su diferencia no fuese relevante. Además, señala un primer problema: “un personaje ficticio existe y no existe; él o ella es una no-entidad que es alguien” (91). Para Waugh la historia es también ficticia porque siempre existe dentro de los límites textuales y trata, así como la ficción, sobre un conjunto de mundos alternativos<sup>23</sup>. Así, los textos de metaficción que exponen personas y eventos reales se recontextualizan en el acto de escribir. Por otra parte, “Los textos de metaficción muestran que la ficción literaria nunca puede imitar o 'representar' el mundo, sino que siempre imita o 'representa' los discursos que a su vez construyen ese mundo” (Waugh 101).

Waugh sostiene que la paradoja de la metaficción consiste en que el lector, “por un lado, se ve obligado a reconocer el artificio, el "arte" de lo que lee; por el otro, se le exigen explícitamente, como co-creador, respuestas intelectuales y afectivas comparables en alcance e intensidad a las de su experiencia de vida” (5) y agrega más adelante “La metaficción, al poner al desnudo esta función de las convenciones literarias, llama la atención sobre lo que llamaré la paradoja creación/descripción que define el estatus de toda ficción” (88). La metaficción parodia las convenciones estructurales y los motivos de la novela o los modos particulares de ese género. El uso de la parodia y de lenguajes populares y no literarios en la metaficción ayuda “a romper las normas tanto estéticas como extraestéticas” (Waugh 67). En el juego metaficcional la autora observa una subversión del lenguaje, donde no hay una visión totalizadora, sino formas puestas en contradicción.

Por su parte, Linda Hutcheon se refiere a la metaficción como “ficción sobre la ficción que incluye dentro de sí misma un comentario sobre su propia identidad narrativa y/o lingüística” (*Narcisistic* 1) y la nombra como narrativa narcisista para dar cuenta de su carácter autorreferencial. La define como un autorretrato textual en donde opera el mito de Narciso. Hutcheon realiza esta comprensión alegórica del mito de Narciso de una forma irónica para resaltar una suerte de auto-obsesión. La versión romana del mito de Narciso, que es la recogida por Hutcheon, presenta la figura de este vanidoso y hermoso joven que tras verse reflejado en el agua queda atrapado en la contemplación de sí mismo. Hutcheon rescata la advertencia del vidente Tiresias a la ninfa Liríope sobre su hijo Narciso: “vivirá mucho,

---

<sup>23</sup> A los mundos posibles construidos en las ficciones literarias (denominados así por Umberto Eco) Waugh se refiere como mundos alternativos.

‘*si se non noverit*’, si no se conoce a sí mismo” (*Narcissistic* 10), para sugerir que la autoconciencia puede obsesionar al escritor.

En la metaficción el escritor reflexiona sobre estrategias de escritura y hace partícipe al lector, quien debe descubrir las claves del juego metaficcional. De esta manera, se comprende la metaficción como una forma textual de la autoconciencia. Hutcheon utiliza diversos adjetivos para describir los modos de narcisismo, tales como: autoinformativo, autorreflexivo, autorreferencial. Estos conceptos dan cuenta de que la novela metaficcional esboza una imagen de sí misma en una autocontemplación romántica que expone su naturaleza ficcional.

Hutcheon plantea que con la metaficción la distinción entre textos literarios y críticos comienza a desvanecerse y agrega que “El proceso de narración comenzó a invadir el contenido de la ficción” (*Narcissistic* 11). La teórica canadiense sostiene que en la narrativa narcisista el novelista y su propia novela se convierten en un tema legítimo, destaca que la autorrepresentación sigue siendo representación. Solo que en esta representación el papel del lector comenzó a cambiar. Leer ya no es una tarea fácil y cómoda. “Lo que la narrativa narcisista hace al exhibir, al desnudar sus sistemas ficticios y lingüísticos a la vista del lector, es transformar el proceso de creación, de *poiesis*, en parte del placer compartido de leer” (*Narcissistic* 20).

Hutcheon se aleja de la propuesta de la metaficción como signo de la posmodernidad, ella considera que la utilización del término de postmodernismo para referirse a los textos autoconscientes o metaficcionales contemporáneos según no es válida debido a que el término postmodernismo sería una etiqueta muy limitante para un fenómeno tan amplio como el de metaficción y agrega que “La mayoría de las discusiones sobre el "posmodernismo" se ocupan principalmente de las causas psicológicas, filosóficas, ideológicas o sociales de la floreciente autoconciencia de nuestra cultura”, en cambio, en los estudios metaficcionales el interés “está más bien en el texto, en la manifestación literaria de este cambio y en las implicaciones resultantes para el lector”. La autora agrega: “Y es el nuevo rol del lector el vehículo de este cambio” (*Narcissistic* 3).

La teórica española Ana M. Dotras se refiere a la novela de metaficción como aquella que se vuelca hacia sí misma, la cual a través de diversos recursos y estrategias llama la atención sobre su condición de obra de ficción y pone al descubierto las estrategias de la

literatura en el proceso de creación: “En esa autodenuncia de su propia ficcionalidad, al destruir el efecto de ilusión de realidad, se plantean cuestiones en torno a la naturaleza del arte y las relaciones entre el arte y la vida, la ficción y la realidad” (27-28). Dotras destaca sus características principales: el antirrealismo, la autoconsciencia, la reflexividad autocrítica, su particular concepción de la función lectora y su carácter lúdico.

El antirrealismo, según Dotras, hace referencia a la capacidad de la novela metaficcional de reaccionar -criticando o rechazando- las convenciones de la novela realista. A su vez, refiere a la problematización que realizan las nociones de realidad y ficción en las obras de metaficción, donde se rompe la ilusión de realidad “llegando a crear, en algunos casos, la impresión de que la novela se está creando en el acto mismo de escribirse y/o de leerse” (30).

La autorreferencialidad refiere a los textos en que el novelista aparece en su quehacer creativo, por tanto, expone el proceso de creación ante el lector. El novelista puede reflexionar sobre el proceso de creación o mostrarse en su labor como escritor:

El grado de explicitación de la autorreferencialidad varía de unas novelas a otras y tiene generalmente un carácter crítico y reflexivo. La obra puede referirse principalmente a sí misma -autorreflejándose- incluyendo un juicio crítico sobre la propia novela. También puede referirse a otras obras o, incluso, a todo el género novelístico. Generalmente, las novelas metaficticias llevan en sí mismas -explícita o implícitamente- una concepción teórica sobre el novelar, sobre la naturaleza de la ficción. (Dotras 30)

De esa manera, se observa que en la metaficción se funden creación y crítica, surgiendo otra característica según Dotras, la reflexión autocrítica o autorreflexividad:

Tanto si la reflexión se centra en la novela que se está escribiendo o leyendo, como si se centra en el género novelístico, suele enfocarse en diversos aspectos formales de la creación literaria: la relación entre el artista y su obra; el proceso de creación; la interacción texto-lector; el cuestionamiento o desenmascaramiento de determinadas convenciones literarias; la exploración de la teoría de la novela dentro de la novela misma, examinando el acto de escribir o el acto de leer o función lectora, la creación

artística, el lenguaje literario, el argumento, los personajes o las coordenadas espacio-temporales. (30)

Respecto a la autoconsciencia Dotras plantea que toda la novela moderna es en distinto grado autoconsciente, sin embargo, en la novela metaficcional la autoconsciencia se intenta comunicar expresamente, aunque sea de forma implícita. Se manifiesta por medio de la conciencia de la textualidad, cuando la obra se presenta como lo que es, asimismo, se observa mediante la manifestación de la conciencia autorial, que se da cuando el autor expresa su conciencia de estar creando una obra de ficción. También a través de la conciencia del personaje, el cual se sabe ente de ficción. En este caso el personaje puede rebelarse y/o exigir su independencia. Otra de las formas de presentarse es mediante la conciencia del lector, quien de alguna manera se siente obligado a tener conciencia de serlo. Asimismo, se observa la manipulación del punto de vista, del tiempo en la novela y de la tipografía, entre otros.

Las estrategias presentes en la metaficción según Dotras: situaciones que reflexionen sobre la ficción, la relación entre el autor y su creación, entre la obra y el lector, el enfoque en el mismo hecho de escribir o en el lenguaje novelesco, la teorización del arte dentro del arte, el estudio de la naturaleza de la ficción, la mise en abyme, la parodia; la intertextualidad; la ironía; el humor; la presencia autorial autoconsciente; la intrusión narratorial para hacer comentarios sobre la propia narración; las alusiones directas al lector, entre otras. Este listado revela el fuerte componente metaliterario ante el cual el lector debe estar atento.

Dotras afirma que, dentro de las diversas formas para referirse a los textos metafccionales, la propuesta más acertada es la de metaficción que desarrolla Waugh, ya que no la considera como un subgénero novelístico sino como una tendencia dentro de la novela. Sostiene que la expresión de narrativa narcisista propuesta por Hutcheon no resulta convincente por agregarle un carácter peyorativo, además sostiene que “La metaficción es un modo de experimentación legítimo dentro del género novelístico que no debe agotarse en un mero narcisismo del autor que la emplea y que responde al carácter esencial de la novela como medio de indagación de lo real” (32). Dotras rechaza también denominarla narrativa autoconsciente, ya que desde su perspectiva la autoconsciencia es solo una de las características de la metaficción. Si bien concuerdo con su postura, por cuanto al denominarlas como novelas autoconcientes no se da cuenta de todos los fenómenos que involucran a las novelas metafccionales, desde mi perspectiva es válida y pertinente la

propuesta de Hutcheon, debido a que en su libro no agota la metaficción por su carácter narcisista, sino asocia el carácter autoconciente de las novelas metaficcionales al mito de Narciso para brindarle fuerza a su tesis de que la novela metaficcional es altamente autorreflexiva y autorreferente.

Con una visión situada en el origen del término, Lucien Dallenbach en *El relato espejular* se refiere a la escritura que se vuelca sobre sí misma y realiza un estudio de las fuentes primigenias respecto a la *mise en abyme* o la también llamada puesta en abismo. Dallenbach señala que fue el escritor francés André Gide quien utilizó el término por primera vez en su *Diario* publicado en 1893 (aunque dataría de 1891). Gide reflexionando sobre la escritura, encontró una similitud con el procedimiento heráldico, ciencia que estudia “el blasón dentro del blasón”, esto es, los símbolos y representaciones de los escudos de armas. “Me complace no poco el hecho de que en una obra de arte aparezca así trasladado... con el procedimiento heráldico consistente en colocar, dentro del primero, un segundo ‘en abyme’” (ctd en Dallenbach 21). Dallenbach compara este procedimiento con algunas obras pictóricas como *Las Meninas* de Velázquez o con “la obra dentro de la obra” que se representa en *Hamlet* de Shakespeare. Para Dallenbach “es *mise en abyme* todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene” (17).

La *mise en abyme* gideana responde al fenómeno de la reciprocidad, o de correspondencia mutua. Dallenbach sostiene que la escritura de Gide es un “replegarse sobre sí mismo” (22), bajo su visión el personaje ficticio debe ser igual al autor y desarrollar la misma actividad que se desempeña al crearlo: la redacción de una novela o la narración de una historia.

Lo que distingue a la *mise en abyme* gideana “es el hecho de atribuir a un personaje del relato la actividad propia del narrador que se ocupa de éste ...” (Dallenbach 24). Por lo que el narrador correspondería a una fiel reproducción del sujeto de la obra y habría un reflejo. Dallenbach señala que el reflejo exige que se recoja al propio sujeto de la obra. “Cabe, pues, definir la *mise en abyme* gideana como emparejamiento o hermanamiento de dos actividades aplicadas a un objeto similar, o si se prefiere, como relación de relaciones, porque la relación del narrador N con su relato R es homóloga a la del personaje-narrador n con su relato r.” (Dallenbach 24). La metaficción por excelencia sería la novela de la novela: la que el narrador, o un personaje, cuenta, y cuyo tema es la elaboración de la novela. En palabras de

Gil: “Es metadiscursiva una novela si nos muestra desde dentro el taller del escritor” (Gil 57).

En la *mise en abyme* gideana habría un desdoblamiento narcisista, incluso en su diario Gide llegó a situarse frente a un espejo para escribir, y observarse en el proceso de escritura, lo cual no le fue fácticamente posible: “Por mucho que se empeñe Gide en imaginarse escritor por efecto de un espejismo narcisista, lo cierto es que no le resulta posible ver en *el acto de escribir*, como tampoco resulta posible hacer un alto para verse andar” (Dallenbach 23).

Dallenbach se refiere a la tradición pictórica a la que alude Gide en su carta. Comienza señalando las propiedades naturales del espejo “y, en especial, su singular poder de revelación (un espejo bien situado nos permite averiguar lo que sucede a nuestras espaldas, y por combinación de espejos se puede uno contemplar de perfil)” (17). Gide en su diario menciona que la palabra especular de la escritura se exalta en la imagen reflejada de quien escribe, ante lo cual Dallenbach destaca que la especularización imaginaria permite al sujeto de la escritura gozar obsesivamente de la imagen en que figura tal como desea verse: como escritor. Sin embargo, esta escritura especular provocaría una discontinuidad y un desfase y, por tanto, la reapropiación nunca llega a ser total “la experiencia visual del espejo es instantánea; el escritor y su doble, en cambio, no se hablan y contestan más que de modo sucesivo” (23).

Gil critica a Dallenbach por ser elíptico y críptico en su texto. No obstante, desde mi perspectiva el aporte de Dallenbach radica justamente en dar cuenta de la complejidad del término y, además, en brindar las reflexiones sobre el efecto de reflejo y la construcción en abismo, elementos claves para la comprensión de la metaficción.

Un tipo de metaficción es la autoficción. El término autoficción es un neologismo creado por Serge Dubrosky en 1977 para dar cuenta de una “ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales” (Dubrosky, cit. por Musitano 105). No obstante, la fabulación de sí mismo puede observarse en la tradición literaria operando desde antes.

La autoficción es una suerte de respuesta a la “muerte del autor” proclamada por Barthes, la cual ya he comentado en el capítulo precedente, sin embargo, vuelvo a esto debido al valor que nuevamente se le da al autor, puesto que una novela de autoficción incorpora elementos biográficos del autor y de su entorno en el texto ficcional. Y deja en manos del lector el trabajo de reconocer las claves autobiográficas. Este tipo de metaficción opera como una

forma de afirmar o preservar la imagen autoral del escritor. La recepción de un texto autoficcional puede resultar ambigua dependiendo del grado de referencialidad, por ello se debe tener una cuidada atención para distinguir si un texto es autobiográfico o autoficcional. No obstante, una vez descubierta su calidad como obra autoficcional, no tiene sentido comprobar la veracidad autobiográfica de cada hecho relatado, ya que esta forma de novelar la vida del autor no busca determinar su carácter ficticio o real, sino problematizar ambos conceptos y dar cuenta de lo difusa y ambigua que es la palabra escrita.

En su libro *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción* Manuel Alberca sostiene que las autoficciones parten de algún tipo de identificación nominal del autor con el protagonista del relato, pero insinúan, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje es y no es el autor. La identidad nominal se establece, como en el pacto autobiográfico, de manera explícita o tácita. De forma explícita, ya sea con el nombre propio en alguna de sus formas o con un nombre propio que remite -o que se forma- a partir del nombre del autor. La forma tácita de identidad nominal puede ser sugerida por algún rasgo o faceta del escritor, que permita identificarlo. Los textos autofccionales proponen un tipo de lectura ambigua, se encuentran al medio entre las autobiografías y las novelas, de esta manera, “la integración de los elementos ficticios y autobiográficos y su carácter indisoluble pueden, a veces, dejar al lector vacilante a la hora de descifrar el estatuto del relato” (Alberca 124). En la propuesta de Alberca el lector debe consentir un pacto ambiguo, en el cual no es necesario verificar los datos verídicos aportados.

Por su parte, Musitano advierte “El trabajo con la verdad en las escrituras del yo, entonces, no está vinculado con la certificación de lo que se dice, sino con la afirmación simultánea de pasado y futuro —el advenimiento del pasado y el impacto del recuerdo” (114).

Alberca destaca un tipo de autoficción, la llama: “reflexivo especular”<sup>24</sup> o metalepsis discursiva del autor en un relato de ficción con fines paródicos, humorísticos o megalómanos. La autoficción especular es más reflexiva que histórica, no pretende dar cuenta de toda la vida del escritor, por el contrario, intenta reflexionar sobre su posición en la vida, o sobre la posición que en la vida le habría gustado tener, desde su rol como escritor. Por otro lado, en

---

<sup>24</sup> Colonna destaca a la autoficción como un procedimiento discursivo, que consta de cuatro modalidades: autoficción fantástica, autoficción biográfica, autoficción intrusiva y autoficción especular.

la autoficción especular el autor refleja su obra, aparece en su papel de escritor. Es un espejo en donde se ve escribiendo: “Para continuar el paralelo con la pintura, hay que pensar en el procedimiento del ‘cuadro dentro del cuadro’, en el que el pintor se representa en un ángulo de la tela, a menudo delante de un caballete y pincel en mano, como si estuviera pintando la escena que estamos contemplando” (119).

En la metaficción la ficción se desdobra y se mira a sí misma, esta característica de reflejo da cuenta de una autorreferencialidad y una autorreflexividad que convierte al texto de ficción en un texto autoconsciente. En este el lector debe participar activamente y su lectura dependerá de su conocimiento de mundo. El autor de una novela metaficcional necesita del lector, a quien llega a convertir en un personaje más que ingresa al mundo intradiegetico en el juego metaficcional.

Para esta investigación, se comprenderá el concepto de metaficción como la literatura que se vuelca sobre sí misma. Desde mi perspectiva, la metaficción opera como vía de conocimiento del propio proceso escritural, como mecanismo develador y autorreflexivo. La metaficción cuestiona la realidad en un juego entre realidad y ficción donde el lector debe estar atento a reconocer las pistas o marcas textuales que la evidencian. Destaca la doble autorreferencialidad de la novela metaficcional, además de la obra hablando de sí misma, habla del proceso de escritura y, por tanto, de la teoría literaria.

### 2.1.3. Intertextualidad, parodia e ironía

Los conceptos de intertextualidad, parodia e ironía cobrarán relevancia para el análisis del corpus, pues son estrategias escriturales a las que Rosario Ferré acude recurrentemente.

La intertextualidad es un concepto acuñado por Julia Kristeva y surge a raíz de su estudio del término “estatuto de la palabra” propuesta por el teórico ruso Mijaíl Bajtín<sup>25</sup> para analizar los textos literarios. Bajtín propone el “estatuto de la palabra” como unidad mínima de análisis, lo cual implica situar al texto en la historia y en la sociedad.

Esta comprensión del texto literario inserto en un campo social implica para Bajtín la distinción entre la novela monológica, la cual presenta un único mundo objetual, y la novela polifónica, que refiere a los textos dialógicos. A diferencia de la novela monológica, el dialogismo en la novela polifónica abarca la interacción de varias conciencias, y hace participante de aquel diálogo al observador o lector. Así el dialogismo se vuelve interior, ya que en el propio discurso interno se escuchan dos o más voces, lo que remite directamente a la polifonía propuesta por Bajtín. Lo dialógico<sup>26</sup> busca las relaciones entre discursos, entre la palabra de un personaje con su posición en el mundo de las ideas, pero también en el mundo real, lo cual revela una compleja relación dialógica inherente a cada discurso literario polifónico, el que está íntimamente relacionado con otros discursos "reales" y que se expresan en el personaje de la novela polifónica.

La polifonía es una metáfora obtenida del ámbito musical y da cuenta del diálogo ideológico entre las distintas voces de la novela. Tatiana Buvnova advierte que la voz no es concebida por Bajtín como la emisión vocal sonora, sino como una especie de memoria semántico-social, portadora de sentido. Se trata de una multiplicidad contrastante de voces y perspectivas autónomas en la narración. En el diálogo permanente del ser humano, la voz “se identifica con opinión, idea, punto de vista, postura ideológica” (108), que se une y confronta

---

<sup>25</sup> Bajtín en su libro *Problemas de la poética de Dostoievski* realiza un completo estudio de la obra del escritor ruso Fedor Dostoievski, el cual le sirve para proponer su teoría de la novela polifónica y el dialogismo.

<sup>26</sup> Si bien, el concepto de intertextualidad literaria expresa claramente la relación de un texto con otros textos, en sentido amplio se puede estudiar la relación de un libro con otros libros, o de un libro con su contexto; en cambio, el dialogismo apuntaría más a la relación entre discursos e incluso refiere a los discursos que polemizan dentro del diálogo interior de un mismo personaje.

con otras voces. De esta manera, la polifonía va creando una pluralidad de conciencias y diálogos internos, que aparecen en la novela polifónica. Gracias a la relativa libertad e independencia del héroe -u heroína, agregaré yo- en la novela polifónica, este adquiere una voz propia en la cual se trasluce su autoconciencia. Es un ser con un discurso propio que, según Bajtín, surge por la compleja y delicada atmósfera social alrededor suyo y que lo lleva a dialogar con otras voces en su interior, así va naciendo en él una idea que no lo deja en paz y lo obliga a rebelarse. Bajtín plantea que “La idea se origina y vive en el punto de contacto de esas voces-conciencias” (125). De esta manera, una voz o conciencia estaría intensamente vinculada a otra, estableciendo relaciones dialógicas en las que no importa el mundo de objetos -como en la novela tradicional- sino el “nuevo mundo de sujetos autónomos” (18), quienes se representan por su palabra.

Bajtín sostiene que la novela polifónica presenta una percepción carnavalesca del mundo representado. El carnaval en sí no es un fenómeno literario; sin embargo, ocurre una transposición del carnaval al lenguaje de la literatura, la que Bajtín llama “carnavalización”. Esta carnavalización hizo posible que se creara la estructura *abierto* del gran diálogo, “permitió transponer la interacción social de los hombres a la esfera superior del espíritu y del intelecto” (251). Bajtín comprende la carnavalización como una forma de parodia, ya que las imágenes del carnaval son siempre dobles, por tanto, “el parodiar significa crear un *doble destronador*, un mundo al revés” (179), ya sea con las parejas carnavalescas de diferente tipo, con dobles paródicos, o con los objetos al revés: “la ropa puesta al revés, los útiles de cocina en lugar de sombreros, los utensilios caseros usados como armas, etc. Se trata de una manifestación específica de la categoría carnavalesca de *excentricidad*, de la violación de lo normal y de lo acostumbrado, la vida desviada de su curso habitual” (Bajtín 177). Asimismo, Bajtín destaca que es el discurso carnavalesco el que rompe las leyes del lenguaje reglamentado por la gramática, de esta manera abre la posibilidad de un análisis literario que considere su contexto.

En los rituales del carnaval existe un proceso de cambio del orden universal, de lo normal a lo excéntrico, lo que involucra un disfraz, una máscara, una muda de vestimenta, de posición o destino. Sin embargo, la risa carnavalesca no permite que ninguno de estos instantes del cambio se vuelva absoluto, no hay una afirmación total, es una risa ambivalente, entre la tragedia y la comedia. Se trata de una risa de contemplación universal profunda, que

se traspasa a la literatura, mediante una gran parodia de la vida real, pues todo posee su parodia, su aspecto irrisorio. Por eso, argumenta Bajtín, la parodia es ambivalente, reúne en sí ambos polos del cambio.

Por su parte, Julia Kristeva retoma la propuesta bajtiniana de considerar los elementos contextuales del texto, pero la supera al nombrarla y definirla como “intertextualidad”.

Kristeva subraya que el análisis literario debe establecer una relación entre textos, entendiendo la palabra ‘texto’ como cualquier enunciado con contenido semántico, tanto oral como escrito y agrega que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es transformación y absorción de otro texto” (190). Respecto de la noción de “estatuto de la palabra”, hay que señalar que, según Kristeva, se produce un cruce de la palabra con el espacio en el cual está inserta: “la palabra literaria no es un punto (un sentido fijo), sino un cruce de superficies textuales, es un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural anterior o actual” (188). Es un proceso dinámico que dialoga con otras estructuras, porque, afirma Kristeva, el dialogismo es inherente al lenguaje.

Kristeva advierte que este cruce implica una espacialización, “El lenguaje poético en el espacio interior del texto así como en el espacio de los textos es un doble” (196). La unidad mínima del lenguaje poético es doble, en amplio sentido, tenemos dos ejes que se cruzan, “de suerte que el eje horizontal (sujeto-destinatario) y el eje vertical (texto-contexto) coinciden para develar un hecho capital: la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto)” (190). Se observa en este entrecruzamiento que el texto está inserto en la historia y en la sociedad, las que vienen a ser otros textos, otras lecturas del

escritor, quien las reescribe. Además, en el proceso de lectura, el lector agregará su conocimiento del mundo, sus lecturas, y dialogará internamente con el escritor, o bien, con sus personajes. Por lo tanto, la obra literaria constituye un diálogo intertextual del cual no puede aislarse, pues siempre dialoga con otros textos, con otras estructuras en una dinámica infinita. En el análisis literario hay que dar cuenta de las otras lecturas insertas en el relato, pues solo así se logrará develar todos los sentidos de la palabra, de allí la importancia de la intertextualidad y su aplicación en esta investigación.

Gérard Genette, por su lado, define la intertextualidad de manera más restrictiva, como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (*Palimpsesto* 10). Él prefiere

el término de transtextualidad que abarca: “«todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos»” (*Palimpsesto* 9-10). La transtextualidad sobrepasa incluye la architextualidad y algunos tipos más de relaciones transtextuales”<sup>27</sup>. En palabras de Genette, un punto imprescindible para la comprensión de cualquier forma de literatura que opere en segundo grado es la recepción: “La percepción genérica, como se sabe, orienta y determina en gran medida el «horizonte de expectativas» del lector, y por tanto la recepción de la obra” (14). Desde su perspectiva, el objeto de la poética no es el texto considerado en su singularidad, sino el *architexto* o la architextualidad del texto, “es decir, el conjunto de categorías generales o transcendentales -tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.- del que depende cada texto singular” (9). Genette también hace un seguimiento al nacimiento de la parodia, desde las poéticas de la época clásica pasando por algunos textos de los siglos XIX y XX, sin embargo, dicho estudio -por cierto, interesante- desvía la atención de la comprensión actual del término, como manifiesta Linda Hutcheon, quien sostiene que la parodia moderna se aleja de la concepción aristotélica.

Así, Linda Hutcheon en "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía" se remite al origen etimológico de “parodia”, su raíz griega *odos* para dar cuenta que es un “canto”, lo cual aportaría la intención estética del término. Hutcheon realiza un análisis más exhaustivo reconociendo un *Ethos* paródico que se presenta de diversas formas. Una de ellas es la parodia intertextual, recurso al que recurre Ferré al parodiar, por ejemplo, *El coloquio de los perros* publicado en el año 1603 por Miguel de Cervantes con su texto *El coloquio de las perras* que se publicó en el año 1990.

Hutcheon realiza una comparación para distinguir los conceptos de ironía, parodia y sátira. Afirma que la ironía es un tropo retórico que se encuentra presente en la parodia y en la sátira, mientras estas dos últimas formas corresponden a géneros literarios. Estos conceptos se diferencian por el objetivo al que apuntan. La sátira tendría como fin corregir ridiculizando los vicios del ser humano; mientras la parodia sería una imitación con diferencia crítica de un discurso ya existente, o, en otras palabras, la incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante. La ironía se define como señal de diferencia de

---

<sup>27</sup> Genette en su libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* distingue 5 tipos de transtextualidad, los cuales rebasan el interés para esta investigación.

significado, la cual se realiza de forma paradójica por una superposición estructural de contextos semánticos que refiere a: lo que se dice, versus, lo que se quiere que se entienda.

La comprensión de la parodia y la ironía debe partir desde una concepción pragmática, más que semántica o sintáctica, ya que en ambas el efecto práctico de los signos está por sobre el significado o la forma. Lo anterior, debido a que es en el acto de lectura donde opera el “desciframiento de la intención evaluativa, por lo tanto, irónica del autor” (Hutcheon 175). La ironía, por su parte, presenta la estructura de la antífrasis y es casi siempre peyorativa. Requiere una actitud interpretativa del lector: “La ironía es, a la vez, estructura antifrástica y estrategia evaluativa, lo cual implica una actitud que permite y exige, al lector-decodificador, interpretar y evaluar el texto que está leyendo” (177). Por otro lado, la parodia “puede estar destinada, por ejemplo, a dos funciones literarias totalmente opuestas: la de mantener o la de subvertir una tradición” (189).

El uso de estos recursos retóricos puede ser algo elitista, lo cual ha sido una crítica que ha recibido Ferré, ya que sus textos tendrían como destinatario un lector culto. Hutcheon sostiene que la parodia funciona intertextualmente, como lo hace la ironía intratextualmente y señala: “Ambas hacen eco, para marcar, no la similitud, sino la diferencia” (192). Si bien, Ferré se sirve de la misma forma que imita para parodiar, sus textos difieren en el propósito. En la narrativa de Ferré se observará que no habrá un final feliz de los cuentos de hadas que parodia, sino un desenlace trágico.

Hutcheon, en concordancia con Genette, retoma la importancia del lector al afirmar que la ironía y la parodia solo existen virtualmente en el texto si son actualizadas por el lector, ya que dependen de las competencias del lector, así como de su interpretación.

En la misma línea, Elzbieta Sklodowska en *La parodia en la nueva novela hispanoamericana* (1991) considera que el desconocimiento del contexto por parte del lector puede producir interpretaciones equívocas involuntarias. Sklodowska agrega a la reflexión el concepto de defamiliarización, que es una técnica consistente en desafiar las expectativas del lector, quien está acostumbrado a una lectura tradicional. Señala que en la parodia el lector debe ser aún más activo y competente, a cambio de una relativa libertad para llenar los vacíos dentro de la obra.

Sobre la parodia, Sklodowska menciona que algunos autores llegan a igualar el procedimiento paródico con la metaficción, ya que ambas compartirían el ser “un espejo

crítico de la escritura y la recepción” (65). En su libro Sklodowska se refiere al afán auto-reflexivo de la literatura, la que se evidencia especialmente en la novela, y cataloga como sinónimos: la ficción auto-reflexiva o autoconsciente y/o metaficción. Esta utilización de términos da cuenta del propósito de destacar la meditación sobre el mismo texto por sobre la realidad extraliteraria. Sklodowska retoma los planteamientos de Hutcheon, Waugh y otros, para dar cuenta del entrecruzamiento de la metaficción con el procedimiento paródico.

Sklodowska remite también a la relación entre parodia y carnaval, destacando que esta festividad es un desorden autorizado, en la cual los que están en el poder conceden una inversión temporal de jerarquías. Destaca que aquel juego de desacralización y la risa irreverente lo acercan a la parodia. Sostiene que para la literatura caribeña el carnaval adquiere aún más relieve, por cuanto aún pervive culturalmente la conciencia carnavalesca.

En sus orígenes la parodia de un texto clásico gozaba de una visión negativa, por cuanto el texto parodiante se percibía como una copia del original, por ello se privilegiaban las formas puras. En la novela metaficcional contemporánea la parodia es un recurso estilístico que dialoga con el texto -o género- primigenio y puede resignificarlo en el canon. Por otra parte, la parodia realza el efecto autoconsciente de la obra como artificio y brinda nuevas posibilidades de análisis a través del recurso de la ironía. Así, en los estudios críticos actuales la escritura paródica se ha reivindicado como una práctica discursiva que recrea las formas clásicas gastadas ya sea para subvertir u homenajear, y será tarea del lector averiguarlo.

## 2.2. Escenas de escritura y lectura

En este capítulo se presentará el análisis de las novelas en orden cronológico respecto a la fecha de su publicación. Está dividido en siete secciones, que corresponden a cada texto del corpus de investigación y llevan por título a las protagonistas más representativas del acto de escribir y/o leer. Asimismo, además de las escenas de lectura y escritura de las protagonistas de los relatos, se incluyen las escenas correspondientes a los personajes secundarios, como también las menciones a libros, lecturas, bibliotecas, diarios, actos literarios, conversaciones sobre literatura, personajes escritores y cualquier escena representativa del mundo de las letras.

### 2.2.1. María de los Ángeles y la escritura anónima en “La bella durmiente”

“La bella durmiente” es uno de los cuentos del primer libro publicado por Rosario Ferré, el cual se titula *Papeles de Pandora*. Si bien algunos de sus relatos aparecieron en revistas literarias y diarios, la colección como tal sale a la luz en 1976. Su título hace alusión a Pandora, figura de la mitología griega que tras recibir de regalo una caja que se le prohíbe abrir, la abre y suelta los males de la humanidad. Bajo esta analogía, Rosario Ferré, curiosa como Pandora, decide sacar a la luz la escritura de mujeres, antes prohibida y oculta.

El relato “La bella durmiente” de Ferré desde su título presenta una relación intertextual con el cuento de hadas homónimo; no obstante, el relato de Ferré es una relectura paródica contextualizada a fines del Siglo XX. Por su parte, el cuento de hadas “La bella durmiente” narra la historia de una princesa destinada a un sueño de cien años luego de pincharse un dedo en una rueca, pese a los esfuerzos del rey y la reina por destruir todas las ruecas del reino. Al cumplirse los cien años, la princesa es despertada por el beso de un príncipe con quien se casa y vive feliz por siempre. Este cuento, recogido de la tradición oral europea por los hermanos Wilhelm y Jacob Grimm y también por Charles Perrault en el siglo XIX, fue una de las lecturas con las que desde su infancia se formó como lectora Rosario Ferré.

En la versión de la escritora puertorriqueña, la protagonista del relato se llama María de los Ángeles y es la primera figura femenina que aparece escribiendo dentro de la obra de Ferré. Su escritura es anónima, es una escritura enmascarada, en la que la protagonista se auto denuncia como esposa infiel bajo el engaño de ser una mujer observadora de aquella infidelidad. Su motivación es clara: María de los Ángeles busca conseguir la liberación que anhela en su ser. Si bien no es escritora propiamente tal, María de los Ángeles es la primera de una serie de figuras femeninas relacionadas al arte de la escritura y la lectura.

En su relato, María de los Ángeles es una bailarina de ballet clásico y heredera de una cuantiosa fortuna, su padre Don Fabiano Fernández es dueño de una empresa de cemento y además es el alcalde de la ciudad. Luego de una reseña en el diario sobre una de sus presentaciones Don Fabiano le prohíbe a su hija continuar en el ballet y ese mismo día María de los Ángeles se enferma y cae en un coma, del que no despertaba. Tras un beso de un joven que la visita en el hospital, ella despierta. Esta escena replica el final de los cuentos de hadas.

En esta versión paródica se narra la continuación del llamado beso de amor eterno. Ante la alegría de toda la familia, el joven le pide matrimonio a María de los Ángeles y le promete que podrá seguir siendo bailarina de ballet, a pesar de que eso signifique que ella no tendrá hijos. Tras una boda de ensueño se descubre que no cumple su promesa. En el relato de “La bella durmiente” ella cuenta cómo su nuevo esposo la obligó a tener relaciones en días fértiles dejándola embarazada sin su consentimiento. Esto desencadenó la gran decepción en la protagonista y los hechos trágicos que acaecerían en la historia. Por tanto, no se cumple el “vivieron felices por siempre”, propio de los cuentos de hadas.

El cuento de hadas sigue la estructura de un narrador omnisciente que cuenta una historia con inicio-desarrollo-desenlace, por su parte, “La bella durmiente” dista formalmente del relato clásico, pues Rosario Ferré nos presenta un relato paródico que se compone de múltiples voces y registros para subvertir un texto instaurado en el canon literario.

Ferré en su relato utiliza el formato de la novela epistolar, género literario que goza de una gran tradición, desde *El Lazarillo de Tormes* que puede leerse como una gran carta, *Werther* de Goethe y la novela *Pobres gentes* de Dostoievski, entre otros. Kurt Spang afirma que las características de la novela epistolar son muy parecidas a las de la escritura autobiográfica, pues ambas consisten en narraciones en las cuales “el narrador es a la vez figura participante en la historia, por tanto, sujeto y objeto de la narración...” (641-642). La epistolaridad es la forma más eficaz de establecer verosimilitud, ya que el autor dota a la figura que redacta la carta de un estilo y registro personal sin la intromisión de un narrador en ella. La diferencia más llamativa entre los demás subgéneros y el epistolar tiene relación con los aspectos específicos del proceso comunicativo, pues posee una estructura basada en una interacción similar al diálogo oral, “sintácticamente hablando quizá sea lo más llamativo la actitud apelativa y expresiva, o en términos jakobsonianos la función conativa y fática, debido a la situación comunicativa participativa exigida en el intercambio de cartas” (654), que se traduce en el uso de imperativos, interrogaciones, exclamaciones, el pronombre tú en interrelación con el yo, etc.; elementos que asemejan el discurso epistolar al género dramático, en donde el autor tiende a adaptar el lenguaje a los hablantes y al estado anímico que ellos deben representar.

Spang propone una tipología para diferenciar a los narradores que estructuran la novela epistolar mediante tres variantes comunicativas posibles. En primer lugar, estaría la forma

polilógica, cuando hay dos o más figuras que se escriben cartas, esta sería la forma más natural de la novela epistolar, porque pretende suscitar una respuesta en forma de otra carta; en este caso, los narradores son a la vez figuras participantes. Una segunda forma es la monológica, que consta de un solo remitente, a quien nadie responde. Finalmente está la tercera variante, la forma mixta, que tiene un narrador como voz extraepistolar, quien introduce y/o comenta las circunstancias particulares en las que se realiza la correspondencia, también puede añadir comentarios acerca de su contenido. Esta forma mixta se destaca porque puede presentar intervenciones de textos variados:

Además es polilógica por diversas razones dado que reúne intervenciones de distintas voces, por así decir, no epistolares; se alternan cartas, entradas de diario, fragmentos de discursos públicos, documentos oficiales y testimonios literarios; la obra parece un *collage* de muy diversos emisores y enunciados en el que se refleja muy expresivamente el ajetreo, la inquietud y el desamparo de la época. En todo caso constituye ya un subgénero limítrofe. (645)

El cuento de Ferré “La bella durmiente” corresponde a la forma epistolar mixta, por incluir diferentes tipos de textos en su estructura narrativa. Pero esta lectura desde la teoría de la novela epistolar da cuenta de la diferencia sólo a un nivel estructural, coartando en cierta medida la significación de esta forma de narrar que ha decidido usar la autora. Por tanto, quisiera proponer una lectura de este relato como un *collage* literario.

El *collage*, como comenta Patricio Sullivan, es una propuesta pictórica del cubismo que se adaptó a distintos soportes estéticos. Esta técnica artística nace en 1912 con “Naturaleza muerta con esterillado” del pintor español Pablo Picasso, en su pintura adiciona elementos tales como un pedazo de tela encerada que imita el esterillado de una silla y una cuerda de cáñamo. Por su parte, Saúl Yurkievich destaca que en ese mismo año, el francés George Braque presenta su mural –“Bodegón con frutera y vaso”- donde pega recortes geométricos de papel para tapizar muros, sobre ellos dibuja objetos con carbonilla creando indeterminaciones espaciales entre fondo y figura. El *collage* destruye sus figuras primigenias y compone un nuevo lienzo, con materiales disímiles. Si bien, el término *collage* fue propuesto por Picasso, fue llevado a otros campos del arte, como la poesía.

El *collage* narrativo, entendido como un texto que se compone de materiales disímiles yuxtapuestos, comienza a ser utilizado por las vanguardias. Guillaume Apollinaire fue el primero en trasladar técnicas cubistas al plano verbal al poner en funcionamiento principios de composición concomitantes al collage y concebir los dispositivos apropiados a la estética de lo discontinuo y fragmentario. Según Yurkievich, Apollinaire “absuelve al verso de la puntuación y de la métrica, y aprovecha de todas las libertades textuales: de composición, de asociación, de dirección, de extensión” (56-57).

El *collage* narrativo implica perspectivas múltiples, rupturas temporales, cambios de foco, entrecruzamientos y una experiencia de lectura ambivalente, difusa y ambigua. Es una representación del mundo fragmentario, sujeto a cambio y a crisis, Yurkievich sostiene: “El arte opera como reducción al absurdo, como puesta en abismo, como mundo al revés, como espejo deformador, como desintegrador de apariencias” (62). De esta manera, esta técnica vanguardista al romper todos los continuos “impone una concepción diversificadora y desintegradora de la realidad, que no puede sino promover una imagen desordenada y a menudo desesperada del mundo” (59-60). Presenta una visión multifocal en un contraste de elementos disímiles yuxtapuestos con lo que subvierte las prácticas y los discursos hegemónicos.

De la escritura plana y lineal, propia del cuento de hadas clásico, Ferré pasó a un ensamblaje de elementos en una construcción de un cuento de hadas traspuesto. Un nuevo modo de narrar que responde a las vanguardias y tiene relación con su posición ideológica rupturista hacia los cánones estéticos y literarios. Es una suerte de montaje y de yuxtaposición discursiva en donde, por momentos, se anularán las reglas de la lingüística y de la estructura narrativa.

El relato abre con la transcripción de la escritura del primer anónimo de María de los Ángeles:

Septiembre 28 de 1972

Estimado don Felisberto:

Se sorprenderá al recibir mi carta. Aunque no lo conozco personalmente lo único decente que puedo hacer al ver lo que le está sucediendo es prevenirlo. A la verdad

parece que su señora no aprecia lo que usted vale, un hombre bueno y guapo, y para colmo, inmensamente rico. Es para hacer feliz a la más exigente.

Desde hace algunas semanas la veo pasar todos los días a la misma hora por enfrente de la vitrina del *beauty parlor* donde trabajo, entrar a uno de los ascensores de servicio y subir al hotel. Usted no podrá adivinar quién soy ni dónde trabajo porque esta ciudad está llena de hoteles con *beauty parlors* en el piso bajo. Lleva unas gafas de sol puestas y se cubre la cabeza con un pañuelo estilo campesino, pero aún así la he podido reconocer fácilmente por los retratos de ella que han salido en la prensa. Es que yo siempre la he admirado porque me parece divino ser bailarina y a la vez señora de un magnate financiero. He dicho “he admirado” porque ahora no estoy tan segura de seguirla admirando. Eso de subir en ascensores de servicio a habitaciones de hotel me parece muy feo. Si usted todavía la quiere, le aconsejo que haga algo por averiguar qué es lo que se trae entre manos. No creo que ella se atreva a hacer algo así, tan descaradamente. Seguro se está corriendo el riesgo de manchar su reputación sin necesidad. Usted sabe que la reputación de la mujer es como el cristal, de nada se empaña. A una no le es suficiente ser decente, tiene ante todo que aparentarlo.

Quedo, sinceramente,

Su amiga y admiradora. (149-150)

En esta primera carta se revela una escritura anónima y enmascarada. Una mujer se oculta tras esta escritura y da vagas referencias sobre sí misma para acusar la infidelidad de la esposa de Felisberto. Esta mujer denunciante afirma trabajar frente al hotel por donde pasaría la mujer infiel de Felisberto. Utiliza varias estrategias para hacer creíble su discurso, como señalar su admiración por su interlocutor, además señala que conoce a su esposa por los retratos que han aparecido en la prensa y por último busca hacer reaccionar a Felisberto apelando a la importancia de mantener una buena reputación. Destaco además la aparición del cristal que se empaña con la mala reputación, así figura como un espejo que muestra las una imagen difusa y ensombrecida.

Luego de la carta hay una intromisión del narrador para narrar el acto de escritura:

Dobla la carta, la mete en el sobre, escribe la dirección con el mismo lápiz con que escribió la carta, usando con dificultad la mano izquierda. Se levanta del piso, estira todo el cuerpo parándose sobre las puntas de las zapatillas. El jersey negro del leotarde se estira y se le transparenta la forma de los pechos y de los muslos. Camina hasta la barra y comienza enérgicamente los ejercicios del día. (150)

La escena de escritura descrita nos brinda pistas respecto a esta mujer anónima. La utilización de la mano izquierda para escribir se le hace dificultosa, por tanto, es diestra y utiliza la mano izquierda con el fin de desfigurar la escritura, esto sería una estrategia para que no sea reconocida su letra. De esto se puede inferir que teme que su interlocutor pueda reconocerla a través de su escritura, por tanto, es una persona cercana al destinatario. Por otra parte, hace mención al entrenamiento previo a una práctica de ballet, con lo cual el lector puede deducir que se trata de la protagonista, quien es bailarina profesional de ballet clásico. María de los Ángeles ha suplantado una identidad para no ser reconocida y juega un nuevo papel, como las actuaciones que realiza en su ballet donde representa a otras mujeres. En este caso, su escritura anónima responde a un fuerte deseo de suplantarse a sí misma. Ella trama una historia de engaño y no le basta con terminar su matrimonio, pues no es suficiente, ella busca su liberación a través del arte de la representación.

Hay un segundo y último anónimo, con fecha una semana después del anterior, más corto y directo que el anterior, lo cual revela la desesperación de su autora para hacer reaccionar a este supuesto hombre engañado por su esposa:

Octubre 5 de 1972

Estimado Don Felisberto:

Si recibí mi carta anterior no lo puedo saber, pero si así fue parece que no la tomó en serio, pues su señora ha seguido viniendo al hotel todos los días a la misma hora. ¿Qué pasa, no la quiere? ¿Para qué se casó con ella entonces? Siendo usted su marido, su deber es acompañarla y protegerla, hacerla sentir colmada en la vida, de modo que ella no tenga necesidad de buscar otros hombres. A usted por lo visto lo mismo le da, y ella anda por ahí como una perra ralenga. La última vez que vino la seguí hasta verla entrar en la habitación. Ahora voy a cumplir mi deber y voy a darle el número, (7B), y el nombre del hotel, Hotel Alisios. Ella está allí todos los días de 4:00 a 5:30 de la

tarde. Cuando reciba ésta ya no podrá encontrarme. No se moleste en investigar, hoy mismo presenté mi renuncia en el trabajo y no voy a regresar jamás.

Quedo, sinceramente, su amiga y admiradora (150-151)

En esta segunda escritura anónima al menos el lector ya sabe que es la protagonista suplantándose a sí misma, quien da datos más precisos para ayudar al marido engañado a descubrir a su esposa infiel, como el nombre del hotel, el número de departamento y la hora exacta en la que cada día su mujer se encuentra ahí, esto refuerza la desesperación de María de los Ángeles por ser descubierta en el acto de su representación. Este anónimo también va acompañado del relato del narrador, quien describe esta nueva escena de escritura y la práctica de ballet de la protagonista: “Dobla la carta, la mete en el sobre, escribe la dirección y la pone encima del piano. Coge una tiza y va pintando de blanco con mucho cuidado las puntas de las zapatillas. Luego se para frente al espejo, empuña la barra con la mano izquierda y comienza los ejercicios del día” (151). En esta segunda escena de escritura aparece el espejo, elemento que da cuenta de la dualidad de la protagonista: es ella y su imagen desvirtuada por este objeto, que ayuda a configurar su otro yo, en el papel que ha decidido representar. El narrador en esta segunda escena de escritura de anónimos es solo un narrador testigo, que no se entromete en los pensamientos de su protagonista. Su escritura se presenta como un acto mecánico, que se puede comparar a los pasos de su práctica de ballet. La construcción de la subjetividad de María de los Ángeles muestra decisión y determinación por escapar del cuento de hadas que ella misma se había maquinado.

En “La bella durmiente” de Ferré la historia se revela a través de esta suerte de *collage* narrativo compuesto por reseñas sociales, cartas de diferentes narradores, además de las cartas de anónimas escritas por la protagonista, el cuento está compuesto por acotaciones de un narrador omnisciente, cartas del padre de la protagonista dirigidas a la madre superiora del colegio donde estudia su hija, las cartas en respuesta que le escribe la madre superiora, además de narraciones de correr de conciencia de la protagonista que aparecen en ocasiones importantes, en donde discurre sus pensamientos desahogados. También conforman parte del relato recortes de periódicos para anunciar temas relevantes de la familia, como anuncios de la boda y del nacimiento del bebé de la protagonista, asimismo, se presenta una carta del esposo de la protagonista que luego fuera destruida. Esta narración es una mezcla

heterogénea de textos y voces, además presenta un desorden cronológico debido a las interrupciones sorpresivas de los diferentes textos que la componen. El lector se encuentra leyendo un cuento de hadas deformado, para lo cual tiene la compleja tarea de ordenar los acontecimientos y estar muy atento para descifrar la trama del crimen que está leyendo.

La Reseña social publicada en el periódico *Mundo Nuevo* con fecha 6 de abril de 1971 está dedicada a la presentación en el teatro de María de los Ángeles, el texto comienza brindando los antecedentes del acto, dando cuenta de la importancia de este evento social dirigido a los *Beautiful People* en referencia a la clase alta: “El ballet Copelia del famoso compositor francés Leo Delibes, fue maravillosamente representado el domingo pasado por nuestro cuerpo de ballet Ana Pavlova. Para todos los *Beautiful People* presentes esa noche en el teatro...” (151), más adelante se comenta la presencia de María de los Ángeles como primera bailarina: “El ballet, cuyo papel principal fue ejecutado por nuestra querida María de los Ángeles Fernández, hija de nuestro honorable alcalde don Fabiano Fernández, fue celebrado en beneficio de las muchas causas caritativas de CARE” (152). También en la reseña se incluye la trama del ballet Copelia representado esa noche.

Se incluyen una serie de cartas entre Don Fabiano, el padre de María de los Ángeles, y la reverenda madre Martínez, directora del colegio donde estudia la protagonista. La reverenda madre Martínez insta a don Fabiano a que obligue a su hija a abandonar el ballet por considerar impúdicas sus presentaciones, además tiene la intención de que la joven entre al servicio como monja, dándose a entender un interés económico de por medio debido a que es la única heredera de la fortuna su padre. La presencia de esta religiosa es una voz sancionadora, que controla desde la distancia el comportamiento de la protagonista.

El apartado que se titula “La bella durmiente” presenta una escritura libre, sin puntuación ni uso de reglas gramaticales. Este flujo de conciencia es una desenfadada e imbricada narración donde se pasa de un narrador omnisciente a un narrador en primera persona. Comienza así, sin mayúsculas: “era el día de su cumpleaños y estaba sola sus padres habían salido a dar un paseo por el bosque en sus alazanes se le ocurrió recorrer huronear todo el castillo lo que nunca le había sido permitido porque había una prohibición que la hacía sufrir mucho pero que ahora mismo no podía recordar” (162). Esta parte del relato se construye reforzando la relación intertextual con el cuento de hadas homónimo, pues muestra a su

protagonista deambulando por su casa a la cual se refiere como castillo, hasta encontrarse con una rueca, ante la cual cae desmayada. Más adelante continúa:

Felisberto acerca su rostro al mío me besa en la mejilla ¿eres tú, príncipe soñado? ¡cuánto me has hecho esperar! de la mejilla me empieza a emanar un calorcillo redondo le empieza a emanar de la mejilla que se me esparce por todo el cuerpo quítenle esos trapos de encima que la están sofocando que me están sofocando despiértate mi amor ahora vas a poder bailar todo lo que tú quieras porque han pasado cien años y ya se han muerto tus padres ya se han muerto las reseñadoras sociales las damas de sociedad las monjas del colegio ahora vas a poder bailar para siempre porque te vas a casar conmigo te voy a llevar lejos de aquí me hablas y te veo chiquitito mirándote desde el fondo ahora más grandecito mientras te me voy acercando subiendo rápidamente de las profundidades se me ha caído el traje de oro lo siento que me roza las puntas de los pies hasta que se zafa ya estoy libre ahora liviana desnuda empujándome hacia ti con las piernas hasta romper la superficie dame otro beso Felisberto despertó (163).

En las líneas precedentes se percibe cómo María de los Ángeles se siente atrapada por sus padres, las reseñadoras sociales, las damas de sociedad y las monjas. Esto descubre su mayor tormento, la falta de libertad. Se destaca también la promesa de Felisberto a su amada, diciéndole que será libre para continuar en el ballet, motivo por el cual ella acepta casarse con él. Promesa que más tarde descubriremos no cumple.

Don Fabiano escribe una carta a la reverenda madre contándole que su hija despertó del coma y que se va a casar. Se anexa el anuncio del compromiso de bodas publicado en el diario y luego diversas reseñas dando las pautas para la boda, tales como ideas para dar los regalos, consejos para elegir una buena vajilla, consejos para la felicidad matrimonial donde se insta a ser buena esposa y madre: “si maneja bien el presupuesto en el hogar y hace de éste un recinto de paz y amor...” (169). Esto demuestra una sociedad instaurada fuertemente bajo una estructura social jerárquica regida por una visión patriarcal, donde solo se espera de la mujer que cumpla con el rol de esposa y madre.

Elizabeth, la madre de la novia, escribió al calce de las fotos en el álbum de bodas de su hija algunas notas que se incluyen como parte del relato: “Intercambiando anillo y jurándose amor eterno en la Dicha y la Desgracia” (169), “¡Desfilando por el centro de la nave! ¡Qué asustada se veía mi pobre niña!”, “¡Casados al fin! ¡Un sueño hecho realidad!” (170). Estas notas refuerzan la idea del matrimonio como el final feliz inculcado a las mujeres, bajo la lógica patriarcal. Le sigue un apartado titulado “Gisèlle”, en alusión al ballet *Gisèlle*, una tragedia de amor, venganza y muerte. En el texto de Ferré la protagonista comienza contando su alegría por casarse con Felisberto, pero se desvía con pensamientos divagantes sobre esa pieza de ballet, en donde teme ser engañada como lo fue Gisèlle. Además, toma el lugar de Gisèlle y le da el personaje de Loys a Felisberto: “Pero no Gisèlle está equivocada Loys la ama de veras Loys no la preñará Loys se pondrá un condón velorosado se lo prometió junto a su lecho de muerte la coge del brazo y la hace darse vuelta junto al altar hasta quedar frente a frente a los invitados que llenan la iglesia” (172). Se observa el juego intertextual con aquel ballet, pero además se aprecia cómo María de los Ángeles juega a suplantar otra identidad.

En una nueva reseña del periódico se relata la fabulosa boda como el evento social del año, se describe cada detalle desde el vestido de la novia hasta la decoración de las paredes de la iglesia, ya que el padre de la novia llevó sus obras de arte para decorarla: “Nuestro querido Don Fabiano cumplió su promesa de exhibir en la capilla sus fabulosos cuadros, y la boda de María de los Ángeles no tuvo nada que envidiarles a las bodas de las Meninas en el Palacio del Prado” (173). En esta cita se destaca la aparición del famoso cuadro *Las meninas* de Diego Velázquez. En esta obra pictórica el pintor se autorretrata pintando y, a su vez, hay un espejo que refleja la escena oculta detrás de la pintura, en donde estarían los reyes observando. Aquí se observan dos estrategias metaficcionales. Por un lado, “la pintura dentro de la pintura” que sería equiparable a “la escritura dentro de la escritura” para dar cuenta de una construcción abismal del relato de Ferré, el que contiene otros textos como los ballets. Una segunda estrategia es el espejo que sirve como medio para destacar la narración especular, que refleja una parte de la realidad que estaba oculta. El espejo muestra el mundo ‘tras bambalinas’, tal como sucede en una novela metaficcional donde se muestra el proceso de escritura.

Otra parte de la reseña de la boda hace alusión al libro *Las mil y una noches*: “La recepción tuvo lugar en el salón íntimo del Caribe Supper Club, y fue un verdadero sueño de *Las mil y*

*una noches*. Toda la decoración estuvo a cargo de Elizabeth, esposa de Don Fabiano, acostumbrada a como está ella a convertir sus sueños en realidad” (174). Esta mención al libro *Las mil y una noches* no es azarosa, pues refuerza la idea del “relato dentro del relato”, como la escritura anónima dentro del relato. Asimismo, otra analogía interesante es la relación que se puede establecer entre ambas protagonistas, Sheherezada<sup>28</sup> traza con ingenio un plan para salvar su vida, tal como María de los Ángeles elabora toda una representación escénica para conseguir su objetivo de ser libre. Por otra parte, la aparición de *Las mil y una noches* aporta a la problematización planteada en el texto de Ferré sobre los límites entre la realidad y la ficción. En este relato metaficcional ambos mundos se entremezclan y, por tanto, ningún discurso prevalece por sobre el otro.

Se incluye después una nota por el nacimiento del hijo de la pareja de recién casados, publicada justo nueve meses después de la reseña de la boda, la cual se encuentra escrita en lengua inglesa y presenta como *Happy mother* a la protagonista, aludiendo en un juego irónico a la felicidad que se impone a las mujeres por el solo hecho de ser madres. Además, se anexa su nuevo nombre de casada: María de los Ángeles Fernández de Ortiz. Esta añadidura del apellido del esposo puede corresponder a una crítica que realiza Ferré a esta práctica cultural, pues con ella se sugiere que la mujer perteneciera a un hombre solo por decidir casarse. Esta nota será el primer indicio del fracaso en el plan de la protagonista. Esta boda de ensueños y de cuentos de hadas terminará siendo una desilusión y un fracaso para María de los Ángeles, quien esperaba que su matrimonio sea un medio de escape para obtener su ansiada independencia.

Otra escena de escritura es una carta de Felisberto dirigida a don Fabiano, el padre de su esposa, en la que se excusa por anticipado por los hechos que cometerá. Comienza la carta comentando el consuelo que significa su hijo recién nacido y luego le advierte a su interlocutor que al terminar de leer la carta debe destruirla. Es una carta larga, de unos 16 párrafos donde relata los problemas matrimoniales con su esposa, surgidos por el nacimiento de su hijo. También le cuenta de los anónimos que ha recibido y le adelanta que irá a la habitación del hotel para descubrir qué está pasando. Termina la misiva señalando que teme no poder responder de sus propios actos. Sin embargo, esta carta no llegará a su destino, pues

---

<sup>28</sup> Se respetará la fórmula “Sheherezada”, ya que es la que utiliza Ferré en sus libros.

la tira al basurero: “Deja de escribir súbitamente y se queda un rato largo mirando la pared frente al escritorio. Coge los pliegos manuscritos y los arruga con las dos manos hasta hacer una pelota apretada, que arroja con furia al cesto de la basura” (184). Esta carta escrita pero destruida cumple la función de dar cuenta de la perspectiva del esposo ante los hechos que están ocurriendo y demostrar su carácter temperamental al lanzar con furia la carta al basurero. Además, da cuenta de que no toda escritura llega a su destino debido al poder que tiene el emisor de destruir su mensaje.

La voz narrativa cuenta cómo María de los Ángeles se ofreció como prostituta a un hombre en la calle y lo llevó a la habitación que rentaba en el hotel, esperando esta vez ser encontrada por su esposo, y otra de sus motivaciones consiste en que este le relate a su padre lo que verá. Viene una última carta escrita por su padre a la madre superiora, contándole que su yerno mató a su hija y que ahora él tiene la tarea de cuidar de su nieto. El relato termina con el discurrir de conciencia de la protagonista, instancia en que se deja percibir su disconformidad con el rol de madre que le impone la sociedad y el profundo pesar por la traición de su esposo al engañarla y forzarla a quedar embarazada, obligándola así a abandonar el proyecto que había trazado en su vida de dedicarse al ballet.

En las reseñas que se transcriben en el cuento se percibe el fuerte rol social que cumplen “las reseñadoras” como observadoras panópticas de la sociedad puertorriqueña, que en breves palabras comentan los vestidos, joyas y hasta las vacaciones de los asistentes a tan magno evento, además su voz autoritaria busca normar las conductas de las personas bajo una lógica patriarcal. Por otra parte, las reseñas tienen como objetivo mostrar la exposición pública bajo la que se encuentran María de los Ángeles y su familia. En el relato de Ferré la protagonista está constantemente bajo la mirada ajena hasta el punto de sentirse presa de quienes quieren controlarla: las reseñadoras sociales, la directora monja, su padre y más tarde su esposo. Ante toda esta opresión María de los Ángeles reacciona y busca su libertad.

El amor romántico lleva a la protagonista a someterse bajo la lógica patriarcal y cae en un matrimonio que no la lleva al final feliz que deseaba. El costo de una maternidad no deseada significa para ella abandonar su proyecto de vida, sus aspiraciones se ven truncadas, por no poder ser bailarina de ballet profesional. El rechazo a la maternidad implica ir contra el destino de toda mujer que es reproducir a la especie. María de los Ángeles se rebela ante

la inconformidad del rol de madre impuesto y se ficcionaliza en el papel como una mujer promiscua, aludiendo al estereotipo de la mujer prostituta.

Así como Ferré planteaba en su texto “La cocina de la escritura”: “Si la obscenidad había sido tradicionalmente empleada para degradar y humillar a la mujer, me dije, ésta debería de ser doblemente efectiva para redimirla” (25). Entonces, la máscara de prostituta con la que se disfraza María de lo Ángeles y su trágico final la salvan de perpetuar el papel de la perfecta casada y, de alguna manera, la redimen por haber creído en cuentos de hadas.

En este primer relato que abre el paso a mujeres escritoras Ferré comienza a configurar el perfil de sus protagonistas como mujeres que se rebelan del sistema patriarcal desde una crítica a la tradición literaria, se observa a mujeres que rechazan las tiernas enseñanzas con las que se han formado desde la infancia.

*Papeles de pandora*, el nombre del título del libro hace alusión en un juego paródico al lugar de la mujer como responsable de todos los males. En el relato de Ferré se subvierte esta visión androcéntrica, y se muestra cómo ella cayó ingenuamente en el discurso romántico, instaurado en la sociedad. Ferré no solamente desacraliza un género literario instaurado por siglos, sino también el tema tabú de la violencia hacia las mujeres, la que Rosario Ferré hace visible en este relato (y en otros, como veremos más adelante). Lo que plantean estos cuentos es que la liberación de la mujer no podrá suceder bajo el sistema patriarcal, pues no tiene voz ni siquiera nombre, su escritura anónima da cuenta de que no tiene lugar para ser escuchada. Esta primera heroína de Ferré logra su objetivo a través de una última representación trágica, en donde ella será la protagonista intelectual de su propia muerte y liberación.

### 2.2.2. Rosaura y la tinta de guayabas en “El cuento envenenado”

El relato “El cuento envenenado” se publica junto a “La bella durmiente” en el libro *Papeles de Pandora* (1976). “El cuento envenenado” puede tomarse como una relectura y parodia del cuento de hadas *La Cenicienta*. Rosaura vive sola con su padre tras la muerte de su madre; poco después el padre le plantea a su hija su deseo de volver a casarse. La nueva esposa de su padre había sido la costurera de su madre. Al llegar a la casa cambia las tradiciones familiares, vende muebles que eran de su madre e incluso sugiere quemarle los libros a Rosaura. Se convierte en una madrastra típica de los cuentos de hadas y Rosaura se perfila como una futura Cenicienta tras la muerte de su padre, ya que la madrastra logra que la casa y herencia quedaran solo a nombre suyo. Pero antes de que Rosaura ocupe el lugar de Cenicienta, Ferré utiliza el recurso de la construcción en abismo y da un vuelco a la historia.

El relato comienza con una cita de *Las mil y una noches*, a modo de epígrafe:

Y el rey le dijo al sabio Ruyán:

-Sabio, no hay nada escrito.

-Da la vuelta a unas hojas más.

El rey giró otras páginas más, y no transcurrió mucho tiempo sin que circulara el veneno rápidamente por su cuerpo, ya que el libro estaba envenenado.

Entonces el rey se estremeció, dio un grito y dijo:

-El veneno corre a través de mí. (229)

La selección del epígrafe de *Las mil y una noches* es una primera pista del juego metaficcional del relato de Ferré. En este relato Sheherezada cuenta cada noche una historia sin final para así atrapar con su narración al rey y continuar con el desenlace de la historia al día siguiente, volviendo a tener la atención del rey con una nueva historia, en un juego cíclico para salvarse de la muerte. El pasaje seleccionado por Ferré da cuenta de una de las historias que Sheherezada narra, en la cual un pescador le cuenta una historia a un efrít, la historia trata

sobre un rey que muere después de hojear un libro con veneno. Esta escena de lectura no consumada es la encargada de abrir el cuento. En el caso de “El cuento envenenado” el lector debe tener conocimiento del texto de *Las mil y una noches* para comprender el juego intertextual que sugiere el epígrafe. La relación intertextual entre ambos textos puede establecerse por el título del relato “El cuento envenenado” y también por su desenlace.

Además, debe conocer los cuentos de hadas para una correcta interpretación, debido a que el narrador comienza el relato como inician los cuentos de hadas, sus palabras remiten al típico: “Hace muchos años en un gran castillo vivía una princesa...”, el siguiente es el inicio en la versión de Ferré: “Rosaura vivía en una casa de balcones sombreados por enredaderas tupidas de trinitaria púrpura, y se pasaba la vida ocultándose tras ellos para leer libros de cuentos” (229), comienzo que cobrará gran importancia en el final del relato. Además, se observa que Rosaura es descrita como ávida lectora, motivo por el cual seguramente vislumbraba el destino que le podría esperar una vez su madrastra Rosa tome el dominio de su casa.

Lorenzo no encontraba nada malo en el persistente amor de Rosaura por los libros de cuentos. Él también era un escritor aficionado que dedicaba sus noches a escribir un libro de historia, en palabras de Rosa, Lorenzo: “*Se pasaba las noches garabateando página tras página, desvariando en voz alta sobre nuestra identidad perdida dizque trágicamente a partir de 1898, cuando la verdad fue que nuestros habitantes recibieron a los Marines con los brazos abiertos*” (237)<sup>29</sup>. Rosa menciona más datos sobre el trabajo de escritura de su esposo:

*Es verdad que, como escribió Lorenzo en su libro, durante casi cien años después de su llegada hemos vivido al borde de la guerra civil, pero los únicos que quieren la independencia en esta isla son los ricos y los ilusos; los hacendados arruinados que todavía siguen soñando con el pasado glorioso como si se tratara de un paraíso perdido, los políticos amargados y sedientos de poder, y los escritoritos de mierda como el autor de este cuento. (237)*

---

<sup>29</sup> Los pensamientos de Rosa, la madrastra de Rosaura, se distinguen en el cuento por el uso de cursiva.

En la cita anterior Rosa se refiere de manera peyorativa al autor del cuento que está leyendo al denominarlo como un “escritorcito de mierda”. Además, comenta la visión idílica de Puerto Rico que rescataba su esposo Lorenzo en el libro que estaba escribiendo.

El narrador describe a Lorenzo como un hombre culto, amante de las artes y las letras, quien le regalaba en cada cumpleaños un libro a su hija debido a la culpa que sentía por no poder seguir pagando sus estudios, a causa de sus malos negocios. A continuación, se relata uno de los momentos en que Lorenzo le obsequia a su hija el libro que desencadenará el final trágico de la historia:

Aquella noche Don Lorenzo se sentó feliz a la mesa y cenó con más apetito que el que había demostrado en mucho tiempo. Terminada la cena, le entregó a Rosaura su libro, encuadernado, como él siempre decía riendo, “en cuero de corazón de alce”: haciendo caso omiso de los acentos circumflejos que ensombrecían de ira el ceño de su mujer, padre e hija admiraron juntos el opulento ejemplar, cuyo grueso canto dorado hacía resaltar elegantemente el púrpura de las tapas. (238)

El regalo de aquel ejemplar refiere a la complicidad de padre e hija, quienes comparten el amor por los libros. Además, deja ver el descontento por aquel gesto de su mujer.

Poco después, Don Lorenzo compara a su esposa Rosa con un maniquí de cuentos, como las damas que aparecen en el libro de Rosaura:

Don Lorenzo comenzó entonces a embromar a su mujer, y le comentó, intentando sacarla de su ensimismamiento, que los exóticos vestidos de aquellas reinas y grandes damas que aparecían en el libro de Rosaura bien podrían servirle a ella de inspiración para sus nuevos modelos. ‘Aunque para vestir tus opulentas carnes se necesitarían varias resmas de seda más de las que necesitaron ellas, a mí no me importaría pagarlas, porque tú eres una mujer de a deveras, y no un enclenque maniquí de cuentos’. (238)

Esta comparación de Rosa con la imagen de una mujer del libro no es azarosa, por el contrario, da indicios del final del relato en donde ella será un personaje más del libro. Por

otra parte, al terminar de examinar el lujoso ejemplar Rosaura le salpicó la falda con el postre de guayabas a su madrastra, quien,

Una vez que le regresó el alma al cuerpo, sin embargo, comenzó a injuriar enfurecida a Rosaura, acusándola de pasarse la vida leyendo cuentos, mientras ella se veía obligada a consumirse los ojos y los dedos cosiendo para ellos. y la culpa de todo la tenían aquellos malditos libros que Don Lorenzo le regalaba, los cuales eran prueba de que a Rosaura se la tenía en mayor estima que a ella en esa casa, y por lo cual había decidido marcharse de su lado para siempre, si estos no eran de inmediato arrojados al patio, donde ella misma ordenaría que se encendiera con ella una enorme fogata.  
(240)

El dulce de guayabas, cual tinta de un lápiz, mancha el vestido lujoso de la madrastra de Rosaura. Esto constituye otro indicio del final del relato. Además, tras este acontecimiento se desencadenó la ira de Rosa y sus amenazas de tirar todos los libros de Rosaura.

La voz narrativa nos cuenta que anteriormente Rosa había comenzado a martirizar a Lorenzo con la escritura del testamento; una noche antes de dormir le dijo que si él se moría ella tendría que trabajar solo para pagar la deuda, debido a que la mitad de la herencia no le alcanzaría, y como Don Lorenzo permanecía en silencio pues no quería desheredar a su hija, Rosa comenzó a insultar a Rosaura: “acusándola de soñar con vivir siempre del cuento, mientras ella se descarnaba los ojos y los dedos cosiendo y bordando sólo para ellos” (236) y lo amenazó con abandonarlo: “ya que era a su hija a quién él más quería en el mundo, a ella no le quedaba más remedio que abandonarlo” (236). Bajo esta estrategia y luego del incidente con el postre de guayabas, consigue que su marido acepte dejarle su herencia. Finalmente le permite a Rosaura quedarse con los libros, en prueba de reconciliación, pero luego de haber conseguido que su esposo dé su palabra para complacerla en todo lo que le ha pedido, como vender la finca y reescribir su testamento dejando toda la herencia a su nombre, con lo cual ella lograría su objetivo de desheredar a Rosaura.

Lorenzo no quería vender su finca, para él lo máspreciado de un hombre eran sus tierras, pero accedió a vendérsela al alcalde por insistencia de Rosa, solo con el fin de que se convierta en museo de historia dedicado a preservar las reliquias de los imperios cañeros.

Pero al venderla, la usaron para vivir y su sueño del museo no se concreta, lo cual lo dejó profundamente triste. Rosa por su parte quedó feliz pues consiguió el dinero para mudarse a la ciudad y abrir su tienda de moda. Lorenzo falleció al poco tiempo de vender su finca.

La escena de lectura más importante del relato se da en el velorio de Lorenzo. Su viuda Rosa toma por su propia cuenta el libro de Rosaura y se sienta a leer para abstraerse de la situación incómoda de tener a la gente del pueblo sentada en su salón. El libro lleva por título “El cuento envenenado”, nombre homónimo al relato que el lector empírico tiene en sus manos, pista del juego metaficcional. Rosa comienza a reflexionar sobre su nueva posición económica, piensa que ahora como tiene dinero podrá al fin confeccionar sus lujosos vestidos para ella misma. Mientras hojea el libro se da cuenta de un relato que sobresale: “A diferencia del resto, no tenía ilustración alguna y se encontraba impreso en una extraña tinta color guayaba” (241). Su sorpresa fue mayor debido a que la protagonista tenía el mismo nombre de su hijastra.

El narrador da claves de lectura para saber que hay un texto agregado. No se explicita cómo llegó ese libro a manos de Rosa, pero sí que el relato que comenzará a leer difiere del resto de páginas. Por otra parte, el libro tiene olor a “guayabas”, frutas que justamente Rosaura había estado hirviendo en la cocina. No se describe el momento de escritura de las páginas agregadas al libro, sin embargo, se dejan pistas. Como el relato donde el narrador cuenta que Rosaura preparaba dulce de guayabas a la usanza de su madre: “Al llegar el cumpleaños de su hija Don Lorenzo le compró, como siempre, su tradicional libro de cuentos. Rosaura, por su parte, decidió cocinarle a su padre aquel día una confitura de guayaba, de las que antes solía confeccionarle su madre...” (237). El narrador continúa el relato con el momento en que a Rosaura le pareció ver a su madre: “Durante toda la tarde removió sobre el fogón el borbotante líquido color sanguaza, y mientras lo hacía le pareció ver a su madre entrar y salir varias veces por pasillos y salones, trasportada por el oleaje rosado de aquel perfume que inundaba toda la casa” (237-238). Además, nos relata el extraño sueño que tuvo:

Aquella noche Rosaura derramó abundantes lágrimas, hasta que por fin se quedó dormida sobre su almohada, bajo la cual había ocultado el obsequio de su padre. Tuvo entonces un sueño extraño. Soñó que, entre los relatos de aquel libro, había uno que estaría envenenado, porque destruiría de manera fulminante a su primer lector. Su

autor, al escribirlo, había tomado la precaución de dejar inscrita en él una señal, una manera definitiva de reconocerlo, pero por más que en su sueño Rosaura se esforzaba en recordar cuál era, se le hacía imposible hacerlo. Cuando por fin despertó, tenía el cuerpo brotado de un sudor helado, pero seguía ignorando aún si aquel cuento obraría su maleficio por medio del olfato, del oído o del tacto. (241)

En las citas precedentes se observa cómo el narrador va construyendo un ambiente de ensoñación y de misterio. En este sueño extraño la presencia del libro envenenado que mataría a su primer lector es un indicio del final del relato. No obstante, todo es ambiguo y difuso.

Rosa reacciona con risas ante la lectura del libro: *“Esto se está poniendo interesante. La manera de contar que tiene el autor me da risa, parece un firulí almidonado, un empalagoso de pueblo. Yo definitivamente no le simpatizo”* (231). En este punto se percata de que ella es parte del relato; no se sorprende, pero su curiosidad no la deja abandonar la lectura:

*El firulí se equivoca. En primer lugar, hacía tiempo que Lorenzo estaba enamorado de mí (desde mucho antes de la muerte de su mujer, junto a su lecho de enferma, me desvestía atrevidamente con los ojos) y yo sentía hacia él una mezcla de ternura y compasión. Fue por eso que me casé con él, y de ninguna manera por interés, como se ha insinuado en este infame relato. (232)*

Rosa va aclarando los puntos que estima convenientes, por ejemplo, deja en claro que ella no tuvo motivaciones económicas al casarse. Se presenta un juego metaficcional de realidad/ficción, porque Rosa como lectora se da cuenta que el narrador relata hechos que ella vivió, pero en su opinión los manipula:

*Hacía ya rato que algo venía molestándome, y ahora me doy cuenta de lo que es. el incidente del dulce de guayaba tomó lugar hace ya muchos años, cuando todavía vivíamos en el caserón de la finca y Rosaura no era más que una niña. El firulí, o se equivoca, o ha alterado descaradamente la cronología de los hechos, haciendo ver que éstos tomaron lugar recientemente, cuando es todo lo contrario. Hace solo unos*

*meses que Lorenzo le regaló a Rosaura el libro que dice, en ocasión de su veinteavo aniversario, pero han pasado ya más de seis años desde que Lorenzo vendió la finca.*  
(239)

Rosa señala que el narrador a quien despectivamente llama “firulí” se equivoca pues no se atiene a la cronología de los hechos como ella los recuerda, además se pregunta quién habrá escrito la historia que tiene en sus manos y a modo de premonición, señala que el papel aguanta todo el veneno que le escupan encima: “¿Quién habrá sido capaz de escribir una sarta tal de estupideces y de calumnias? Aunque hay que reconocer que, quién quiera que sea, supo escoger el título a las mil maravillas. Bien se ve que el papel aguanta todo el veneno que le escupan encima” (233). De a poco va contando los síntomas que le provoca el veneno en su sangre, como mareos, pero ella no se da cuenta de la situación: “Me siento curiosamente insensible, indiferente a lo que estoy leyendo. Hay una corriente de aire frío colándose por algún lado en este cuarto y me he empezado a sentir un poco mareada, pero debe ser la tortura de este velorio interminable” (236-237). Rosa no asocia el título del libro con su presencia en el relato alterado ni los malestares que está comenzando a sentir, asimismo, no se detiene a reflexionar sobre lo que le sucede, solo continúa su lectura.

La frase “El veneno corre a través de mí” que dice el rey en el epígrafe que da inicio al cuento de *Las mil y una noches* no advierte a Rosa de los sucesos que está viviendo. Si bien se percata de que hay algo que no está bien en su lectura y que le sucede algo extraño, ella no tiene el conocimiento necesario para salvarse. “Será el humo de las velas, será el perfume de los mirtos, pero me siento cada vez más mareada. No sé por qué, he comenzado a sudar y las manos me tiemblan. La lectura de este cuento ha comenzado a enconárseme en no sé cuál lugar misterioso del cuerpo” (240). Rosa ya no refiere solo mareos, sino también sudoración, y temblor de manos, aún así continúa con su lectura. Ante esas expresiones de malestar físico, un lector competente ya se aventura a la conclusión de que el libro que Rosa tiene en sus manos está envenenado.

En “El cuento envenenado” la figura de Rosa como lectora, sin embargo, dista en gran medida de la figura de mujer intelectual, por cuanto Rosa no advierte las pistas en la lectura como el epígrafe tomado de *Las mil y una noches*, seguramente porque no tenía el bagaje de lectura requerido para anticiparse a su muerte. Ella era asidua lectora de revistas de moda: “Con la ayuda generosa de Lorenzo me suscribí a las revistas más elegantes de París,

*Londres y Nueva York, y comencé a publicar en La Gaceta del Pueblo una homilía semanal, en la cual le señalaba a mis clientas cuales eran las últimas tendencias de estilo según los coutoriers más famosos de esas capitales”* (234). Asimismo, se revela que escribe notas de moda para el periódico, pero su campo de conocimiento es reducido. A Rosa se la describe como una mujer práctica que se dedica a trabajar y busca los medios para abrir su tienda en el centro de la ciudad. Busca su ascenso social y lo consigue casándose con el padre de Rosaura y viviendo en la hacienda como ama y señora.

A Lorenzo le gusta la historia y su sueño es que su casa sea un museo, la cual es descrita como tal:

En la casa abundaban, como en los libros que leía la joven, las muñecas raídas y exquisitas, los roperos hacinados de rosas de repollo y de capas de terciopelo polvoriento, y los candelabros de cristales quebrados, que Rosaura aseguraba haber visto en las noches sostenidos en alto por deambulantes fantasmas. Poniéndose de acuerdo con el quincallero del pueblo, Rosa fue vendiendo una a una aquellas reliquias de familia, sin sentir el menor resquemor de conciencia por ello. (231-232)

Rosa vende los artículos que representaban el pasado familiar y se deshace así de la historia familiar de Rosaura, quien en venganza trama el crimen que cometerá astutamente a través de uno de los libros que su propia madrastra quiso quemar. Rosa describe sus últimos momentos antes de morir envenenada:

Mojándose entonces el dedo del corazón con la punta de la lengua, comenzó a separar con interés aquellas páginas que, debido a la espesa tinta, se adherían moleestamente unas a otras. Del estupor pasó al asombro, del asombro pasó al pasmo, y del pasmo pasó al terror, pero, a pesar del creciente malestar que sentía, la curiosidad no le permitió dejar de leerlas. El relato comenzaba: “Rosaura vivía en una casa de balcones sombreados por enredaderas tupidas de trinitaria púrpura...”, pero Rosa jamás llegó a enterarse de cómo terminaba. (241-242)

El cuento de Ferré inicia con una escena de lectura y culmina con la misma escena de lectura, pero en manos de uno de sus personajes. Esto revela el juego de la construcción en

abismo o *mise on abyme* la cual, como ya anuncié en el marco teórico, corresponde a una estrategia narrativa que contiene dentro de su narración otra narración en segundo plano generándose un juego metaficcional. En el caso de “El cuento envenenado” el relato marco es la historia de Rosaura y el velorio de su padre, el relato contenido es la historia que Rosa lee. Hay un autor real (Ferré) y en la novela hay un autor del libro que Rosa tiene en sus manos, el cual se infiere sería Rosaura. Además, hay un narrador omnisciente que sabe hasta lo que piensa. Se observa entonces que “El cuento envenenado” presenta una perspectiva cíclica, ya que el comienzo del relato es el fin del mismo. En este momento el lector empírico puede incluso querer retornar a la primera página para comprobar su teoría y volver a leer el cuento sempiternamente, quedando atrapado en esta narración circular. Este es el juego metaficcional de la construcción en abismo, que más allá de causar extrañeza en el lector, lo invita a ser parte activa de la historia y a reflexionar sobre su carácter ficticio.

Este relato relaciona estrechamente la lectura con el crimen; se aprecia entonces que la lectura configura un elemento importante dentro la narración al servir de utilidad para la venganza de Rosaura. Ante la tentativa de Rosa de despojarla de sus libros y de su herencia, ella reacciona y le quita la vida utilizando como arma la escritura. Este relato es una relectura paródica del cuento de hadas *La cenicienta*, en donde la protagonista debe cumplir el rol de sirvienta en su propia casa, no obstante, Ferré subvierte ese cuento e impide que su protagonista ocupe ese lugar. En una relectura contrahegemónica, donde un acto de escritura y lectura serán claves para que la protagonista obtenga la libertad sobre sí misma y su herencia.

En “El cuento envenenado” todos los personajes son escritores y lectores, pero de diferentes textos. Rosaura lee novelas y, se infiere, escribió el cuento envenenado; Rosa lee revistas de moda de Europa y escribe en el periódico local sobre moda. Lorenzo, el padre de Rosaura, escribe un libro sobre los patriotas de la independencia. La lectura y escritura en este relato de la primera etapa de Ferré es íntima y privada.

### 2.2.3. La contraescritura a través de Gloria, Titina y Laura en *Maldito amor*

*Maldito amor* publicada en el año 1986<sup>30</sup> da inicio a la etapa de novelista de Rosario Ferré, su novela recrea todo el mundo de las fincas de azúcar, tabaco y café. Los intelectuales en Puerto Rico desde Antonio S. Pedreira han intentado definir “el alma puertorriqueña” a partir de un concepto de unidad nacional arraigado fuertemente en la metáfora de la isla de Puerto Rico como una gran familia. Rosario Ferré retoma esta metáfora al dedicar su novela a la familia De la Valle. Sin embargo, hay un giro importante. A diferencia de Pedreira y otros intelectuales de la generación del 30’, que impulsaban el nacionalismo desde el pasado español de la isla, Ferré incorpora en su gran familia a las mujeres y también las raíces afrodescendientes para hacerse cargo del gran silencio de su participación en la conformación de las identidades de Puerto Rico, además muestra los conflictos a causa de la doble opresión de la isla.

El título de la novela se inspira en “Maldito amor”, la danza del compositor puertorriqueño Juan Morel Campos, que lleva el mismo nombre del libro. Su utilización da cuenta del rescate de la música y la cultura popular. La autora se pregunta si existió el paraíso retratado de aquella época y lo que resulta es una crítica social a las injusticias del sistema agrario. Ferré en el prólogo, que aparece en su segunda edición, anuncia su novela como una parodia de la novela de la tierra, y de la visión de la vida señorial de la hacienda. El prólogo es una reflexión que realiza la autora sobre las principales problemáticas de Puerto Rico referidas en el “qué somos y el cómo somos”, interrogante siempre presente en los intelectuales puertorriqueños debido a la dificultad de definirse y al complejo lugar que ocupan entre las dos culturas, saldos que dejan los procesos de colonización.

Edward Said en *Orientalismo* reflexiona sobre cómo funciona la estructura de dominación cultural en los pueblos colonizados, sostiene que a lo largo de la historia se ha construido al *otro* desde un interés político y/o económico. Si bien Said lleva su análisis a la relación de

---

<sup>30</sup> La novela *Maldito amor* fue publicada en español y luego traducida al inglés por la misma autora como *Sweet Diamond Dust*. Ferré señala que son dos textos distintos con una misma estructura. Para esta investigación utilizaré la versión en lengua española.

poder que mantiene Occidente con Oriente, es posible llevar sus reflexiones a la situación que ha vivido el Caribe, ya que así como Oriente, la región caribeña también ha pasado por procesos históricos de colonización e imperialismo. Said plantea la relación de poder del colonizador frente al colonizado y cómo Occidente ha construido un imaginario de Oriente en base a intereses económicos y políticos. Esta situación se puede extrapolar a la región latinoamericana y caribeña, puesto que se ha visto enfrentada a la lógica colonialista. Así como “la noción de “oriental” es una noción administrativa o ejecutiva y está subordinada a factores demográficos, económicos y sociológicos” (134), lo puertorriqueño se ha construido bajo intereses similares. En su novela, Ferré demuestra que la literatura opera desde dentro para contruir la identidad puertorriqueña. Por ello, la versión monológica de Don Hermenegildo es contra atacada y al final la novela es un constructo social nuevo, en base a diferentes perspectivas contrapuestas que reaccionan ante el discurso oficial.

A este discurso contrahegemónico lo llamaré contralectura. María José Vega desde una postura postcolonial señala que la contraescritura o lectura en contrapunto es una suerte de venganza textual, la define como una forma de parodia que consiste “en la reescritura e imitación de las obras canónicas de la literatura metropolitana, de tal forma que se inviertan sus representaciones y que se evidencia lo que en ellas hay de complicidad con el imperio y con la empresa de dominación de occidente” (234). Ella comprende la escritura como una tarea política “que pretende mostrar abiertamente los presupuestos ideológicos de las obras canónicas de las literaturas europeas, traer a primer plano lo que para los lectores metropolitanos es secundario y forzar, de este modo, un nuevo itinerario de lectura” (234).

Bajo mi propuesta, tomaré el concepto de contraescritura como la reacción polémica ante una escritura totalizadora, un discurso univocal y autoritario y donde prevalece el discurso colonizador, por sobre el discurso bivocal y dialógico de la novela polifónica, conceptualización propuesta por el teórico ruso Mijaíl Bajtín<sup>31</sup> que utilizo para dar cuenta de la diferencia discursiva entre la novela monológica que escribe Ubaldino y la novela polifónica que construyen Gloria, Titina y Laura, que correspondería a *Maldito amor*.

---

<sup>31</sup> Según Bajtín, a diferencia de la novela monológica que presenta un único mundo objetual, la novela polifónica abarca la interacción de varias conciencias, y hace participante de aquel diálogo al observador o lector. Así en la novela polifónica se escuchan dos o más voces contrapuestas, que polemizan internamente sus discursos y reaccionan ante la palabra ajena.

Presento la contraescritura como el discurso que reacciona ante el discurso homogeneizante y patriarcal, se advierte que esta nueva forma contestataria será un discurso multifocal, una respuesta que permite dar cuenta de las problemáticas que afectan a la isla. Es una reacción que llega a ser política o ideológica, ya que subvierte el discurso hegemónico. No obstante, hay una paradoja, tal como lo advierte Vega, el nuevo discurso para desestabilizar el anterior utiliza la misma forma del discurso parodiado. *Maldito amor*, es una novela que se apoya en el discurso canónico instaurado para, desde su interior, deconstruirlo.

La novela de Ferré contiene en sus páginas la novela escrita por su personaje: el abogado y escritor Don Hermenegildo Martínez, testigo y oidor de los hechos que se relatan. Hay un relato dentro del relato, una construcción en abismo. *Maldito amor* abre con la novela de Don Hermenegildo Martínez, y presenta dos capítulos, el primero se titula “Guamaní” y muestra una versión idílica del lugar, a usanza de las novelas de la tierra.

En el pasado los guamaneños nos sentíamos orgullosos de nuestro pueblo y nuestro valle. Desde los riscos almagrados que se deshacen en llanto a nuestro alrededor todos los días a las tres de la tarde, cuando cae el aguacero de riego, nos gustaba contemplar, terminadas ya las labores de subsistencia del día, el correr de las nubes de pecho de paloma por sobre las calles meticulosamente limpias de nuestro pueblo. Los habitantes de Guamaní amábamos nuestro pueblo y lo considerábamos, con razón, el pueblo más hermoso del mundo. (17)

Don Hermenegildo comienza su novela con una descripción romántica de Guamaní, siguiendo de alguna manera el ejemplo de los escritores de la generación del 30’, pues este personaje escritor bien pudo haber sido uno de ellos. Describe a los guamaneños como “una gran familia” perpetuando esta imagen que han instaurado los nacionalistas y quienes defendían el pasado español de la isla. Al relatar cómo eran las costumbres de la época, señala que los padres de las familias de “buena cepa” enviaban a sus hijos a estudiar a Europa y que en la isla se tocaba solo música refinada, obviando los ritmos del pueblo. Al mostrar ese lado de la sociedad, silencia la inmigración y la mezcla de culturas, así como la presencia afrodescendiente, la que era silenciada. No obstante, este relato se desvanece ante la

contraescritura que realizan Gloria, Titina y Laura, quienes leen polémicamente la novela que se está gestando.

En la novela de Ferré el conflicto gira en torno a la escritura del testamento de Laura y a la escritura de la novela de don Hermenegildo. El argumento de don Hermenegildo para anunciar a Ubaldino como prócer egregio de la isla está basado en la compra de la Central Justicia que realizó a través de su conocimiento de las leyes españolas que aún imperaban en la isla. Sus hermanas pretendían vender la central a los norteamericanos, con lo cual se acabaría la industria criolla, pues la Central Justicia era la última que quedaba operando en la isla. Don Hermenegildo de joven era reportero del diario *La Nación* y tenía escrita la nota periodística para dar cuenta de la caída de la industria criolla: “-Claro que estoy seguro. Yo mismo acabo de escribir el parte de prensa “Cae la última central criolla de Guamaní en manos de los extranjeros”, “Pudo más el Ejemplo de modernidad que la Justicia a la antigua”, serán los titulares de mañana. Al amanecer la noticia correrá como un reguero de pólvora por todo el país” (62). Además, era amigo de Ubaldino y estuvo a su lado al momento de la transacción: “Aquel día Ubaldino y yo regresamos victoriosos a Guamaní, y los guamaneños nos dieron una bienvenida de héroes. Divulgada por *La Nación* la noticia de que la Justicia seguiría siendo una central criolla, hubo ferias, cohetes y misas, y poco después mi amigo salió electo Senador por el Partido Unión” (67). Don Hermenegildo, como testigo de los hechos, se encontraba escribiendo un libro que daría cuenta de esta gran hazaña. No obstante, mediante las voces contrapuestas se descubrirá que el héroe y su familia no se condicen con el relato que escribe.

Titina, la sirvienta mulata de la familia De la Valle llega a la oficina de Don Hermenegildo para que lo ayude a recibir su pequeña casa de tablonos y techo de zinc, promesa escrita por Laura en su testamento. El abogado y escritor comenta sorprendido: “Acababa de suceder algo extraordinario. Me encontraba ayer trabajando en mi novela sobre Ubaldino De la Valle, nuestro ilustre prócer, cuando Titina Rivera, la criada sempiterna de esa familia, entró a la oficina y me hizo un relato que me dejó boquiabierto” (35-36). En la cita precedente se observa que la escritura de la novela es interrumpida por la llegada de Titina, quien revela el delicado estado de salud de doña Laura, madre de Ubaldino, y la existencia de su testamento, escrito de su puño y letra por doña Laura, el cual tiene en vilo a sus descendientes, porque

planeaba desheredar a sus propios hijos y dejarle todos sus bienes a Gloria por ser la viuda de su hijo Nicolás y a su nieto:

Doña Laura quiere dejarle todo lo que posee en el mundo a la Señora Gloria y al Niño Nicolasito, y ha escrito un testamento al respecto, y es por eso que hoy yo he venido a verlo. Don Arístides y sus hermanas van a a hacer desaparecer ese testamento, y esta vez Néstor y yo no nos vamos a quedar con la carabina de Ambrosio al hombro, no señor don Hermenegildo, no nos vamos a quedar con la carabina de Ambrosio al hombro. En ese testamento escrito de su puño y letra, Doña Laura no solo le deja todo a Gloria y a Nicolasito, sino que cumple también con la promesa que el niño Ubaldino nos hizo hace tantos años: la casita de tablones y techo de zinc al fondo del patio será de Néstor y mía. (35)

Titina le sugiere a Don Hermenegildo que el accidente en avioneta de Nicolás, hijo de Doña Laura, fue planificado, al respecto este personaje escritor comenta que “el suceso fue algo tan macabro que las familias pudientes de Guamaní se apresuraron a olvidarlo y en todos los círculos respetables... se le echó tierra al asunto” (36). Por lo tanto, esto demuestra que la clase alta tiene el poder de silenciar incluso un homicidio. Don Hermenegildo rechaza la veracidad al relato de Titina respecto al fratricidio de Nicolás, negando su voz “A pesar de que dudo de lo que Titina me ha insinuado sea cierto, he decidido acudir mañana a casa de los De la Valle” (36), y declara:

Éste es, por supuesto, el primer asuntillo turbio en que se han visto envueltos los familiares de Ubaldino. Toda familia decente que se precie de serlo guarda, mal que bien, su esqueleto polvoriento al fondo de la alacena y la familia De la Valle en esto no es diferente. Pero estos desgraciados sucesos es mejor perdonarlos, eclipsarlos con las relaciones edificantes de estos gestos de los que nuestros próceres también han sido capaces. (36)

Luego de aquella reflexión, don Hermenegildo cuenta el motivo de su novela: “Toda nación que quiera llegar a serlo necesita sus líderes, sus caudillos preclaros, y, de no tenerlos,

le será necesario inventarlos. Este no es, afortunadamente, nuestro caso. Guamaní cuenta con Ubaldino De la Valle, cuya insigne historia me he propuesto relatar aquí” (36). No obstante, se deja ver la manipulación de los hechos que realiza el novelista según sus intereses.

Don Hermenegildo no creía en la versión de Titina respecto a que Doña Laura fuera a desheredar a su descendencia, pero en su visita a la enferma ella misma le relata que efectivamente en el testamento que escribió deshereda a su hijo e hijas, porque suponía que habían tramado un complot para matar a su hijo Nicolasito, ya que al mandar a investigar su muerte descubrió que habían manipulado la avioneta para que fallara. Un segundo motivo para no dejarles su herencia fue el no querer perpetuar el apellido de la familia por sus ínfulas de grandeza respecto a su limpieza de sangre, cuando todo fue un engaño. Laura, esposa de Ubaldino, en su lecho de muerte le dice que:

Ningún De la Valle reinará después de hoy sobre los campos esmeraldinos de la Justicia, ninguno acumulará en sus bóvedas, con su avaricia de siempre, el azúcar Polvo de Diamante; ninguno volverá a sentarse, hinchado por el orgullo falso, a la cabecera de nuestra mesa, rodeado por los siales de cuero labrado que diz que pertenecieron un tiempo a los doce pares de Francia; ninguno volverá a tenderse, creyéndose dueño del mundo... (69)

Laura critica fuertemente el rechazo a las raíces afrodescendientes perpetrado por la familia De la Valle. Le cuenta a Don Hermenegildo que se enteró muy tarde del gran secreto de la familia de su esposo y que le causó grandes tribulaciones por el trato social que recibían sus hijas en Guamaní. Las hijas de Laura y Ubaldino no eran invitadas a las fiestas realizadas en las casas de buena familia, ella no entendía el motivo hasta que Gloria se lo reveló: Don Julio Font, el padre de su esposo, no era español ni tenía acento extranjero, sino que había nacido en un barrio cercano a la Central Justicia y, “era un mulato alto y fornido” (75). La razón por la cual las tías habían desterrado a su sobrina Elvira era que “se había enamorado de un negro” (75) Laura se da cuenta que incluso el mismo Don Hermenegildo ya lo sabía, por lo que ella le dice: “En este país los humos de abolengo y de limpieza de sangre no son más que perifollos de necios, justificaciones caducas para la posesión de fortunas que solo pueden acreditarse al fin y al cabo a sí mismas, porque el dinero es hoy la única ceiba

genealógica que queda aún en pie” (76) y agrega “Tan mulato era mi padre, Don Bon Bon Latoni, como lo fueron los tatarabuelos de los Cáceres y de los Portalatini, solo que a mí no me avergüenza decirlo. A mí no me avergüenza cantar, para que todos me oigan, aquella copla desvergonzada que dice “¿y tu abuela, dónde está?” (76).

Laura comenta que si bien su hijo Arístides fue quien llevó a Gloria a la casa, él se opuso a integrarla a las actividades familiares por ser negra, por eso la tenía relegada al sótano, donde mantenía relaciones amorosas con ella, siempre de noche. Laura le cuenta a Don Hermenegildo que en el velorio de su hijo Nicolás, sus propios hijos le dijeron que dé gracias a Dios por la muerte de él, ya que “Así ningún De la Valle volverá jamás a casarse con una negra” (79) Este momento gatilló en ella el deseo de romper el silencio:

Lo único que quería era gritar, proclamar la verdad sobre los humos de grandeza de aquella familia. Agarrándome el vientre con ambas manos, porque el recuerdo de Nicolás me dolía como si me lo acabasen de sacar muerto de las entrañas, les grité que qué era lo que se habían creído, que si Gloria era negra ellos también lo eran, porque su abuelo, Don Julio Font era negro. (80)

Laura cuenta sobre los libros de pureza: “Al llegar a esta casa de recién casada, me di cuenta de que aquella familia era muy extraña. La única pasión de las tías, que Ubaldino también compartía, consistía en investigar en enormes libros de polvorienta piel de chivo las intrincadas ramas del árbol genealógico de los De la Valle” (71). Este era un acto discriminatorio que dividía a su pueblo y no reconocía los orígenes de su propia familia.

*Maldito amor* presenta también otras escenas de lectura, Arístides relata la lectura que Gloria realizaba de la novela *María* de Jorge Isaacs a su mamá, la cual “solía escuchar riendo a mandíbula batiente” (51). La lectura de esta novela del siglo XIX le parecía absurda por un romanticismo enfermizo, pero aún así la disfrutaba: “Aquellas sensiblerías y sentimentalismos, aquellas trenzas perfumadas convertidas en talismanes y pétalos prensados en carta, le parecían gestos banales y absurdos, producto de un romanticismo enfermizo, que habían llevado a Efraín (a quien ella siempre me ponía de ejemplo) inexorablemente a la ruina” (51). Asimismo, Arístides menciona las lecturas de su hermano Nicolás, quien estudiaba filosofía y letras en Francia: “Mientras Nicolás estudiaba a Kant, a Hegel y a

Nietzsche, paseándose de etiqueta negra por los Campos Elíseos, yo aprendía a hablar inglés sin acento en la universidad de la Capital, y me empapaba de los conocimientos necesarios para cultivar eficientemente nuestras tierras” (49). Esto expresa una crítica a su hermano por no dedicarse a una actividad productiva.

En el final de la novela Gloria le reclama a Titina por haberle contado todo lo que estaba pasando a Don Hermenegildo, y por no haber guardado silencio, aunque señala no arrepentirse porque así él no escribirá su novela: “y en parte me alegro de que hayas invitado a venir a nuestra casa a ese buitre, a cebarse impunemente de nuestras entrañas: nosotros habremos perdido la Central Justicia, pero Don Hermenegildo no podrá escribir ya la novela que planeaba, que quizá hasta comenzó a escribir” (81). Gloria describe a Don Hermenegildo como: “el novelista más embustero de Guamaní” (85). Arístides, el hijo de Laura también tiene una opinión de don Hermenegildo como escritor “Ya conozco sus apasionadas novelas, en las que siempre defiende la patria a brazo partido, y le ruego que antes de condenarme, escuche pacientemente mi historia” (44).

Gloria al final de la novela desacraliza la versión idílica representada en la escritura de don Hemenegildo de Guamaní: “Porque ese Guamaní arcádico que Don Hermenegildo tanto elogia en sus novelones románticos, no es otra cosa que un infierno, y la mayoría de los guamañenos mueren como moscas de tuberculosis, de uncinariasis y de inanición” (84). Gloria desacredita la visión romántica de la isla que Don hermenegildo escribe en su novela, además describe el proceso de escritura de don Hermenegildo en las siguientes líneas:

Si Don Hermenegildo vino, si se dignó a salir de su augusto despacho repujado en cuero donde vive desde hace años encerrado, escribiendo novelas sentimentales sobre los hacendados arruinados, no fue para hacernos a nosotros un favor, ni para entregarnos la Central Justicia en bandeja de plata, sino para avisarle a Arístides y a sus hermanas que existía el testamento de Doña Laura, aunque de una cosa no me arrepiento, Titina. (81)

Y reitera su complacencia por evitar la publicación de la novela:

Allá debe estar todavía, sentado junto al lecho de la difunta, inventando seguramente nuevos capítulos, nuevas maneras de tergiversar la historia que escuchó de los labios

de los protagonistas mismos de este melodrama insigne. Y si se escapara, si lograra de alguna manera salvarse de los ríos de bencina azul que derramamos ahora sobre los tachos de bagazo reseco, sobre los montones de cañamisa sedienta que se aglomeran siempre alrededor de las casas de las haciendas, si logra hurtarle el cuerpo a la lluvia de pavesas de caña que se arremolina ya a nuestro alrededor como un presagio de infierno, nos quedará la satisfacción de saber que ya nunca podrá escribir la apología de un hombre que él creía un líder y un prócer, y que estaba desde hacía tiempo tan corrupto. (81-82)

En las líneas precedentes Gloria imagina al escritor en su proceso de escritura, quien en sus palabras tergiversa la historia. Una vez fallecida Laura y al ver que la familia no considerará su testamento, Gloria decide quemar la Central Justicia y la hacienda de la familia De la Valle, con sus integrantes adentro. Ella cuenta que inclusive el escritor arderá en el fuego. Este final puede ser una metáfora de la muerte de la generación anterior, tanto de las centrales criollas que explotaban a sus obreros como de la generación de escritores que acallaron aquellos hechos y construyeron un imaginario de Puerto Rico sin considerar las voces que son una parte importante de su historia. Gloria al quemar la hacienda hizo por sí misma la justicia que buscaba Laura.

*Maldito amor* es una novela en la cual se registran sucesos importantes para la historia de Puerto Rico, sin embargo, se presenta una ruptura con la univocidad del discurso histórico oficial, ya que presenta diversos puntos de vista, todos contrapuestos. La contraescritura permite enfrentarse a la escritura canónica, así el contradiscurso representado en este caso por voces femeninas desmonta una tradición e implanta el discurso multifocal para la reescritura histórica, donde hay múltiples versiones. Esta estrategia discursiva de Rosario Ferré expresa la necesidad de reescribir la historia de Puerto Rico y reconstruir una memoria a partir de las voces silenciadas. Los discursos de Titina y Gloria, así como la escritura del testamento de Laura son una resistencia simbólica y, a la vez, una resistencia textual.

En *Maldito amor* la contra escritura opera como una forma de anticipación de la lectura. Así, se fija la mirada en el carácter subversivo de las voces marginadas del relato histórico y se les brinda un lugar para desestabilizar el discurso hegemónico. Desde una perspectiva poscolonialista, podemos pensar la contraescritura como el discurso de resistencia ante el

discurso colonizador. Lo que revela esta contraescritura es a una sociedad que busca releerse. Es un revisionismo, si bien reinstala el relato de la tierra, tiene una nueva perspectiva, contra hegemónica.

Es una reescritura la que realiza Ferré, pero contestataria del relato de la tierra que idealizaba Puerto Rico, dejando a un lado temas importantes. El resultado de este procedimiento es una parodia de la novela de la tierra y un relato crítico a la propia historia de Puerto Rico, donde se pretendía ocultar una parte importante de su identidad heterogénea y diversa. Ferré demuestra la ambigüedad del discurso histórico, que tiene trazas del discurso ficcional y viceversa. De esta manera, la contraescritura presente en *Maldito amor* permite reconstruir la versión no oficial, pero no menos cierta, de la historia puertorriqueña del siglo XX.

#### 2.2.4. Fina y Franca: la crítica y la escritora en “El coloquio de las perras”

El ensayo ficcional “El coloquio de las perras” publicado en el año 1990 surge luego de una relectura que realizó Rosario Ferré del texto “El coloquio de los perros” de Miguel de Cervantes, el cual data del año 1615. Con ironía, Ferré elabora esta relación intertextual para actualizar desde una perspectiva feminista los principales problemas a los que se enfrenta la crítica literaria. Se aprecia entonces un diálogo paródico entre un texto clásico español del siglo XVII y un texto latinoamericano del siglo XX.

El relato de Cervantes es un diálogo entre dos perros cuyos nombres son Cipión y Berganza, que se encuentran en un hospital escondidos bajo la cama de un hombre enfermo de sífilis que está dormido. En su conversación dan cuenta de su sorpresa por tener la facultad de hablar y poder entenderse, por ello, deciden aprovechar su nueva habilidad y conversar toda la noche. Cipión le propone a Berganza contarse sus historias de vida, las que versarán más bien sobre la historia del paso por sus distintos amos. Por este motivo, su relato se asocia la picaresca, ya que narra sus viajes y tropiezos bajo la tutela de sus distintos amos que tuvieron. En su conversación reflexionarán además sobre diversos temas asociados al campo del conocimiento filosófico, como la verosimilitud. El coloquio de los perros se acaba cuando despierta el hombre del hospital.

Por su parte, Ferré en “El coloquio de las perras” nos presenta un diálogo entre Fina y Franca, dos perras puertorriqueñas que se conocieron en la calle y se juntan regularmente a conversar sobre literatura y sus amos. Fina es escritora de cuentos y Franca, escritora de crítica literaria. Fina, como su nombre lo sugiere, era una perra de raza fina, pero venida a menos con los años. Sus primeros dueños eran unos hermanos que iban a la escuela, momento que ella aprovechaba para encerrarse en la biblioteca a leer los textos de Sor Juana Inés de la Cruz y otros variados. Su vida era tranquila hasta que fue robada cuando se encontraba afuera de su casa; cuenta que debido a su valor reproductivo la vendieron a buen precio y perdió las comodidades que había tenido. Luego de varias camadas, amos e infortunios, logró huir de su último amo para vivir como una perra libre en las calles. Franca, por su parte, era una perra mestiza que tenía dueña, pero podía disfrutar de ambos mundos y caminar libremente sin temor ya que no tenía valor comercial. Su dueña era una profesora de literatura

latinoamericana y española en la Universidad de Río Piedras. Franca se dedicaba a la lectura de los libros de la colección particular de su ama. Franca y Fina a diario conversaban sobre literatura: “Perras sabias y trotamundos retomaban siempre, en sus paseos vespertinos por las calles del viejo San Juan, algún tema literario que les apasionaba y que solían examinar extensamente” (9).

El día que se narra en el texto, Franca acababa de leer por primera vez “El coloquio de los perros” de Miguel de Cervantes y en su caminata en dirección al fuerte de San Felipe del Morro le comentaba a Fina la similitud entre la amistad que las unía a ellas y la amistad de Cipión y Berganza. Le propone entonces conversar sobre la verosimilitud de la ficción, tema que le interesaba a Cervantes: “Es cierto que el problema de la verosimilitud es hoy mucho más complejo de como lo vio Cervantes en el siglo 17, dijo Franca, en parte porque las perras hemos logrado producir un cuerpo literario de dimensiones considerables solo recientemente” (13). Por ello, se da cuenta que es más urgente analizar la imagen equivocada de las mujeres que proyectan en sus textos los novelistas más famosos. Realizan una crítica a algunos escritores masculinos de habla hispana<sup>32</sup> por estereotipar a las mujeres o sencillamente no dar cuenta de ellas.

Sobre Carlos Fuentes señalan: “A pesar de que es un narrador vanguardista y un gran malabarista de la trama, su vanidad es tan grande que se pasa asomando la cabeza por entre las bambalinas como cualquier titiritero chambón” (22). Respecto de José Donoso opinan: “Pero el que me mortifica más es José Donoso, porque en sus novelas nos pinta siempre como unas viejas chismosas y andrajosas. En el *Obsceno pájaro*, por ejemplo, todas somos, o brujas en potencia como la Peta Ponce, o prostitutas como la Iris Mateluna” (23). Franca da también sus comentarios sobre el escritor Mario Vargas Llosa, quien fuera profesor de literatura de Rosario Ferré: “en sus novelas las féminas no existen y, en retribución, lo deberíamos dejar fuera de nuestro coloquio. Durante un año entero nos trajo, a las perras estudiantes de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Puerto Rico, por la calle de

---

<sup>32</sup> Dentro del listado de escritores mencionados en el texto aparecen: Cervantes, Octavio Paz, al Boom latinoamericano, Jorge Luis Borges, Lezama Lima, Juan Carlos Onetti, Ángel Rama, Carlos Fuentes, Quevedo, Hernán Cortés, Roland Barthes, Foucault, José Donoso, Onetti, García Márquez, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Severo Sarduy, Mario Vargas Llosa, René Marqués, Luis Rafael Sánchez, José Luis González, Edgardo Rodríguez Juliá, Cabrera Infante, entre otros.

la amargura” (29). Ambas comentan los textos más representativos de cada uno de ellos y de otros escritores institucionalizados en el canon literario latinoamericano.

Respecto a los escritores de Puerto Rico, ambas advierten su carácter más susceptible ante las críticas, por lo que dicen que deben andar con cuidado, ya que ellas no tienen el apoyo de ninguna institución cultural ni del Centro de Escritores Puertorriqueños. Sobre José Luis González comentan que les daba un lugar sospechoso a las mujeres y que a pesar de ser un narrador hábil, se debe leer con precaución. Respecto a Luis Rafael Sánchez comentan la actitud más moderna que presenta en la configuración de la mujer en el drama *La pasión según Antígona Pérez*, no obstante, señalan que cae en el estereotipo en la construcción de sus personajes femeninos en *La guaracha del macho Camacho*, que se convirtió en un referente de la literatura puertorriqueña.

Pasan luego al tema de la escritura de mujeres<sup>33</sup>, Franca le advierte a su amiga “Cuidado con el terreno que pisas, Fina, que las obras que mencionas se encuentran entre las mejores que se han escrito en Latinoamérica; y es precisamente gracias a ellas que las perras sabemos que podemos escribir tan bien o mejor que los hombres” (41). Y luego cita a Sor Juana Inés de la Cruz:

Aunque tengo que reconocer que prefiero, entre las perras que citas, a las que mantienen en alto esa tradición satírica de antigua prosapia, iniciada por Sor Juana Inés de la Cruz en el siglo 17, en las redondillas que dicen:

“Hombres necios que acusáis  
a la mujer sin razón,  
sin ver que sois la ocasión  
de lo mismo que culpáis:  
si con ansia sin igual  
solicitáis su desdén  
¿por qué queréis que obren bien

---

<sup>33</sup> Completan el listado: Josefina Ludmer, La Malinche, Virginia Woolf, Magali García Ramis, Emily Bronte, Isabel Allende, Ángeles Mastreta, María Luisa Bombal, Elena Poniatowska, Clarisce Lispector, Rosario Castellanos, Olga Nolla, Clara Lair, Julia de Burgos, críticas como Silvia Molloy, Sara Castro Klaréns, Ana Lydia Vega, Carmen Lugo Filippi, Magali García Ramis.

si las incitáis al mal?” (41-42)

Fina señala que en la escritura de mujeres los personajes masculinos que sean a la vez “buenos y malos -*the good, the bad and the ugly*- se encuentran, en fin, a menudo tan ausentes de los textos de nuestras perras escritoras como lo están las féminas de los de los perros escritores, y lo que leemos la mayor parte de las veces es la dramatización de unos roles culturales desgraciadamente todavía demasiado vigentes en nuestros países” (42-44). Y agrega que si bien hay muchas más escritoras latinoamericanas que las que ha mencionado “en la mayoría de sus obras el hombre es un pastiche. Y para que no se diga que señalo la paja en el ojo ajeno sin fijarme en la viga que llevo en el mío, reconozco que, en alguna otra cosilla de ficción que he inventado, los personajes masculinos son casi siempre huecos, ausencias irónicas alrededor de las cuales se desarrollan los conflictos femeninos” (44).

Ambas perras discuten el problema de si hay o no un reconocimiento adecuado por parte de la crítica literaria a la literatura femenina latinoamericana y pretenden, a su vez, indagar si existe un cuerpo de crítica válido compuesto por mujeres. Fina llevó un pequeño resumen sobre la crítica para discutirlo con su amiga: “-Y diciendo y haciendo, Fina sacó de su collar un legajo de papeles arrugados que se dispuso a leerle a su amiga” (44). Entre otros temas, critica la construcción de los personajes masculinos que llevan a cabo las escritoras y asegura que el tema de la crítica femenina también le interesa “porque si bien es cierto que perro que ladra no muerde, más patéticos resultan quienes, ante el miedo de morder, se olvidan también de ladrar. Las perras escritoras debemos siempre celebrar los méritos de nuestros textos, a la vez que ejercemos una crítica discreta y solidaria de los mismos” (44).

Franca comenta su investigación respecto al tema, advierte que en las antologías de escritores latinoamericanos es significativamente mayor el número de hombres que el de mujeres. Por ejemplo, señala que en el libro *Historia de la literatura hispanoamericana* de Enrique Anderson Imbert de 1954, hay 1200 escritores y solo 161 escritoras. Y en la colección de Biblioteca Ayacucho dirigida por Ángel Rama de los casi 150 nombres publicados hay solo 3 mujeres. Afirma que los perros escritores “han dominado siempre el panorama crítico latinoamericano y no ha sido hasta el presente que ha surgido en nuestros países un cuerpo de perras críticas que se destaque por la excelencia del oficio” (46-47). Ante tal desolador panorama esta nueva crítica femenina debe proponerse como fin “lograr que las

antologías hechas por hombres, así como las hechas por mujeres, reconozcan e incluyan a los artistas de ambos géneros” (46).

Según Franca existe un rechazo de la escritura femenina “porque presenta una visión de mundo totalmente distinta de la del hombre. La escritura femenina propone a menudo una posición ideológica difícil de evadir, nuestra condición de féminas nos hace responder a ciertos intereses específicos, a una situación no resulta que nos dificulta el acceso a enfoques universales” (46). Además, Franca reflexiona señalando que las mujeres “si a algo hemos llegado en mundo de las letras ha sido gracias a nuestra disciplina y persistencia” (18).

Fina critica a Franca por haber escrito dos libros de crítica literaria sobre autores masculinos (esta puede ser una alusión a la misma Ferré, quien recordemos escribió una de sus tesis sobre Cortázar y la otra sobre Felisberto Hernández), ante lo cual Franca le señala que no se arrepiente de sus libros y que hay otras mujeres que sí han aportado con crítica a escritoras mujeres. Franca argumenta que dándole a las obras literarias femeninas su lugar dentro de la producción literaria universal “comprendiéndolas en los estudios críticos, e insistiendo en que se las incluya en las antologías hechas por perros tanto como por perras, y no fundando nuevos *ghettos* literarios en antologías determinadas por sexo, que podemos contribuir al futuro literario de las féminas” (47).

Franca señala que “Los parámetros ejercidos por la crítica hasta el presente no han concordado con los criterios femeninos, y existe un rechazo de nuestra escritura porque presenta una visión de mundo totalmente distinta de la del hombre” (46) y agrega: “Los perros escritores, por otro lado, han dominado siempre el panorama crítico latinoamericano, (46)”.

La conversación de Fina y Franca termina cuando se unen a una marcha en protesta por el maltrato a la mujer organizado por la Casa Julia de Burgos, en la cual divisaban el emblema “Ni vírgenes ni mártires” del movimiento feminista puertorriqueño. En esta escena Ferré lleva la crítica feminista al movimiento feminista y a la acción de la marcha. Lo cual muestra que el feminismo no debe ser solo teoría sino también práctica.

Una de las discusiones respecto a este relato de Ferré es que no fundamenta debidamente sus comentarios respecto a los textos de autoría masculina. Se observan comentarios críticos generales y hace falta un análisis más profundo para algunas de sus aseveraciones. Desde mi

perspectiva lo que busca la autora es proponer temas para el debate y no realizar un análisis exhaustivo de cada escritor.

Ferré en su texto “El coloquio de las perras” se refiere como perros a todos los escritores y como perras a las escritoras. Pollarolo sostiene que el apelativo de perro a los hombres es un calificativo insultante que refiere a un hombre sirvenguenza, mientras que el uso del calificativo perra a una mujer está asociado a prostituta, sin embargo, afirma que al designar por igual perros y perras a hombres y mujeres, disuelve el insulto y homogeniza ambos sexos igualándolos. No obstante, Pollarolo recalca la forma demoledora y atrevida que utiliza Ferré para criticar a reconocidos escritores que han estereotipado a la mujer, siendo discriminadores, ofensivos e inclusive misóginos.

El cambio de género que realiza “El coloquio de las perras” actualiza en alguna medida las reflexiones metaliterarias presentes en el texto de Cervantes. Este paso de perros a perras da cuenta de los problemas críticos a los que se enfrenta la crítica literaria de la época, que vio la irrupción de una literatura escrita por mujeres en toda Latinoamérica. Por otra parte, este juego irónico de representarse como animales domésticos perpetúa la tradición literaria a la vez que la subvierte. Las perras es un adjetivo peyorativo, que de forma irónica muestra el tratamiento que la literatura nos ha dado a las mujeres.

Franca hace alusión al campo de la teoría crítica que también ha cambiado al señalar que la muerte del autor ha llegado a su fin: “Calla Fina, que si es cierto lo que dices, me parece que oigo sonar campanas de duelo por la teoría postestructuralista de la muerte del autor. Después de Fuentes, ¡Barthes y Foucault, *requiestam in pacem!*” (21). Esta reflexión demuestra un conocimiento disciplinario avanzado, por tanto, se puede concluir que “El coloquio de las perras” requiere un lector competente, con conocimientos teóricos de literatura. Este relato de ficción que remite al campo literario y crítico de la época de los años ’90, responde en cierta medida a los acontecimientos en las distintas disciplinas del conocimiento donde se estaba replanteando la visión hegemónica y estática del arte.

Ferré se identifica con el movimiento de liberación de la mujer. Además, participa del debate de la crítica literaria feminista al plantear en su obra las principales problemáticas de la escritura de mujeres. En este ensayo ficcional anuncia alguno de los temas que trata en sus ensayos más reconocidos, tales como: “La cocina de la escritura”, “De la ira a la ironía, o sobre cómo atemperar el acero candente del discurso” y “Huella de perras”. En estos ensayos

Ferré propone reflexiones en torno a su propia escritura, al lugar de la mujer en el campo literario y también a la escritura como campo de creación.

Ahora bien, me pregunto qué motivó a Ferré a utilizar un texto canónico como fuente de inspiración; tal vez buscaba denunciar la ausencia de la mujer en la literatura amparándose en una figura de autoridad, como lo es Miguel de Cervantes, estrategia con la que logró insertar “El coloquio de las perras” en el debate feminista y de crítica literaria. Por otra parte, la autora se enmascara y oculta tras estas dos perras que parecieran ser su reflejo especular y mostrar su dualidad como escritora y como crítica literaria. Ferré es de clase social alta y educada en los mejores colegios, este lado puede estar representada por Fina. Su otro yo es su cara más rebelde de perra ralenga, donde baja de lo alto a los arrabales de su ciudad, como Franca. Fina y Franca parecieran ser el desdoblamiento de Rosario Ferré. El coloquio es la representación de su dialogismo interior, que polemiza y reacciona ante los discursos hegemónicos que borran a la mujer del campo literario y de la sociedad.

### 2.2.5. Mariana y la escritura de crítica social en *La batalla de las vírgenes*

Rosario Ferré publica la novela *La batalla de las vírgenes* en 1993. Esta novela retrata la efervescencia religiosa de la isla a través de la historia familiar de su protagonista, Mariana Duslabón, quien tras su regreso a Puerto Rico se ve afectada por el fanatismo de una sociedad en decadencia. Este relato persigue el objetivo de reírse de las prácticas religiosas impuestas por los años de sometimiento español, como señala Ferré en una entrevista (Chang-Rodríguez).

Esta novela sigue una estructura similar a la de la “La bella durmiente”, primer relato analizado en este capítulo. *La batalla de las vírgenes* puede considerarse una novela epistolar mixta o collage, debido a que se compone de cartas, recortes de periódicos y narración.

Mariana relata cómo fue su infancia siendo una niña de la clase alta puertorriqueña, vivía en una casa con una gran biblioteca y tenía un chofer que la llevaba a la escuela. Desde pequeña descubrió la literatura; al salir de clases de la Academia le gustaba correr a una librería cercana a su casa a comprar alguna novela o cuento, ya que su padre le daba una mensualidad generosa y ella podía comprar los libros que se le antojaran. A sus cortos siete años ya había leído *Los Tres Mosqueteros*, libro que la dejó encantada con la lectura para el resto de su vida:

En las novelas que Mariana leía el sueño era a menudo una avenida de escape poderosa. Las heroínas de novela, como las del cine, le servían de modelo para soñar y evadirse así a las prohibiciones de su padre; la rebelde Becky Sharp en *Vanity Fair*, la malvada Milady en *Los Tres Mosqueteros*, la sensual Ava Gardner en la película *The Flying Dutchman*. A ninguna de ellas les daba dolor de cabeza y todas lograban lo que se proponían en la vida. (10)

Estas lecturas muestran las preferencias literarias de personajes femeninos rebeldes, de las cuales rescata que no sufrían dolores de cabeza como ella, y que además “todas lograban lo que se proponían en la vida” (10).

Mariana vivía una situación de abuso en su casa, lo que la llevaba a tener una relación conflictiva con su padre, quien: “La celaba tanto que parecía moro. De haber podido hacerlo, la hubiese encerrado en una torre donde ningún pretendiente pudiera subir a verla, tal y como sucedía en el romance de Moriana” (10). La situación provocaba que su hija lo evadiera: “Si Antonio entraba a la terraza y ella estaba sentada leyendo el periódico, se levantaba sin decir una palabra y salía por la puerta contraria” (13). Mariana estaba furiosa con su padre y se encerraba con llave en su cuarto para que él no entre. Más adelante en la historia nos enteraremos de que su padre intentó sobrepasarse con ella, situación que le dolió profundamente y por la cual le tomó miedo. Además, la llevó a tomar decisiones apresuradas como casarse a temprana edad.

Mariana en su tercer año de universidad conoció a Marcos Robles, quien era diez años mayor que ella. Comenzaron una relación amorosa, con un tropiezo ya que él quiso terminar la relación una vez, pero ella logró convencerlo de volver. Luego Marcos le pidió matrimonio y llegaron a ser portada de la revista *Novias*. Mariana cuenta que se casó sin estar realmente enamorada con el fin de salir de casa de sus padres. Su matrimonio fue su medio de escape, con el que esperaba obtener su libertad. Sin embargo, llegó a estar sometida nuevamente a un hombre, esta vez a su marido.

A los tres años de casados, los padres de Marcos que vivían en España fallecieron a causa de un accidente aéreo. Marcos hereda la casa de sus padres y la pareja decide mudarse a España. A Mariana no le costó trabajo abandonar la isla. Como había estudiado la carrera de periodismo y ante su aburrimiento, decide enviar un artículo a *La Gaceta Mallorquina* sobre el palacio la cartuja de Valdemosa y se lo aceptaron; fue tal su alegría que enmarcó su primer cheque y luego, “Siguió enviando artículos que escribía desde la casa, y empezó a tener cierto éxito como periodista de reportajes especiales. Escribía sobre Mallorca, pero de cuando en cuando también escribía sobre Puerto Rico, y le sorprendió lo mucho que a los españoles les interesaba el tema” (15). La voz narrativa comenta: “Ya no se pasaba el día leyendo novelas para escapar a la realidad. Su trabajo le permitió tener un ingreso propio y se le mejoraron todavía más los dolores de cabeza, que ya solo le daban intermitentemente” (15). En la casa había una biblioteca de tamaño considerable que había pertenecido al padre de su esposo y donde podía escribir sus artículos sin tener que salir a ninguna parte. Mariana debe cuidar las

temáticas que aborda en sus notas periodísticas debido a la censura de su esposo, quien esperaba que su esposa solo escriba sobre temas triviales.

Aunque su marido no protestó, necesitaba tener cuidado y escribir sólo sobre temas que no fueran controversiales, porque Marcos era susceptible. Contribuía con un artículo semanal a *La Gaceta*, firmándose con su nombre de soltera, Mariana Dusbalón. Se sentía tranquila, casi feliz. Su único problema era que le hacía falta Puerto Rico. (15)

El “casi feliz” de Mariana no le alcanza para sentirse realizada, ella no goza de libertad de escritura porque se encuentra bajo la mirada inquisitiva de Marcos. Por ello, su tranquilidad es una forma de letargo. Mariana observaba de lejos los acontecimientos de su isla natal, había escuchado que pronto se celebraría un plebiscito para decidir si la isla se convertiría en un estado de la Unión Norteamericana, un Estado Libre Asociado o una república independiente. Por todo ello sentía la necesidad de regresar: “Para seguir escribiendo sus artículos necesitaba empaparse de lo que estaba pasando en la isla -en política, en la industria, en la economía” (16) y se decía a sí misma: “La identidad era algo tan importante para los pueblos como para las personas. Había que atreverse a ser lo que se era, lo que uno nunca había dejado de ser” (16). Así, se demuestra su inclinación por temas de contingencia política y social.

Desde la llegada de Mariana a Puerto Rico se destaca la fuerte presencia de lo religioso, tema central en la novela. Tomó un taxi desde el aeropuerto a casa de sus padres en un recorrido lleno de mensajes religiosos, desde el afiche a la virgen María que estaba al interior del vehículo hasta letreros: “Volvió a mirar por la ventanilla del taxi y vio, sobre un muro de la autopista, un anuncio enorme en letras negras que decía: “Asiste a la Gran Peregrinación de Sabana Grande el próximo 23 de abril” (3). Luego se percata que el chofer tenía un ejemplar del *Diario La Prensa* que presentaba en primera plana un artículo sobre el Santuario del Pozo, y se lo pidió prestado para leerlo. Así se muestra como primera escena de lectura temas asociados a la virgen. También observa que: “En otro artículo parecía fotografiado el Arzobispo, con su sombrero episcopal color remolacha sobre la coronilla y una expresión preocupada en el rostro” (5). En otro pasaje: “Mariana dejó de leer y miró con más detenimiento la muchedumbre de estampas, escapularios y medallas que decoraban el taxi

por dentro” (5). Llega a ser abrumador en la narración cómo los elementos religiosos la van cercando.

Mariana escuchaba a sus tías hablar en el Santuario de la virgen del Pozo “Sus tías parecían dos niñas viejas chachareando, que seguían creyendo en los cuentos de hadas. ‘Se parece a Blanca Nieves dormida dentro de su caja de cristal -dijo la tía Lola bajando la voz, para que el Padre no la oyera-. Parece que está esperando a que el Príncipe la venga a despertar con un beso” (66). Lo anterior en alusión a los cuentos de hadas, se compara a la virgen con el personaje de ficción Blancanieves.

El tema religioso tiene fuerte presencia a través del padre Ángel, proveniente de la ciudad de Oviedo en España, a quien habían enviado a Puerto Rico para conseguir fondos y construir una iglesia en un poblado pudiente de la isla. En su diario el padre Ángel va narrando sus impresiones de los encuentros que tiene con Mariana, con la cual está obsesionada por parecerse físicamente a su hermana melliza fallecida. Él espera que en alguna medida Mariana responda al ejemplo de su hermana monja, y que lleve una vida retirada renunciando a sus amistades para cuidar su reputación. Incluso manda a traer desde España el libro con la biografía de su hermana Teresita y se lo regala a Mariana:

Hace unos días el Padre me trajo un regalo envuelto en papel de seda y me lo dio con mucho misterio. Me dijo que acababa de recibirlo y que se lo habían mandado de Oviedo, de donde es su familia. Era un libro precioso, encuadernado en cordobán azul marino y con un filo de oro como de misal. Se trataba de una biografía de Teresita de la Paz, su hermana gemela, quien murió trágicamente cuando el Padre Ángel tenía treinta años. Me insistió tanto para que leyera el libro que finalmente lo leí para complacerlo. (93)

La lectura de este libro desconcierta a Mariana, quien realiza una crítica a la vida que le imponían a la hermana del padre. A su parecer esta joven fue una víctima del fanatismo religioso de sus padres, quienes eran muy estrictos y devotos. Tras su muerte, consiguieron que sea beatificada, ya que su cuerpo no presentó síntomas de descomposición. Comenta que efectivamente tienen un parecido físico, pero no así en cuanto a la personalidad: “Yo no soy

como Teresita, no creo para nada en el sacrificio ni en el renunciamiento” (93), por lo mismo afirma que no dejará que el padre dicte lo que tiene que hacer con su vida.

El padre Ángel es un personaje complejo, ya que no se ajusta al estereotipo de un representante de la iglesia. Él escapa de la norma en diversos aspectos, entre ellos su cercana relación con un grupo de insurgentes liderados por Manolo, un joven insurgente jefe de una banda, de quien incluso recibe donaciones del dinero que roban. El padre se hace el desentendido del origen de los fondos con tal de recaudar lo necesario para su proyecto personal de construir una iglesia en los arrabales. Este proyecto va en contra de la orden de construir una iglesia en una zona más acomodada. Manolo se autoproclama Robin Hood y justifica robar a los ricos para ayudar a sus vecinos.

En una carta del Padre Alejandro Cortínez dirigida al Padre Ángel, lo compara al personaje literario Don Quijote: “Tu carta me dejó boquiabierto ¿qué te ha pasado? ¿Será que el sol del trópico te ha derretido los sesos, y te los ha devuelto de requesón, como le pasó al pobre Don Quijote?” (77). Le da indicaciones para no confundir la realidad con la ficción: “Pero cuídate de no confundir la realidad con la ficción. Escucha el consejo de este amigo de tu niñez y deja de internarte por esos arrabales perdidos en los que reinan Satanás, el lenocinio y la droga” (78). El padre Cortínez insiste en las alusiones literarias, esta vez compara la realidad que el padre Ángel le narra en sus cartas con el mundo real maravilloso creado por Gabriel García Márquez en su narrativa:

Me pregunto si no habrás leído demasiadas novelas latinoamericanas de las que están ahora de moda, en las cuales abundan los sucesos extraordinarios como los que cuentas en tu carta. Que exista en Puerto Rico, en el 1993 y en uno de los países económicamente más desarrollados de Latinoamérica, una iglesia dedicada a una mujer que se cree diosa es algo que asombra a cualquiera. Parece un suceso salido de una novela de Gabriel García Márquez, el escritor colombiano. Te apuesto a que si se lo cuentas un día, escribirás un cuento mejor que *Los funerales de la mamá grande*. (77-78)

El mundo de las letras es un tema de fondo en esta novela. La lectura de diarios, el trabajo de escribir para periódicos, la escritura de diarios íntimos y cartas, pancartas con mensajes, alusión a libros, autores y personajes literarios; la prensa escrita como medio noticioso está

siempre presente, incluso sirve para dar referencias contextuales, como la presencia de los reyes españoles en la isla: “Mariana recordó haber leído en los periódicos aquella mañana que Don Carlos y Doña Sofía pasarían dos días en la fortaleza, la residencia del Gobernador, vecina al Asilo de las Siervas” (51). Esto da cuenta de una sociedad letrada en donde la palabra escrita está siempre presente.

Mientras vivía fuera de la isla Mariana se dedicaba a escribir reportajes sobre temas de actualidad cotidianos, sin trascendencia política o social. Tras su regreso a Puerto Rico y después de vivenciar las injusticias sociales y las carencias de la isla, decide comenzar a escribir notas periodísticas sobre lo que ve a su alrededor. Publica una Notas en el diario *La Prensa* bajo el título “La vuelta al hogar”, dividida en 4 partes en donde realiza una crítica a la situación social de Puerto Rico. Firma nuevamente con su nombre de soltera, Mariana Duslabón. Su texto periodístico comienza así:

Cuando en 1892 Alejandro Tapia y Rivera escribió sus Memorias y les puso como subtítulo: Puerto Rico, cómo lo encontré y cómo lo dejo, jamás soñó el cambio que daría su patria ciento diez años más tarde. Nuestra metamorfosis ha sido tan veloz que a veces yo misma tengo que asegurarme que no sueño; pincharme el dedo con el moriviví boricano para despertarme. (33)

En su nota periodística Mariana cuenta la gran decepción con el regreso a su isla, la cual para ella había dejado de ser un paraíso: “Después de seis años de ausencia yo pensaba que regresaba a mi isla paraíso, y resulta que he regresado a un infierno. Si uno sale de la casa cartera en mano, ¡joj! No se trata de una simple cartera, sino de un carga pistolas disimulado que nos cuelga del hombro” (33). Además, se muestra reflexiva al dar una crítica a la identidad puertorriqueña: “Los puertorriqueños somos un pueblo psicológicamente complicado; no somos ni latinos ni sajones, sino una mezcla de ambos, un híbrido extraño. La influencia norteamericana va sin duda en aumento, pareja a una conciencia cada vez más aguda de nuestra puertorriqueñidad” (35). Así da cuenta de las problemáticas que afectan al pueblo puertorriqueño, que se encuentra entre las dos culturas invasoras tratando de conformar la suya propia.

Mariana representa a la mujer puertorriqueña que participa de los debates de su isla. Su postura ideológica la lleva incluso a juntarse con el padre Ángel y visitar los arrabales

brindando ayuda a los necesitados. Sin embargo, es fuertemente criticada por su esposo, quien no ve con buenos ojos su incursión en la crítica social. A Marcos le inquieta que su esposa publique artículos sociales en la prensa. En la entrada de su diario del 17 de diciembre el padre Ángel comenta que había hablado el día anterior con Marcos, a quien “parece que lo están preocupando los artículos que Mariana ha empezado a publicar en el Diario la prensa” (39).

El padre Ángel toma el rol de corresponsal al entregar a Mariana un sobre enviado por Marcos con el recorte del *Diario La prensa* con la escritura: “Provocadores invaden el Santuario del Pozo”, Autoridades gubernamentales consideran cierre definitivo del mismo” (74), en el cual había una imagen de ella con la cartera en alto defendiéndose. El recorte contenía notas a los costados escritas por su marido: “Al margen de los titulares Marcos le había escrito una nota en su puño y letra que decía “Estás loca de remate. Te debería dar vergüenza haber llevado a José Antonio a ver ese espectáculo” (74). El recorte de periódico venía acompañado de una carta aún más explícita: “No sé lo que te propones hacer con tu vida -decía-, pero desde ahora te participo que José Antonio es mi hijo, y que no quiero que sufra las consecuencias de tus locuras. Me voy mañana y me lo llevo conmigo a Mallorca” (74). Tras la amenaza de su marido, el consejo conciliador del padre Ángel fue: “Debes escribirle una carta cariñosa a Marcos pidiéndole perdón. Es tu marido y te quiere, eso es lo principal” (75). Se observa que el padre Ángel no es un simple cartero, su función es ser una voz moral y autoritaria que, a pesar de su cercanía y amistad, la condena socialmente y le recuerda a Mariana la sumisión que como esposa le debe a su marido. Por otra parte, la escritura de esa carta sumada a las anotaciones del recorte del diario que realiza Marcos, revela el autoritarismo de su marido y de la sociedad patriarcal, de los cuales ella intenta alejarse.

El abandono de su esposo con el rapto de su hijo le provocó a Mariana un sentimiento ambivalente: “Ahora estoy completamente sola en el mundo -se dijo-. Como ese perro. Ahora voy a saber lo que quiere decir ser yo, Mariana Duslabón. Sobreviviendo entre cielo y tierra. Quiero saber lo que es ser eso: una mujer sola y libre”. Cerró los ojos y dejó que la oscuridad la invadiera como un manto” (76). Pero esta es una soledad hasta cierto punto deseada, donde al fin será una mujer libre.

A los dos meses de salir del hospital le escribió a Marcos a Mallorca pidiéndole que pensara bien las cosas que no tomara ninguna decisión drástica, pero no fue más que un gesto protocolario. Adivinaba que Marcos quería divorciarse y se sintió contenta; ella tampoco estaba dispuesta a hacer concesiones a estas alturas. No mencionaba para nada a José Antonio en su carta para no echarle más leña al fuego, pero el niño le hacía mucha falta. Le escribió varias veces. Esperaba que Marcos le leyera las cartas, o que se las diera a leer en voz alta a alguna de sus niñeras. Sabía que tendría que ir pronto a ver a un abogado, pero no acababa de decidirse a hacerlo. (87)

La escritura de la carta de Mariana a su esposo muestra cómo la protagonista se aleja del estereotipo de madre abnegada, dispuesta siempre a sobreponer su bienestar por el de sus hijos, sacrificando su propia vida e intereses. Marina huye de ese perfil y representa a una mujer enfrentada a una sociedad patriarcal que optó por sí misma. Ella deja a su hijo José Antonio al cuidado de su esposo y de las niñeras en España y continúa con su vida en Puerto Rico. Mariana utiliza la escritura de cartas para mantener su relación con su hijo, pues comenta que le escribía recurrentemente esperando que su todavía esposo o las niñeras le lean sus cartas. Así, la palabra escrita es el medio para mantener su vínculo.

Luego del abandono de su esposo, Mariana consiguió un trabajo *part time* escribiendo artículos en el diario *La prensa* y empezó a ir a las oficinas del periódico todos los días: “Vivía una vida completamente quitada de bulla; rehusaba todas las invitaciones que le hacían sus compañeros de trabajo y sólo salía para ayudar al Padre Ángel en La cantera, ir al periódico, o llevar a su mamá a misa” (86). A Mariana: “Aparte de su trabajo con el Padre Ángel, lo único que le interesaba en ese momento eran sus artículos en el periódico *La Prensa*, y cuidar a su mamá. Y, por supuesto, volver a reunirse un día con su hijo, que se encontraba viviendo en España” (89). Estas citas muestran a Mariana enfocada en su nueva vida y con el proyecto de volver a juntarse con su hijo.

Su esposo le envía la demanda de divorcio, luego en el juicio se presentan testigos falsos a declarar una supuesta promiscuidad por parte de Mariana. El padre Ángel testifica a su favor, y la contraparte lleva testigos para desacreditarlo, exponiendo los problemas personales y conflictos de autoridad que mantiene con la iglesia. Marcos en pleno juicio dispara en dirección a Mariana, pero es salvada por el padre Ángel.

En este intertanto, Mariana se reencontró con un antiguo compañero de clases que usaba el pseudónimo de Ariel. Él es un escritor que vivió en el Bronx durante muchos años, donde trabajó en una compañía de teatro de vanguardia “El Taller boricua”. En aquel lugar conoció a muchos escritores y artistas puertorriqueños: “refugiados como él de los *pogroms* de los años setenta, cuando el Intendente de la Policía, Desiderio Cartagena, montaba cacerías de independentistas a la cabeza de su fuerza secreta. Muchos habían huido de la isla durante aquellos años, pero ahora el ambiente político se había vuelto más pacífico” (88-89). Como otros escritores y artistas, él también había decidido regresar a casa. Ariel, al igual que Mariana, trabajaba *part time* en el *Diario La Prensa*, aunque como corrector de pruebas. Además, por temporadas participaba en la compañía “teatruras”, que montaba obras de teatro comprometido en los parques públicos de la capital y en los pequeños cafés de los pueblos de la isla. Ariel también era activista, repartía condones para concientizar sobre la prevención del sida.

Mariana recuerda los cursos de literatura que tomó junto a Ariel. Su amigo era admirador de las vanguardias. Asimismo, comenta la lectura que realizó Ariel en voz alta por duró horas como medio de protesta ante una injusticia salarial que afectaba a los trabajadores de su universidad. El texto que usó fue el poema *Howl*, que en castellano se conoce como “aullido”. Esta obra que Ferré cita establece una relación intertextual entre *La batalla de las vírgenes* y el poema de Ginsberg, el que fue publicado en el año 1956. Este poema en su segunda edición de 3000 ejemplares fue censurado porque se consideró que su escritura era obscena. Este acto de lectura como protesta por parte de Ariel muestra el rol social de la poesía y de las formas literarias.

Mariana se confiesa en el confesionario del padre Ángel, quien no aprobaba su relación con Ariel, ante lo cual ella le señaló que “Ariel era sólo un amigo, no había nada que ocultar entre ellos. Le explicó que lo conocía desde hacía años; habían estudiado juntos en la Universidad y no era ningún tráfugo ni tampoco un irresponsable. Era un escritor y un actor, además de ser un líder de la defensa de los derechos civiles de la isla” (91). Para el padre Ángel, Mariana era la luz de sus ojos, pero no logra satisfacer el deseo de homologarse a su hermana, por ello la castiga de alguna manera debido a su “promiscuidad” por mantener una relación con Ariel, pues él buscaba que cumpla el lugar de su hermana melliza. En la última hospitalización de Mariana, el padre Ángel le comentó que tras el incidente en el

santuario de la virgen del Pozo, él mismo decidió llevarle su hijo a Marcos, a pesar que en la corte este había mostrado su violencia al disparar contra Mariana.

La relación con su marido desde los inicios distaba mucho de una visión romántica, dormían en habitaciones separadas y cada quien hacía su vida. Por tanto, se evidencia un fracaso en el aspecto amoroso y, a su vez, un fracaso en el ideal de una familia. Esto, bajo la mirada del discurso patriarcal. No obstante, los supuestos fracasos sociales son los que le darán su anhelada libertad.

El relato epistolar mixto en *La batalla de las vírgenes* es a su vez un collage de diversos tipos de texto que conforman el relato. La estructura de la novela presenta distintas voces contrapuestas. Primero se presenta el relato del narrador, luego le siguen las Notas periodísticas íntegras de Mariana, luego comienza el diario del Padre Ángel. Este se va intercalando con la voz narrativa. Además, aparecen las cartas del padre Ángel al padre Alejandro Cortínez, y sus epístolas de respuesta. Son extensas las páginas dedicadas al diario del padre Ángel. También se incluye una carta a su hermana Teresita. Ya finalizando la novela se copia una carta enviada por Mariana al padre Ángel y también, el editorial publicado en el *Diario La prensa* que cuenta la matanza que ocurrió en el Santuario de la virgen del Pozo, donde murió de un ataque al corazón la madre de Mariana y tras lo cual Mariana queda hospitalizada.

*La batalla de las vírgenes* es además un juego irónico. El texto de Ferré refiere a La Virgen de las Batallas, una escultura medieval de la virgen María sentada en el trono de la sabiduría con el niño Jesús en brazos, quien sostiene en sus manos el libro de las revelaciones<sup>34</sup>. Esta advocación mariana acompañaba a los soldados que iban a las batallas. Mariana se contrapone a la imagen de esta virgen. Mariana no es devota a la virgen como los marianos, congregación de fieles católicos reconocidos por su acérrima devoción a la virgen. Ella es escéptica de los sucesos sobrenaturales, y no comparte la efervescencia religiosa de sus tías o su madre ante las apariciones de la virgen. Por otra parte, Mariana al final del relato pierde a su hijo. El nombre de la protagonista es además un juego alusivo a la virgen María, estampa que el padre Ángel le quiere imponer y también refiere al romance de *Moriana*, que se

---

<sup>34</sup> Una representación que data del siglo XIII se encontraba en una casa de subastas en Nueva York y fue comprada por el estado español en 1997, actualmente es una pieza del Museo del Prado en España.

menciona al comienzo de la novela para comparar su vida a la de su protagonista, a quien también celaban.

Por otra parte, la presencia del libro de las revelaciones en la imagen de la Virgen guarda relación con la revelación de una gran tragedia que tuvo la madre de Mariana. Ferré se ríe de este símbolo sacro y con ironía detalla una batalla campal entre miembros de la iglesia católica y de una secta, donde la protagonista aparece en el diario dando un carterazo a hombres vestidos de blanco. Esta alegoría es síntoma del yugo impuesto por la iglesia a la sociedad puertorriqueña. Este juego desacralizador refiere a la postura contrahegemónica y rebelde que toman las heroínas de Ferré.

La percepción carnavalesca del mundo, propuesta por Bajtín para la novela polifónica se observa operando en la novela *La batalla de las vírgenes* en los dobles paródicos. Mariana tiene su alter ego en la hermana del padre Ángel. Ariel es el alter ego de Marcos, quien era un empresario exitoso, miembro del *Opus Dei*. En el caso de Mariana la construcción paródica es a su vez irónica, pues más que un reflejo de ella es un doble al revés. No hay una imitación de Mariana hacia la hermana del padre Ángel, pero el parecido físico sugiere la comparación. La hermana del padre Ángel es su doble externo, pues no hay homogeneidad ni identificación subjetiva. Mariana busca deshacerse de su réplica y le confiesa hasta sus más oscuros pecados al padre, detallándole su relación amorosa fuera del matrimonio que lleva, si bien, su esposo la había abandonado ella todavía era una mujer casada. Busca diferenciarse del estereotipo que le ha impuesto del padre Ángel y la sociedad. El caso de Marcos y Ariel también responde a la configuración del doble al revés. En esta duplicación de amantes, el primero es descrito como un hombre desinteresado sexualmente y el segundo, apasionado. Marcos era un empresario sin conciencia social y, Ariel era un literato, comprometido con la causa social. Marcos representa al inicio del relato el ideal de hombre que toda joven de clase social alta busca, pero al casarse, Mariana descubre el yugo bajo el cual se sometió.

Ferré nos muestra en esta novela el mundo al revés, una gran parodia que reelabora los códigos lingüísticos, religiosos y culturales. La novela problematiza temas contingentes que han sido invisibilizados por la iglesia y por la sociedad de la época, incluso tras su publicación la novela fue rechazada por la parte más conservadora de la isla. Se presenta así una desacralización a lo religioso y a la virgen. En entrevistas, Ferré cuenta que el recibimiento

de su libro fue polémico por exponer a la iglesia católica, institución altamente respetada en la isla.

En *La batalla de las vírgenes* la figura de mujer escritora es censurada en su espacio íntimo a través de su esposo y también en la esfera pública, debido a que en el juicio para divorciarse, el juez la conmina a dejar de escribir en el diario, esto es, a quedarse sin voz. No se le permite trabajar. Se le coarta su voz, siendo fuertemente criticada en su rol de madre por el hecho de ser una mujer independiente que trabaja en un periódico y cubre las noticias. En esta novela la liberación de la mujer se da mediante el abandono de su rol de madre. El fracaso en su matrimonio le otorgará libertad. Mariana representa hacia el final de la novela a la mujer divorciada, rechazada por la sociedad, pero que descubre a través de su escritura que puede ser la autora de su vida.

### 2.2.6. El novelar de Isabel y la poesía de Rebeca en *La casa de la laguna*

La novela *La casa de la laguna* (1995)<sup>35</sup> se contextualiza en un momento histórico de gran importancia para la configuración identitaria de Puerto Rico. En ella se narran los procesos de colonización de la isla y cómo se ha construido una nación sin Estado. En esta novela el registro histórico es puesto en tensión por el discurso ficcional, en una reescritura que se distancia la novela histórica clásica y que, de alguna manera, la parodia. El contexto histórico señalado enmarca la narración de la vida familiar de los Monfort y los Mendizábal, desde la perspectiva de Isabel Monfort, quien decide escribir una novela para contar su historia familiar, aunque como ella misma afirma, termina escribiendo el relato de la emancipación de su esposo.

El primer punto que deseo analizar es el carácter metaficcional de esta novela, del que poco se ha hablado. Este relato presenta una narración en abismo que corresponde a un juego metaficcional, en donde Isabel es la narradora y autora de la novela *La casa de la laguna*, la que lleva el mismo nombre que el libro que el lector empírico tiene en sus manos. Esta escritura dentro de la escritura corresponde a una construcción en abismo, recurso ya utilizado por Ferré en “El cuento envenenado” y en *Maldito amor*, pero con distintos matices.

La narración en abismo que opera en *La casa de la laguna* es una estrategia para desestabilizar las nociones de realidad y ficción. La novela presenta dos voces contrapuestas, se intercala la narración de Isabel como autora de su novela, con la de Quintín como lector y editor intruso. El diálogo entre los esposos versará sobre la relevancia de la historia frente a la ficción. ¿Qué discurso es verdadero, el de la historia oficial o el ficcional? Esta interrogante metaliteraria atravesará toda la obra y enfrentará a sus protagonistas. Cada uno representará una postura ideológica respecto a esta problemática, lo cual va de la mano con la configuración de cada uno en la novela.

---

<sup>35</sup> Se utilizará la versión en lengua española.

### El novelar de Isabel

Una de las primeras escenas de lectura que se relata en la novela es la lectura en el periódico por parte de un enamorado de Isabel, a quien Quintín matará después por cantarle serenatas a su entonces prometida. Isabel comenta: “Cuando una foto mía salió publicada en los periódicos anunciando mi compromiso con Quintín, el infeliz descubrió cuál era mi nombre” (15) y, además, donde vivía. Ella más tarde recordará este hecho y se lamentará por no haber cancelado su boda, luego que se revelara el carácter violento de su futuro esposo. Este hecho sirvió para que ambos juraran un pacto en el que se comprometían a examinar las causas de la violencia en la historia de sus familias para evitar los errores de sus antepasados. “El resto de aquel verano, Quintín y yo pasamos muchas tardes en el sofá de la calle Aurora, tomados de la mano y contándonos en susurros las historias terribles de nuestras familias, mientras Abby iba y venía taconeando alerta por los pasillos de la casa desempeñando sus acostumbrados quehaceres” (17-18). Estas historias serían el origen en el cual se basó Isabel para escribir su novela: “Muchos años después, cuando ya vivíamos en la casa de la laguna, comencé a escribir algunas de aquellas historias. Mi propósito original fue tejer, a los recuerdos de Quintín, las memorias de mi propia familia, pero lo que escribí finalmente fue algo muy distinto” (18).

Isabel Monfort estudió literatura en el Vassar College en Nueva York puesto que se había trazado como objetivo ser escritora. Se dedica a escribir su novela sobre la familia de ambos a escondidas de su esposo. Su esposo Quintín Mendizabal tiene una maestría en historia en la Columbia University, no obstante, se dedica a los negocios. El discurso histórico, personificado por Quintín se confronta con el discurso ficcional, representado por Isabel. Quintín prefería la historia a la literatura “*La literatura no era lo suficientemente ética para su agrado. Los escritores interpretaban siempre la realidad a su manera, pero aunque los bordes de la realidad fuesen difusos, la interpretación tenía sus límites. El bien y el mal existían. La verdad estaba ahí, y era inmoral tratar de cambiarla*<sup>36</sup>” (88). Y argumentaba que la literatura no era un quehacer serio, como eran la ciencia y la historia. Mientras que

---

<sup>36</sup> Cursiva en el original. Se utiliza en cada momento que aparece la perspectiva Quintín en la narración, ya sea para dar cuenta de sus propias palabras o de la voz narrativa que describe sus pensamientos.

Isabel toma distancia de dicha postura: *“Isabel no pensaba igual que él. <<Nada es verdad, nada es mentira, todo es según el color del cristal con que se mira>>, era uno de sus refranes favoritos, que había leído en un libro de un famoso escritor español. Esa era la diferencia fundamental entre ellos, entre el historiador y el escritor”* (120-121). Esta diferencia plantea cómo la imaginación y sensibilidad artística de la mujer se encuentra en tensión con los hechos históricos representados por la autoridad de la voz masculina.

La escritura de Quintín intenta desacreditar a Isabel, quien a pesar de la censura de su esposo, decide escribir su novela, la cual parte como un relato de la historia de sus antepasados y de su relación matrimonial. Isabel se convierte tanto en una mujer creadora de historias como en historiadora, ya que narra sucesos familiares y hechos históricos, los cuales según su esposo no son del todo exactos. Quintín la acusa de “carterista intelectual”, porque escribe parte de las historias que él mismo le ha contado pero, a su parecer, las desvirtúa.

Al llegar a vivir a la casa de la calle Aurora que heredaron de su abuelo Vincenzo, Isabel cuenta que le pidieron a la cocinera que les preparara una comida con sus platos favoritos, la cual fue servida con cubiertos de plata, vajilla de porcelana y copas de cristal, no obstante, agrega que el verdadero festín lo tuvieron al entrar en la biblioteca, en donde estaba la colección de libros de su abuelo Vincenzo: “Abby y papá amaban los libros y yo había salido a ellos. En la mesa a la hora de la cena, hablábamos de literatura durante horas. Abby siempre decía que una familia que lee junta permanece junta, y ése probablemente hubiera sido nuestro caso, a no ser por el maldito hábito de Carmina” (156). A Carmina, la mamá de Isabel, le gustaba apostar y descuidaba a su hija y a su familia por ese vicio, el que usaba para evadir su realidad, luego de su profunda decepción tras quedar estéril por un aborto perpetrado por las mujeres de su casa con el fin de que no sea una mujer llena de hijos, lo que la marcó por el resto de su vida. A sus abuelos, Abby y Lorenzo, les gustaba leer, en su casa “Había un piano Pleyel vertical y una biblioteca nutrida, con novelas de Balzac y de George Sand en hermosas ediciones de tapa de cuero” (115).

Isabel tenía como proyecto de vida ser escritora, pero la armonía familiar la tenía sumida en un letargo tal que había renunciado por muchos años a su deseo de escribir. No obstante, su vocación de ser escritora no declinaba y retoma la escritura a escondidas de su esposo, así comienza a redactar su novela por partes. En el capítulo titulado “Isabel”, ella narra la sorpresa que sintió al enterarse de que su esposo había encontrado su manuscrito y se había

atrevido a hacer anotaciones al margen: “Acaba de suceder algo inusitado. Quintín encontró mi manuscrito y lo está leyendo. Y no solo lo está leyendo, le está añadiendo sus comentarios a mano, garabateando con furia en los márgenes. En algunos casos, hasta ha sumado su versión a la mía, por la parte de atrás de las páginas” (209). Isabel se molesta grandemente debido a que él la acusa de falsear la verdad: “¡Qué atrevimiento! ¡Acusarme a mí de falsear la verdad, de virar al revés la historia de nuestra familia! Él sabe que yo sé lo que él sabe. Y, sin embargo, ha dejado el manuscrito en el mismo lugar donde lo encontró: en el compartimento secreto del escritorio de Rebeca” (209). Este hecho suscita la indignación de Isabel, su esposo entra en su espacio íntimo y coarta su libertad de expresión. Por otra parte, Isabel se percata de que su escritura atrapó a Quintín, pues no deshizo del manuscrito.

En un interesante juego intertextual, Isabel hace referencia al libro *Las mil y una noches*: “Estupendo. La curiosidad salvó a Scherezada y yo tengo a mi sultán agarrado por los huevos. Yo sé por qué Quintín no ha quemado el manuscrito, por qué no ha intentado obligarme a que deje de escribirlo. Piensa que, al último momento, lo podrá destruir, o que me impedirá publicarlo. Pero la curiosidad podrá más que todo ello” (209).

Isabel cuenta que se graduó en el Vassar College con honores, donde tomó todos los cursos de literatura española e hispanoamericana que el colegio ofrecía, porque había decidido ser escritora. Su abuela Abby le escribió una carta: “Abby me dio todo su apoyo; le encantó la idea. Me escribió una carta sobre lo importante que era poder transformar nuestras experiencias más dolorosas a través del arte” (215). Al terminar sus estudios, Isabel le lleva su diploma en literatura a su abuela Abby en su lecho de muerte “La besé en la frente y puse el diploma junto a ella sobre la cama” (215), ante lo cual Abby la felicita y le dice: “-He vivido cincuenta años después de la muerte de Lorenzo nada más que para verte terminar lo que yo tuve que dejar a medias cuando tenía dieciséis años. Ahora podrás escribir lo que quieras, con la ayuda de los vivos y de los muertos” (215). Al morir Abby dejó cartas sin darse datos de los destinatarios y una donación para los niños de Las Cucharas, con su dinero de la venta de la finca de adjuntas: “A su alrededor sobre la cama había una docena de sobres, todos sellados y con sus direcciones pertinentes, escritas en una letra clara” (216).

Isabel al casarse con Quintín se llevó sus libros: “Lo primero que me traje de allá fueron mis libros. Convertí la habitación de huéspedes en mi estudio, saqué los libros de sus cajas y los ordené en anaqueles” (220). Cuando visitaba la casa de la familia de su esposo, las cenas

y los almuerzos del domingo se le hacían eternos, por ello decidió aprovechar estas instancias para su novela: “Después de algunos meses, sin embargo, descubrí cómo hacer que aquella tortura fuese más soportable. Observaría cuidadosamente a la familia Mendizábal, para luego escribir sobre ella” (224).

Isabel comenzó como escritora de cuentos “Nuestro apartamento nos encantaba. Estaba en el décimo piso, y el Atlántico se divisaba por todas las ventanas como si uno viviera en un barco. Yo había empezado a escribir cuentos pero ninguno me gustaba suficiente para intentar publicarlo. Quintín estaba sumido por completo en Mendizábal y compañía” (268).

El proceso de escritura de Isabel es abordado por Quintín, quien cuenta que al llamar a su casa desde la oficina, la empleada siempre le decía que Isabel estaba encerrada en el estudio y había dado órdenes de que no la interrumpieran: “*Se pasaba el día escribiendo, y casi nunca salía de la casa; dejó de visitar a sus amigas, y ya no recogía la ropa en la tintorería ni hacía la compra en el mercado. En vez de hacer mandados, enviaba a una de las sirvientas*” (120). Se muestra cómo Isabel se había vuelto cada vez más inaccesible, lo que revela el ensimismamiento propio del proceso de escritura:

*Cuando Quintín regresaba de la oficina en la tarde, casi no le hablaba. Antes, cenaban alrededor de las siete, y después se sentaban en la terraza a conversar o a leer un rato, disfrutando de la mutua compañía. Una vez por semana iban al cine o visitaban a algunos amigos. Últimamente, sin embargo, Isabel insistía que estaba cansada y que no tenía ganas de ir a ninguna parte. Por lo general, se acostaba temprano o se encerraba en el estudio a escribir. Cuando Quintín le preguntaba si estaba molesta por algo, bajaba los ojos y le respondía que no. (121)*

Isabel dedicaba su tiempo a la escritura y lectura, señala que una vez terminaba de supervisar las labores de sus criadas, Petra y Eulodia, tenía tiempo para leer y escribir, pero no se sentía feliz. Ante sus preocupaciones y la vida de casada, Isabel señala la lectura como medio para encontrar paz: “Lo único que me ayudaba era dar largas caminatas por la playa y acostarme a leer un libro debajo de una palma” (305). Aún así, se sentía sola, Quintín se preocupaba de los negocios y le iba sorprendentemente muy bien. Frente a esto algunos pensamientos la inquietaban: “La restauración de la casa de la laguna había costado un

capital. ¿De dónde había salido todo ese dinero? Era cierto que Quintín trabajaba de sol a sol y que era muy buen comerciante” (321). Pero, después de su conversación con Petra, tenía dudas respecto a de dónde provenían los fondos.

Margarita, una pariente lejana llegó para acompañarla en su soledad, con ella hablaba de libros y música. Se dedicaba a cuidar a Manuel y a enseñarle a leer y a escribir. Isabel descubrió que cuando estaba Margarita cerca todo resultaba a la perfección, incluso su escritura: “Muy pronto descubrí que la presencia de Margarita surtía un efecto sedante en todo el mundo... Si Petra estaba cocinando un soufflé y Margarita se asomaba a la cocina, el soufflé le quedaba perfecto; si entraba en la biblioteca cuando yo estaba escribiendo, las oraciones salían volando de mi maquinilla como por arte de magia” (328), lo cual según Petra era debido a los poderes que el gran lunar que tenía en su cara le concedía.

Isabel había estado muy afable con Quintín y mantuvieron una conversación sobre literatura, ella le comentaba sobre el libro que estaba leyendo *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, encontraba interesante la relación epistolar entre los protagonistas, donde las cartas le parecieron eficaces, señala que: “Los personajes se comunicaban indirectamente por medio de ellas, a través de un eco postergado” (332). Y agrega:

-Entre la escritura y lectura de un texto, el mundo da vueltas, la gente cambia, los matrimonios se hacen y se deshacen. La persona que escribe la última oración de una página no es la misma que escribió la primera. ¿No es esa la naturaleza misma de la escritura? – le preguntó Isabel a Quintín, mientras brindaban con sus copas de vino-. Cada pliego es una carta dirigida al lector; su significado no estará completo hasta que alguien lo lea. (332)

Con esto Isabel le hizo ver a su esposo que sabía que él estaba leyendo su novela: “¡Así que ella sabía que él sabía que el manuscrito existía! ¡Estaba jugando con él al gato y al ratón, desafiándolo abiertamente ¡Su único recurso era seguirle la corriente, intentar ganarle la partida escribiendo mejor que ella” (332). Quintín le responde con un comentario reflexivo:

-Es cierto que la literatura fluye como la vida misma -reconoció Quintín al empezar a comer-, La historia, por el contrario, es algo muy distinto. Es también un arte, pero tiene que ver con la verdad. Como registro de los conflictos y de los esfuerzos humanos

es inalterable. Un novelista puede escribir mentiras, pero un historiador nunca puede. La literatura no cambia nada, pero la historia ha llegado a alterar el curso del mundo. Piensa en Alejandro Magno, por ejemplo. Se identificaba con Aquiles, y casi llegó a conquistar el mundo. Por eso, estoy convencido de que la historia es mucho más importante que la literatura. (332-333)

Isabel le rebate y le dice directamente que no está de acuerdo y luego argumenta su postura con una reflexión metaficcional:

La historia no tiene que ver más con la verdad que la literatura. Desde el momento en que el historiador escoge un tema en lugar de otro, ya está ejerciendo un criterio subjetivo, está manipulando los hechos. El historiador, como el novelista, observa el mundo a través de sus propios lentes y cuenta lo que le da la gana. Pero es solo una parte de la verdad. La imaginación, lo que tú llamas la mentira, no es menos real porque no pueda verse. Nuestras pasiones ocultas, nuestras emociones ambiguas, nuestras preferencias inexplicables; de eso trata la verdadera verdad. Y eso son los temas de la literatura. Pero yo sé que tú nunca vas a estar de acuerdo conmigo, así que mejor abandonemos el tema. (333)

Quintín no se daba por vencido, quería obligarla a reconocer que estaba escribiendo una novela, así que le responde: “-La escritura puede ser también una ruta de escape en una situación desesperada -dijo-. Las novelas son como botellas con mensajes adentro. Uno las tira al mar, y algún turista las recoge en una playa lejana”. E Isabel concluye: “-Y también puede ser un cóctel molotov arrojado en medio de la calle” (333), ante la molestia de Isabel Quintín se hizo el desentendido.

En las citas precedentes se observa nuevamente la autorreflexividad presente en la novela, esta vez operando en el diálogo entre Quintín e Isabel, cada uno con una postura definida. Isabel representando el discurso ficcional y su esposo el discurso histórico.

Quintín utiliza la lectura de la Biblia como adoctrinamiento, como castigo o amenaza, leyó un pasaje en voz alta durante la cena: “<<El que turbe su propia casa heredaré el viento>>”, leyó solemnemente. Y entonces dio las gracias a Dios por todas las << bendiciones

>> que hemos recibido (209). Isabel reflexiona: “Estupendo. Pero, al menos, antes de que todo esto termine, yo habré tenido la satisfacción de inscribir sobre el papel la historia terrible de nuestra familia” (209).

Llegó un momento que en la vida de esta escritora en que la armonía familiar y la vida cómoda y de lujos, le brindaron una aparente calma: “Los dos estábamos en buena salud y nuestras vidas eran relativamente agradables. Con frecuencia leíamos los mismos libros, y luego los discutíamos. Viajábamos a Europa cada dos o tres años y teníamos amigos con los que nos reuníamos regularmente” (349). También me había hecho socia de varios comités, como el Carnegie Library Ladies Club, el Red Cross Ladies Committee y el comité de señoras del Hospital Oncológico, que se ocupaban de recoger fondos para obras de caridad” (350). Comienza a describir una vida social lujosa, lo que muestra contradicción porque antes criticaba a Rebeca por los mismos excesos. Isabel refiere: “Estaba conforme con mi situación en el mundo; yo era la esposa de Quintín Mendizábal, ama y señora de la casa de la laguna” (350) y describe los cuadros, las esculturas y las antigüedades que conformaban su colección de arte, así como las ventanas Tiffany y los pisos de mármol, pero le afligía que con su esposo nunca conversaba. La paz de la isla y de la familia aletargó a Isabel: “La isla estaba en calma, y lo mismo le sucedía a mi corazón. Si en mi juventud me había enfrascado en feroces discusiones políticas con Abby, y más tarde también con Quintín, ahora solo sentía una ligera soflama de cenizas cada vez que se mencionaba el tema. Me interesaba mantener la paz, no atizar las controversias” (350).

Desde el comienzo de su relación con Quintín había experimentado la violencia de su esposo con la muerte de su enamorado, en su matrimonio “En cuanto lo veía a punto de caer en un acceso de ira, yo bajaba la cabeza y rehusaba mirarlo a los ojos.” (95). Así ella relata que prefería hacer su vida aparte, casi no conversaba con su esposo, cada uno preocupado de sus quehaceres. Isabel señala que estaba tan ocupada cada minuto del día que le quedaba muy poco tiempo para escribir: “A veces permanecía despierta hasta tarde, pensando en todo lo que escribiría al día siguiente, pero desde que me levantaba era un vira y vira, un correr de aquí para allá, y no escribía una sola palabra” (350). Toda esa paz política y social, sumada a la tranquilidad en su familia la alejó de la escritura: “Aquella armonía matrimonial tan difícil de lograr, ¿me había hecho perder de vista mi objetivo? Isabel Monfort, la que el día de su boda veintiséis años antes había jurado llegar a ser escritora, ¿existía todavía?” (350).

Isabel comenta cómo fue el proceso de escritura de su novela: “Hace solo tres meses -el 15 de junio de 1982 para ser exacta-, empecé a escribir *La casa de la laguna*. Estaba hastiada del papel de Penélope, siempre relegando mis propios logros” (351). Y señala: “Años atrás había llenado páginas y páginas con una escritura nerviosa, que luego se hacía difícil descifrar, por lo insegura que estaba. Después escribí cientos de páginas a espacio sencillo con la Smith Corona portátil que compré a espaldas de Quintín” (351). Además, relata la incertidumbre de no saber qué tipo de texto escribía: “No sabía si estaba escribiendo una novela, un diario o un manuscrito caótico que nunca lograría terminar, porque siempre andaba aterrada de que Quintín lo descubriera. Entonces, cuando Willie nació, escondí el manuscrito y no volvía a escribir una sola palabra durante años” (351).

Cuando su hijo Manuel se graduó de la Boston University, Isabel volvió a sacar su manuscrito y retomó la escritura, pero señala que pronto volvió a descorazonarse: “Aquello era como cruzar a pie un desierto” (352). Comenta cómo le afectaba la presencia de su esposo para su proceso de escritura: “En cuanto cogía el rumbo, me tropezaba con la mirada inquisitiva de Quintín, y todo se me hacía arena y viento. Se me olvidaba dónde habían nacido mis padres, cuáles habían sido sus querencias, cuáles las de los padres de Quintín, se me olvidaba hasta mi propio nombre, la fecha y el lugar de mi nacimiento” (352). Este bloqueo mental causado por la presencia de su esposo la alejaba de su proyecto de escribir su novela. Isabel cuenta que un día Willie la vio sentada frente a la maquinilla llorando: “Se me acercó y me dijo que no tuviera miedo de persistir, que el arte era lo único que podía salvar el mundo. Con el apoyo de Willie empecé a escribir este texto” (352). Con la frase “este texto” hay un juego metaficcional, el lector empírico puede pensar que el mismo texto homónimo que tiene en sus manos fue escrito por Isabel.

A Quintín le asombraba la perseverancia de su mujer, ya que había escrito el nuevo material sin su ayuda, pues ya no le hacía preguntas. “*Su estilo se había aligerado; fluía con una naturalidad que lo sorprendía según progresaba la novela. Se estaba volviendo una verdadera escritora; estaba floreciendo ante sus ojos*” (199). Además, pensaba que los capítulos sobre Kerenski estaban particularmente bien escritos: “*casi podrían publicarse solos, como una novela corta. Los había leído con avidez, consciente del placer estético que estaba experimentando*” (199). Sin su ayuda, él mismo reconoce que Isabel escribía mejor.

La publicación de la novela era una gran preocupación de Quintín, él quería convencer a su esposa de no hacerlo: “*Mantener ese secreto sería un acto de humildad hermosos. Al escribir su novela, Isabel había logrado algo que le había dado sentido a su vida, y él era el primero en reconocérselo- la obra existía oculta como un diamante en las entrañas de la tierra, pero no por eso era menos real*” (201). Se preguntaba si acaso “*¿Era tan importante sacarla a la luz, publicarla?*”. Argumentaba que si la novela se quedaba inédita, “*sería todavía más perfecta, porque permanecería como una obra ideal. Con la bendición adicional de que así la reputación de su familia permanecería a salvo, y él no tendría que destruir el manuscrito. Si Isabel todavía lo quería podía hacer aquel sacrificio. Sería una prueba sublime de su amor hacia él*” (201). Su otra idea era ayudarla a escribir la novela perfecta: “Quintín regresó a la lectura del manuscrito. Cogió un lápiz, le afiló la punta y decidió concentrarse en el texto. A lo mejor, podía ayudar a Isabel a escribir la novela perfecta” (201). Luego se dedicó a escribir sus notas al margen.

La novela de Isabel llevaba a Quintín a reflexionar sobre la creación de una obra de arte, la que según él debía ser de las mayores satisfacciones en la vida, pero el narrador argumenta que, como hombre responsable, debido su trabajo no tiene tiempo para ello: “Nunca pudo darse el lujo de quedarse en la terraza echándose fresco como lo hacía Isabel; observando a los pelícanos zambullirse en la laguna mientras esperaba que se le ocurriesen ideas que captar en palabras bellas” (200). Manifiesta que el día de su muerte nadie se acordará de lo que él hizo. “El polvo de la anonimia llovería sobre su nombre, y él se convertiría en una cifra más de la larga lista de ciudadanos que habían llevado vidas respetables. Su familia se abalanzaría sobre su herencia, y el gobierno se quedaría con el resto” (200). No obstante, a Isabel “la recordarían como la autora de *La casa de la laguna*, “una supuesta << obra de arte>>, si es que algún día lograba publicarla. El arte era sin duda una manera muy eficaz de perpetuarse, de lograr una especie de inmortalidad” (200-201). Estas reflexiones metaficcionales son una constante en la obra de Ferré. Acá se da cuenta de cómo una obra literaria hace pasar a la posteridad a su autor.

Ante el miedo de que su esposo destruyera su novela, Isabel le entrega a Petra su manuscrito para que lo custodie: “-Estos papeles son muy importantes -le dije-. Me gustaría que los guardaras por un tiempo. Le he hecho una promesa a Elegguá, para que proteja a mis dos hijos” (401).

Quintín ya estaba comenzando a desesperarse por la posibilidad de que Isabel publique su novela, y en tono conciliatorio le propone discutir sobre el manuscrito: “-Hace semanas que lo estoy leyendo. Hagamos un trato. Si me prometes no publicarlo, te prometo que destruiré el testamento. Estoy dispuesto a perdonarte si tú me perdonas” (407). Ante esta forma directa, ella: “Lo miré estupefacto. No podía creer que hubiese tenido los cojones de hablarme por fin del asunto” (407). Quintín le propone destruir ambos documentos juntos, el manuscrito y su testamento. Isabel con un remordimiento que la ahogaba le pregunta su opinión sobre la novela: “-¿Y qué te pareció la novela? -le pregunté, sin poder evitar que me temblara la voz- ¿Te gustó? Si la destruyo, tú habrás sido mi único lector, Quintín” (407). Y revela que su esposo, su único lector fue implacable con ella: “-Tu novela tiene algunas partes bien escritas, Isabel. -me dijo-. Pero no es una obra de arte. Es un alegato independentista, un manuscrito feminista y, lo que es peor, falsea la historia. Aunque decidieras no hacer el trato conmigo, yo que tú no la publicaba” (408). Ante lo cual ella le responde que su novela no es sobre política: “Es sobre mi emancipación de ti. Tengo derecho a escribir lo que pienso y tú nunca has podido aceptarlo” (408). Y le contestó que no iba hacer el trato, ya que se lo dio a Petra antes de morir y no sabe dónde lo guardó: “Podría estar escondido en cualquier sitio de la casa, o a lo mejor se lo llevó consigo al otro mundo. Tendrás que viajar hasta allá a pedírselo, Quintín” (408). Su esposo no le creyó, hurgueteó por toda la casa pero no lo encontró. Isabel revela que ella, por su parte, también lo buscó, pero sin suerte: “Al principio aquello me trastornó; no podía creer que algo que había sido tan parte mía se hubiera esfumado sin dejar rastro. Entonces poco a poco me fui conformando con mi suerte. Quizá era lo más sabio que la novela se hubiese perdido. Era mi sacrificio secreto a Elegguá, para que protegiera a mis dos hijos” (408). En el relato anterior llama la atención cómo Isabel define su novela, le dice a su esposo que corresponde a la emancipación de él.

Una noche Quintín se encontraba planificando cómo fundar la Fundación Mendizabal, a la cual le dejaría sus valiosas obras de arte a modo de un servicio al pueblo con el fin de que su apellido pasara a la posteridad, divagando sobre estas ideas desistió de su anterior teoría respecto al supuesto hechizo de Petra sobre Isabel para escribir su novela: “*Fue como si un relámpago lo iluminara. Isabel no se encontraba bajo el hechizo de Petra, eso era una fantasía suya, un invento de su subconsciente porque no podía soportar la idea de perderla. Isabel y Petra eran aliadas, y estaban escribiendo juntas el manuscrito para destruirlo*”

(397). En su mente maquinó la idea de que ambas querían que la novela fuese un escándalo para desacreditar su fundación antes de que naciera “¿Quién asistiría a ese museo? Tenía que tomar la situación bajo control. Destruiría el manuscrito esa misma noche” (397). Se levantó, entró al estudio, sacó la gaveta del escritorio de Rebeca y abrió el compartimento secreto. Pero el cartapacio de la novela no estaba allí. Esta situación lo desesperó y se dirigió al dormitorio, encendió las luces abruptamente. Isabel despertó sobresaltada y le pregunta si sucedió algo, al momento: “Quintín la agarró por los hombros y la sacudió violentamente” (398), luego comenzó el interrogatorio:

-¿Qué has hecho con el manuscrito de *La casa de la laguna*? -le dijo, blanco de ira-. Estaba en el escritorio de Rebeca antes de la huelga.

-¿Cómo te atreves a leer mi manuscrito? -le gritó Isabel saltando fuera de la cama- No tenías ningún derecho a hacerlo.

-¿Cómo te atreviste a escribirlo? -le ripostó Quintín, ya fuera de sí-. Te juro que si lo publicas, te mato.

-Nunca lo vas a encontrar! -le gritó a su vez Isabel. Y entonces añadió, silabeando las palabras con odio-: ¡Te mataré yo primero! (398)

Isabel toma la decisión de abandonar a Quintín en el momento en que él quiso internar en una clínica a Willie, ya que luego del ataque que recibió en la huelga de los trabajadores de la fábrica quedó muy mal herido, perdió la visión de un ojo y le daban ataques de epilepsia. Según su padre, Willie ya era un minusválido, ante esto reacciona Isabel: “Cuando le oí decir eso, decidí abandonar a Quintín. Me mataría antes de meter a Willie en una clínica. Tardé veintisiete años en descubrir que Abby tenía razón: nuestro matrimonio había sido una equivocación terrible” (421).

El final de la novela se desencadena con la huida que Isabel había planificado junto a su hijo Willie, la cual logra gracias a la ayuda de su amigo vendedor de arte, a quien ella y Quintín le habían comprado todas sus obras de arte. Él sacaría algunas piezas por la noche para simular un robo y así darle el dinero de la venta a Isabel. La misma noche del supuesto robo fue asaltada su casa por el grupo Ak47, liderado por su hijo Manuel. Durante el robo y mientras huía la familia, Willie quiso proteger los juguetes sagrados de Elegguá que Petra le

había dejado antes de morir. Quintín, que había llegado un día antes de su viaje se sorprende de que cuide tanto esa caja y se la intentó arrebatar. Comenzaron a forcejear y luego a pelear con más fuerza hasta rodar por el piso, por lo cual la caja se abrió y las páginas de la novela se derramaron fuera de la caja. Willie se quedó tirado y no despertó, mientras unos hombres recogían las páginas de la novela. Las guardaron dentro de la caja y se las entregaron a Isabel. Isabel, con su hijo desmayado y Quintín huyeron en bote por la laguna, ocasión en que Quintín encara a su mujer: “-Así que no sabías dónde estaba tu manuscrito, ¿eh, Isabel? – me susurró con un desdén helado-. Y no sabías quién era esa gente. -Lo miré a los ojos sorprendida. La luz que provenía desde la casa le iluminaba el rostro descompuesto-. ¿Y adónde ibas con esas maletas? ¿Será posible que tuvieras pensado escapar, una vez los AK47 terminaran su trabajo?” (429). Isabel le responde: “-Es cierto. Te estoy abandonando, Quintín -le dije-. Pero te juro que no estoy confabulada con nadie. Ignoraba dónde estaba escondida la novela. Y no tengo la menor idea de quién es esa gente” (429). Quintín se puso de pie y la increpó: “-Estás mintiendo -me dijo con odio-. Tú eres parte del complot. ¡No me digas que no reconociste a Manuel!” (429).

Isabel relata los últimos momentos violentos de su esposo: “No tuve tiempo de reaccionar. Quintín empezó a abofetearme a diestra y siniestra, y a asestarme puñetazos por todo el cuerpo” (429), mientras su esposo la golpeaba, ella repasó rápidamente todos los hechos violentos cometidos por él y los acontecimientos funestos que causó, Isabel concluye: “y me dije que nada en el mundo podía justificar tanta violencia” (430). Para tratar de esquivar la golpiza, Isabel agarró el timón de la lancha y giró la embarcación, Quintín no vio la viga de hierro y recibió un golpe que lo hizo caer muerto al agua, quedó flotando boca abajo entre las raíces de los mangles.

La novela también recoge otros temas importantes para el debate feminista como las relaciones de poder y la desvalorización de la mujer frente al hombre. Así como también demuestra que la mujer puede tener participación y pensamiento respecto a temas de política, al mostrarnos a Coral, la pareja de Manuel (hijo de Isabel), quien lo lleva a reconsiderar su situación de clase para unirse a la lucha del pueblo. Jean Franco en “Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana” (1986) sostiene que la escritura de Rosario Ferré trasciende la esfera privada, que suele asociarse a las mujeres, pues los temas que trata en su escritura conforman ambos mundos, el de la esfera pública y la privada.

La protagonista y narradora de la novela nos cuenta que en Puerto Rico, dada su herencia española, estaba fuertemente arraigado el discurso socio-cultural de la supremacía blanca. Los españoles impusieron los “libros de limpieza de sangre”, los cuales eran custodiados por los sacerdotes en las iglesias de cada pueblo. Se dividían en los libros de los matrimonios blancos y los libros de los matrimonios negros, en los que inscribían sus matrimonios y además servían para averiguar el linaje de su futuro cónyuge. En la alta sociedad cada vez que una pareja deseaba casarse debían revisar la pureza de sangre de su futuro cónyuge, antecedente determinante para que se llevase a cabo o no el matrimonio. Evidencia de la fuerte discriminación racial y de castas. Estos libros también están presentes en *Maldito amor*.

Desde el incidente, pasaron tres años antes de que Isabel retome su escritura. Ella junto a su hijo Willie se mudaron a la ciudad de Florida en Estados Unidos con la ayuda de Mauricio Boleslaus, su amigo comerciante de arte. Señala que cuando se mudaron a Long Boat Key recién comenzó a sanar sus heridas, gracias a ese maravilloso lugar en el cual se logró terminar de escribir su novela *La casa de la laguna*. Isabel se encuentra en la encrucijada de pasar de la letra personal a la palabra pública con la publicación del libro: “Yo sé que publicar la novela puede tener consecuencias funestas para mí, pero un relato, como la vida misma, nunca se completa hasta que alguien con un corazón comprensivo lo escucha y lo comparte” (402). En esta cita Isabel da cuenta de la importancia del lector en la obra literaria, no obstante, quien asume ese rol es su esposo, quien realizará una lectura intrusiva al querer intervenir en el texto. Además, Isabel cuenta que Quintín nunca alcanzó a leer el final de su novela y tampoco “tuvo la oportunidad de añadir sus comentarios iracundos al margen de estas páginas, o de estampar sus pesamientos torturados en ellas. Pero se enteró de cómo terminó la novela: porque ésa es la historia que voy a contar ahora” (402). Aún así me pregunto si acaso Isabel requería de la lectura de su manuscrito, si acaso necesitaba esa mirada ajena.

#### Quintín: lector y editor de Isabel

La primera escena de lectura de Quintín corresponde a la novela de Isabel y es ampliamente descrita. Fue un sábado por la tarde, Quintín estaba leyendo *Las Vidas paralelas*

de Plutarco en el estudio, cuando encontró una palabra que no entendía: “*Se levantó de la silla y fue hasta el estante de libros en busca del diccionario griego-español, dos tomos elegantemente encuadernados en cordobán rojo. Al sacarlos de su lugar, descubrió un manuscrito escondido detrás de ellos, metidos dentro de un cartapacio color crema y atado con una cinta púrpura*”. Se narra la aparición del manuscrito como un descubrimiento sorprendente. “*Leyó las primeras páginas rápidamente, y tuvo que sentarse sobre el sofá de cuero verde porque las piernas le flaquearon. Como no tenía tiempo suficiente para examinar todo el manuscrito antes de que Isabel regresara de hacer un mandado en la calle, volvió a esconderlo en su lugar*” (86).

La segunda escena es una lectura a escondidas: “*Alrededor de las dos de la mañana, cuando Isabel estaba profundamente dormida, Quintín se levantó silenciosamente de la cama, caminó hasta el estudio y volvió a sustraer el cartapacio de su escondite*” (86). Luego se instala a leer: “*Se sentó en el sofá y se dispuso a leer el manuscrito. No le tenía título, pero la primera página decía <<Primera parte. Los cimientos>>. Había también una segunda parte, titulada <<La primera casa de la laguna>>: ocho capítulos en total*” (86). En este punto el lector empírico se da por enterado de que los capítulos de la novela que lee el personaje en el manuscrito que encuentra en su casa, coinciden con los capítulos que ha leído recientemente del libro que tiene en sus manos. Se evidencia la construcción en abismo en donde la novela intradiegetica es una réplica y, tal vez, el lector un personaje más.

El narrador cuenta que Quintín terminó de leer el manuscrito a las cuatro de la mañana: “*Recogió las páginas, las volvió a colocar dentro del cartapacio y lo ató nuevamente con la cinta púrpura. Entonces lo escondió todo otra vez detrás del diccionario. Más que enojado con Isabel, se sentía profundamente herido. No pensaba mencionarle para nada aquel asunto. Pero observaría su comportamiento de cerca, muy de cerca, durante las próximas semanas*” (90). Esta es una lectura no autorizada, realizada a altas horas de la madrugada que desconcierta al lector Quintín, por cuanto desconocía la existencia del manuscrito, pero además desde un comienzo lo deja expectante y atrapado en su lectura. Por ello, decide mantener en secreto su hallazgo.

Quintín recordaba haberle propuesto a Isabel escribir un libro juntos sobre la historia de sus familias, la Mendizábal y la Monfort, cuando estaban recién casados, ya que no quería verla “*convertida en ama de casa, agobiada por las trivialidades del hogar. Quería que*

*Isabel se realizara como persona, sentirse orgulloso de ella. Desde joven, Isabel ambicionaba ser escritora, y, siendo él historiador (se había graduado en Columbia University con una maestría en historia), pensó que podrían embarcarse en aquel proyecto juntos” (86-87).*

Quintín estaba muy preocupado y además se preguntaba por qué Isabel se habría decidido a escribir su novela en aquellos momentos “*¿Querría escapar a la realidad? ¿Se estaría desahogando de un resentimiento secreto? Nunca se le había ocurrido que Isabel pudiera estar infeliz en su matrimonio” (120).*

Las escenas de lectura a escondidas se repiten. Una semana después de haber encontrado el manuscrito, Quintín volvió a despertar al amanecer: “*Afuera estaba oscuro todavía; Isabel seguía durmiendo. Ninguno de los sirvientes había subido a la casa. Quintín entró a la cocina y encendió la luz” (121), en esta ocasión buscaba un libro de cocina para preparar una receta de ponche de ron para la fiesta del cuatro de julio: “Sacó el Fannie Merritt Farmers Boston Cooking School Cook Book del anaquel de los libros de cocina, y se llevó una sorpresa. Un segundo cartapacio color crema cayó a sus pies. Quintín lo recogió del piso y lo volvió a esconder rápidamente detrás de los libros de cocina” (121). Esa misma noche, la curiosidad lo haría levantarse nuevamente de madrugada y se dispuso a leer: “Esta vez el manuscrito se intitulaba <<Tercera parte. Las raíces de la familia>>, e incluía solo tres capítulos” (121). Los cuales se corresponden con los capítulos que el lector empírico tiene en sus manos.*

A Quintín nunca le había gustado leer novelas, pero “*tenía que reconocer que la de Isabel lo tenía atornillado al borde de la silla” (122). El acto de leerse a sí mismo lo tenía ensimismado: “Le repelía y, a la vez, le fascinaba leer sobre su familia y sobre sí mismo. Su vida le parecía más interesante de lo que en realidad era; el texto le daba profundidad y sustancia. Pero también era humillante ver la historia de sus seres queridos trastocada de aquella manera” (122). En este punto quiso destruir el manuscrito: “Quintín encontraba el manuscrito cada vez menos divertido. No quería seguir leyéndolo. Se levantó del taburete y fue hasta el fregadero, dispuesto a quemar los papeles. Pero cuando encendió el fósforo y arrió la llama a la primera página, la curiosidad lo venció” (122). Tal como la curiosidad del rey Shahriar en *Las mil y una noches*, la lectura del manuscrito lo tenía atrapado. Por lo tanto, decidió no destruir el manuscrito y optó por mantener cierta distancia con el texto, con una actitud valorativa cual crítico literario: “Leería el manuscrito como si fuese crítico*

*literario; después de todo la literatura, como la historia, tenía que estar bien escrita. El estilo era enormemente importante, así como él había leído de los recursos literarios”* (122). Más adelante Quintín vuelve a querer quemar el manuscrito e incluso comenzó a portar los fósforos en su bolsillo, pero se sentía atrapado por su lectura, pero “*Se sentía como una mosca, atrapado en la tela de araña de Petra”* (267).

Su postura como crítico literario se la tomó muy en serio: “*El manuscrito tenía sus buenos puntos. El primer capítulo, en el que se describía la llegada de Buenaventura a San Juan, por ejemplo, fluía bien, aunque era demasiado histórico, a causa de la cantidad de datos que él le había suministrado”* (122), critica fuertemente el estilo de escritura de su esposa: “*Frases melodramática como <<Al conocer a Quintín, mi corazón cayó en un torbellino irresistible, que me arrastró al fondo de mí misma>>, arruinaban la armonía del todo. Eran jibarerías de mal gusto. Peor aún, era la manera como el manuscrito estaba plagado de prejuicios feministas. Isabel quería estar a tono con los tiempos, pero sus esfuerzos eran patéticos”* (122).

Quintín comenta que en su casa nunca ha existido armonía política y que cada cuatro años él vota por la estadidad e Isabel, por la independencia: “*Lejos están los días en que la esposa sumisa se deja guiar mansamente por el esposo. Yo veo a Estados Unidos como mi verdadera patria. No me considero un ciudadano de Puerto Rico, sino un ciudadano del mundo”* (161). Este hecho muestra la libertad de expresión de Isabel frente a su esposo, ella no ocupa el lugar de la esposa sumisa, como su suegra Rebeca.

Quintín prefería la historia a la literatura: “*La literatura no era lo suficientemente ética para su gusto. Los escritores interpretaban siempre la realidad a su manera, pero aunque los bordes de la realidad fuesen difusos, la interpretación tenía sus límites”* (88). Bajo su perspectiva: “*El bien y el mal existían. La verdad estaba ahí, y era inmoral tratar de cambiarla. Por eso, la literatura no era un quehacer serio, como lo eran la ciencia o la historia”* (88). En su férrea defensa de la objetividad histórica señala:

-Es cierto que la literatura fluye como la vida misma –reconoció Quintín al empezar a comer- la historia, por el contrario, es algo muy distinto. Es también un arte, pero tiene que ver con la verdad. Como registro de los conflictos y los esfuerzos humanos es inalterable. Un novelista puede escribir mentiras pero un historiador nunca puede.

La literatura no cambia nada, pero la historia ha llegado a alterar el curso del mundo.  
(332)

La cita anterior es una muestra del carácter autorreflexivo de la novela, la que muestra personajes lectores y reflexivos sobre la disciplina literaria. Comentarios metaliterarios son recurrentes en *La casa de la laguna*. Por otra parte, se deja ver la opinión de Quintín respecto a que los novelistas escriben mentiras frente a un historiador que representaría la verdad.

Se observa que lo que más le molestaba a Quintín era, en sus palabras, la irresponsabilidad histórica de Isabel. Su abuelo, el coronel Arrigoitia había sido un héroe en la lucha por la estadidad, *“Pero a Isabel no le importaba, y había tenido el atrevimiento de describirlo imaginando escenas eróticas junto antes de atacar a los nacionalistas. ¿Cómo podía Isabel adivinar lo que su abuelo estaba pensando en esos momentos? No podía metérsele dentro de la cabeza”* (163-164). Le exasperaba la capacidad de inventiva de su mujer, su creatividad narrativa y acusa que al entrar en el mundo interno de sus personajes, ella desestabiliza la objetividad que representa el discurso histórico.

El manuscrito inquietaba grandemente a Quintín, al punto que decide hacer anotaciones en sus costados y reescribir lo que ella narra: *“De hecho, nada más que por mortificarla, así lo haría. Le probaría a Isabel que podría escribir su propia versión de la historia, que podría parecerle una falsificación de los hechos, pero que él sabía muy bien era la verdadera- darle una cucharada de su propio purgante, a ver cómo reaccionaba”* (124).

Quintín no sentía culpa por leer a escondidas el manuscrito de su esposa: *“estaba convencido de que era su deber. Estaba descubriendo un lado desconocido de Isabel y, a la vez, estaba reevaluando la historia de su familia como nunca lo había hecho”* (88).

Isabel en el capítulo noveno relataba las relaciones amorosas cuando ambos estaban comprometidos, con lo cual Quintín se sintió traicionado y abochornado: *“Solo pensar lo que la gente diría si aquel manuscrito se publicaba hacía que la cabeza le diera vueltas. Aunque hubiesen pasado veintiocho años, Isabel no tenía derecho a revelar aquellos secretos”* (121-122). La exposición de sus temas íntimos lo trastorna, señala que quiere darle una cucharada de su propio purgante, solo por mortificarla, él escribirá su propia versión de la historia que Isabel relata y se narra la escena de escritura de Quintín:

*Quintín se quedó pensando unos momentos. Entonces, abrió la gaveta del gabinete de la cocina, sacó una libreta y un lápiz y empezó a escribir como desesperado: <<Isabel ha heredado muchos de los rasgos de doña Valentina Monfort. De ella le vienen sus aspiraciones de redención social y sus sueños de independencia para la Isla. Los corsos tienen la personalidad típica del colonizado; son quisquillosos y susceptibles. Tienen un complejo de inferioridad que se los come por dentro. Muchos de los independentistas son descendientes de corsos. (124)*

Se aprecia una escritura desesperada y vengativa. Es una réplica de la escritura escondidas que realiza Isabel, pero en este caso él se entromete en su mundo narrativo con el fin de negar la voz de su esposa. Quintín casi había terminado de escribir su historia cuando vio encenderse una luz por debajo de la puerta de la cocina. *“Arrancó, rápidamente, las páginas que había escrito en la libreta y se las metió en el bolsillo de la bata; volvió a colocar el manuscrito en su cartapacio crema y lo escondió detrás del Boston Cooking School Book”* (127). Quintín estuvo a punto de incluir su versión de la historia de doña Valentina dentro del cartapacio de la novela de Isabel, para dejarle saber que la estaba leyendo. Pero a último momento se arrepintió y destruyó las páginas, por temor a que Isabel escondiera el manuscrito. Aunque había dejado sus comentarios en los márgenes de las páginas, en letra pequeña y casi invisible: *“Sabía que corría el peligro de que Isabel los leyera, pero si no llevaba el registro de aquellas calumnias y, lo que era aún más importante, de sus propias emociones, se volvería loco. No podía permitir que su mundo se derrumbase de aquella manera, y aquellas notas, aunque efímeras, eran un testimonio de la verdad”* (158). Quintín nuevamente sobrepone su versión a la de su esposa, desde su perspectiva su discurso es el verdadero y el de su esposa una versión distorsionada.

Quintín se preocupaba si de verdad Isabel sería capaz de escribir una buena novela, señala que a pesar del sufrimiento de la lectura de sus páginas, quería que Isabel llegase a ser una escritora lograda. A continuación, presento otra escena de lectura de Quintín. Se aprecia sentado en el sofá de cuero verde con el cartapacio en sus rodillas:

*Estaba más pesado que antes, así que seguramente tenía capítulos nuevos. Un escalofrío - ¿de miedo?; ¿de placer?, no estaba seguro- le recorrió la espalda. El estudio estaba totalmente en penumbras. Esa noche no había una gota de viento en*

*los mangles; el silencio era tan profundo que se oían claramente las olas lamer los cimientos de la casa. Quintín encendió la lámpara de bronce junto al sofá, desató la cinta color púrpura y sacó el manuscrito del cartapacio. Un anillo de luz cayó sobre la primera página. Pasó las cuartillas ya leídas rápidamente y encontró la parte nueva de la novela, que se intitulaba el chalet de Roseville. Quintín leyó el título, fascinado. Aquellas páginas estaban, seguramente, llenas de anécdotas terribles, pero no podría resistir leerlas. (159-160)*

En esta escena de lectura se narra un ambiente cercano a un relato de terror, el personaje refiere escalofríos que le recorren la espalda y se pregunta si son por miedo o placer. También la referencia a la iluminación en penumbras y al silencio aportan a generar una atmósfera difusa. Ante esta nueva lectura en donde él se observa a sí mismo desdoblado, Quintín advierte: *“uno se sentía como un espectro”* (160), lo que para él era una experiencia insólita.

Quintín no podía dejar de pensar en la novela de su esposa, llevaba dos semanas sin encontrar un nuevo capítulo, situación que le quitaba el sueño.

En esta escena de lectura y escritura se relata la abrumadora experiencia que le provocó la escritura ficcional de Isabel y su desesperada intención de reescribir el relato de su esposa: *“Y mientras por el ventanal del estudio se filtraba una tenue luz rosada que venía de la laguna, Quintín empezó a escribir con una intensidad casi maniática la historia de aquella historia”* (203). Es una escritura a oscuras, iluminada solo por el reflejo de la laguna, además otra vez es interrumpida: *“Quintín estaba doblado sobre el manuscrito, completamente absorto en lo que estaba escribiendo, cuando escuchó un ruido fuera del estudio, por el lado de los mangles. Escondió apresuradamente las páginas en la gaveta del escritorio y se desplazó en silencio hacia el ventanal de cristal”* (206).

En la siguiente escena de lectura se percibe nuevamente un ambiente ensombrecido, esta vez iluminado con la luz tenue de una lámpara:

Quintín levantó la vista del manuscrito. El corazón quería salirse de dentro del pecho. A la luz tenue de la lámpara de lectura podría ver que, en el estudio, reinaba el mismo orden perfecto de siempre. Los libros en hilera sobre los estantes. El jarrón de porcelana verde celadón lleno de flores frescas. El magnífico escritorio de Rebeca,

sostenido por sus cuatro cariátides de bronce, resplandecía de limpio en las penumbras. (314)

El manuscrito de Isabel le provocaba gran temor a Quintín, que hasta se enfermó por su lectura: “Aquel manuscrito era el origen de todos sus males, y no podía dejar de leerlo” (347), y a pesar de encontrar nueve capítulos nuevos ya no se atrevía a abrirlos. Este lector insomne, siguiendo a Piglia, ha sucumbido a la lectura del manuscrito. Lo que revela la gran importancia del acto de leer y su estrecha relación con la configuración subjetiva de los personajes. En este caso, la lectura está siendo tratada como un mal que ejerce una influencia negativa sobre el cuerpo de un lector personaje.

Las notas al margen que realiza Quintín cual crítico literario abundan en descalificativos, como en la siguiente cita donde la compara con “escritores mediocres”: “*Otro defecto que percibió era la tendencia de Isabel a hacer de sus personajes sombras de sí misma. <<Más que seres con vida propia, son aspectos de tu personalidad. Tienes que vigilar eso, es una trampa común para los escritores mediocres*” (202). Quintín continuó escribiendo sus notas con el afán de desacreditar la escritura de Isabel: “*Cuando Quintín llenó el margen de la tercera página, le dio la vuelta y siguió escribiendo por el dorso. Sabía que era peligroso, pero se dejó llevar por el entusiasmo*” (202). Y escribe: “*<< Si me lo permites, añadiré aquí mi versión de esa triste historia. Es muy distinta a la tuya, porque está basada en sucesos reales. Aunque ya qué más da. Gracias a la confusión que aquí reina, nadie podrá separar jamás, en este manuscrito, la paja del trigo; lo que es verdad de lo que es mentira*” (202).

En la novela de Ferré también hay escenas de lectura de Quintín correspondientes a otros textos que no son el manuscrito: “Estábamos sentado en la biblioteca y Quintín estaba leyendo *La vida de los doce césares* de Suetonio. Levantó la vista del libro y le respondió a su hermano con tristeza. -No debes seguir cortejando a Esmeralda Márquez porque es mulata, Ignacio. Papá y mamá ya lo saben, y nunca la aceptarán como nuera” (248). En este caso, se revela que Quintín no apoya a su hermano en su conquista amorosa. Por otra parte, la mención al libro de Suetonio refuerza la imagen de Quintín como hombre que privilegia lecturas históricas, ya que en él se narran las biografías de emperadores romanos.

Además, en varias ocasiones se retrata a Quintín como lector del periódico: “Quintín estaba en el estudio, leyendo el periódico de la tarde” (341). En este caso, Isabel cuenta que

tenía una copa de vino en la mano, la cual su esposo derramó “como si fuera sangre” al ver al bebé de Carmelina que Isabel tenía en sus manos y que, aseguraba, era fruto de una violación que había perpetrado a Carmelina en el paseo a los mangles. Quintín no lo pudo negar, el bebé tenía sus mismos ojos verdes. Isabel se había operado para no tener más hijos a petición de su esposo, cuando llegó este bebé le exigió a Quintín que lo adopten como un hijo más para ambos. Le pusieron por nombre William por el dramaturgo inglés William Shakespeare, nombre que escogió Isabel, mientras que a su hijo con Quintín le pusieron Alejandro por el emperador Alejandro Magno, nombre que escogió Quintín. Willie vivía para el arte, como su tío Ignacio. Mientras que Manuel era más práctico y había estudiado una carrera afín a los negocios de su padre.

Nuevamente se da la escena de lectura de Quintín como lector de un periódico que lo aleja de la realidad: “Fui a donde Quintín y le rogué que hiciera las pases y le pidiera a Manuel que se quedara, pero Quintín siguió leyendo el periódico con cara de piedra” (371). Otra escena de lectura de periódico se da cuando Petra en el día del cumpleaños del difunto Buenaventura encara a Quintín preguntándole si es cierto que dejará en su testamento su dinero a una fundación, olvidándose de Willie “Quintín se puso los espejuelos y abrió la primera página de La prensa” (394). En este caso, no abandona el periódico y utiliza la lectura como medio para mostrar su desinterés hacia la solicitud de su sirvienta.

Respecto al rol de escritor de Quintín, además de las notas al margen que realiza en el manuscrito de su esposa, en la novela se cuenta que Quintín quiso escribir un libro biográfico sobre Milán Pavel, escritura que no concreta.

Isabel en su libro insinuaba además que Buenaventura, había colaborado con los alemanes durante la Primera Guerra Mundial, ante lo cual Quintín la acusa de mentir y en otro momento, de plagio: “*La falta de profesionalismo de Isabel le mortificaba aún más que sus fantasías desaforadas. ¡Era una carterista intelectual!*” (88).

Uno de los saldos que deja la colonización es la reconfiguración de las relaciones interculturales. Aimé Césaire es enfático al advertir que la colonización desciviliza al colonizador y despierta los instintos ocultos: “su codicia, la violencia, el odio racial, el relativismo moral” (159). Buenaventura Mendizábal representa al colonizador, llegó a la isla con un anillo que contenía el escudo de su familia y con el discurso de que descendía de Francisco Pizarro, colonizador del Perú; relato que destacaba en cada ocasión para dar cuenta

de su linaje y superioridad frente al pueblo colonizado de Puerto Rico. Como su padre, Quintín también llevará por delante el mismo discurso del colonizador. Sin embargo, Isabel en modo irónico nos cuenta que “El escudo que Buenaventura heredó de su antepasado, don Francisco Pizarro, representaba la imagen de un caballero armado degollando un cerdo con el filo de su espada” (45). Quintín se enfada y afirma que no era un cerdo sino un jabalí y que eso hacía mención al rol de cazador de su familia: *“Pero Isabel lo había trastocado todo. Estaba manipulando la historia para darle más efectividad a su manuscrito, y lo que era peor, hasta le adjudicaba (a él, Quintín) palabras que jamás había pronunciado”* (87). Quintín solía vanagloriarse por ser descendiente de conquistadores, a diferencia de su esposa que era descendiente de corsos, un pueblo colonizado: “Los corsos tienen la personalidad típica del colonizado; son quisquillosos y susceptibles. Tienen un complejo de inferioridad que se los come por dentro. Muchos de los independentistas son descendientes de corsos” (124). Siempre él colonizador, y ella, colonizada.

#### La poesía de Rebeca

Otra mujer colonizada y en situación de subalternidad era Rebeca, la madre de Quintín.

Quintín recordaba que sus padres, Rebeca y Buenaventura, siempre albergaron dudas sobre Isabel: *“Abrumado por estos pensamientos, Quintín dejó de leer. Un ruido en los mangles -no sabía si de pájaro o murciélagos – lo devolvió a la realidad, y se levantó del sofá del estudio para servirse un brandy. Se lo bebió de un trago, y volvió a sentarse”* (265). En la cita precedente se observa una escena de lectura interrumpida, la que continúa con la lectura del capítulo “El libro de poemas de Rebeca”, se relata nuevamente que en cuanto Quintín empezó a leerlos, sintió escalofríos. En esta parte según su parecer, Isabel usaba un tono más burlesco, pues retrataba a Buenaventura como un glotón que comía hasta hartarse patitas de cerdo y garbanzos. Esta lectura le sacó una carcajada. No obstante, “cuando mencionó las aventuras de su padre en la playa de Lucumí, en donde hacía el amor con las negras de la aldea por unos cuantos dólares, no pudo evitar enfurecerse. Se preguntó cómo habría descubierto Isabel aquel secreto; él jamás se lo había mencionado. Desgraciadamente, era cierto” (265). Quintín se pregunta respecto del empeño de Isabel de sacar los trapos sucios de su familia al sol, pensaba que ella debió haber sido más caritativa y no ventilar la

infidelidad de su padre, argumentando que en aquella época casi todos los caballeros de cierta posición social tenían queridas y señalando que “*Rebeca estaba al tanto de las aventurillas de Buenaventura con las negras en la playa de Lucumí, pero jamás le mencionó el tema. Rebeca era sabia, como la mayoría de las mujeres de su época. Se hacía la de la vista gorda... Pero Isabel era diferente. Era una mujer moderna, de las que creen que en el matrimonio hay que confesarlo todo*” (266). Esto muestra la distancia generacional entre la posición sumisa de Rebeca frente a su esposo y la sociedad, a diferencia de la postura más moderna de Isabel, quien no está dispuesta a ocupar el mismo lugar que Rebeca.

Además, agrega que su lectura le provocaba gran disgusto: “*Mientras más leía, más disgustado se sentía Quintín con Isabel. Rebeca había vuelto a caer en desgracia en la novela, prefería a Ignacio, no quería ponerse vieja, era un monstruo de egoísmo. ¡Qué ensañamiento con su pobre madre! ¡Isabel era una mentirosa empedernida!*” (267). En su conclusión, la escritura de Isabel se debía a que le tenía celos a Rebeca, a quien supuestamente veía como una rival y se pregunta si acaso Petra había hechizado a Isabel, como lo había hecho con Buenaventura.

La madre de Quintín, Rebeca, provenía de una familia de la clase alta puertorriqueña. A sus dieciséis años quiso trabajar como correctora de pruebas en *El Diario de las Antillas*, pero su padre llamó al director para que no le dieran el empleo, tampoco la dejaron trabajar como enfermera voluntaria en el hospital. Aburrída por la sobreprotección de sus padres, se refugió en un mundo de fantasía, entre el ballet y la escritura de poesía: “*Me pasaba casi todo el día en el jardín, bailando y escribiendo. Mis padres se preocuparon, y empezaron a invitar gente de mi edad a la casa con frecuencia. Me llevaban a pasadías, a jaranas y a conciertos y me organizaron un sinnúmero de actividades sociales*” (61). Sus padres ofrecieron asumir todos los gastos del carnaval del Casino Español, con tal de que la eligieran reina: “*Querían distraerme y hacerme olvidar la vocación artística. El comité aceptó la oferta de mis padres, y me sugirieron a un joven recién llegado de Extremadura como rey. Me enamoré de él locamente*” (61), en alusión a Buenaventura.

El aburrimiento de Rebeca duró hasta que fue reina del carnaval, pero ella deseaba una experiencia real: “*Rebeca quería un monarca auténtico, que la hiciera sentir subyugada con una sola mirada*” (40). Estereotipo que cumplió a la perfección Buenaventura Mendizábal, recién llegado de España y con un papel desgastado con el cual afirmaba ser descendiente de

conquistadores. Al mes de ser coronados reyes del carnaval se casaron, cuando ella acababa de cumplir dieciséis años: “¡Y al día siguiente de la boda, descubrí que a Buenaventura no le gustaba la poesía y que odiaba el ballet!” (61). Esta cita evidencia la decepción de Rebeca al descubrir que su esposo, a quien apenas conoce, no comparte sus intereses artísticos. Esta situación caló fuerte en su alma y muestra cómo se enfrenta la ilusión a la realidad.

Sin embargo, Rebeca va contra el precepto de una buena esposa, pues ya llevaban ocho años de casados y todavía no habían tenido hijos: “Buenaventura se sentía profundamente desilusionado; siempre había soñado con tener una familia numerosa, pero a Rebeca no le importaba en lo más mínimo. Si tenían hijos no podría bailar y confundirse con la naturaleza” (53). Esta cita revela el carácter etéreo que Isabel busca brindarle a Rebeca, ser una mujer que prefiere el arte por sobre la familia. Rebeca era más parte de la naturaleza que de un constructo social, ella escribía poesía y practicaba ballet, sus vestidos eran de seda y le brindaban un aura peculiar. Asimismo, el medio artístico que la rodeaba y la escritura de poesía revela su cercanía con el mundo de las letras: “Rebeca tenía muchos amigos entre los artistas de San Juan, y a menudo los invitaba a su casa. En las noches se sentaban en el jardín a hablar de poesía y de pintura” (53). Buenaventura estaba enterado de estas reuniones artísticas, pero estaba muy ocupado y no les daba importancia, por ello “Rebeca podía disponer de todo el día y hacer lo que le diera la gana. Escribía poesía en la mañana, practicaba su ballet improvisado en el jardín junto a la laguna en las tardes y cenaba con sus amigos en las noches” (53).

Buenaventura quedó impresionado al ver una casa vecina construida fabulosamente y quería que construyeran una para su familia. Averiguó que el arquitecto era Milan Pavel, quien había huído de Estados Unidos porque creyó haber matado a su esposa infiel y solo se llevó un portafolio debajo del brazo que contenía planos de obras que había copiado del reconocido arquitecto estadounidense Frank Lloyd Wright. A Pavel lo motivaba el arte y a pesar de todo el dinero que Buenaventura le ofreció, no quiso construir la casa para un empresario. Ante la negativa, Rebeca buscó convencerlo de que le construya la casa de sus sueños. Con el objetivo de ganar su confianza le confesó sus dotes de poetisa: “-Escribo poesía en secreto -le dijo a Pavel-. ¿Le gustaría escuchar algunos de mis poemas?” (59) y le llevó una carpeta encuadernada en nácar de madreperla, con un nenúfar tallado encima y cierres de filigrana a los costados: “Rebeca comenzó a leerle a Pavel un poema de amor en

voz alta, cuando una ráfaga de brisa le arrebató la página. En vez de correr tras ella, Rebeca dio unos pasitos de ballet y logró capturarla al vuelo. Milan la observó con deleite” (59). Y le comentó: “-siempre quise ser bailarina y poetisa- le dijo Rebeca-... Usted podría iniciarnos en los secretos del arte moderno” (59).

Pavel había oído decir que Rebeca tenía un salón literario, al cual asistían “la *jeunesse dorée*” de San Juan, lo que muestra el ambiente literario de la época: “jóvenes burgueses que tenían gusto por lo artístico. Éstos habían viajado extensamente por Europa, sabían reconocer los mejores vinos y quesos, tocar un impromptu de Shubert en el piano, hablar francés sin acento, y, ante todo, no necesitaban trabajar para vivir” (60). A este grupo de intelectuales: “Les gustaba el arte porque querían ser bellos, y poner, también, belleza en su entendimiento” (60).

Rebeca le dijo a Pavel: “-Usted puede ayudarnos a cambiar -prosiguió Rebeca-. En Chicago vivió una vida intensa y fue miembro de élite cultural. Está al tanto de los últimos movimientos artísticos europeos: el expresionismo, el constructivismo, el cubismo. Mis amigos y yo seremos sus fieles discípulos” (61). Ante la respuesta afirmativa de Pavel, le dijo: “pero no quiero que meramente me construya una casa. Quiero que se la invente de zócalo a techo, como quien escribe un poema o talla una escultura, sacando a la luz el alma de la piedra. -Y lo besó a su vez en la boca” (62). Isabel comenta: “A través de este portal Rebeca saldría a bailar al mundo, envuelta en sus túnicas de seda y recitando sus poemas de amor” (62). Y agrega: “En aquel lugar, Rebeca podría darse cita con sus amigos artistas” (63).

Isabel, como narradora critica el ambiente literario de Rebeca: “Este estilo de vida, desdichadamente, no resultaba idóneo para las disciplinas de la creatividad artística, y las comedias ligeras, los poemas de *boudoir*, y las juguetonas piezas de piano que los amigos de Rebeca lograban componer no eran gran cosa” (60). Esto lo descubrió por su cuenta al hojear las revistas de la década del veinte en la Sala Puertorriqueña de la Universidad de Puerto Rico. Los amigos de Rebeca publicaban sus poemas en *El Puerto Rico Ilustrado* y *Alma Latina*, revistas en las cuales se comentaban sus recitales de música y sus obras escénicas: “Según ellos, para escribir versos o una pieza de música no era necesario trabajar como un esclavo estudiando los movimientos literarios o dominando complicadas técnicas artísticas,

como aprendí luego en Vassar. Solo en la inspiración de las musas” (60). Respecto al ambiente literario de la Región Latinoamericana:

Mientras que en Argentina y Perú los escritores del momento eran los ultraístas, como Vicente Huidobro y César Vallejo, en las aguas rezagadas de la laguna de Alamares los poetas mimados seguían siendo los modernistas Rubén Darío y Herrera y Reissig, amantes de las enojadas bellezas del *art nouveau*. Tanto en Europa como en América Latina la poesía luchaba por expresar los conflictos de la civilización: la aterradora soledad de la ciudad, la protesta por la explotación de las masas, la pérdida de la fe y de la religión. Al terminar la primera guerra mundial, el mundo se deshacía por las costuras, pero en nuestra isla, los poetas seguían cantándole al cisne que surca el zafiro límpido del estanque y a la ola que se deshace en encajes sobre la playa. (60)

La cita precedente refuerza la idea de que esta obra de Ferré es metaliteraria, por cuanto reflexiona constantemente sobre el mundo letrado. Da cuenta además del panorama intelectual de Puerto Rico, el cual se había quedado atrasado respecto al resto de Latinoamérica al no incluir la crítica social.

Poco tiempo después de mudarse a la casa de la laguna construida por Pavel, Rebeca comenzó a sentirse desgraciada, debido a que Buenaventura le prohibió reunirse con sus amigos artistas: “porque aquellas veladas bohemias eran indignas de la esposa de un cónsul de España” (65). Llevaban un año viviendo en la casa y todavía Rebeca no había logrado organizar los recitales de poesías ni los espectáculos de baile que había imaginado en la terraza de mosaicos de oro: “Le había pedido a Pavel que le diseñara un templo consagrado al arte, y vivía en un santuario al comercio y a las fanfarrias diplomáticas” (65), esto debido a los negocios de su esposo y a su rol como diplomático, lo cual distaba grandemente de sus ideales artísticos.

A sus 26 años nuevamente se sentía aburrida: “Un día, sin embargo, Rebeca empezó a cansarse de Buenaventura. No era más que un egoísta; siempre pasaba por alto su vocación artística. Habían vivido dos años en la nueva casa y ella se había comportado como una esposa perfecta, sin que él le permitiera celebrar una sola velada con sus amigos” (68). Ante su aburrimiento y el egoísmo de su esposo, quien no la apoyaba en su vocación artística,

Rebeca se rebela y decide separarse de Buenaventura e ir a vivir a Estados Unidos con sus abuelos.

Mientras Rebeca armaba sus maletas, sentía un fuerte olor a jamón porque Buenaventura la obligaba a guardar los jamones de España en su ropero, para que los sirvientes no se los roben, lo cual la hacía sentir como una mercancía más. Entre sus pertenencias destacan sus libros de poesía “Y siguió metiendo en el baúl sus trajes de gasa, sus zapatillas de raso y sus libros de poesía” (70). Al llegar a Estados Unidos, Rebeca supo que estaba embarazada. Buenaventura la fue a buscar sin saber del bebé, al enterarse le prometió que si regresaba con él podría tener todas las veladas artísticas que quiera. Bajo esta promesa decide regresar a la casa de la laguna junto a su esposo.

Rebeca comenzó a brindar veladas culturales en la casa de la laguna construida por Pavel, mientras Buenaventura seguía con las reuniones diplomáticas: “Rebeca celebraba un recital de poesía y música semanalmente; sus amigas asistían con hermosos vestidos de gasa estampados de flores, y sus amigos con trajes de terciopelo y corbatas de pajarita de seda. Se sentaban en la terraza, rodeados por las brumas de color violeta que exhalaba la laguna al atardecer, y discutían sobre poesía, música y arte” (72). Estas veladas le brindaron al matrimonio una armonía que antes no tenían. “Rebeca escribía versos todos los días. Visitaba el sótano con frecuencia y bebía las aguas del manantial para nutrir su inspiración” (72). Los amigos de Rebeca también escribían poemas, se leían unos a otros sus versos, y se daban sugerencias. La narradora comenta que admiraban a Luis Palés Matos, “el hijo de un hacendado blanco que en 1929 publicó un libro de poemas negroides titulado *Tuntún de pasa y grifería*. La burguesía se escandalizó, pero los amigos de Rebeca se enamoraron de los poemas, en los cuales retumbaban los misteriosos ritmos de África” (73). Y agrega: “Rebeca se sentía tan orgullosa de estas reuniones que disimulaba sus prejuicios raciales, y nunca se quejaba cuando sus amistades los recitaban en voz alta” (73). Buenaventura había escuchado que muchos artistas españoles eran republicanos: “Picasso, Pablo Casals, el poeta García Lorca; y sospechaba que los amigos de Rebeca eran socialistas, a lo mejor hasta comunistas. De nada se valía que Rebeca se pasara recordándole que éstos eran hijos de las familias más ricas de la Isla” (82).

Junto a sus amigos estaban planificando una velada sobre un drama de Oscar Wilde, titulado *Salomé* “Lo leyeron en voz alta y lo encontraron extraordinario. El desafío que esa

obra encarnaba fue tomado como bandera de batalla por sus amigos, y estuvieron haciendo preparativos durante casi dos meses para llevar a cabo la puesta en escena. Construyeron una pequeña plataforma sobre la terraza, que serviría de escenario” (80-81). Rebeca haría la representación de Salomé: “El baile tenía que ser una broma literaria: el bautizo iconoclasta del patrono de la capital por los miembros del salón literario” (81).

Esa noche, alrededor de las diez, Rebeca apareció en escena y comenzó su baile. Cuando llegó el momento, se quitó el último de sus siete velos y apareció vertiendo el agua de la laguna por sus dos generosas ánforas, llevando al descubierto todo lo demás. En ese preciso instante, el Rolls-Royce de Buenaventura se detuvo frente a la casa, y éste subió las escaleras, precedido por varios hombres de negocios. Cuando vio a Rebeca no pronunció una sola palabra. Se quitó el cinturón de cordobán y le dio una foetiza tan tremenda que la dejó inconsciente. (81)

La golpiza que recibe Rebeca revela la violencia doméstica y la dominación a la que están sometidas las mujeres. Su esposo Buenaventura justifica su actuar: “Estabas perdiendo contacto con la realidad –le dijo a Rebeca- y tuve que darte una lección para que volvieras a poner los pies en la tierra” (82). Por otra parte, esta escena muestra cómo la historia pretende negar el arte. Luego Rebeca cambió, abandonó sus reuniones y dejó de escribir poesía, comenzó a asistir a misa cada día, por orden de su esposo y se transformó en una mujer sumisa: “Soportó con paciencia sus frecuentes embarazos, y estaba aparentemente resignada a su suerte. Guardó sus zapatillas de baile, sus túnicas de seda y sus libros de versos al fondo del ropero, y se fue apagando poco a poco como uno de los nenúfares olvidados al fondo de la terraza. (85)

La lectura del manuscrito de Isabel dejó frío a Quintín en la descripción de Rebeca bailando desnuda en la terraza para divertir a sus amigos, algo que él nunca presenció de niño: “*Su madre había sido una criatura refinada, tanto espiritual como físicamente, y no era una mujer inmoral. Rebeca era muy inteligente; tenía un talento natural para la poesía, y su salón literario llegó a ser famoso en el San Juan de los años veinte y treinta*” (90).

Por otra parte, trata de inverosímil el relato de la golpiza de su padre a Rebeca: “¿Sus abuelos recibiendo a Buenaventura en su casa después de azotar públicamente a su hija? ¿No estaban enterados de lo sucedido? ¿Sería que Rebeca no les había contado nada? Era todo inverosímil, una fabricación fantástica” (160).

Y agrega que se dio cuenta que a Isabel le gustan los personajes rebeldes: “Lo reconozco, en su juventud, mamá era una desobediente tremenda; la consintieron demasiado y estaba acostumbrada a salirse con la suya. Pero más tarde cambió. Papá la ayudó a madurar, y finalmente aceptó sus responsabilidades como esposa y madre” (202).

Buenaventura demolió la casa de la laguna construida por Pavel, como una forma de rechazar el arte: “-Aquí hace falta aire y luz; sanear los cuartos de tantos cachivaches que llevan la mente a perderse por los páramos del sueño, y regresar al mundo de lo práctico: del saludable lacón con papas y de la fabada asturiana” (82-83). Además, le negó a Rebeca el derecho a disfrutar de sus amigos artistas. Rebeca se dedicó a ser madre y a ir diariamente a misa, por orden de su esposo. Asimismo: “Guardó sus zapatillas de baile, sus túnicas de seda y sus libros de versos al fondo del ropero, y se fue apagando poco a poco como uno de los nenúfares olvidados al fondo de la terraza” (85).

Isabel comenta que el cambio en Rebeca era como si ella quisiera probarle al mundo que tenía más fuerza de voluntad que nadie: “Se puede ser obediente y rebelde a la misma vez: la obediencia más perfecta es, a veces, la rebelión más perfecta, y la metamorfosis de Rebeca fue algo por el estilo” (135), además ella: “Antes veneraba a Oscar Wilde y a Isadora Duncan, y les rendía culto en sus poemas y en sus bailes” (135), ahora iba a misa todos los días y les rezaba a los santos en el altar. Rebeca parecía que estuviese actuando un papel, y se entregaba con la misma intensidad de los papeles de sus poemas, solo que en esta actuación estaba decidida a ser la esposa perfecta: “La laboriosidad era la virtud suprema de la mujer casada. La casa de la laguna tenía que estar impecable, y el pernicioso desaliento no debía colarse jamás por sus rendijas; todo el mundo tenía que estar alegre” (135). En el relato de Isabel ella menciona que Quintín había nacido en la casa de Pavel y le recordaba a Rebeca una época feliz de su vida que prefería olvidar, cuando Rebeca bajaba “al sótano a beber agua del manantial y escribía poemas todos los días. Pero desde la golpiza de Buenaventura no había vuelto a pisar el sótano y no había escrito un solo poema más. Quintín estaba siempre con

Petra y Eulodia en la cocina” (136). En palabras de Petra: “-Rebeca debió seguir bailando y escribiendo poemas -le dijo a su sobrina-. A lo mejor hoy no estaría tan loca” (229).

A Isabel comenzó a darle pena la situación de Rebeca, a pesar de que eran tan distintas, solo podía imaginar lo doloroso que había sido para ella, una amante de la poesía, que su esposo hiciera desaparecer la biblioteca: “En la casa de la laguna no había un solo libro; la biblioteca de Rebeca había desaparecido el día en que Buenaventura arrasó la casa de Pavel. Una tarde en que estábamos charlando en la terraza, logré armarme de valor y le pregunté sobre su escritura” (230). Un día Isabel le pregunta a Rebeca si era verdad que escribió un libro de versos y le señaló que le gustaría leerlo: Rebeca con los ojos llenos de lágrimas le agradeció por su interés y le prestó su carpeta de poemas, la cual era tal como Quintín se la había descrito “Estaba encuadernada al estilo *art nouveau*, con tapas de Nácar decoradas con nenúfares y cierres de filigrana a los costados. Las páginas estaban ajadas y amarillentas; se notaba que Rebeca no había escrito un poema en años” (230).

Esta escena de lectura demuestra el ávido interés de Isabel por la poesía de Rebeca, ya que se leyó completo *Los nenúfares del olvido* esa noche. Al día siguiente, cuando ya todos se habían marchado, le expresó su opinión: “Primero, le dije lo mucho que me había gustado. Y, entonces, cometí el error de sugerirle -lo más delicadamente posible- que cambiara un adjetivo aquí, una metáfora allá. Juro que lo dije ingenuamente, no quise herirla. Yo todavía era joven y tenía poca experiencia” (230). Además, argumenta, Rebeca no tenía estudios literarios como ella, su suegra “escribía poesía a la antigua, confiando en la inspiración de las musas. Hoy ya no se puede escribir así; la literatura es un quehacer como cualquier otro, tiene sus leyes y sus técnicas, y, para escribir bien, hay que saber dominarlas” (230). Lejos de agradecer las sugerencias, Rebeca reaccionó fuertemente: “-¡Porque te graduaste en Vassar College te crees dueña del conocimiento del mundo! – me dijo arrebatándome la carpeta de las manos-. No eres más que una universitaria poseída, y no sabes una mierda de la vida. Un día vendrás a pedirme ayuda y entonces sabrás lo que es bueno. Y cerró las tapas del libro de los nenúfares, y no me lo perdonó nunca” (231). En otra ocasión, Isabel llama a Rebeca para avisarle un tema familiar y Rebeca le responde con desdén: “¡Serás un genio literario -dijo en una voz muy iracunda que se introdujo por los huecos del teléfono como el silbido de una serpiente-. Pero no tienes la menor idea de lo que quieren decir el respeto y la consideración” (250).

Isabel cuenta que en la opinión de Rebeca, el gran error de sus padres había sido enviarla a estudiar a Vassar College, puesto que se había “americanizado” demasiado, además ella creía que las mujeres “no debían estudiar tanto porque luego no lograban adaptarse al matrimonio, y pocas veces eran felices” (223). Por eso, cuando sus hijas, Patria y Libertad, se graduaron en la escuela superior de San Juan, pensaba enviarlas a La Rosée, un colegio exclusivo de señoritas en Suiza. Rebeca misma estudió solo hasta primer año de escuela superior en el Sagrado Corazón de Hato Rey; se casó a los dieciséis años y según ella, nunca le había hecho falta estudiar más, pues podía leer poesía por su cuenta. Además, aseveraba: “Un diploma universitario en manos de una mujer casada era, por su puesto, una ventaja; le daba brillo a su conversación durante las actividades sociales, lo que era siempre una ayuda para el esposo, y le permitía educar mejor a sus hijos. Pero en una mujer soltera, un diploma universitario era una amenaza que asustaba a los hombres” (223). Rebeca perpetúa la visión instaurada por la sociedad patriarcal de la época, y sostiene que la mujer solo debe dedicarse a ser una mujer abnegada en su matrimonio, a quien a lo sumo, se le permite leer poesía. No obstante, su performance literaria da cuenta de que en su interior busca rebelarse ante el sistema.

En la novela el matrimonio se visualiza como una institución patriarcal que subordina a la mujer ante los intereses y gustos del marido, donde la mujer no tiene voz y no puede expresarse. Rebeca no puede acceder al arte y asimismo Isabel debe escribir a escondidas su novela, sin libertad. Isabel conocía la historia de Rebeca, por ello al casarse juró que no le pasaría lo mismo: “Rebeca había soñado con ser bailarina y poetisa, y no logró alcanzar ninguna de sus metas luego de su matrimonio con Buenaventura. Juré que a mí no me sucedería lo mismo” (222). Isabel se casó en una iglesia donde no había ningún conquistador enterrado, lo que es una forma de rehusarse a hacer suyo el pasado de su esposo, descendiente de conquistadores. Pero su situación no dista mucho de lo que vivió Rebeca. Isabel se siente enclaustrada en su casa donde debe cumplir el deber de esposa y dejar a un lado sus aspiraciones de ser escritora.

### Comentarios finales

*La casa de la laguna* nos lleva a reflexionar sobre el lugar que ocupa la mujer en la literatura, en la historia, y en el ámbito socio-político. Sandra Palmer-López sostiene que la obra de Rosario Ferré representa un nuevo giro en el devenir histórico de la literatura puertorriqueña, no sólo por romper con la tradición del género femenino por excelencia, que corresponde a la poesía, sino por “la doble posición política que adopta en cuanto a la defensa de la mujer en la sociedad patriarcal y la problemática de identidad nacional” (165). Isabel lleva a reflexionar sobre el campo político y social de su país, saca a la luz problemáticas como el maltrato a la mujer y el lugar secundario que históricamente se la ha dado en la sociedad.

El manuscrito de Isabel está compuesto de fragmentos, de recuerdos familiares, de conversaciones y relatos escuchados a otros, de múltiples voces, un relato híbrido en su forma y en su fondo, que recoge las memorias de su familia y la familia de su esposo, imbricadas con la realidad histórica de Puerto Rico. Los hechos históricos que relata la novela efectivamente son alterados, ya que Isabel decide lo que es pertinente o no en su texto. Sin embargo, su testimonio por haber presenciado parte de la historia y por haberla escuchado de otros, no busca cuestionar cómo ocurrieron realmente los hechos o imponer su punto de vista (lo que sí hace su esposo) sino busca representar su cotidianeidad y legitimar su voz frente a la opresión tanto de su esposo como de la sociedad puertorriqueña.

El discurso histórico, según Hayden White, es un acto esencialmente poético porque utiliza las mismas estrategias discursivas de los textos ficcionales, es así como la "invención también desempeña un papel en las operaciones del historiador" (18) y, por lo tanto, la historiografía se acerca al discurso ficcional. White afirma que la cercanía con el lenguaje poético aportaría el elemento 'metahistórico', que se encuentra implícitamente dentro de la filosofía de la historia que representa cada historiador, lo que revela la importancia del lugar desde el cual se escribe la historia<sup>37</sup>. De esta manera observamos cómo se borran los límites

---

<sup>37</sup> White sustenta su propuesta al reconocer en el discurso de la obra histórica estrategias discursivas a las que denomina prefigurativas y tropológicas, por estar basadas en cuatro tropos del lenguaje poético: metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía, las cuales se encontrarían en distinto grado dependiendo de cada historiador.

rígidos entre ambos discursos y se desmantela la objetividad de la historiografía oficial. Por su parte, Fernando Aínsa (1997) comparte esta visión crítica de la relación entre historia y ficción al considerar la complejidad de ambas nociones: "Una -la historia- se ha dicho, narra científica y seriamente hechos sucedidos, mientras la otra -la ficción- finge, entretiene y crea una realidad alternativa 'ficticia' y, por tanto, no verdadera" (111), pero dentro de su complejidad, ambos discursos comparten el organizar y "reconstruir" un relato. La diferencia se encuentra, según el autor, en la intención del escritor y en el pacto que asume el receptor: de la verdad para la historia y de lo posible o verosimilitud para la ficción. En palabras de Aínsa (1997) "a través de la apertura histórica y antropológica que propicia la literatura, la propia historia se enriquece" (113), esto porque no ofrece solo la mirada "oficial" sino también la "otra" historia. El autor asegura que el "cuestionamiento de la legitimidad histórica puede servir para hacer 'justicia', al convertir personajes marginalizados de los textos oficiales en héroes novelescos" (116).

Seymour Menton (1993) propone que a partir del año 1949 surge la Nueva Novela Histórica latinoamericana<sup>38</sup> con la publicación de *El reino de este mundo* del escritor cubano Alejo Carpentier<sup>39</sup>, hecho aislado porque no será hasta unos años más tarde, en 1979, el auge de esta nueva forma de narrar, con la publicación de *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier y *El mar de las lentejas* de Antonio Benítez Rojo. Luego aparecerían más novelas en casi toda Latinoamérica y el Caribe. Por su parte, Roberto González Echevarría (2011) sostiene que la novela latinoamericana recurre al archivo o documentación de época para subvertir del discurso hegemónico y nombra a la novela que se preocupa de este asunto como "ficción de archivo"<sup>40</sup>. Sin embargo, de momento nos preocuparemos de presentar la teoría de Menton, por considerarla más acorde a nuestros propósitos, por su propuesta de la

---

<sup>38</sup> En adelante, por su abreviatura: NNH latinoamericana.

<sup>39</sup> Carpentier en el prólogo de *El reino de este mundo* expone una manera de percibir lo latinoamericano a través del concepto de *lo real maravilloso*, a raíz del cual se pregunta: "¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?" (14). Este pensamiento surge luego de su primer viaje a Haití, en donde a cada paso hallaba lo real maravilloso.

<sup>40</sup> Esta teoría podrá ampliarse en un estudio posterior.

metaficción, la intertextualidad como elementos presentes en estas novelas<sup>41</sup> y por destacar la “nueva” mirada respecto al discurso histórico que presentan<sup>42</sup>.

Para distinguir la NNH latinoamericana de la novela histórica tradicional se pueden establecer similitudes con la novela realista decimonónica (Lukács; Spang). No obstante, es preciso aclarar que esta analogía no indica que la NNH latinoamericana haya surgido de la novela histórica, sino que comparten rasgos en común, como la narración de sucesos del pasado y una tendencia realista en la narración. No obstante, el aporte de la NNH latinoamericana según Aínsa (1997) consiste en revelar "los mitos, símbolos y la variedad etnocultural de una realidad que existía, pero que estaba ocultada por el discurso reductor y simplificador de la historia oficial" (113).

Isabel Monfort nos permite apreciar cómo el discurso histórico se tensiona frente al discurso literario, así como el discurso del colonizador frente al colonizado, situación que se replica en el discurso de poder instaurado tanto en el espacio íntimo como en el sociopolítico. La reescritura de la historia que elabora Isabel deconstruye el discurso histórico hegemónico por tres vías. En primer lugar, debido al carácter ambiguo que adquiere la historia oficial a través del enfrentamiento dialógico entre Isabel y Quintín, en el cual se confrontan la verdad histórica con la verdad literaria, siendo esta última la que prevalece, así como es Isabel quien logra vivir y perdurar a través de la publicación de su novela. En segundo lugar, se desacraliza la historia oficial al dotar de elementos subjetivos a la narración de hechos históricos. Por último, se subvierte la realidad al darle voz y participación histórica a personajes invisibilizados.

Isabel logra terminar de escribir su novela e incluso ¿publicarla? En este juego metaficcional, Ferré hace suponer al lector que la novela que tiene en sus manos es la novela escrita por Isabel. En su novela ella percibe la ambigua relación entre ficción e historia. Ella, como escritora y creadora de las historias que contiene el manuscrito, desacredita el discurso

---

<sup>41</sup> Menton propone seis rasgos para identificar una NNH latinoamericana, los cuales pueden estar presentes en diferentes grados y no necesariamente deben estar todos en una misma novela.

1) Subordinación del período histórico ante ideas filosóficas borgeanas, 2) Distorsión de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos, 3) Ficcionalización de personajes históricos, 4) Metaficción, 5) Intertextualidad, 6) Conceptos bajtinianos: lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia.

<sup>42</sup> Menton, al comienzo de su libro *La nueva novela histórica de América latina 1979-1992*<sup>42</sup>, presenta un listado con las obras que corresponderían a dicha categoría.

histórico al poner en tensión su aparente objetividad. Es precisamente en lo difuso de los límites de la palabra histórica y de la palabra ficcional donde surge el dialogismo que lleva al lector a una reflexión sobre el lugar de las voces femeninas y brinda un espacio a la historia íntima y a la percepción de los hechos históricos a través de la mirada femenina.

*La casa de la laguna* es en sí misma un taller de escritura y un texto autoreferente. Esta construcción en abismo funciona como estrategia auto-reflexiva del proceso de escritura de Isabel. El lector empírico observa a través de las dos voces contrapuestas -la voz de la escritora y la de su lector/editor- cómo opera el proceso de escritura. Se muestra una escritora en su oficio diario, con días de trabajo prolífico encerrada en su oficina sin contestar recados, otros días de bloqueo mental ante la mirada ajena, momentos de recolectar información mediante “entrevistas” (a su esposo, a Petra, a Rebeca), y la determinación de publicar su novela.

El juego metaficcional se evidencia en el relato dentro del relato: “Quintín me contó una vez la historia que a su vez Rebeca le contó a él, ya que Quintín no había nacido por aquel entonces” (48). Esto es como la matrioshka rusa, que en su interior contiene otra muñeca réplica de la anterior y así sucesivamente. Asimismo, se puede establecer un paralelo con la casa de la laguna. Una casa -construida por Pavel-, se demolió y se construyó otra casa -estilo más austero y español, que se demolió y luego se construyó una réplica de la primera casa de Pavel. Es como el cuadro dentro del cuadro, la novela dentro de la novela. No obstante, se rompe el círculo, pues la casa al final de la novela termina ardiendo igual que la hacienda en *Maldito amor*. Lo único que prevalecerá es la novela de Isabel.

Desde mi perspectiva, *La casa de la laguna* deconstruye el arraigado patriarcalismo de la sociedad puertorriqueña y la mentalidad androcéntrica que censuran la voz femenina. El trabajo escritural de Isabel se realiza en la clandestinidad, su palabra va contra la norma y representa un fuerte impulso de rebeldía hacia las estructuras del poder. Ella es la autoridad sobre la realidad que narra, ella es quien domina en su mundo narrativo y las anotaciones al margen que realiza su esposo solo ocupan un lugar descentrado, que es el lugar que se le quiere imponer a ella como escritora, pero que no ocupará.

La estrategia de Isabel para romper el silencio y lograr su liberación es la palabra escrita, su voz perdurará más allá del discurso histórico oficial que buscaba perpetuar su marido.

Ante el escenario desolador de la violencia de su esposo y el derrumbe familiar, su acto de escritura es el medio por el cual logra su salvación.

### 2.2.7. Elvira y Dido: las reinas de la palabra en *Vecindarios excéntricos*

La novela *Vecindarios excéntricos* (1999) según Ferré es una biografía novelada, la narradora es Elvira, quien en su infancia era ávida lectora, luego en la adolescencia fue reina del Carnaval, cuyo tema sería ese año la palabra impresa. Más tarde estudiaría un doctorado en literatura inglesa y trabajaría en un diario. Ella como narradora se encarga de recopilar y juntar la historia de su familia. Esta novela tiene puntos de encuentro con la vida de Rosario Ferré, es una obra especular, por tanto, mi propuesta es leerla como una autoficción.

#### **Elvira: la reina de la palabra**

Elvira cuenta que de niña cuando su mamá tocaba en el piano piezas melancólicas ella se sentía mareada, se le ponían las manos y los pies helados e incluso tosía casi al punto de escupir sangre, ante lo cual la lectura la salvaba: “Entonces corría a mi cuarto, agarraba un volumen de *Tarzán*, de Edgard Rice Burroughs, y empezaba a leer. Solo así me sentía mejor” (314). En cambio, señala que cuando su papá tocaba en el piano, eran piezas más vigorizantes que le arreglaban el ánimo. La música era la vía de escape de sus padres, y la de ella era la lectura: “Desde niña me encantaba leer, y pronto descubrí la biblioteca de mis padres, que quedaba en el segundo piso, encima de mi dormitorio. Entraba en puntas de pie, agarraba una novela, y me deslizaba dentro del balcón del cuarto de huéspedes, que era muy estrecho y sobresalía por encima del jardín. Nadie subía allí arriba” (314). Elvira describe su lugar de lectura como un refugio:

Las puertas estaban siempre cerradas para que no entrara el polvo, y el cuarto permanecía oscuro para que la colcha y las cortinas no se marearan. El balcón tenía un balaustre de hierro colgado a través del cual se podía ver el jardín, que se desplegaba a mis pies como una laguna de grama caliente y verde, que respiraba vapor. Una enorme enredadera de buganvilla púrpura subía por un lado del alero de tejas y lo cubría por completo, de manera que me protegía de la lluvia. (314)

Respecto a sus lecturas comenta: “Una vez adentro, me sentaba en el piso, abría un libro y me ponía a leer. Oculta dentro de mi nido espinoso, conocí a Emma Bovary, a Eugène Grandet, a Cathy Heathcliff, a Jane Eyre, a Milady, a Becky Sharp, a Tom Sawyer, a Cyrano de Bergèrac y muchos otros héroes y heroínas que me han acompañado a través de la vida” (314). Sumada a estas lecturas, en su relato Elvira en otra ocasión cita el libro *La búsqueda del tiempo perdido* de Marcel Proust. Estas lecturas revelan sus intereses literarios, los cuales mezclan el realismo y el romanticismo decimonónico europeos. La narradora demuestra dominio de la literatura; además Elvira cuenta que algunas de sus lecturas no eran del todo propias para su edad, una vez cayó en sus manos una copia inexpurgada de *Las mil y una noches*, y leyó un pasaje que decía: “Cuando Yasmín, la hija del sultán, se comprometió con Aladino, las mujeres del harén la llevaron a los baños y le afeitaron el pubis hasta que se lo dejaron rosado y suave como la palma de la mano” (314-315). Elvira cuenta que no entendía por qué harían eso así que bajó de su escondite para preguntarle a su abuela Valeria por ese pasaje, quien se escandalizó y le quitó el libro, el cual guardaron bajo llave.

Comenta que desde su refugio escuchaba a su madre y a las sirvientas llamándola para realizar sus quehaceres o bañarse, pero nunca la encontraban pues estaba aislada del mundo: “Cuando me cansaba de leer me ponía de pie, me estiraba y respiraba hondo, y miraba hacia La Concordia. Me preguntaba entonces qué estaría sucediendo bajo los techos de aquellas casas, y cuántas novelas se estarían viviendo en ellas” (314). Entre sus lecturas favoritas se encontraba el libro *Fortunata y Jacinta* de Benito Pérez Galdós, el que leyó “de un tirón” en su escondite secreto. Esta novela le causó gran conmoción, al punto de identificarse con una de sus protagonistas:

Era la historia de dos muchachas madrileñas: Fortunata, la pollera rebelde que desafiaba las convenciones de la sociedad porque le daba a comer huevos crudos a su amante – un señoritingo de sociedad- mientras jugueteaban sobre un montón de heno; y Jacinta, la señorita bien educada, que aceptaba mansamente el rol de la mujer casada en el mundo, nunca se quejaba, y moría joven pero en paz consigo misma. Al punto me identifiqué con Fortunata. (315)

En Puerto Rico las personas de alta sociedad celebraban anualmente un baile del Carnaval del Casino, lo cual motivaba a las adolescentes y jóvenes a vestir sus mejores trajes para ser

presentadas en sociedad. Ese mismo año en que descubrió aquella lectura, Clarissa, su madre, le preguntó de qué quería disfrazarse para el carnaval de este año, ante lo cual Elvira le responde que quería un disfraz de Fortunata, “la pollera de Galdós, que le daba a comer a su amante huevos crudos en el pajar” (315). Su madre le dio una cachetada y le arrancó la novela de las manos. Como castigo ese año no fue al Carnaval del Casino. Esta experiencia de censura, sumada a la reacción que provocó su lectura de *Las mil y una noches*, significó que no le confiara a nadie más los libros que leía. Por otra parte, el tener una lista negra de libros dejaba a la lectura como una actividad aún más atrayente por su carácter de prohibida.

Elvira fue reina del carnaval dos veces. La segunda vez fue elegida a sus 18 años por intereses políticos de su padre, que se estaba postulando a Gobernador de la Isla. En esta ocasión el tema del baile era “la palabra impresa”. Elvira comenta: “Uno podría disfrazarse de letra, de palabra, de oración, de poema, de libro, de revista o de periódico. Ese año la inventiva de la sociedad capitalina se vería empujada al límite y los jóvenes de sociedad tendrían que exprimirse el cerebro para lucubrar disfraces inspirados en aquellos temas difíciles” (420). Su disfraz como Reina de la Tinta lo describe como una pieza espectacular, alusiva al tema: “un sofisticado traje tubo recamado de canutillos y cuentas de azabache, con un tajo hasta el muslo en la falda y una larga cola que, de tan negra, parecía líquida. Las cuentas de azabache temblaban sobre mi cuerpo como gotas de tinta, e invertido sobre mi cabeza se balanceaba un recipiente de cristal tallado, supuestamente el tintero” (420). Ella misma era escritura; y su sangre, la tinta. Esta imagen de Elvira metamorfoseada en la tinta de un libro sugiere una estrecha relación de la tinta con la sangre y del cuerpo con la escritura.

Una vez hojeando unos libros viejos Elvira encuentra un álbum de la primera infancia de su hermano: “Era precioso: tapizado en seda azul, con un bebé que llevaba una coronita dorada en la cabeza adornando la portada. En él mamá había apuntado día por día todos los detalles de los primeros meses de Álvaro” (315). Desde cómo había sido su lactancia, su dentición, cuándo se había sentado en la cuna por primera vez, cuándo había dado los primeros pasos y pronunciado las primeras sílabas. Este descubrimiento la motivó a buscar su propio álbum, pero grande fue su sorpresa al encontrarlo prácticamente vacío. Su álbum estaba tapizado en seda rosa, con una cigüeña pintada a mano sobre la tapa: “El corazón me tembló de anticipación al abrirlo. Pero después de tres o cuatro apuntes -el hospital donde había nacido, el día y la hora- el resto del libro estaba en blanco. No había nada escrito; hasta

olía a nuevo. Me sentí como si me hubiera caído del pico de la cigüeña y me precipitara al vacío” (316). Elvira se dio a la tarea de llenar su álbum “Durante las próximas dos o tres semanas traje loca a mamá con preguntas como: “¿Cuándo aprendí a caminar?, ¿Cuál fue la primera palabra que dije?”, “¿Cuándo aprendí a leer?”. Me recorté un mechón de pelo, lo até a una cinta y lo até al álbum con cinta adhesiva” (316). Consiguió su certificado de nacimiento, sus notas de la escuela, buscó fotografías y cuando sintió que estaba tan completo como el de su hermano señaló “Fue la primera vez que me di a luz a mí misma” (317), en una escritura a modo de *collage*. Elvira se escribe y reconstruye en su libro de infancia.

Elvira a lo largo de su relato cuenta que tuvo una crianza muy estricta. Su madre la sobreprotegía al punto de que no la dejaba ir a las reuniones sociales sola y cuando la acompañaba, si algún pretendiente se le acercaba mucho, lo espantaba. Con el tiempo ya no la invitaban a salir y se fue quedando sola. Además, ella sentía que ningún hombre era lo suficientemente bueno como su padre, pues buscaba una pareja que se pareciera a él. No obstante, con el tiempo se fue dando cuenta que aquella perfección que veía en su padre no era tal, pues siempre puso sus intereses personales por sobre los de su madre, quien postergó su vida para apoyarlo con sus negocios y con su carrera política. Por estos motivos, Elvira es enfática en señalar: “Juré que yo no iba a ser como Clarissa; yo no me iba a sacrificar” (427).

Elvira fue enviada por sus padres al internado St. Helen’s, un estricto colegio para señoritas en Estados Unidos, terminando el año académico escribió una carta a sus padres pidiéndoles que la dejaran tomar unos cursos en la Universidad de Ginebra el verano siguiente. Si bien estudiaba en un colegio fuera de la Isla, en este internado no tenía libertad.

Comenta que gracias a su interés en los estudios y sus lecturas, el aislamiento le era más soportable: “Me encantaba la historia de Abderramán III, el gran emir omeya de la España del siglo X; los poetas franceses como Pierre Ronsard y Paul Verlaine; los antropólogos Ruth Benedict y Margaret Mead” (416). Su meta era luego de su graduación, obtener un doctorado en literatura inglesa en Nueva York porque en esa ciudad no había leyes que obligaran a las jóvenes mayores de veintiún años a vivir en casa de sus padres. “A los veintiuno una mujer era adulta, podía hacer más o menos lo que quisiera: buscar trabajo o vivir por su cuenta. Solo en países como Irán, Arabia Saudita y Puerto Rico las seguían tratando como niñas hasta que llegaban a viejas, y entonces ya a nadie le importaba un bledo lo que hicieran” (424).

Con esto realiza una fuerte crítica a la educación que recibían las mujeres de clase alta en Puerto Rico, quienes se encontraban bajo el yugo del sistema patriarcal.

Sus padres le negaron la posibilidad de continuar sus estudios, Clarissa le dijo que no la dejarían vivir sola para que no pierda su reputación, además le preguntó para qué quería seguir estudiando, si no necesitaba trabajar y que si quisiera estudiar algo práctico como contabilidad, enfermería o agronomía la ayudarían: “Pero separarte otra vez de nosotros e irte a vivir tan lejos para estudiar literatura cuando puedes leer todos los libros que quieras en la biblioteca de tu padre no me parece sensato” (431). Esta negativa caló hondo en Elvira, ya que a su hermano sí lo apoyaron con sus estudios en Europa. Comprendió el lugar que le correspondía por ser mujer: “Habían pasado veinte años desde la rebelión de tía Celia y las cosas seguían igual. La idea de que una joven soltera y de buena familia pudiera encontrar trabajo y vivir por su cuenta en una ciudad como Nueva York o Boston ganándose su propio sueldo y sin meterse de monja -que era lo que yo quería- era inconcebible” (431). Su tía Celia tenía aspiraciones de estudiar una carrera universitaria, pero se dio cuenta que la única forma de lograrlo era mediante el servicio de monja, donde pudo finalmente ser trabajadora social a costa de su libertad.

Respecto a sus lecturas en esta etapa de juventud destaca a Margaret Mead, la antropóloga estadounidense que formuló las bases para el feminismo, al proponer que las diferencias biológicas no condicionan los roles sociales: “En mi mente las diferencias entre el sexo y el amor estaban claras – no había leído a Margaret Mead en vano” (418). Se evidencia cómo su subjetividad se va conformando a través de la elección de sus lecturas, tanto sus pensamientos como sus aspiraciones van en concordancia con ellas. Por otra parte, dada su educación conservadora, se observa que desde niña sus lecturas pueden considerarse revolucionarias para el pensamiento de la época.

Elvira consideraba la realización de un doctorado como objetivo trascendental para su vida, su realización era de vida o muerte y consistía en la única manera de posponer su regreso a la Concordia. Respecto de su ciudad comenta lo alejada que estaba del ambiente cultural que anhelaba: “Aunque en el pasado La Concordia tenía mucha actividad musical, para las décadas cuarenta y cincuenta pocas compañías de teatro y ballet venían al Teatro Atenas. Tampoco había una biblioteca ni una universidad, lo que dejaba nuestro panorama cultural angustiosamente yermo” (332).

La relación conflictiva con su madre la había llevado a querer tomar distancia de ella. No obstante, Elvira sabía en su interior que su madre necesitaba ayuda tanto como ella misma, ambas anhelaban su independencia. Estos pensamientos la llevan a recordar una lectura:

Me acordé de una historia que había leído hace mucho tiempo, “La huérfana del río”, en el que la madre de una niña se suicidaba tirándose al agua. La hija iba todos los días a la ribera y se quedaba mirando el agua, esperando por si a lo mejor su mamá regresaba. La niña solo veía su reflejo, pero según fue pasando el tiempo se parecía más y más a su madre. Un día se convenció de que su madre estaba de vuelta y la contemplaba desde el fondo del agua. Le extendió la mano para ayudarla a subir a la orilla, perdió el equilibrio, cayó al río y se ahogó. Me dio terror aquel cuento, pensé que a mí me podía pasar lo mismo. Mamá necesitaba ayuda, y yo también. (431-432)

Esta escritura dentro de la escritura hace referencia a cómo Elvira percibe la relación con su madre. En la historia una hija busca a su madre en las aguas de una laguna y termina reflejándose en ella. El agua funciona como un espejo, que las lleva a ambas a un mismo final. En el contexto de la relación de Elvira con Clarissa, la joven intenta distanciarse de lo que su madre representa, sin embargo, solo consigue acercarse más a ella y terminará ocupando su mismo lugar.

Elvira no quería regresar a vivir a la casa de sus padres, por este motivo decidió que luego de graduarse de St. Helen's, se casaría con su prometido Ricardo Cáceres: “Así por lo menos sería alguacil de mi propia cárcel y viviría en mi propia casa... No me importó que casi no se celebrara porque yo no estaba enamorada de Ricardo. Era sencillamente mi puerta de escape del infierno de Mamá” (432). Tuvo una pequeña boda por el luto de un familiar. No obstante, sus planes de emancipación no le resultaron puesto que desde recién casada recibió control y violencia por parte de su esposo. Ricardo reaccionó iracundo la primera vez que ella decide cocinar espaguetis, que eran más rápidos de preparar frente a la comida española tan elaborada que su suegra le había enseñado. Elvira le anticipó a su esposo que haría cambios en el menú diario, ya que pronto llevaría tres cursos de literatura en la universidad y no tendría la misma disposición de tiempo. Ante esta situación, su esposo reaccionó violentamente, gritándole y tirando el plato contra la pared de la cocina, mostrando su

desagrado ante la posibilidad de que su esposa cumpla sus objetivos profesionales, además le advirtió: “Y tampoco me agrada que mi esposa sea amiguita de estudiantes a los que les dobla la edad. Debiste pedirme permiso antes de matricularse en esos cursos” (434). De esta manera se observa que su esposo se impone como amo y señor de la casa y la obliga a abandonar su sueño de retomar sus cursos de literatura. En el discurso patriarcal está instaurada la asimetría del matrimonio, donde el esposo decide por su esposa, quien no tiene voz.

Elvira decidió no divorciarse y soportar estoicamente el maltrato de su esposo: “Escogí la intimidación física de Ricardo por sobre las golpizas psicológicas de Mamá y decidí no divorciarme. Me quedé en mi casa y me dediqué a mis niños; quería darles el mayor afecto posible. También leía muchas novelas -nunca perdí la ilusión de regresar un día a la universidad” (435). Se dedicaba a leer novelas con la esperanza de estudiar literatura a futuro. Si bien reconoce que vivía con el miedo de que sus hijos se criaran tan belicosamente como su padre, optó por cumplir el papel de la perfecta casada durante nueve años y declara: “Ante los ojos de la sociedad yo era la esposa perfecta” (435), tiempo en el que se dio cuenta que a lo más que pudo ambicionar en su vida fue a ser reina del carnaval, ante lo cual sintió que también la habían usado. “Tenía treinta años, mi respeto propio estaba en añicos, y no podía sentirme orgullosa de ningún logro. Para colmo estaba casada con un hombre que odiaba y temía” (435). En sus palabras se revela el trágico lugar de la mujer violentada que ya sea por motivos económicos o sociales debe permanecer en su hogar, postergando su propia vida por el lugar que la sociedad le ha impuesto.

Elvira quería divorciarse, pero no tenía dinero y reconoce que era demasiado orgullosa para pedírselo a sus padres: “Además, si me divorciaba tendría que regresar a vivir bajo el mismo techo que Clarissa. Primero pertenecía a Papá y ahora a Ricardo” (435). Su mamá enfermó por lo cual tuvo que estar un largo período en cama, en una conversación que tuvieron le dice que no se divorcie y le advierte que los fantasmas de la familia irán por ella si lo hace, recordándole lo que le pasó a su tía Lakhmé, cuya vida e imagen fueron cuesta abajo tras el divorcio. Además, le dijo que ella tiene un poco de todas sus hermanas, y que se parece especialmente a Dido porque disfruta de la literatura. Pero que también tiene mucho de ella, lo que la sorprendió grandemente pues siempre la comparaba con su padre.

Otra escena de lectura refiere al momento en que el esposo de Clarissa regresa de un viaje que realizó para ganar electores: “¿Tuviste un buen viaje? Le preguntó un poco fríamente, sin levantar la vista de la novela que leía” (330). Usa la lectura como excusa para no mirarlo, ya que se encuentra molesta por la aparición de su esposo junto a una mujer en una portada del periódico. Él le lleva un anillo de regalo, pero ella lo lanza y le dice a su hija que no lo acepte porque es un soborno, ya que se siente culpable por el engaño. Elvira presenció esta discusión, incluso recuerda que su padre le regaló a ella finalmente el anillo. Elvira ocupa el lugar de su madre, a pesar de siempre rechazarla, cae en la misma desgracia: estar casada con un hombre que las somete a sus propios intereses.

La enfermedad de Clarissa avanzó bastante y su papá ganó las elecciones de gobernador, en la quinta vez que postulaba. Su madre falleció dos años después en la Fortaleza, que era la residencia oficial de los gobernadores de la isla: “Nadie me había llamado a casa para decirme que mamá se había puesto mala. Estaba sentada en la terraza, escribiendo cartas y pagando cuentas del mes cuando de pronto sentí un deseo urgente de ir a verla” (443). Es una escena de lectura interrumpida por un presentimiento que la lleva a visitar a su madre. Recuerda la historia que leyó, donde la niña buscaba a su madre y de tanto ver su reflejo en el agua se mimetizó con ella y se ahogó: “Sentí la piel seca y no entendí cómo, porque me estaba ahogando. Mamá se había caído en un pozo y yo me hundía detrás de ella” (444).

Tras la muerte de Clarissa, Elvira recibió su herencia, con lo cual su situación mejoró notablemente. Se atrevió a pedirle el divorcio a su esposo y le dejó a sus hijos, tal como le había advertido a su madre: “Ricardo se llevó a nuestros hijos a vivir con él, pero como todavía eran muy chicos -tenían menos de diez años- a los seis meses se cansó de cuidarlos y me los devolvió. El tiempo enfrió hasta el mal genio más candente, y Ricardo quería su independencia tanto como yo la mía” (448). Con el dinero que recibió de su madre se compró una casa y obtuvo su tan ansiada libertad: “Unos años después regresé a la universidad y terminé mi doctorado. Poco después empecé a enseñar. La muerte de Mamá me hizo posible lo que ella había ansiado para sí cuando era joven: una carrera que le ganara el respeto propio y la independencia económica. Irónicamente, gracias a ella obtuve mi libertad (418).

El mundo de las letras está presente en la historia familiar de Elvira, desde su abuela Valeria analfabeta que ya de casada aprendió a leer y luego se maravilló con la lectura a tal punto de ponerle nombre de sus novelas preferidas a sus hijas: “Cada vez que nacía una niña

Miña le sugería un nombre sólido, de buena cepa castiza -como por ejemplo, Juana, María o Margarita- pero Valeria prefería los patronímicos fantaseos, que le permitieran soñar con un futuro romántico para las niñas” (122). Por eso le puso a su primera hija “Siglinda el nombre de una de las sirenas de *El anillo de los Nibelungos*, nombró a Dido por la reina de Cártago en *La Eneida*, a Artemisa por la diosa del mito griego, a Lakhmé por la exótica princesa india de un poema de Pierre Loti” (123). Los varones en su opinión debían llevar nombres serios, por eso “Valeria bautizó a su único hijo Alejandro -por Alejandro Magno, emperador de Macedonia” (123).

Elvira describe a sus tías y a su mamá en relación a los libros:

Lakhmé asistió también a la Universidad de Puerto Rico, donde se graduó en artes liberales. En su habitación había algunos libros, pero nunca la vi leer ninguno. Clarissa siempre estaba estudiando sus textos de agricultura, historia y sociología; tía Dido tenía el cuarto lleno de libros de literatura; y el de tía Artemisa parecía una sacristía, con misales y breviarios de oración por todas partes. (97)

Los libros para su tía Lakhmé servían para un propósito muy diferente, tanto a Elvira como a sus primas, las hacía desfilas con un libro sobre la cabeza: “¡Hay que caminar con la cabeza en alto, queridas!” (97). Les decía y agregaba: “Si no, el mundo creerá que estamos avergonzadas y nos pasará de largo” (97). Lakhmé se divorció de su primer marido y su segundo matrimonio fue aún más trágico al irse a vivir a Marruecos “se sentía como viviendo en *Las mil y unas noches* con su amante Rodrigo, pero luego la tuvo raptada en su propia casa e incomunicada” (97). La alusión a este libro puede deberse a la condición de amante cautiva en la que se encontraba Lakhmé, tal como Sheherezada

Valeria rechazaba a Clarissa porque al nacer le dijeron que probablemente no iba a vivir mucho, ante lo cual su padre la sobreprotegía. Sus hermanas iban a fiestas, pero Clarissa se quedaba en la biblioteca estudiando y estaba siempre llena de libros por el campus, textos sobre siembra, regadío y sociología. Debido a la cercanía con su padre, buscaba aprender los conocimientos necesarios para apoyarlo en sus empresas. Esta búsqueda de profesionalización de Clarissa revela su pensamiento de avanzada, el que más tarde olvidará con su matrimonio.

Cuando Clarissa se enteró de que en Puerto Rico las mujeres no tenían derecho a voto se sintió indignada: “Solo los hombres podían votar, lo cual significaba que legalmente las mujeres tenían los mismos derechos que los prisioneros, los mendigos, los idiotas y los niños” (148). Por ello, decidió unirse al movimiento del voto feminista y al regresar a su casa le dijo a la sirvienta Miña: “No pienso aprender a cocinar jamás, renuncio a la cocina y a todas sus pompas y sus glorias. Es mucho más importante tener una carrera y aprender a ser una profesional”. Y añadió: “Las mujeres con educación universitaria deberían participar en los asuntos económicos de la nación y tener qué decir en el acontecer político” (149). Esto demuestra su actitud participativa en temas de contingencia política. No obstante, finalmente será su esposo el que ocupará el lugar de político y ella solo será la esposa del gobernador.

Miña le dijo que tanto las mujeres alfabetas como las analfabetas deberían tener derecho a voto y le preguntó a Clarissa si podía enseñarle a leer, ante lo cual ella accedió y la llevó al escritorio de su cuarto, le dio una libreta a rayas “en la que había escrito previamente el abecedario, y empezó a guiar su mano por encima de las letras. Unos días después fue el cumpleaños de Clarissa y Miña le hizo un regalo: un retrato suyo, con Miña Besosa escrito en una esquina de su propia mano, Clarissa lo hizo enmarcar y lo colgó en la pared del cuarto” (149).

Elvira cuenta la historia de su abuela Valeria, quien se había criado analfabeta por culpa del egoísmo de su padre, Bartolomeo Boffil, debido a que él había decidido que su hija lo cuidaría en su adultez. Por este motivo, le pidió a su institutriz que no le enseñara a leer. Pensaba que ningún hombre iba a querer casarse con una analfabeta y solo se preocupó de que aprendiera las artes del bordado, de la música y la cocina. Pero en una fiesta en casa de su hermana, Valeria conoce a Álvaro, que al escucharla tocar el piano y cantar, se enamoró de ella y le pidió que se casara con él, ante lo cual, con lágrimas en los ojos ella le responde: “no me puedo casar con usted porque no sé leer ni escribir. ¿Qué hará cuando me vea firmar frente al juez la licencia de matrimonio con una X? Se abochornará tanto de mí que cambiará de parecer” (14). Pero Álvaro le respondió que no le importaba si cocinaba tan bien como cantaba. Valeria se fugó con Álvaro y se casó.

Al morir su padre, Valeria heredó la mitad de su fortuna, y esto le permitió a Álvaro consolidar su situación económica. Pero lo más importante para ella fue al fin obtener los medios para educarse, mandó a llamar al maestro de la escuela pública de Guayamés y le

pidió que le diera clases privadas, porque quería aprender a leer y a escribir. Más tarde: “Se convirtió en una lectora insaciable. Devoró las mejores novelas latinoamericanas de su tiempo *María*, de Jorge Isaac; *Sab*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Amalia de José Mármol. A veces las leía en voz alta a la hora de la cena, para beneficio de toda la familia” (14). Su abuelo Álvaro también leía, pero él prefería “los libros que tenían que ver con la vida real -las biografías y las memorias. Pero como después de la boda Valeria no dejaba que le hiciera el amor a menos de que hubiese leído por lo menos una novela a la semana, abuelo Álvaro adquirió, a pesar suyo, una excelente educación literaria” (14-15). Valeria usaba la lectura como medio para seducir a su esposo: “En una esquina se encontraba el baño de asiento, una tina cuadrada, más bajita por delante que por detrás, que era ideal para leer con el agua tibia hasta la cintura. En este trono acuático abuelo Álvaro escuchó capítulos enteros de *María*, que abuela le leía en voz alta para despertarle el apetito antes de hacer el amor” (18).

En casa de Valeria había una biblioteca bien nutrida, la cual era su orgullo e instaba a sus hijas a educarse. Les hablaba de lo importante que era tener una educación universitaria, pero para ella el propósito no era que sus hijas se hicieran profesionales, sino creía que el matrimonio era la única carrera decente para una mujer, o de lo contrario, la esperaba la soltería acompañada por el retiro del mundo. Para Valeria, el objetivo de la educación de las mujeres era casarse bien, las mujeres debían llegar a la universidad y obtener un título, pero no para desarrollar ni lograr la independencia económica sino para encontrar un buen marido. Elvira cuenta que incluso Clarissa también se había dado por perdida al casarse, luego de haber “defendido con tanto ahínco los derechos femeninos cuando era estudiante de la Universidad de Puerto Rico” (431), además comenta que en la familia de su padre la escena era aún peor: “Tía Amparo solo tenía escuela superior y tía Celia tuvo que meterse a monja para ejercer una carrera de trabajadora social disfrazada de misionera” (431). Esto revela el difícil panorama al que se enfrentaban las mujeres ser dueñas de su propia vida.

Valeria tenía inclinaciones por las artes y el conocimiento, además creía en “las corrientes positivas del universo” y “leía el *Christian Science Monitor* en español, pero se consideraba una feligrés independiente” (40). Solía leer libros a todas horas desnuda en su bañera. De esta manera, bajo su ejemplo, Dido creció en un ambiente intelectual. Dido le leyó un poema a su madre en su lecho de muerte “la luna te ilumina el camino/ con su guitarra de plata”

(43). Bajo la influencia de esta madre ansiosa de conocimiento, Dido se formó primeramente como lectora y luego como escritora.

### **El suicidio literario de Dido**

En la novela *Vecindarios excéntricos* Dido, hija de Valeria y, por tanto, tía materna de Elvira, merece un análisis aparte. Dido escribía todos los días, estaba convencida de que “el talento literario era un diez por ciento genético y un noventa por ciento trabajo arduo”. Además, Elvira nos cuenta que su tía “Siempre estaba garabateando versos -en los sobres usados, en las multas que recibía cuando estacionaba ilegalmente el auto, hasta detrás de los cheques sin firmar. Sus poemas eran tan frágiles y delicados como ella misma” (50).

Su padre Álvaro le publicó una vez un pequeño tomo “encuadernado en piel de cervatillo tímido con el casi no-título Poemas” (50). El libro fue impreso en Antofagasta, Chile, en una editorial muy poco conocida y sin el nombre de su autora. Solo se imprimieron quince copias que su padre repartió entre amigos y familiares “porque la anonimidad de su hija era algo muy precioso para él” (50). A pesar de ello, su madre Clarissa le envió una copia a su profesor de literatura unos meses antes del Festival de la Lengua, instancia en que “los poetas jóvenes más talentosos de la isla fueron invitados a leer los poemas premiados en el auditorium, y Dido estaba entre ellos. Su profesor de literatura se había entusiasmado con su trabajo. Si perseveraba en la escritura, le dijo, algún día podría llegar a ser una poeta consumada” (50).

El libro obtuvo el primer premio y Dido pasó al escenario del Festival a recitar uno de sus poemas, vestida con un traje de maja española, con faroles anaranjados y mantilla negra que había traído de su viaje por España. A la bajada del escenario la estaba esperando para saludarla Antonio, quien había quedado deslumbrado al ver a Dido representando ser una maja española. Antonio emigró a Puerto Rico desde España al terminar sus estudios de medicina y asistió al Festival de la lengua porque echaba de menos su patria y pensó que allí podría conocer miembros de la colonia española. Se presentó ante ella, le besó la mano y le dijo “Para servirle. Su poema me pareció muy interesante. Algún día tendré que presentarle a Juan Ramón Jiménez, un amigo mío de la niñez” (50). Con lo cual Dido quedó cautivada. Curiosamente lo que llamó su atención fue cómo pronunciaba las palabras:

Antonio era más calvo que una bola de billar pero Dido lo encontró muy atractivo. Hablaba un castellano perfecto, y escucharlo hablar era un deleite. No se tragaba las eses finales como si fueran fideos ni machacaba las erres contra las muelas, como solíamos hacer los puertorriqueños. Las erres de tío Antonio eran tan claras como las de un arroyo, y pronunciaba las cés como si tocara las castañuelas, golpeando con precisión la punta de la lengua contra los dientes. Era como si Antonio saboreara cada palabra, chupándosela hasta el tuétano. Cuando pronunciaba su nombre -Dido Rivas de Santillana- tía Dido casi se desmayaba. Hubiese querido *ser* su nombre, para que Antonio la acariciara con la lengua. (51)

Este juego poético y erótico, donde se expresa que Dido hubiese querido *ser* su nombre para que Antonio la acariciara con la lengua, muestra la fascinación por las palabras que sentía Dido, como una poetisa en todas sus letras. A los tres meses de noviazgo Antonio se daba cuenta de que debía formalizar su relación con Dido, porque de otro modo comprometería su buen nombre, pero no encontraba el valor para declarársele: “Dido era encantadora pero tenía un defecto que lo sacaba de quicio: cuando estaba entre mucha gente era callada y modosa. Pero cuando estaban solos no dejaba de chacharear, recitando estrofas y cotorreando versos. Antonio se aburría como una ostra” (52). Esta reflexión machista y denigrante expresa el lugar subalterno de la mujer, la que debe estar en silencio y no tiene derecho a expresarse.

Antonio llamó la atención de Dido mostrando interés por la poesía, además se presentó como amigo cercano de escritores: “Pero las esposas de sus amigos se quedaban en casa cuidando a los hijos y no andaban en la Ceca a la Meca, participando en florilegios en los que develaban sus sentimientos más íntimos. ¿Qué dirían sus amigos si se enteraban de que su novia era poeta?” (52). Y se preguntaba si “¿Podría Dido renunciar a las vanidades de la vida artística? ¿Dejar de leer en voz alta sus poemas y no mostrarse ante los demás hombres como una joven desenvuelta? La ola de chisme rodaría desde la isla hasta la madre patria” (52). En estas líneas Ferré muestra la visión androcéntrica, donde la mujer debe responder al estereotipo de ser sumisa y dedicarse al cuidado de los niños, y la escritura y lectura de poesía se aleja de esa imagen. Por otra parte, este rechazo a la veta artística de su enamorada refuerza la idea instaurada en el discurso patriarcal de que la mujer no debe tener voz propia.

Una tarde Dido se atrevió a preguntarle por qué no se casaban y le aseguró que sus padres estarían de acuerdo, pero Antonio le respondió con evasivas. A él le disgustaba su independencia intelectual: “Cada vez que Antonio venía a verla, se sentaba junto a Dido en la terraza y ella empezaba a leerle uno de sus poemas recientes. Antonio cerraba los ojos y antes de que terminara el último verso ya estaba roncando. Clarissa, que los espiaba por la ventana de la sala, se dijo que aquella situación no auguraba nada bueno” (53).

Un día Antonio le preguntó si podía llevar a almorzar a su amigo y reconocido escritor español Juan Ramón Jiménez, ante lo cual Dido casi se desmaya: “Juan Ramón era como un dios para ella; el piso de losetas de Emajaguas no era digno de la huella de su zapato” (53) y preparó el menú con una semana de anticipación, había escuchado que al escritor le gustaban los mariscos así que consiguió los mejores. La familia entera acudió a recibirlo, fue un gran evento.

La descripción del poeta Juan Ramón es peculiar, lo compara a un apóstol con el don de lenguas:

Juan Ramón tenía un aspecto muy aristocrático. Tenía unos ojos grandes y espirituales bajo una frente amplia y ligeramente abombada que parecía una cúpula. Compensaba por su calvicie incipiente y su cabello ralo con una barbita de chiva que parecía tallada en ónix. Parecía una versión moderna de un apóstol, y era fácil imaginarse el don de lenguas del Espíritu Santo suspendida como una llamita sobre su frente. (53)

Todo el mundo en Emajaguas había leído los poemas de Juan Ramón, Dido y sus hermanas le llevaron sus libros para que se los autografiara. Respecto a su poesía comentaba Elvira: “Sus versos estaban llenos del misticismo de Castilla, de pueblos áridos barridos por el viento y mujeres esbozadas de negro que susurraban secretos tras las celosías de las casas” (54).

Dido se preocupó de preparar una comida especial para agasajar a la visita ilustre. En menos de tres minutos Antonio y el escritor hicieron desaparecer una docena de ostras, cada uno: “La familia se quedó con asombro. No podía creer que Juan Ramón, el autor de versos místicos como los de “Animal de fondo”; fuese un glotón desenfrenado” (55). Luego de comer, le pidió a Dido ojear algunos de sus poemas. “A la pobre Dido le entró una canillera

terrible, pero hizo un esfuerzo heroico y fue a su cuarto en busca de sus manuscritos. Juan Ramón se retiró entonces a la habitación de tío Alejandro a dormir la siesta” (55). Una hora después le devolvió a Dido su cartapacio de versos, con unas anotaciones en la última página, ante lo cual le pidió que las lea cuando él se haya ido, y le comentó: “No suelo comentar los poemas de nadie, soy muy quisquilloso para estas cosas” (55). Dido tomó su manuscrito con mucha reverencia y no se atrevía a leerlo, solo lo hizo una vez que todos estaban dormidos, y el mensaje la dejó desconsolada: “Esa noche Dido lloró hasta el amanecer y finalmente se quedó dormida sobre sus poemas” (56).

El poeta no analizó críticamente su poesía, por el contrario, le dio un consejo: “Tiene usted una voz tan dulce como la del ruiseñor” y agregó: “Pero las verdaderas rui-*señoras* de este mundo se entonan con sus versos de amor en secreto. Estoy seguro de que mi amigo Antonio se casará con usted si hace lo propio” (55).

Clarissa fue enfática al advertir a su hermana que no siga su recomendación: “¡Eres una necia si le haces caso!, le gritó Clarissa al día siguiente al ver lo que Juan Ramón le había escrito al margen: ‘Al menos tu tocaya fue reina de Cartago antes de suicidarse por Eneas, pero tú sólo llegarás a ser una cocinera experta’” (56), en alusión a la reina Dido presente en *La Eneida* de Virgilio. Dido decide realizar un suicidio literario para casarse con Antonio. Por este motivo, optó por dejar sus estudios para convertirse en la perfecta casada y comenzó a prepararse en las artes de la cocina y el planchado: “Durante esas vacaciones de verano Dido le informó a abuela Valeria: “El próximo semestre no asistiré a la universidad. Estoy cansada de tanto estudio y quiero tomarme un año de asueto” (53). A su abuela no le gustó la idea, pero Dido tenía diecinueve años y no podía obligarla a continuar sus estudios.

Dido le pidió a Gela, la sirvienta de la casa, que le enseñara a guisar y a freír: “Se pasaba horas en la cocina aprendiendo los secretos del arroz con guinea, de la sierra en escabeche y de los piononos. Cada vez que Dido planchaba una de las camisas de tío Alejandro la paseaba por toda la casa como si fuera un trofeo” (53). Este hecho suscitó un cambio en su vida, abandonó la escritura de poesía por la cocina: “Tía Dido siguió el consejo de Juan Ramón y desde ese día cambió la pluma por el chitón de la musa griega. Dejó a un lado los libros de literatura y jamás volvió a escribir otro poema. Un mes más tarde Dido y Antonio se casaron en la catedral de Guayamés y se fueron a vivir a San Juan, donde vivieron felices para siempre” (56). La narradora utiliza esa forma irónica, sacada de los cuentos de hadas, puesto

que el “vivieron felices para siempre” no se condice con abandonar su pasión por la poesía y cumplir el rol impuesto por la sociedad a las mujeres.

Elvira relata que cuando su tía Dido se casó con Antonio a ella le gustaba mucho visitarlos, porque siempre acudía gente interesante a su casa: “pintores, poetas, músicos -muchos de ellos refugiados que vivían de las purgas franquistas” (48). Además, fue Dido quien sentía verdadera devoción por los clásicos españoles y le traspasó su pasión a Elvira. Tenía una biblioteca extraordinaria, que incluía las obras de “Antonio Machado, Federico García Lorca, Pedro Salinas, Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego y muchos otros, todos publicados en ediciones de cuero rojo y en papel Misal” (48). Lo que revela un ambiente intelectual y artístico muy activo, en donde ella participaría, pero ya no como escritora sino como cocinera.

Elvira comenta: “Y mientras los leía a escondidas en la biblioteca, olía, entre triste y alegre -porque sabía que pronto nos sentaríamos a comer con mi tío y sus amigos- el aroma delicioso de las gambas al ajillo que Dido, la perfecta casada, estaba guisando en la cocina con el sofrito de los versos que nunca serán escritos” (48).

Muchos años después Juan Ramón se mudó a vivir a Puerto Rico junto a su esposa Zenobia, quien al igual que él, era intelectual. Dido se hizo muy amiga de Zenobia. Acá Elvira hace una fuerte crítica al señalar que Zenobia también cometió suicidio literario: “Antes de conocer a Juan Ramón, Zenobia escribía para una prestigiosa revista de arte que se publicaba en Nueva York, pero desde que se casó solo escribió traducciones, que firmaba con las iniciales crípticas Z.C. para permanecer anónima” (56). Respecto a este suicidio intelectual Elvira relata:

Una anécdota en la vida de Zenobia me parece ejemplar para describir el suicidio de las escritoras de la época. Zenobia se encontraba ya enferma de cáncer terminal cuando un día fueron invitados a una recepción en honor a Juan Ramón en casa del rector de la Universidad de Puerto Rico. Llovía a cántaros y terminado el agasajo Juan Ramón, que siempre vestía de hilo blanco, se horrorizó porque se le había olvidado el paraguas y al salir de la casa tendría que mojarse. El rector muy gentilmente le prestó el suyo e inmediatamente Zenobia lo cubrió con el paraguas y caminó

ensopándose bajo el aguacero hasta el coche, sin que Juan Ramón hiciera el menor gesto de protesta por ella. (56)

Esta escena de dos escritores e intelectuales que además son esposos muestra el lugar secundario que ocupa la mujer tanto en la esfera privada como en la pública, además revela su postergamiento al anteponer los requerimientos del hombre a los suyos.

Elvira comenta respecto al ambiente literario en casa de su tía Dido:

Juan Ramón, Zenobia, Pedro Salinas, Pablo Serrano fueron algunos de los personajes más interesantes que conocí en casa de tío Antonio y tía Dido, y quizá por eso fueron siempre mis tíos preferidos. Todavía hoy, cuando me llega el perfume de un buen habano en un lugar público, me parece verlo chupar su Montecristo, y las deliciosas gambas al ajillo de mi tía salen de su lenta ceniza encendida. (57)

Dido buscó convertirse en la perfecta casada y por seguir el constructo social dado a las mujeres que buscaban casarse, se postergó y abandonó su poesía.

El análisis de *Vecindarios excéntricos* presentado hasta ahora corresponde a la familia del lado materno de Elvira; su familia por el lado paterno no tiene la misma afición a la literatura y las artes, aunque también hay escenas que vale la pena recoger. Esta situación que señala la narradora Elvira se condice con su la vida de Ferré, ya que ella comenta que la familia de su madre era asidua al mundo de las letras y las artes. Por otro lado, la familia de su padre presentaba otros intereses, como los negocios. En palabras de Ferré, *Vecindarios excéntricos* es una biografía novelada (Chang-Rodríguez), desde mi perspectiva usaré el término autoficción, para dar cuenta de la fabulación de sí misma que realiza la autora, puesto que es escrita por ella misma.

*Vecindarios excéntricos* es, como toda autobiografía, una historia de provincia; en este caso, de esta provincia que era el Puerto Rico de mi niñez. Aunque técnicamente no puede llamarse autobiografía, porque se trata más bien [*sic*] la biografía de las casas en que he vivido desde que nací. La casa es siempre un útero, y si el vientre de la madre es la primera casa que habitamos, la fosa es la última. Intento, por lo tanto, dejar fuera lo más posible el “yo” del escritor y escribir desde la “nada” que antecede

al “todo”. Ese texto *es*, en gran parte, la historia de mi madre. Tuve de pequeña una relación conflictiva con ella y creo que por eso fui siempre una niña enfermiza...” (Ferré, entrevista por Ortega, 1991: 213).

En la cita precedente Ferré señala que en su novela *Vecindarios excéntricos* intentó dejar fuera al “yo” del escritor, sin embargo, observamos que no lo logra. Ya que es parte constitutiva de su ser. Por otra parte, comenta que es la historia de su madre y de las casas donde vivió. De todos los personajes que ha creado Ferré, los cuales son sus dobles, Elvira es la que más representa especularmente a la autora. Es escritora, estudiante de doctorado, su padre es gobernador, mantiene una relación difícil con su madre, Clarissa fallece en la novela en el 1970 en La fortaleza, mismo año y lugar en que muere la madre de la autora, es amante de la lectura desde pequeña y tenía su rincón de lectura que coincide con el que ella describe en sus memorias. Además, la herencia que le permite independizarse, su matrimonio conflictivo y separación. Ferré dota de rasgos de su personalidad y de su vida a Elvira, protagonista con algunos de sus deseos y sus recuerdos, son los de ella. Autorretrato que conocemos por su libro *Memoria* y también por las entrevistas que circulan en formato escrito y visual. Pero Elvira, más que una copia fiel de Ferré, es su *yo* en un mundo alternativo. Hutcheon propone que en la literatura especular se muestran los mundos alternativos, las otras versiones que pudieron ser.

Lo que se busca no es generar confusión ni intentar igualar los elementos de la vida de Ferré a su ficción, sino las reflexiones que se pueden obtener de estas coincidencias -que no son tales-. *Vecindarios excéntricos* es un relato ficcional, pero recoge de manera realista los elementos de la vida de Ferré, quien en su calidad de escritora es el reflejo que se perfila en el personaje de Elvira, es pertinente distinguirla como autoficción especular. Pues *Vecindarios* refleja la vida de Ferré, pero no como corresponde a la realidad -aunque ¿cuál vida es más real?-, sino como el espejo se la muestra, ¿acaso en un espejo no vemos lo que queremos ver?

Ferré dedica *Vecindarios excéntricos* a su madre, con quien mantenía una relación conflictiva (igual que Elvira con Clarissa). En su libro *Memoria* cuenta que con el tiempo logró ver que lo que le molestaba de su madre era la sumisión con la que acataba el lugar que la sociedad y su propio esposo le imponían. Ferré y Elvira fueron libres gracias a su cuarto propio y a las 500 libras esterlinas que a cada una su madre les heredó.

Continuando con la difusa línea entre la realidad y la ficción, la vida de un personaje autoficcional es como una simulación de la vida del escritor. Realizar una autoficción implica un acto de valentía, entrar en los sueños, aspiraciones, miedos de un escritor, que está jugando a ser otro. Podríamos aseverar que para Ferré, su novela es una fabulación frustrada de sí, en donde muestra uno de sus mundos posibles sin el reconocimiento que ha logrado por su labor de escritora. Quizá buscaba explorar narrativamente tan solo una etapa de su vida y dar lugar a otras historias. Así como el libro de recuerdos de infancia que Elvira debió escribir y llenar, tras lo cual señaló “Fue la primera vez que me di a luz a mí misma” (317), Ferré escribe esta autoficción, y vuelve a darse a luz especularmente como un personaje de ficción.

### 2.2.8. Rose y Julia: primas con el don de la palabra en *Lazos de Sangre*

El último libro de ficción publicado por Rosario Ferré es *Lazos de sangre*, que data del 2009. A modo de epígrafe tiene un texto de *Lazos de familia*, el libro de cuentos de Clarice Lispector que destaca por presentar una interconexión de sus relatos en base a la temática familiar. El texto de Ferré sigue ese mismo formato al estar compuesto por una serie de relatos entrelazados y además utiliza la misma temática del texto de Lispector. *Lazos de sangre* se compone de dos partes tituladas “Lazos de sangre” y “Lazos de hierro”, cada una contiene tres relatos que en su conjunto conforman una novela. El libro de Ferré está dedicado al académico peruano Julio Ortega, quien fuera amigo y crítico de la autora, y a sus primas.

El libro relata la historia familiar de Rose Monroig y sus primas Julia, Martita, Catalina y Sara. Es un texto multifocal construido con voces femeninas. Rose es la narradora (y escritora), la primera parte de la novela trata en extenso sobre ella y su prima Julia. Eran hijas de las hermanas Rosa y Juliana, se observa un juego con el nombre de sus hijas: Rose por Rosa y Julia por Juliana. Esto demostraría una suerte de determinismo, donde la hija deberá ocupar el lugar de la madre, sin embargo, en el proyecto de sus vidas ambas superan a sus progenitoras. Rosa, la madre de Rose es retratada en la novela como una ama de casa sin aspiraciones profesionales, quien cumple su deber de esposa; tal no será el caso de Juliana, como veremos a continuación.

La primera mención a una mujer escritora es Juliana, Rose presenta la descripción de su tía como poetisa: “Tía Juliana era lo opuesto de Rosa. Su hobby era escribir versos, actividad que alternaba con la costura. Pero era mucho mejor costurera que versificadora, pues sus poemas eran nostálgicos. Las cortinas de su casa eran una maravilla de diseño y color, y colgaban como joyas de seda de las ventanas de su hogar” (87). Juliana era de la clase alta puertorriqueña y para la publicación de sus libros contó con el apoyo económico de su esposo: “Tío Sí consentía a Tía Juliana a más no poder, nada era demasiado bueno para ella. Se gastaba cientos de dólares en imprimir sus libros, que luego pasaban años cogiendo polvo en los clósets” (87). A pesar de que Juliana regalaba sus libros de poemas, nadie los leía, en cambio, sus amistades solo querían tener unas cortinas confeccionadas por ella, sin embargo, agrega: “pero a Tía Juliana solo la entusiasmaban el papel y la tinta” (87).

Otra escena referente al mundo de las letras tiene relación con su tía Juliana, es cuando saca del closet sus libros de versos y se los enseña a Carlos: “Eran unos libros hermosos, de gran formato e ilustrados por los dibujos botánicos de Tío Síe, pero estaban amarillentos y cubiertos de polvo” (142) y le contó a Carlos: “-Son ejemplares de colección. Me los publicó mi marido hace años y ya casi no quedan. Puedes llevarte estos, si quieres te los dedico” (143). Rose vio en este gesto cómo competían su tía y su prima por ganarse su lugar como escritoras.

A las primas Rose y Julia se las describe como amigas que compartían desde su infancia las lecturas:

Devorábamos las novelas que Tío Síe guardaba en su biblioteca, aunque a veces sustituíamos a Jane Eyre y a Cathy Heatchcliff por Wonder Women y Sheena. Vivíamos en un mundo de fantasías con frágiles puertas de papel y de cartón: las portadas y contraportadas de los cómics y de los libros. Más tarde, aquellas lecturas contribuyeron a empujarnos en dirección a las letras. (91)

En la cita precedente se observa la mención a Jane Eyre y a las hermanas Bronté, Charlotte y Emily, y por otro lado, a las figuras de cómics Wonder Women y Sheena. Estas lecturas refieren a textos escritos por mujeres y o con protagonistas mujeres. Ambas disfrutaban de la literatura, pero pretendieron seguir carreras alejadas de las letras, Rose quería ser ingeniera y Julia bióloga. Sin embargo, en ambas su vocación por la literatura las llevó a estudiar temas afines a las letras, Julia se matriculó en la facultad de Estudios Hispánicos para estudiar Literatura y Rose entró a la facultad de Humanidades con el fin de estudiar periodismo.

En su etapa universitaria, las primas se unieron al movimiento independentista y comenzaron a asistir a mítines por la independencia y a sus clases de literatura: “Esto quería decir que nuestros textos, en los cursos de la universidad, serían examinados con lupa, para comprobar si nos habíamos convertido a la ideología correcta antes de ser aceptados por el *stablishment* intelectual” (102). Sin embargo, Rose toma una postura distinta del movimiento al encausarlo hacia el feminismo: “Mi apoyo a la independencia fue muy distinto: estuvo desde un principio ligado a la lucha por los derechos de la mujer. Para mí independencia

quería decir defender la libertad a nivel personal, tener derecho a regir el destino de mi propio cuerpo” (103).

Respecto al proceso creativo de Julia, Rose comenta: “por las noches, Julia escribía, llenando libreta tras libreta con su letra cuidadosamente moldeada” (103). Agrega que su prima “nunca tenía que borrar una palabra o tachar un solo verso atolondrado. Cuando el poema emergía de su pluma estaba pulido y perfecto como un astro recién formado” (103-104). A continuación, Rose presenta una escena de lectura de Julia, quien cuando componía un nuevo poema se los anunciaba a sus compañeros de clase, momento en el que todos se sentaban alrededor de ella para escucharla leerlo: “Todavía me parece ver a Julia sentada sobre la hierba del campus de la UPR, la melena cayéndole sobre la espalda como un manto de sombra, recitando sus poemas, moviendo la hora como una almeja golosa alrededor de las palabras. En aquellos momentos, le tenía una envidia mortal” (103-104).

En *Lazos de sangre* continuamente está presente la reflexión metaliteraria. Rose comenta el proceso creativo de su prima:

Julia había heredado la certidumbre de las palabras. Un buen poema es algo mágico que solo dura lo que el escritor tarda en escribirlo o el lector en leerlo. Ese momento de absoluta felicidad es irreplicable, decía, uno puede volver a leer el poema cien veces y cada vez será distinto. Pero, sobre todo, el buen poeta intuye, desde que pone la pluma sobre el papel, hacia dónde se dirige la saeta de su pensamiento. (104)

Rose también escribía y le pidió a su prima que le enseñara lo que tenía que hacer para ser poeta, ante lo cual “Julia negaba con la cabeza y el espejo de sus ojos, en el que yo solía verme reflejada, súbitamente, se oscurecía” (104) y era enfática al resaltarle que no podría serlo: “-Por eso tú nunca serás poeta -me repetía Julia-, porque eres una persona indecisa. Y se acercaba para abrazarme y para darme besos en las mejillas para que no me enfadara con ella” (104). A sus ojos, su prima Julia “Tenía razón en tratar de descorazonarme. En primer lugar, yo no era hija de una poeta. Rosa, mi madre, era una simple esposa y ama de casa, sin aspiración alguna a la fama” (105). Rose comenta que ser hija de Tía Juliana le abrió a Julia horizontes, le “facilitaba conexiones en el mundo de las letras, a pesar de la dudosa calidad de los versos de su madre. Tía Juliana era conocida en los círculos de escritores

puertorriqueños como un caso extraño, una hija de hacendado metida a bohemia, aunque solo fuera de pose, porque de bebelata, droga y mete mano no había nada de serio” (105). En estas citas Rose se da cuenta de que la participación de su tía Juliana como poeta en el ambiente literario de la isla conformaba una ventaja para la inserción de su prima Julia:

Publicar poemas bajo el nombre de Julia Tafur era mucho más fácil que el de Rose Monroig porque Juliana Tafur ya había roto la barrera del silencio, publicado libros y dado conferencias, y la batalla por la fama estaba iniciada. Todo nuevo escritor necesita derribar la muralla del anonimato. A los lectores hay que convencerlos de que lo que están leyendo es único e irrepetible. Aunque el autor solo escriba tonterías, hay un temblor de reconocimiento, un *déja vu* que nos hace sentir cómodos con nosotros mismos. El texto logrado siempre se conoce de antes. (105)

Quisiera destacar que la cita anterior remite al título de mi tesis, al señalar que Juliana Tafur por publicar libros y dar conferencia había roto la barrera del silencio. En su familia, Juliana efectivamente le abrió el camino a la siguiente generación de mujeres escritoras. Juliana no logró la fama de su hija, pero su situación económica y el apoyo de su esposo le permitieron publicar de manera independiente sus libros, lo que ya es una ventaja frente a otras mujeres que no contaban con los medios y para quienes la escritura solo queda como un manuscrito escondido en algún lugar de su casa.

En el relato Rose comenta cómo ella supo que sí tenía el don de la palabra, al igual que su prima Julia: “Yo estaba tomando un curso de Periodismo en la Universidad de Puerto Rico ese verano, y me sentía contenta porque había descubierto que tenía el don de la palabra: nada más tenía que escoger un tema y las ideas acudían a mí como pájaros a un puñado de maíz” (70-71). Sus inicios en la escritura fueron con textos periodísticos, pero durante la narración ella ya había publicado su novela.

Hay un momento donde se revela el artificio de la escritura, donde el lector sale un momento de la abstracción del mundo narrativo y descubre que hay una autora comentando el libro que tiene en sus manos: “Parecerá extraño que no escriba aquí sobre la muerte de mi hijo Charlie, sino sobre la muerte de la prima Julia. Pero es que los pecados capitales dejan sombras largas. Se van depositando en el alma piedra a piedra, como suelen construirse las

pirámides” (83). La anticipación de la muerte de su hijo y de su prima es un recurso para mantener intrigado al lector. Por otra parte, en estas líneas se destaca la autorreflexividad, un texto literario reflexionando sobre literatura y sobre el rol del escritor. Como plantea Hutcheon sobre la novela narcisista, en *Lazos de sangre* el proceso de narración invadió el contenido de la ficción, hay constantemente referencias al trabajo del escritor. A esta altura del análisis de su obra, cuando me encuentro frente a su último libro de ficción, me pregunto si acaso toda la obra de Ferré no será una contemplación romántica de la imagen que tiene de sí misma como mujer de letras.

Una escena de lectura que marcó a Rose se dio en la fiesta de bodas de su prima Ángela cuando llegó un sobre anónimo, que tenía una carta firmada por Liana Linda, oriunda de San Juan: “La trajo un mensajero del hotel, y se la entregó a Mamá en bandeja y con guante blanco. El nombre de la correspondencia le iba bien, porque aquella carta se enroscó alrededor del cuello de mi madre como una culebra. Estaba escrita a maquina en un sobre anónimo y nadie hubiera adivinado que cada letra estaba impregnada de veneno” (57). Rose comenta que ella no estaba preparada para lo que sucedió: “Mamá abrió el sobre, leyó su contenido y cayó redonda al suelo. Salí gritando como una loca al pasillo a buscar ayuda, y la *maid* trajo una bolsa de hielo y un poco de *whisky*. Le acerqué a Mamá el vaso a los labios y le salpiqué con agua helada el rostro hasta que logré hacerla volver en sí” (57).

Rose se enteró del contenido del sobre al escuchar una conversación entre su madre y su tía, durante un momento de lectura: “Yo estaba leyendo un libro cerca de ella en la terraza, tendida en el sofá de ratán, que tenía un respaldo alto, y no me vieron. Allí permanecí inmóvil por largo rato, sin pronunciar una sola palabra” (59-60). Supo que durante quince años Liana se mantuvo en silencio hasta ver en el diario que su padre Álvaro era un hombre rico. Rose no tuvo acceso a la carta, pero da cuenta imaginariamente del mensaje que pudo tener:

Estimada doña Rosa:

He visto la foto suya y de su hija Rose publicada en los periódicos con motivo del próximo debut de su prima Ángela Arizmendi, y la felicito por tener una familia tan bonita. Tengo una hija exactamente de la misma edad que la suya, cuya foto le incluyo. Las dos niñas se parecen como dos gotas de agua, solo que su hija tiene el

pelo rizo y Lianita lo tiene lacio, gracias a una bisabuela india. ¿No le interesa saber por qué?

Cordialmente,

Liana Linda (57)

Ferré utiliza nuevamente la estrategia de la construcción en abismo, esta escritura suplantada revela el juego ficción-realidad dentro del mundo intradieético, en donde no importa si esas fueron o no las palabras exactas. Aquí la escritura dentro de la escritura es un recurso para dar cuenta del impacto que provocó en su vida esta misiva.

Rose recibe una carta donde le anuncian el compromiso de su prima Julia con Felipe, quien la había violado: “Durante mi último año en Columbia, un mes antes de regresar a Puerto Rico, recibí una carta de Tía Adelaida, informándome de que Julia se había comprometido con Felipe Covarrubias y se iban a casar” (110). Rose le escribió una carta a Julia donde ofrece prestarle la mantilla de encaje de Bruselas que su mamá había heredado de su Abuela Arizmendi. Ante lo cual Julia le escribió una nota en la que rechazaba la oferta, pues ella: “No quería que yo pensara que su matrimonio era una claudicación. Era una mujer libre, que había roto con las tradiciones de la mujer puertorriqueña, me decía, y valía por sus propios actos y no, por lo que su marido tuviera en el banco” (111). En la escena de lectura de esta carta, Rose “Sonreía al leer aquellas palabras. Felipe no tenía un centavo; no se podía romper con el rol de la burguesa puertorriqueña tan fácilmente cuando se era pobre” (111).

Rose comenta sus impresiones sobre la carta: “A diferencia de cómo sonaba en su carta, me pareció que Julia estaba triste. ¿Se daría cuenta de lo que hacía, casándose con un petimetre que viviría a costa suya por quien sabe cuanto tiempo? No lo sabía. Se me hizo imposible hablar con ella durante la recepción” (114). Rose señala: “Seguí enterándome de la vida de Julia por las cartas de mis familiares. Supe que había dos hijos varones, a los que había nombrado Ernesto y Camilo en honor a Ernesto “Che” Guevara y Camilo Cienfuegos.” (115). Se observa en *Lazos de sangre* la importancia de la carta como medio de comunicación.

En sus primeros años de casada Julia escribe poesía erótica. Las relaciones sexuales con su marido la tenían feliz en su rol de esposa, los quehaceres domésticos que ello conllevaba no la complicaban, era el precio que debía pagar, sin embargo, comenzaba a sentir culpa por

abandonar la lucha por la independencia, por ello “se encerraba en su *walking closet* de la calle San Sebastián y se pasaba las horas escribiendo. En aquel entonces, empezó a escribir versos epitalámicos. En aquellos poemas, hombres y mujeres ardían de pasión y se fundían unos en los otros. Los orgasmos se repetían como explosiones siderales” (115). Rose agrega que esta escritura era el medio en que Julia “podía librarse de su mala conciencia por haber abandonado la lucha por la independencia” (115-116).

Julia se separa de su esposo Felipe luego de que él cayera en la cárcel por falsificar obras de arte. Por este motivo, Julia se dedicó a mantener relaciones íntimas con otros hombres, lo que la llevó a una escritura erótica aún más desinhibida: “La infidelidad de Julia la tornó aún más rebelde siguió escribiendo poemas eróticos, cada vez más atrevidos, y se rodeó de amistades extrañas, artistas de la capital, que la explotaban. Su casa siempre estaba llena de poetas y de músicos que asaltaban su nevera y diariamente le cogían dinero prestado” (117). Rose se da cuenta del medio artístico un tanto venido a menos del que era parte su prima. A sus ojos, los versos de Julia eran como un termómetro que informaba de la gravedad de la enferma: “Si antes era una esposa modelo, ahora se había convertido en una demoleadora de matrimonios consagrados” (117) y agrega que en sus nuevos poemas mentía y fantaseaba, seduciendo con su escritura poética a los esposos de sus amigas, “Luego, le daba por describir en sus versos aquellas experiencias con pelos y señales” (117).

Su escritura erótica conllevó a que se esparciera el rumor de que la poeta Julia Tafur estaba loca, al punto de que la iglesia la excomulgó e incluso un sacerdote durante una misa le negó el rito al reconocerla por una foto suya que salió publicada en el diario cuando se informaba que la librería de la Universidad dejó de vender sus libros por considerarlos pornográficos: “el sacerdote, cuando vio a Julia Tafur, la escritora, acercarse al altar, dejó caer la hostia en el copón y le dio la espalda” (117), ante esta escena Julia salió cabizbaja y llorosa del templo. Esto demuestra el rechazo y censura de la iglesia y de la academia ante la creación artística erótica por parte de una mujer.

Con el objetivo de dedicarse a la escritura, Julia entregó sus hijos a su suegra, que tenía una casa junto a la playa: “Una vez Cam y Ernie se mudaron con su abuela a la casa de la playa, Julia regresó a Mayagüez a vivir en casa de sus padres. En cerro Esmeralda, se dedicó por completo a la escritura. Retomó su vida de antes como si no se hubiera casado nunca” (118). Este punto da cuenta del abandono del rol de esposa y madre que ella debe pagar para

poder dedicarse a su vocación literaria. La renuncia a sus hijos conlleva la libertad para escribir, tener el tiempo para dedicarlo a la creación de sus poemas. Es un alto precio que le permite ser productiva.

Ante la figura de su prima Julia, quien fracasa en su matrimonio, pierde de alguna manera a sus hijos y vive una vida desenfrenada, Rose contrapone su vida tranquila y su familia bien conformada. En esa misma época comenta que entró a la escuela de Columbia a hacer su doctorado en Literatura Española, en el Departamento de Lenguas Romances. Respecto a su escritura señala que “Durante los últimos cinco años, yo había luchado secretamente por terminar mi primera novela, pero sin éxito. Vivía en las cercanías de la Universidad y estudiaba a tiempo parcial, sin prisas ni ajoros, disfrutando de Nueva York -de la ópera, los teatros, los museos-...” (118), vida de lujos que podía llevar gracias a la mensualidad que su padre le enviaba. A pesar de no tener la dificultad económica, comenta que le “tomó mucho tiempo encontrar el camino, empuñar la pluma con suficiente seguridad como para darle vida a mi escritura...” (120), tras la muerte de su padre, ella decidió abandonar los estudios en Columbia, puesto que sería económicamente independiente y ya no necesitaría una carrera para ganarse la vida.

Rose cuenta que recién llegada a Nueva York luchaba por terminar su novela que llevaba años escribiendo y seguía una estricta disciplina: “me levantaba a las seis, sacaba a caminar a Melinda, mi perrita collie, por la calle de mi apartamento en el West Side, cerca de River Side Drive, y a las siete me desayunaba, en la cafetería de Lindy’s un café con leche y tostadas, y regresaba a mi piso para trabajar en la Smith Corona portátil hasta el mediodía” (122). Cuenta que sentía que su esfuerzo de voluntad no servía: “Tiraba las cuartillas al cesto de la basura en cuanto salían de la máquina, porque sabía que lo que les escribía era lavaza. Nunca fueron más ciertos aquellos versos de César Vallejo: “Quiero escribir pero me sale espuma” (122). Esta mención al poeta peruano da cuenta de uno de los problemas que aquejan a los escritores, por otra parte, esta narración sobre su proceso escritural tiene como fin dejar entrar al lector en su taller de escritura. Al no poder terminar su novela su depresión se agravó: “no me quedó más remedio que guardar las cuartillas en el fondo de la gaveta de mi escritorio y tomar una decisión” (122). Así resuelve terminar su doctorado en literatura en la Universidad de Columbia, cambio que absorbería su atención por completo: “Terminaría mi doctorado en Columbia, aunque, luego de morir Papá, ya no necesitaba

ganarme el pan de cada día. Comencé a tomar cursos en serio y, luego, a planear mi disertación. Una tesis era un sustituto pobre para la euforia de la creación, pero al menos era algo” (122). De esta experiencia comenta: “Escribí la tesis en un año y la defendí unos meses más tarde. Obtuve el grado de doctorado dos años después de empezar a estudiar en Columbia, y me gradué con todos los honores. Acabada de graduar me ofrecieron un puesto de profesora asistente en el departamento de Literaturas Hispánicas, que acepté enseguida” (122). Se observa que comienza a desarrollarse en el ámbito académico, logrando un lugar en el campo intelectual.

En esa época conoce a Carlos, quien era un joven puertorriqueño perteneciente también a una familia de clase alta, con residencia en Nueva York por sus estudios de medicina. Se casaron y vivían, como ella lo reitera en la novela, en un cómodo apartamento en el East Side. Rose comenta que ya tenía la experiencia de publicar en la isla ensayos y artículos periodísticos, por ello desde su residencia en Nueva York ofrece sus servicios para publicar gratis semanalmente una columna de crítica literaria en *El nuevo mundo*, pues según ella vuelve a mencionar no necesitaba el dinero, ante lo cual “El periódico aprobó inmediatamente y firmamos contrato. Fue así que llegué a convertirme en uno de esos seres conservados en vinagre balsámico que subliman en la crítica sus frustrados esfuerzos para alcanzar la creación original” (124-125). Además, daba clases en Columbia, pues afirmaba tener energía suficiente para los dos trabajos. Rose regularmente deja ver su privilegiada posición económica, social y familiar, sus trabajos no eran para ganarse el sustento diario, los desarrollaba por amor al arte.

Rose cuenta que comenzó a escribir sobre la obra de otros y así se hizo crítica literaria de renombre: “No había libro de literatura puertorriqueña que se publicara en la isla o en el continente que no recibiera mi bendición o reprobación pública” (125). Su columna de comentario literario semanal se titulaba “Abrazos y latigazos”, y en ella castigaba a los escritores que le parecían reprochables por “sus actitudes desacralizantes, o porque les faltaban el respeto a las leyes del decoro social” (125). Comenta que “Era divertido sentir que uno tenía poder sobre el destino de ciertas gentes, sobre todo, sobre los que tenían complejo de superioridad” (125). Para ella, escribir una reseña literaria “era como sostener una pistola cargada en la mano”, pues, “El autor estaba completamente a mi merced, podía borrarlo de la faz de la tierra de un trazo o perdonarle la vida” (125).

Como crítica literaria Rose guardaba sus halagos para los escritores famosos que eran de su agrado, como Ernesto Cardenal, José Saramago y Mario Benedetti: “autores normalmente intachables que estaban comprometidos con la justicia social y eran reconocidos como grandes artistas en el mundo entero” (125). Respecto a los escritores puertorriqueños comenta: “A nuestros autores nadie los conocía debido a nuestra ambigua situación política (los norteamericanos nos ignoraban porque no éramos más que un mendrugo de pan en la opípara mesa norteamericana, y los latinoamericanos nos depreciaban por ser colonia de los Estados Unidos)” (125), por ello sostenía que “escribir sobre ellos era un poco como echar harina en saco roto” (125). Esta actitud despectiva puede considerarse irónica al representar ella a una crítica literaria de clase alta que vive en pleno Manhattan.

Otras escenas asociadas a la escritura y lectura se dan al regreso de Rose junto a Puerto Rico, viaje que realiza luego de veinte años fuera debido a que su hijo Charlie en su cumpleaños número 18 le pidió a sus padres un viaje a la isla para conocer sus raíces. Este será un evento que desencadenará el final trágico anunciado al comienzo de la novela. La llegada a la Isla de Rose apareció en el periódico *El nuevo mundo* en la sección de sociales, debido a su fama y larga ausencia de la sociedad porteña.

Desde su regreso a Puerto Rico aparecen las referencias literarias. Rose compartía el día de su cumpleaños con su prima Julia, fecha en que coincidentemente llegó a la isla, por tal motivo la invitan junto a su familia a celebrar los cumpleaños de ambas en casa de su tía Juliana, la madre de Julia:

Otra escena de lectura se da cuando Rose sale al patio y ve a su prima Julia “tendida en un *chaise lounge* de *redwood* leyendo un libro, a la sombra de una caoba centenaria, y llevaba puesta una túnica de algodón floreada y sandalias de cuero de búfalo al estilo hippie” (131). Lo que llamó fuertemente la atención de Rose fue que junto a ella había un tanque de oxígeno, pese a ello no realiza preguntas por su estado. Al comienzo la conversación fue trivial, Julia conversa con Carlos y le comenta sobre una carta de Rose: “-Mi prima me escribió que su especialidad es la gastroenterología, pero que ha decidido retirarse. Es una pena, en Puerto Rico hacen falta gastroenterólogos” (134). Pero luego la conversación se torna algo más acalorada al surgir el tema de la creación literaria:

-Eres una cobarde -me dijo Julia-. Por eso, nunca has podido decidirte entre la ficción y la crítica, la independencia y la estadidad. Empiezas a escribir un párrafo y antes de terminarlo ya quieres cambiarlo. No tendrás nunca la valentía de escribir una novela completa, como tampoco tendrás el valor de abrazar el ideal de la independencia, que haga posible una patria completa. Por eso, nunca serás escritora. Porque te pasas la vida borrando lo que has hecho. (136)

Julia realiza una fuerte crítica a su prima por el lugar ambiguo que ocupa en la literatura y en la política y le recuerda que ella sí publicó una novela que fue publicada por una pequeña editorial en Nueva York: Curbstone Press, al preguntarle si recibió una copia que le envió de regalo responde: “Lo recibí y leí con mucho interés, Rose. Gracias por obsequiármelo -me dijo en voz neutra, como de zombi. Su indiferencia era demoledora, me sentí como un sapo aplastado sobre la brea negra del asfalto. Pero insistí. Yo era un mendigo pidiendo limosna, una mano temblorosa por delante y la otra por detrás, pero necesitaba saber qué pensaba”. (139-140).

Rose comenta que hasta Nueva York habían llegado noticias del éxito de la carrera de letras que lleva su prima Julia, al preguntarle cuántos libros ha publicado ella comenta que no lleva la cuenta pero que trata de publicar un libro cada dos años y Julia agregasobre su obra: “Es sorprendente, pero se venden bastante bien, a pesar de que casi nadie lee poesía” (139). Rose felicita a su prima y le manifiesta que le encanta sus poemas, sin embargo, Julia no le corresponde con preguntas sobre su libro. Rose insiste buscando la aprobación de su prima y le pregunta qué le pareció su libro y si le gustó. Julia responde: “-No pensé nada, Rose. *Blood Bonds*. Pero no es una novela. Son seis cuentos unidos por lazos de familia. El título va bien con tu nombre, Rose Monroig” (140). Rose defiende su obra señalando que está escrita en un estilo fragmentado, “muy común en la novela moderna” (140). Le pregunta a Julia si ella ha leído *Obra abierta* de Umberto Eco. Resulta interesante la mención a este libro de ensayos, en donde el teórico italiano sostiene que existen obras que presentan una estructura de apertura en la que el lector reescribe el texto y se convierte en autor, de esta manera goza estéticamente de la posibilidad de ser autor, bajo los márgenes que el autor estipule previamente, aun así queda un espacio interpretativo y una cierta movilidad que está en manos del lector. Según Eco el autor ofrece al lector una obra por acabar, no terminada:

“La obra en movimiento, en suma, es posibilidad de una multiplicidad de intervenciones personales, pero no una invitación amorfa a la intervención indiscriminada: es la invitación no necesaria ni unívoca a la intervención orientada, a insertarnos libremente en un mundo que, sin embargo, es siempre el deseado por el autor” (43).

*Lazos de sangre* es un texto fragmentado que el lector empírico debe reconstruir para armar la historia. Ferré no entrega un texto único, completo o cerrado, sino invita al lector o lectora a participar de la escritura de alguna manera. Además, el texto tiene una intención polifónica ya que tanto Ferré como la autora intradiegetica (Rose) intentan traspasar las voces directamente a sus personajes en las novelas que escriben. Ferré busca otorgar cierta autonomía a Rose, como escritora dentro de su mundo novelesco.

Julia se ríe tras la mención al texto de Eco, ante lo cual Rose continúa comentándole su obra, buscando de alguna manera la aprobación de su prima y a la vez, busca señalar el éxito de ventas que fue su publicación. Además, le recuerda su trama: “Se trataba de la historia de una familia puertorriqueña de los años setenta cuyos miembros emigran al norte huyéndole al caos económico y fiscal de la Isla” (140) y le cuenta que al tener el tema zanjado el bloqueo mental que había padecido toda su vida se esfumó y comenzó a escribir todos los días seis o siete cuartillas, piensa que esto quizás se debía al hecho de que su vida personal por fin estaba resuelta: “Carlos y yo vivíamos tranquilos en Nueva York y yo me había independizado económicamente de la familia. Nuestro hijo Charlie era un muchacho saludable y feliz. Yo estaba colmada, y la novela fue como el desbordamiento de aquella felicidad, lograda a costa de mucho sufrimiento” (140). Rose continúa la reflexión metanarrativa al referirse al proceso creativo de su libro:

-Me tomó un año terminarla, aunque tú sabes que la venía escribiendo hace años. Cuando por fin salió publicada, fue un *best seller* casi instantáneo, pero yo todavía no me atrevía a celebrar su éxito porque, aunque el libro parecía haberle hecho gracia al público puertorriqueño, sé que solo se necesita una reseña negativa para que la novela caiga en un hoyo negro, arrastrada por la maledicencia y por el fango. (140)

Su prima no le responde y decide no continuar con el tema, pues sabía de las traiciones que era capaz la crítica: “Alabar mi propia obra hubiese sido una locura y criticarla, aún peor.

Yo ya había hecho lo mío y estaba tranquila. Por eso, el insulto de Julia aquel día, la acusación de que yo nunca sería escritora, no me afectó demasiado. Yo sabía que no era verdad” (140-141). Este diálogo literario entre las dos escritoras tiene una crítica subyacente al escaso apoyo entre las mujeres intelectuales, como Fina y Franca las heroínas de *El coloquio de las perras*, advertían.

Dentro del juego metaficcional, el libro que Rose escribe es el mismo ejemplar que el autor tiene en sus manos, solo con una diferencia, Rose publica su primera novela en inglés, y el libro salió publicado en español. Igual es necesario señalar que Rose lo escribe primeramente en español, por tanto, *Blood Bonds* es una autotraducción. Rose, como autora señala que al principio se sintió rara escribiendo directamente en inglés, pero que fue una decisión táctica: “La editorial me dijo que si guardaba la versión en español en una gaveta y publicaba la novela en inglés primero, el *establishment* literario la reseñaría como un original y no como una traducción. Así, la prensa le pondría más atención. Fue precisamente lo que sucedió: ha tenido bastante éxito” (141). De esta manera se observa que Ferré hace participar a sus protagonistas del debate académico sobre la autotraducción y la publicación en la lengua invasora, supuesto delito del que acusa Julia a su prima.

La escritura de su novela fue para Rose “como un despojo, una cura espiritual. Una vez empezada la obra, no podía dejar de escribir. Aunque desde que la terminé, no he vuelto a poner la pluma sobre el papel. Pero no me importa si no escribo más nada, ¿sabes? Carlos y yo somos muy felices juntos” (141). Esto demuestra su interés por hacerle ver que en un terreno quizás ella está mejor y buscaba vanagloriarse.

Uno de los poemas más famosos de Julia era “El sofá de terciopelo rojo”. En él Julia describía cómo la voz lírica se había vengado de una amiga haciendo el amor con su novio sobre aquel mueble: “Era un poema narrativo que seguía y seguía” (142). En la percepción de Rose no era una de sus mejores composiciones, sin embargo, la hacía preguntarse si era en referencia a que en ese mismo sofá ella la había engañado con casi esposo Felipe, el mismo día su boda.

Un reportero de *El nuevo mundo* que quería escribir un artículo sobre Julia encontró la casa en Cerro Esmeralda por las referencias de la novela de Rose *Blood Bonds*: “el monte quedaba detrás del pueblo de Mayagüez. Era el único lugar en la isla desde el cual se divisaba claramente el islote de Desechos descrito minuciosamente en la novela *Blood Bonds*, como

parte del paisaje que dominaba desde el cerro” (145-146). En la entrevista el reportero le comenta que una profesora de literatura de Columbia University Rose Monroig está nominada al premio del Instituto de cultura puertorriqueña por su novela *Blood Bonds* y le pregunta si ella votaría por la novela de su prima, ante lo cual Julia responde que no: “*Blood Bonds* no es una novela, es una autobiografía. Y, además, está escrita en inglés, una lengua extranjera que no es nuestra. La obra de Rose Monroig no califica para el premio nacional de literatura puertorriqueña” (149).

Al día siguiente, sale la noticia de que Rose Monroig se había adjudicado el premio. En el mismo diario en que sale esta entrevista con el comentario despectivo de la obra, Rose señala: “El comentario de Julia no me tomó por sorpresa, pues ya conocía su opinión; lo que me dejó sin habla fue que me adjudicaran el premio. Jamás me hubiera imaginado que aquello fuera posible, sobre todo, considerando mi larga ausencia de la isla” (149). Rose comenta sus sospechas de que seguramente el ser familiar de Julia le ayudó a obtener el premio, puesto que su prima había obtenido el mismo reconocimiento el año anterior.

En Lazos de sangre vuelve a aparecer la escena de lectura de un hombre con el periódico. Carlos se encontraba leyendo el diario cuando salió la noticia y la felicita: “El premio está bien merecido. ¿Ves? Te dije que la novela era buena y que tenías que tener paciencia. Con este premio, tendrás en Puerto Rico el reconocimiento que te mereces -dijo sonriendo ampliamente-. Esta noche podrás defender tu terreno ante tu prima Julia” (149). Rose comenta que no quiere que su prima se entere, debido a que está gravemente enferma y no desea que ella sienta celos, incluso señala: “Yo hubiese preferido que no me dieran nada para no hacerle sombra” (150).

Julia estaba enferma de los pulmones por fumar en exceso. La relación entre la escritura y el cigarro refieren al ambiente de tertulia literaria, responde a la imagen típica del escritor rodeado de humo divagando en su mente las ideas que plasmará en el papel. Julia a pesar de estar gravemente enferma a causa del cigarro, no abandona esta pose, pues señala que necesita del cigarro para escribir: “-No puedo escribir si no estoy fumando – era lo que decía siempre, es como si existiera un hilito invisible entre la punta encendida del cigarrillo y mi cerebro” (144). Se observa que aquello que alimenta su alma, finalmente es lo que la va mata.

Sus funerales por ser una escritora de renombre fueron realizados en los salones del Instituto de Cultura Puertorriqueña, en el Viejo San Juan, edificio que antiguamente era el

Asilo de beneficencia, lugar “donde los españoles alojaban a los locos... A Julia también la consideraban loca, antes de que la proclamaran poeta nacional” (83). Se compara la figura de la mujer escritora con la figura de la loca.

En los funerales Julia recibe tratamiento de figura pública por su aporte a la poesía de la isla. Rose queda asombrada por la fama de su prima al ver más de doscientas personas que firmaron el libro de asistencia. En la sala no había coronas de flores debido a que “Los nuevos amigos de Julia no creían en malgastar dinero en flores, en percederas cintas con dedicatorias efímeras escritas con escarcha. Solo les interesaba adelantar la causa, cantar y recitar versos mal compuestos que supuestamente glorificaban a la patria, pero que en realidad solo alimentaban sus propios egos” (84). Por otra parte, se hace mención a un poema de la difunta, ya que el salón tenía prohibido prender velas por ser monumento histórico y solo estaba decorado con la bandera puertorriqueña, que tanto defendía la poeta en su vida y en su poesía: “Una bandera jubilosa para un pueblo triste”, como Julia misma escribió en una de sus poemas: la estrella de Borinquen clavada sobre un campo estriado de sangre. Con esa bandera la cubrieron como si se tratara de una mortaja” (84). Ernesto y Camilo estaban asombrados ante tal espectáculo, pues no sabían que su madre fuera tan famosa ni que tanta gente supiese sus poemas de memoria: “Estudiantes, profesores, escritores vestidos de Mahón y camiseta, que calzaban sandalias estrafalarias, cantaban y bailaban alrededor del ataúd, recitando versos al son de la guitarra que alguien había traído para despedirse, entonándose con cubalibres falsos y chichaítos boricuas” (84-85). Este relato da cuenta de que la literatura sobrepasa la muerte.

Tras la muerte de su hijo, a manos de un grupo de amigos insurgentes de los hijos de Julia, quienes les pidieron que asusten a su primo rico mientras conducía un Mercedes Benz con la bandera de Estados Unidos, Rose se refugió en las actividades que le había organizado la editorial Curbstone Press por la publicación de su novela *Blood Bonds*, estuvo de gira dando conferencias por Estados Unidos, leyendo capítulos y dando charlas sobre la novela. A Rose “Le sorprendió la acogida que le daban los puertorriqueños en todas partes: le daban las gracias por haber escrito el libro, porque en él estaba descrito un mundo que llevaban por dentro, pero no podían recuperar porque habían olvidado el español. También se deshacían en preguntas, queriendo averiguar cómo se escribía una novela” (164). Rose comenta que sus lectores le decían que ellos también tenían una historia que contar sobre Puerto Rico y le

pedían que les enseñe a escribir, ante lo cual ella “hablaba de la disciplina que era necesario tener: escribir todos los días de dos a tres horas, con ganas o sin ganas, con frío o con calor, con lluvia o con sol. Decididamente, no era fácil. Lo importante era dar testimonio de la vida, según pasaba frente a nuestros ojos” (164).

Sin embargo, volvió a caer en una depresión profunda y regresó a terapia con su psiquiatra, quien “le aconsejó que la única cura para su tristeza era seguir escribiendo, pues las palabras le sacan a uno todo de adentro. La animó a que empezara un nuevo libro, una nueva novela que la ayudara a exorcizar los fantasmas de la familia” (164). Así fue como Rose decidió escribir un libro sobre sus primas Monroig, el que “había venido planeando hacía mucho tiempo. Incluso ya tenía el título: *Lazos de hierro*, un comentario sobre la manera de ser de los Monroig, quienes, a pesar de su sentido del humor y su generosidad, eran tan conservadores como los Arizmendi en lo que atañe al rol de la mujer en el mundo” (164-165).

*Lazos de sangre* muestra cómo es desde adentro la vida de una familia de escritoras. Esta última novela se diferencia de las anteriores, porque presenta a escritoras consagradas, instaladas en la academia. Por otra parte, acá los hombres no son un obstáculo en la escritura, el obstáculo está en su interior y para escribir Rose deberá sortear ella misma sus problemas. La escritura poética se muestra como una escritura que fluye, a contraposición de la escritura narrativa que requiere años de esfuerzo.

Respecto al material para su escritura, Rose recuerda que años atrás, recién llegada a Estados Unidos, había recibido las visitas de sus primas Monroig, Martita y Catalina, quienes a su parecer tenían la personalidad alegre y optimista de los Monroig: “Martita sabía muy bien lo que quería ser: estaba decidida a estudiar Periodismo, y Catalina quería ser arquitecta, y decía que no le iba a permitir a ningún hombre entorpecerle el acceso a su profesión me admiraba su denuedo, y pensé en escribir algo sobre ellas algún día, metérmeles bajo la piel, como quien dice, y ver si era verdad tanto valor, pero todavía no había llegado ese momento” (121).

También Sarita Portalatini la visitó en ese aquellos años. Ella, de todas sus primas, era a la que le tenía más simpatía. Sarita “estaba casada con un sinvergüenza, un periodista guatemalteco que andaba involucrado en asuntos políticos turbios y que había desaparecido misteriosamente durante un viaje de visita a su patria” (121). Agrega que desgraciadamente,

su prima estaba locamente enamorada de él, y él “la traía por la calle de la amargura”. Por ello, “Su historia me parecía novelable y no me equivoqué, pues fue la única prima que murió una muerte revolucionaria” (121). Luego agrega la frase: “Pero me estoy adelantando a los

hechos” (121), dando cuenta del proceso de narración en su escritura. Sarita será la protagonista del último relato en “Lazos de hierro”, segunda parte de el libro *Lazos de sangre*.

Rose contacta a sus primas Martita y Catalina, pues las admiraba y “quería ayudarlas a librarse de las cadenas que la familia Monroig fabricaba ya en torno a ellas” (165); se comunica con ellas, pero ambas rehúsan dejarse entrevistar, pues le señalan que quieren escribir por sí mismas sus historias en una novela. El narrador comenta: “Rose aceptó los relatos inconclusos de sus primas y les dio forma literaria. Del lobo un pelo, se dijo, y mejor era aceptar aquellos fragmentos que daban, al menos, una idea de todo, que dejar la impresión errónea de que la familia Monroig era de una liberalidad ejemplar, como solía afirmar su padre” (165). Además de los relatos sobre Martita y Catalina, incluyó la historia de Sarita Portalatini, su prima segunda: “Fue así como *Lazos de hierro* terminó siendo una secuela de *Lazos de sangre*, en la cual apareció también la historia de Sarita Portalatini, la prima segunda de Rose. Con Sarita Portalatini, Rose tuvo mejor suerte, y logró escribir una novela corta estupenda: *El tigre por la cola*. Se identificó plenamente con Sarita y sufrió con ella su tragedia” (165). Los títulos que refiere la protagonista se corresponden con la obra que el lector tiene en sus manos, por lo tanto, nos encontramos ante una construcción en abismo.

Ferré en el libro hace mención a algunas tragedias griegas, la primera en aparecer es *Alceste* de Eurípides: “Me di cuenta de que, al quedarme a vivir en Ponce y ocupar el puesto de Mamá, podía dar al traste con mi vida y como una nueva *Alceste*, sería sacrificada a mi padre” (62). Es así como Rose decide ir a estudiar a Estados Unidos, para tener independencia. También hay referencia a la tragedia de Tristán e Isolda: “-Te pareces a Isolda, quien lloraba tanto que Tristán podía bañarse en sus lágrimas. Deja de llorar y ocúpate de nuestra hija. Asegúrate de que se case con un hombre bueno” (28), palabras que tía Glorisa le dice a su esposo antes de morir.

En *Lazos de sangre* nuevamente alude al libro *Las mil y una noches*: “Los árabes tenían a Sheherazada, caballos de paso fino y un café delicioso” (23). Cita que refuerza una suerte de obsesión que Ferré tiene hacia este libro, el que es reconocido como obra representativa de

la construcción en abismo, estrategia que también parece obnubilar a la autora por su continua utilización a lo largo de su trayectoria.

En el texto también hay alusiones a *El ingenioso hidalgo don Quijote de la mancha* de Cervantes:

Algunos días después, recibí una nota cariñosa de Julia, en la cual me confirmaba la noticia que me había dado Tía Adelaida: se había enamorado locamente de Felipe. “Por fin se harán realidad todas las fantasías amorosas que compartimos de niñas!”, me escribió. “Felipe es muy tierno y estoy segura de que será un buen marido”. Recordé la anécdota del mozo motilón en la novela de Cervantes, en la que una viuda se casa con un vil mozo de mula, porque este calma sus necesidades sexuales. “Para lo que él me sirve, basta”, afirmaba campechanamente la viuda cervantina. Le escribí a Julia una carta felicitándola. (111)

En otra ocasión se vuelve a hacer mención a *El Quijote*: “Se reían de mí y me pusieron el mote de Princesa Micomicona, por la locura desaforada en la que me encontraba sumida” (63), esta cita aparece cuando Rose menciona estar enamorada de Christian, quien la llevaba por el terreno de la fantasía. Más adelante: “-Es el bálsamo de Fierabrás que se bebía don Quijote tras arrojar a sus caraveladas – le dije a Christian-. Inspira valor y transforma a todo el mundo en santo” (75). Rose agrega: “Yo sabía que Christian casi no leía y no tenía la menor idea de lo que le estaba hablando, pero me daba satisfacción sacármelo de adentro” (75). Luego del evento en donde ayudó a su prima Ángela a obtener el dinero del divorcio al dejarse espiar mientras mantenía una relación amorosa con Christian, el todavía esposo de su prima, señala que ella dejó de creer en cuentos de hadas, lo que refiere a la madurez de esta figura escritora:

Ángela y yo aprendimos nuestra lección. Nos dimos cuenta de que el amor no tiene nada que ver de ser blanco o ser negro, bonito o feo, sino que es algo que le mana a uno de adentro. Yo dejé de creer en cuentos de hadas y en pajaritos preñados, y Ángela tuvo que bajarse de su nube. Ahora, cada vez que alguien le dice que la quiere por lo bonita que es, porque el pelo le brilla como una madeja de oro y tiene los ojos

azul celeste, sonríe beat ficamente y da las gracias, pero no cree ni una sola palabra de lo que le dicen. (79)

Por otra parte, la alusión a la fantasía y a los cuentos de hadas sumado al nombre que Ferré le dio a aquel hombre que las hizo sufrir, Christian, remite en un juego paródico al escritor de cuentos Hans Christian Andersen. Figura que sale recurrentemente en la obra narrativa de Rosario Ferré. La metaficción opera de distintas maneras dentro de *Lazos de sangre*. En la novela se dialoga constantemente sobre literatura, si bien su temática principal es la familia y específicamente la relación entre las mujeres de una familia, sus conversaciones y sus vidas son definidas en cuanto al mundo literario. Por ello, es un texto autorreflexivo.

La segunda parte de la novela que se titula "Lazos de hierro" no tiene personajes femeninos que escriban, pero corresponde por título y trama a la novela que la protagonista de la primera parte dice que va a escribir. Este juego metaficcional de construcción en abismo refiere a una protagonista que escribe una novela que trata sobre una mujer que escribe una novela. Ante esta confusión el lector debe tomar una actitud más activa y participar como observador y co-creador del acto de escritura.

El don de la palabra, como si una musa se posase e inspirase una escritura desbocada es la imagen que Ferré le da a Julia, en cambio, Rose estudia, analiza, critica otras obras literarias antes de publicar la suya. Julia comparte con sus compañeros los poemas recién creados, su escritura es rápida. Por su parte, Rose reescribe, tira al tacho, es un ejercicio, una práctica cuidada y un método. Son dos formas de entrar en el mundo de las letras. Son dos posturas contrapuestas. Las primas Rose y Julia comparten el oficio de escribir, pero entre ellas hay diferencias, envidia y celos. Se muestran escritoras con sus miedos, sus luchas, no hay una versión idílica del oficio de escribir, sino un retrato de los saldos que deja una vida de escritora.

En este desdoblamiento narcisista, ambas primas son descritas en contraposición, como si la una se reflejara deformada en la otra y viceversa. En mi lectura nuevamente encuentro a Ferré desdoblada en sus heroínas, quienes representan las dos caras de la autora. Es ella otra vez ante el espejo, pero esta vez ante uno de dos caras, fabulando las vidas que pudo o no tener.

### 3. CAPÍTULO TERCERO: Rompiendo el silencio

“Cierra con llave tus bibliotecas, si quieres,  
pero no hay barrera, cerradura,  
ni cerrojo que puedas imponer  
a la libertad de mi mente.”

Virginia Woolf en *Un cuarto propio*, 1929

En este capítulo busco dar cuenta de cómo Rosario Ferré configura una poética metaficcional que rompe el silencio impuesto a la mujer en la sociedad y en el campo intelectual. A raíz del estudio realizado en el capítulo anterior me pregunto: ¿por qué las figuras de mujeres aparecen reiteradamente leyendo? ¿cómo se configura el perfil de la mujer escritora? Y ¿cómo opera la poética metaficcional en la obra narrativa de Ferré? Interrogantes que pretendo dilucidar en el presente capítulo.

### 3.1. La mujer letrada en la obra narrativa de Ferré

Las escenas de lectura y escritura en la obra de Ferré tienen gran presencia desde sus primeros relatos hasta sus últimas novelas publicadas, como ha quedado demostrado en el análisis anterior. Utilizo la forma “la mujer letrada” para dar cuenta de cómo Rosario Ferré construyó heroínas de la palabra, figuras femeninas asociadas a las prácticas de lectura y escritura, que convierten sus relatos en textos autorreflexivos y metaficcionales.

A continuación, presentaré una comparativa entre las figuras escritoras y lectoras en orden diacrónico para obtener una visión panorámica del corpus investigado con especial atención en el tipo de texto que escriben.

Personaje	Libro/año	Lectora o escritora	Texto que escriben	Ocupación
María de los Ángeles	<i>Papeles de Pandora</i> “La bella durmiente” (1976)	-Escritora y lectora de cuentos de hadas	-Anónimos -Cartas	-Bailarina de ballet y escritora de anónimos
Rosaura	<i>Papeles de Pandora</i> “El cuento envenenado” (1976)	-Escritora y lectora de cuentos de hadas	-Cuento	-Se dedicada día y noche a leer. Jovencita, vivía con su padre
Laura	<i>Maldito amor</i> (1989)	-Escritora y le gustaba oír lecturas como María de Isaacs	-Testamento -Novela (que desacreditan Gloria y Titina)	-Viuda
Fina Franca	<i>El coloquio de las perras</i> (1991)	-Escritora y lectora de novelas latinoamericanas -Escritora y lectora de textos feministas	-Cuentos y novelas -Ensayos de crítica literaria	-Lectora -Crítica literaria
Mariana	<i>La batalla de las vírgenes</i> (1993)	-Escritora y ávida lectora de cuentos, novelas y textos feministas	-Textos de crítica social en el diario	-Periodista
Rebeca Isabel	<i>La casa de la laguna</i> (1995)	-Lectora de poesía y escritora -Lectora de novelas	-Poesía -Novela	-Poetisa -Maestría en literatura

Elvira Dido	<i>Vecindarios excéntricos</i> (1998)	-Lectora y escritora -Lectora de novelas, poesía y clásicos españoles	- Escribía notas periodísticas, cuento y novela -poesía	-Doctorado en literatura -Poetisa
Rose Julia	<i>Lazos de sangre</i> (2009)	-Lectora y escritora -Lectora y escritora	-Artículos periodísticos, crítica literaria y novela que publica en inglés, pero la escribe antes en español -Poesía	-Periodista, Doctorado en literatura -Estudió literatura y es poetisa

Tabla 1: Comparativa de figuras lectoras y escritoras.

En términos generales se observa en la Tabla 1 la recurrencia de protagonistas mujeres que leen y/o escriben y también se observa una evolución respecto a la actividad que realizan desde lectoras en el espacio íntimo hasta estudios de maestría y de doctorado en literatura. A continuación, analizaré más en detalle los aspectos relevantes de la configuración de cada una de las heroínas de Ferré<sup>43</sup>. Además, se visualizan los tipos de textos que leen cada una de las protagonistas. María de los Ángeles en su discurrir de conciencia alude a los cuentos de hadas, por lo que se presume era lectora de este género. Rosaura leía los libros que le regalaba su padre, que correspondían a cuentos de hadas y también a novelas. A Laura le gustaba que le leyeran novelas como *María* de Jorge Isaacs. Fina y Franca eran ávidas lectoras de ficción y poesía, además de textos de crítica literaria. Mariana leía cuentos, novelas y textos feministas. Rebeca leía poesía e Isabel cuentos y novelas. Elvira era también lectora de novelas y Dido de poesía y clásicos españoles. Todas estas lecturas sitúan a las mujeres como lectoras de ficción.

María de los Ángeles de “La bella durmiente” es la primera heroína de Ferré que aparece escribiendo, es descrita en cuanto a la pasión que siente por la danza clásica y su monólogo

---

<sup>43</sup> Quisiera reiterar que en el estudio no se incluye toda la obra escrita de Rosario Ferré, faltan la obra poética y sus textos ensayísticos, además de los textos narrativos que no presentan a personajes lectoras y/o escritoras. Tales como algunos relatos comprendidos en la colección *Papeles de pandora*, otros que acompañan a *Maldito amor* como *La extraña muerte del capitancito candelario* y un par de cuentos más que refieren a otras temáticas como “El medio pollito” y la colección *Puerto Rico Mandorico*, textos que son considerados como literatura infantil. No obstante, el corpus seleccionado es representativo porque abarca toda su trayectoria, desde sus comienzos como cuentista hasta sus últimos trabajos como novelista.

interior revela una personalidad soñadora, donde se imagina como una princesa de cuento de hadas que habitaba un castillo a la espera de la llegada de su príncipe azul. Fue víctima del engaño en su matrimonio, pues su príncipe azul no cumplió con la promesa de respetar su decisión de no tener hijos, acuerdo al que habían llegado antes de casarse para que ella pueda dedicarse al ballet profesionalmente.

Al verse embarazada sin su consentimiento, ya no intenta imitar la vida que ha leído en sus libros de infancia y abandona dramáticamente el mundo de hadas en el que vivía. Esta vez toma un papel activo y reescribe su propia historia, toma papel y lápiz y se convierte en la autora de su vida. Se observa entonces que el medio de escape de su vida de casada fue la palabra escrita. En esta escritura ficticia, ella no utiliza su nombre, sino, crea un personaje para que su esposo entre en la historia, ahora bajo sus términos y siga el plan que ella misma ha trazado. Así, el lector de anónimos entra en el relato.

Ferré desde sus inicios como escritora de ficción comienza a configurar el perfil de sus protagonistas como mujeres que se rebelan del sistema patriarcal, para lo cual la influencia de la lectura y la práctica de la escritura serán claves. En el caso de María de los Ángeles, a través de sus anónimos ella se ficcionaliza y crea un papel como mujer prostituta, antagonista del estereotipo de la madre abnegada. Se observa en este relato que la escritura enmascarada la libera de un trágico destino.

Rosaura la protagonista de “Un cuento envenenado” también se oculta tras las palabras, pues en la narración solo se dan indicios de que es la escritora del cuento envenenado, su escritura es oculta, no hay marcas textuales explícitas del acto de escribir, solo se dejan pistas en el relato, como la tinta de guayabas y la mención en el epígrafe a la historia de un médico que envenena a un rey a través de un libro envenenado, pasaje presente en el libro *Las mil y una noches*, junto al sueño sobre su venganza con veneno.

La configuración de Rosaura es similar a personajes de la cultura letrada. En primer lugar, su nombre y personalidad remiten a la obra clásica del teatro español *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, donde su protagonista Rosaura oculta su identidad y hay un juego entre la realidad y el mundo de los sueños, que sería como el mundo de la imaginación. Esta relación intertextual que un lector docto puede advertir porque ambas protagonistas comparten el nombre y además en la ocasión que la madrastra de la protagonista de Ferré la acusa de vivir de los sueños. Rosaura tras el incidente con su madrastra cuando salpicó su

vestido con dulce de guayabas, se queda dormida llorando y sueña con un libro envenenado. En segundo lugar, hay una relación intertextual con el cuento de hadas *La cenicienta*, cuento de un padre viudo que lleva a su casa a una madrastra, quien se termina quedando con los bienes materiales de la familia. Rosaura era huérfana de madre e hija de un terrateniente rico en el pasado que ahora se encontraba con su finca en decadencia, con la llegada de la madrastra Rosa se evidencia dicho diálogo intertextual.

Respecto a su personalidad, se muestra como una joven solitaria, que pasa todos los días leyendo en su balcón, se la perfila como ávida lectora de cuentos de hadas. A la espera de algo, pero no llega un príncipe, llega la madrastra Rosa, quien la acusa de soñar y vivir siempre del cuento. La voz narrativa cuenta que cuando Lorenzo vendió la finca y la familia se fue a vivir al pueblo, Rosaura comenzó a tener amistades de su edad y a dar paseos por la alameda y parques. La vida social le recobró el buen color, según el narrador, pero además la llevó a abandonar la lectura e incluso dejó olvidado el último libro que su padre le había regalado. Esta transformación es una máscara, pues Rosaura advierte que la llegada de la madrastra a su hogar no solo conlleva la pérdida de su herencia familiar sino también su identidad.

Al inicio del relato el narrador cuenta que Rosaura se esconde tras las enredaderas de su balcón. Así también se esconderá para llevar a cabo su venganza. Tras la muerte de su padre, ella vuelve a los libros, esta vez como escritora y convierte a su madrastra en un personaje de cuento, como Lorenzo anticipaba en la comparación que realizó de Rosa con los personajes de los libros que le regalaba a su hija, solo que en el relato de Rosaura la madrastra malvada tendrá un trágico final.

En estos dos primeros relatos se observa una desmitificación a los cuentos de hadas, género de tradición oral que llegó a los libros y se transformó en lectura canónica para la infancia. En los cuentos clásicos las princesas no suelen tomar decisiones, su único fin es el matrimonio, hay una idealización del amor romántico, las mujeres deben ser salvadas por un hombre, las princesas son figuras pasivas en la historia. En el texto de Ferré hay una crítica a la tradición literaria de los cuentos de hadas, pues se observa a mujeres que rechazan las enseñanzas con las que estas lecturas las han formado desde la infancia. Además, “La bella durmiente” y “El cuento envenenado” abren paso a las mujeres escritoras en la narrativa ferreniana desde una postura contrahegemónica. Sus protagonistas, María de los Ángeles y

Rosaura no solo serán lectoras sino autoras de sus relatos y presentan una escritura anónima, una escritura oculta tras una máscara. Ambas urdieron un plan donde la escritura fue el medio con el cual lograron reescribir sus historias y liberarse.

En *Maldito amor* el papel de las mujeres es crucial para la deconstrucción de la novela del abogado y escritor Don Hermenegildo Martínez, quien se había propuesto escribir una novela para exaltar la figura del mártir Ubaldino de la Valle. Su novela abre el relato, por lo cual el comienzo rememora a la novela de la tierra, sin embargo, luego de un par de capítulos entran otras voces para desacralizar la escritura pretenciosa y patriarcal. En este relato las mujeres operan una contraescritura. Voces que relativizan la versión histórica oficial para mostrar otras perspectivas y que conforman una contraescritura, estas voces rechazan la dependencia cultural del relato de la tierra, tan instaurado en la construcción simbólica de Puerto Rico. En esta novela las reflexiones metaliterarias sobre el acto de escritura brindan la posibilidad al lector de ser crítico sobre el proceso de escritura de los relatos históricos. Por otra parte, la escritura del testamento de Laura organiza todo el relato ya que los personajes se mueven en relación a su expectativa con las palabras contenidas en él.

Las heroínas que realizan el acto de contra-escritura constituyen una multifocalización para el relato. Gloria, Titina y Laura se configuran como voces contra canónicas. Laura realiza una fuerte crítica al racismo oculto en las familias de la clase alta puertorriqueña, la escritura de su testamento también es contrahegemónica pues busca desheredar a su descendencia directa. Gloria toma acción y quema la hacienda de la familia con el novelista de la tierra adentro, por lo que representa también el querer acabar con una generación de escritores. Por su parte, la mulata Titina representa a la mujer que no ha sido escuchada, a quien no le han creído el discurso. Si analizamos el contra-texto que resulta, es una reescritura que pretende dar un alto al discurso ficcional hegemónico y dar el espacio a las voces silenciadas en la historia.

Otras figuras femeninas letradas son Fina y Franca de “El coloquio de las perras”, perras que poseen el don de la palabra, lo cual las humaniza. Ambas dialogan sobre literatura y demuestran avanzados conocimientos teóricos de la disciplina, por lo tanto, son voces doctas, Fina es escritora de cuentos y novelas y Franca es crítica literaria. Su perspectiva es feminista, participan de una marcha por los derechos de la mujer y, además, instan a incluir a las mujeres

en libros que recopilen las obras literarias. En este relato Ferré se desdobra en sus dos facetas de escritora: como escritora de textos ficcionales y como escritora de crítica literaria.

Mariana, la protagonista de la novela *La batalla de las vírgenes*, muestra la evolución de la construcción de la figura femenina en la obra narrativa de Rosario Ferré. Desde una primera protagonista que solo se atreve a escribir anónimos como sucede en el cuento “La bella durmiente”, la heroína de *La batalla de las vírgenes* será una mujer con conciencia crítica y social, con un activismo que anteriormente desarrollaban otras figuras como Fina y Franca, pero que hace público al tener presencia en la esfera letrada mediante su trabajo como periodista en la prensa puertorriqueña. De esta manera, se aprecia un crecimiento en la configuración de la subjetividad femenina, donde la mujer se configura como ente capaz, ante los obstáculos impuestos por la sociedad patriarcal que buscaban callarla incluso mediante la corte de justicia, institución que le quitó su derecho a la libre expresión al prohibirle publicar artículos en el diario.

En *La casa de la laguna*, la protagonista Isabel es una escritora aficionada, quien escribe a escondidas de su esposo una novela especular, ya que se incluye dentro de la historia como un personaje más en una suerte de autoficción en el nivel intradiegetico. En la novela recoge elementos de su vida, por lo que sería un texto autorreferencial. Por otra parte, la novela presenta el mismo nombre del libro que el lector empírico tiene en sus manos así que se evidencia una construcción en abismo, la cual consigue perturbar la pasividad del lector y lo lleva a entrar en el juego metaficcional. Isabel es la autoridad en su mundo narrado. Ella habita el lugar doméstico y busca llegar a la esfera pública con la publicación de su novela, forma en la que logra perdurar y trascender, pues ya no es solo escritura íntima en formato de un manuscrito escondido entre cuatro paredes. Isabel se ve enfrentada a su marido, quien representa la visión patriarcal y objetiva del historiador frente a ella que representa la visión subjetiva de la ficción. En la escritura de su manuscrito se descubre la sociedad puertorriqueña que ha sido construida desde una lógica colonialista. En *La casa de la laguna* las prácticas de dominación son deconstruidas por la palabra literaria de Isabel.

*La casa de la laguna* presenta también a Rebeca como una figura letrada, quien se pasaba las tardes leyendo y escribiendo poesía. Sus padres la quisieron sacar del mundo de las letras, ya que se dedicaba todo el día a escribir y leer, así es como dieron altas sumas de dinero para que fuera elegida reina del festival, donde conoció a Buenaventura, casándose al poco tiempo

con él. No obstante, al otro día de la boda descubre que a su esposo no le gustaba la poesía lo cual le causa gran decepción. Rebeca lee para vivir, su lectura la cura de una realidad abrumadora ante su vida de casada y los negocios de su esposo, quien no posee sensibilidad artística como ella. Rebeca es casi mítica, dadora de vida. Le quisieron acallar su vocación literaria y transformarla en una ama de casa, pero Rebeca se rebela en sus reuniones literarias. Con ella hay escenas de lectura vinculadas a lo corporal, a la pasión y al erotismo. Las lecturas de Rebeca, su performance, sus atuendos, sus desplazamientos con pasos de ballet, toda la construcción de su subjetividad la llevan a representar una mujer empoderada de sí misma, quien sucumbe ante el patriarcado.

Rebeca desde su matrimonio comienza a vivir una suerte de bovarismo cuando descubre que su esposo no disfruta de la poesía ni la literatura. Sus aspiraciones se ven truncadas así que evade su realidad con su arte, ya sea a través de la lectura y/o la creación poética. Rebeca más que leer, vive sus lecturas, lo cual queda ejemplificado con la performance que realiza del libro de Oscar Wilde, pero la golpiza que recibe por parte de su marido la lleva a abandonar su mundo de fantasía y aun un supuesto regreso a “la realidad”. Se dedica a ser una esposa y madre ideal, pero en realidad es una máscara de la perfecta casada, su vida sin poesía cobra monotonía. Rebeca no logra publicar su libro de poemas, lo guarda como vestigio de su alma de poetisa y abandona su creación poética. Ella es la primera heroína de Ferré en sufrir suicidio literario.

Isabel esconde su manuscrito en la cocina, esto refiere al espacio doméstico que ocupa la mujer en la sociedad. Pero luego saca el manuscrito y lo aloja en el escritorio de Rebeca, homologa la escritura de Rebeca con la suya. Finalmente será Petra, la sirvienta afrodescendiente, la guardiana del manuscrito. Hasta que pasa a manos de su hijo Willie y luego de un forcejeo con su esposo, retorna a ella. El recorrido de su manuscrito da cuenta de la travesía que su misma autora pasa. El manuscrito de Isabel y los poemas de Rebeca ocupan el mismo lugar simbólico, incluso son guardados en el mismo compartimento secreto del escritorio de Rebeca. Ambas son escritoras a quienes se busca silenciar. Sin embargo, Isabel no ocupa el lugar de la esposa sumisa, como sí lo hizo Rebeca, quien acató la orden de su marido de alejarse de la poesía. Isabel, por su parte, logra su independencia e incluso publicar su novela.

Otra de las figuras escritoras es Elvira, la protagonista de *Vecindarios excéntricos*. Elvira cuenta que decide dedicarse a escribir la historia de las mujeres de su familia, la cual correspondería a la novela, pero no se dan mayores indicios del proceso de escritura. Además, escribe notas periodísticas y poemas en su tiempo libre. Elvira y su abuela Valeria heredan una fortuna y la utilizan para su educación. Valeria para aprender a leer y Elvira para sus estudios de doctorado. Son distintas generaciones enfrentadas a los problemas de cada época. Elvira oculta perfilarse en su oficio de escribir y no presenta reflexiones sobre el proceso de escritura, sin embargo, comenta su camino para ser escritora. Por otra parte, la conciencia social de Clarissa, mamá de Elvira, dista en gran medida del rol alejado de la política que se le quiere dar a las mujeres.

Dido es la tía de Elvira, es la primera mujer escritora que en la misma narración se le acusa de cometer suicidio literario. En sus días de poeta, escribía en cada papel que encontrara. El libro que su abuelo publica bajo el título de *Poemas* queda en el olvido y su vocación literaria es silenciada por su deseo de casarse.

En *Vecindarios excéntricos* se descubre además un relato autoficcional el que lleva a preguntarnos qué pasaría si nuestra vida no fuera más que una obra de arte, ¿no le daríamos más elementos, más reflexiones, más belleza -desde nuestra propia concepción de belleza-, para pasar a la posteridad como hubiésemos querido vivir? En *Las meninas* (1656) del pintor español Diego Velazquez, observamos este proceso, en donde el pintor se pinta a sí mismo pintando tras bambalinas, en una suerte de escena especular. En el caso de la novela, se puede afirmar que *Vecindarios excéntricos* es un relato especular, en el que la autora entra a la obra y pasa a ser parte de la fábula como la voz narrativa. En el relato tiene el mismo oficio que la escritora. Es una joven que escribe cuentos. Por lo que se nos muestra a una mujer en su rol de escritora. La figura de Elvira está dotada de elementos de la vida de Ferré, lo que no significa que se pueda hablar de una u otra como si fueran la misma. *Vecindarios excéntricos* corresponde a una fabulación de sí y no a un relato autobiográfico, Elvira Vernet y Rosario Ferré no son la misma persona y sería un error presentar la biografía de la escritora real como si fuese Elvira. *Vecindarios excéntricos* es un relato autoficcional, Elvira es la versión ficcional de Rosario Ferré, su alter ego. Isabel de *La casa de la laguna* tiene mayor autonomía como personaje narrativo, porque no es una figura autoficcional de Ferré, aunque no hay que

olvidar que Isabel se incluye en la novela que escribe, por lo que la novela dentro de la novela es también un relato especular.

La autoficción es un texto híbrido, que va de la autobiografía a la novela. Continúa el debate entre la ficción y la realidad. Es una forma de escribir sobre los mundos posibles de uno mismo. Mezcla recuerdos con figuraciones imaginarias, con otras vidas y momentos no menos reales. Esta evocación de la memoria se funde con elementos ficticios, dejando la imposibilidad de discernir cuáles son más reales y cuáles inventados.

Musitano señala que para existir autoficción debe haber identidad onomástica, no obstante, Manuel Alberca considera que no siempre es así y que una autoficción puede cumplirse cuando el personaje coincide con el oficio del autor. En *Vecindarios excéntricos* no hay identidad onomástica, pero sí hay concordancia con la posición familiar de Ferré, los estudios de doctorado, la relación conflictiva con su madre y el tener a su padre gobernador de Puerto Rico. Entonces, no podemos excluir la autoficción sólo porque no hay coincidencia onomástica. Existen otras cualidades que analizar para determinar si una obra es o no autoficción. No obstante, de la lectura de Musitano destaco su análisis crítico realizado a las distintas propuestas para comprender la autoficción y su propuesta de tomar este concepto no como un elemento para discernir si una obra es real o ficticia, sino para dar cuenta del desajuste entre la realidad y la ficción, y de la compleja relación entre ambos discursos.

Por otra parte, siguiendo en el juego metaficcional, me pregunto cuál autora será más real para los lectores, si la que vivió o a quien ellos “conocieron” mediante su lectura. Entonces desde mi perspectiva, la novela autoficcional aporta en la reflexión del lugar del escritor y la escritora como fabuladores del mundo o como historicidas (en palabras de Ana Lydia Vega), debido a la imposibilidad de acudir a uno u otro bando, a la paradoja en que nos deja situados una novela autoficcional, que es justamente una forma de metaficción, otra lectura para este fenómeno que de alguna manera se acerca un poco más a la biografía. No porque el lector sepa que remite a la vida del autor, sino porque efectivamente *Vecindarios excéntricos* es una biografía novelada de una mujer y su familia, narrada por una mujer que coincide en su posición en el mundo novelesco con la persona que creemos (¿acaso podemos afirmarlo?) escribió el libro que tenemos en nuestras manos. *Vecindarios excéntricos* declarada como novela biográfica por su misma autora, deja en tensión la concepción de verdad y quizás podría afirmar llega a ficcionalizar su propia vida.

La novela *Vuelo del cisne* publicada en el año 2001, corresponde a la penúltima novela escrita por Ferré. Este texto no lo incluí en el análisis porque no presenta una figura de escritora, sin embargo, es preciso referirme a él ya que en este libro, como en los otros analizados, también se incluyen escenas de lectura y escritura. Se contextualiza en la visita a Puerto Rico de la mundialmente reconocida bailarina rusa Ana Pavlova, entre diciembre de 1917 y los primeros meses de 1918. Hay varios elementos que Ferré toma de aquella ilustre visita que deslumbró a los puertorriqueños, como el retrato de la *prima ballerina* madame Nuria, quien lidera la compañía de ballet ruso. En este relato Masha es la narradora y una de las bailarinas de ballet.

En *Vuelo del cisne* está presente constantemente la reflexión sobre el mundo del libro y la palabra escrita. Asimismo, continúa la descripción de personajes en base a si saben leer o escribir. Por ejemplo, se destaca que Liubovna, la mamá de la prima ballerina, no sabía leer ni escribir. También se muestra a Masha, la narradora, como lectora al hacer referencia a una “tienda que parecía salida de *Las mil y una noches*” (60) y en otra ocasión menciona su lectura de *Los miserables*. Masha también reflexiona sobre sus lecturas “Como leí una vez en un libro de una poetisa llamada Safo que tenía una de las alumnas inglesas, el deseo es contagioso: dobla las rodillas y afloja los miembros del guerrero cuando recibe una lanzada en medio de la batalla” (207-208). A Masha se la describe como una bailarina de segunda categoría, a quien le toca hacer labores domésticas para ganarse su lugar en la compañía de ballet. Además, ella misma se describe como de contextura grande y campesina. Entonces este lado más letrado no se condice con su procedencia. Masha se casa con el zapatero Juan quien amaba las novelas, a causa de su trabajo como lector en una compañía de tabaco donde leía incluso a escritores rusos como Fedor Dostoievski, por eso tras su regreso a Puerto Rico quiso acercarse a la compañía de ballet para conocer más de cerca sobre su gente. Por otra parte, es interesante la crítica a los diarios. Cuando *madame* recibe un disparo en la casa del gobernador, la noticia no sale en los diarios, hay un ocultamiento de los hechos por parte del gobierno estadounidense que buscaba controlar a la población, y cuidar la imagen de la isla.

También se muestra a Manuel Aljama, poeta nacionalista, quien era considerado por el gobierno estadounidense como un escritor subversivo por recitar poesía en una escuela lo toman detenido. Otro poeta con participación política es Diamantino Márquez, quien estudió literatura y se encontraba componiendo un libro de poemas, él mismo comenta que sobrevivía

gracias a los artículos que publicaba en el diario. Diamantino además tocaba el violín, excusa que encontró para unirse al ballet. Rogelio es otro periodista que también publicaba poemas, él comenta que la policía secreta lo obligó a tirar a la basura sus notas de los hechos políticos que presenció. Se observa en *Vuelo del cisne* la escritura y lectura como una actividad subversiva y hasta política.

En *Vuelo del cisne* Ferré evoluciona a una crítica política más aguda, donde los conflictos ideológicos son el punto álgido de la narración. Sin embargo, es el primer relato largo donde no hay figuras mujeres escritoras. Siendo su penúltima novela, Ferré prescinde de dicha figura por primera vez y se deslinda del esfuerzo de autoafirmarse como mujer escritora. O de autoafirmar el oficio de escribir como actividad válida para la mujer. Esto puede deberse a que a esa altura de su vida -lo publicó a los 63 años- ya gozaba de prestigio literario y no debía hacer frente a ocupar un lugar prohibido. Otro de los motivos puede ser que responda a un nuevo desdoblamiento de Ferré y en esa intención de autorretratarse, esta sería otra de sus caras, la de bailarina de ballet, disciplina que también practicó en su niñez y juventud.

Aunque mi teoría es que más que abandonar a la mujer escritora, la hace evolucionar. Diamantino, el amante poeta de *madame* le dice “usted también es poeta madame” (79). Esto alude a que su forma de comunicar es la corporalidad, su cuerpo es el lienzo y su baile la palabra escrita. Es como si la mujer escritora avanzara a un estadio más espiritual, donde no hay objeto mediador como el lápiz, sino ella misma es la escritura. Esto se condice con la ocasión en que *madame* en uno de los pueblos del interior descubre la música de tambor y se quita las zapatillas de ballet, y baila descalza como en un trance. Su cuerpo es poesía y ritmo. Con esta novela Ferré construye una figura de mujer que hace recordar a María de los Ángeles y a Rebeca, ambas también eran bailarinas de ballet clásico.

La última novela de Rosario Ferré es *Lazos de sangre*, en este texto la figura de la mujer escritora se presenta en las dos protagonistas, Rose y Julia, y una figura secundaria que no tiene mayor participación en la historia pero que configura por sí misma gran importancia para la llegada al mundo de las letras de Julia y Rose. Me refiero a Juliana, tía de Rose y madre de Julia. Juliana fue quien rompió la barrera del silencio para la siguiente generación de mujeres de su familia, publicó un libro de poesías que solía regalar a sus conocidos. Su escritura no tiene fines profesionales o lucrativos, pues su esposo la mantiene económicamente. Juliana es otra de las mujeres escritoras que cometen suicidio literario,

pues abandona la escritura para dedicarse a su vida de casada. No obstante, influenció a su hija y a su sobrina con el amor a la literatura. Su hija Julia sigue sus pasos como poeta, pero aspira a ser escritora para desarrollarse profesionalmente, por este motivo estudia literatura en la universidad y publica libros regularmente cada dos años.

Julia en vez de hacer suicidio literario, como lo hizo su madre y otros personajes de Ferré como Dido de *Vecindarios excéntricos* y Rebeca de *La casa de laguna*, decide renunciar a su rol de madre, lo que la aleja aún más del estereotipo de mujer de clase alta, abnegada y dedicada a su vida familiar, quien debiera postergarse por sus hijos. La renuncia de Julia es hacia el sistema patriarcal, puesto que bajo sus términos no podrá dedicar su vida a la literatura. Para poder escribir Julia abandona a sus hijos y se recluye, así logra publicar un libro cada dos años e insertarse en el campo literario de su época. Obtiene el premio de literatura nacional de Puerto Rico y su muerte convoca gran cantidad de gente y el reconocimiento de sus pares y de la academia.

La narradora de la novela y prima de Julia, Rose, es una protagonista escritora que también ingresa a la universidad a estudiar literatura e incluso obtiene un doctorado en la disciplina. Escribe regularmente textos de crítica literaria y finalmente logra publicar un libro por el que le otorgan, al igual que a su prima pero un año más tarde, el premio de literatura nacional. Además, en su relato cuenta cómo surgió la escritura de su segundo libro, Rose en su juventud se muestra con bajos valores, como el engaño, la traición a su prima por tener relaciones el mismo día de su boda con su prometido y se muestra además como mujer promiscua. Pero tras su matrimonio hay un cambio. Rose gozó de una relación matrimonial tranquila, es la primera heroína que no presenta conflictos en su matrimonio. Lo inquietante es que esta paz es la que se observa antes de un gran conflicto matrimonial en otras novelas, una lectora de Ferré así lo esperaría, sin embargo, en *Lazos de sangre* la protagonista no tiene problemas con su esposo, por el contrario, él la apoya en su veta literaria. Rose también señala su bloqueo mental, tardó años en escribir la primera parte de su novela. El quiebre en su vida familiar sucede con la muerte de su único hijo. Tras este hecho, el psiquiatra de Rose la animó a escribir con fines terapéuticos la segunda parte de la novela, titulada “Lazos de hierro”, que lleva el mismo título de la segunda parte del libro que el lector empírico tiene en sus manos. Se presenta la escritura como una actividad terapéutica, para sanar las heridas.

El don de la palabra en la poeta Julia es intrínseco a ella, en cambio en la novelista Rose, el don de la palabra literaria le viene por momentos de dolor. El primer libro lo escribe tras la muerte de su madre (como Ferré que escribió tras la muerte de su madre) y el segundo tras la muerte de su hijo. Para Julia la escritura surge en momentos de inspiración recurrentes, para Rose es un trabajo arduo de reescritura, con períodos de bloqueo mental. Son distintos escenarios que enfrentar las mujeres en su deseo de escribir.

Es factible aseverar que esta última obra ficcional es casi un tratado de la vida de una familia de escritoras. Estas escenas muestran a mujeres en su rincón de lectura y en su taller de escritura, espacios en primera instancia íntimos y domésticos, pero luego su escritura es pública. Hay una parte reconocida, aclamada y homenajeadada con la muerte de Julia, y por otro lado, una crítica literaria de renombre cuya primera novela obtuvo un premio a nivel nacional. Esta novela es la consagración de Ferré escritora, por ello se atreve a dotar a sus protagonistas de renombre por su trabajo literario.

Luego del estudio realizado, el que abarcó desde sus primeros relatos hasta su última novela, se observa que en la obra narrativa de Ferré las mujeres inician su recorrido como sujetos que leen, modernos en cuanto a que superaron el analfabetismo, mujeres que generan ciertas estrategias de autorización de sus discursos, participan primero tímidamente en una escritura anónima, hasta llegar a los debates intelectuales y de crítica social. Así hay un camino para legitimar su palabra y/o profesionalizar su oficio de escritoras, esto surgió con la palabra anónima pasando por la novela histórica, género masculino por excelencia, hasta textos de crítica literaria. La difusión de los escritos comienza entre un público de elegidos, casi siempre de familiares o amigos para luego pasar a la esfera pública con la publicación de artículos o de una novela. Hay una evolución en la escritura, de una prosa breve en sus primeros cuentos a textos largos como las novelas. Por otra parte, se aprecia una evolución, de pasar de protagonistas jóvenes en *Papeles de Pandora*, con intertextualidad en los cuentos de hadas, hasta mujeres casadas con problemas conyugales. Este punto puede ir en relación a la etapa en la vida de Ferré, ya que su primer relato lo escribe siendo estudiante universitaria y ya los últimos textos siendo una mujer en su tercer matrimonio.

En la obra narrativa de Ferré se aprecia una transformación. La primera escritora de Ferré escribía anónimamente pequeñas cartas. Ya Mariana, protagonista de *La batalla de las vírgenes*, no teme ser figura pública y escribe bajo su nombre textos de crítica periodística.

Texto supuestamente de carácter más objetivo, del mundo de los hombres. Entonces se puede concluir que la figura femenina en Ferré logra ocupar el espacio negado, el espacio antes ocupado solo por lo masculino. A pesar de la prohibición, Mariana resiste y continúa su trabajo como crítica social, el cual no es solo teórico ya que ella toma acción al ir a los arrabales a ayudar a los más necesitados. Respecto a esto último, varias de las protagonistas comparten el hacer ayuda social en las canteras o los arrabales, en una postura de ayuda social típica de las mujeres de la clase alta.

Las figuras mujeres en la narrativa de Ferré son de la clase social alta, una minoría privilegiada que tiene el acceso al poder de la palabra y la cultura impresa. Entre las escritoras que componen este lugar de enunciación tenemos a María de los Ángeles, Rosaura (aunque venida a menos), Isabel, Rebeca, Mariana, Elvira, Dido, Rose y Julia. Ahora bien, me pregunto ¿Cuál es el deseo de estas mujeres? Las protagonistas de Ferré buscan ser autosuficientes, integradas a su cultura a través de una actividad creativa, buscan además alejarse de la sumisión y la opresión a través de la palabra escrita. Además, el que sus protagonistas obtengan la libertad e independencia significa un alto precio para ellas. Algunas de las protagonistas son juzgadas por la sociedad, otras se encuentran bajo un control social de tipo panóptico, también las hay excluidas como Mariana e incluso una impulsada al suicidio intelectual (María de los Ángeles si bien no se mató, sí planificó todo confiando en la violencia de su esposo quien cometería el ilícito en su plan).

En los textos ferrenianos se observa el cambio de amo, las protagonistas pasan del padre controlador a un marido que perpetúa la misma lógica de dominación. Varias protagonistas (María de los Ángeles, Isabel, Mariana) buscaron en sus enlaces matrimoniales huir de la opresión de sus padres, pero fracasaron hasta encontrar su propio lugar de independencia que fue la escritura. En *La casa de la laguna* Quintín plantea el escándalo que significaría que Isabel publique su novela. Porque la mujer no puede hacerse pública. Por esto mismo el poeta Juan Ramón Jiménez le dice a Dido que se quede calladita si quiere lograr casarse y ella termina renunciando a su vocación literaria de ser poetisa para convertirse en la perfecta casada, suicidio literario que decepciona a Elvira en su narración. No obstante, otras figuras sí logran la independencia pero a un alto costo, como lo es perder a un hijo (Mariana, Isabel y Rose).

La lógica patriarcal conformó la subjetividad femenina bajo un discurso de renuncia y sumisión femenina ante la supremacía masculina. De esta manera, lo femenino corresponde a una construcción masculina que las mujeres han interiorizado, así las mujeres se auto perciben bajo esta lógica de poder. Ferré traspone a sus protagonistas la experiencia de “ser” un cuerpo que está inserto en un grupo dominado históricamente. Las protagonistas de Ferré son autorreflexivas y se rebelan ante el sistema patriarcal y sus ritos como el matrimonio. Ferré expone una subjetividad femenina que dista del constructo social de lo femenino, elaborado por hombres. Además, legitima la presencia de mujeres en el espacio de la escritura presentando una subjetividad femenina letrada.

El imaginario social presentaba a la mujer como lectora pasiva de novelas de amor, considerada como literatura menor, típicamente femenina. De alguna manera, las lecturas de las heroínas perpetúan el estereotipo de que las mujeres prefieren la poesía y las novelas, por sobre las lecturas de diarios o textos históricos. Aunque esto también puede dar cuenta del rechazo de la mujer a los textos en los cuales ha sido invisibilizada, lo cual no ocurre con los textos ficcionales donde la mujer sí aparece representada. Ahora bien, la crítica de Fina y Franca va dirigida a la forma en la que se ha representado históricamente a la mujer, situación que intenta subvertir cada una de las heroínas de Ferré mediante su escritura.

En el mundo narrativo de Ferré las escenas de lectura permiten una suerte de categorización de los personajes -tanto femeninos como masculinos-. De esta manera, se pueden identificar escenas de lectura pasiva, término que utilizo para referirme a lecturas de diarios, cartas o de textos históricos, que no tienen repercusión en la diégesis. Estas escenas de lectura refieren a situaciones conflictivas donde el personaje busca evadir conversaciones o demostrar su interés por temas contingentes, algunas generan un rol meramente informativo. Por otro lado, se presentan escenas de lectura activa, las que tienen alta incidencia para la trama de la novela, cambian el rumbo de los hechos o configuran el nudo del relato. Estas últimas son de construcción más compleja como la escritura de los anónimos de María de los Ángeles, del cuento envenenado de Rosaura, las novelas de Isabel y Rose, los poemas de Rebeca, Dido y Julia, la crítica social de Mariana y la crítica literaria de Rose. Su labor de escritura cambia el curso de sus vidas y de los eventos en cada uno de los relatos. Se observa entonces la lectura como un factor de cambio, pues modifica el curso de acción y, a su vez, confiere a las heroínas de Ferré una subjetividad letrada.

En la obra narrativa de Ferré se observan escenas que caracterizan a sus lectores precisamente según el tipo de lectura que eligen o realizan, pareciera que si el personaje es interesante le gusta leer, caso contrario, si no le gusta leer es considerado menos complejo. Entonces, la configuración de la subjetividad de las heroínas está estrechamente relacionada a las lecturas que presentan y a los tipos de textos que escriben. La configuración de la subjetividad se formula en base a las prácticas de lectura y escritura, lo que le otorga gran importancia al rol de la lectura y la escritura en el mundo ferreniano. Se conforma una suerte de subjetividad letrada, en donde la práctica de lectura y el gusto por los libros son elementos fundamentales para la construcción de lo femenino en la obra de Ferré, el cual se reescribe sin estereotipos. Por otra parte, se muestra la lectura como impulso de la escritura. La lectura como un primer estadio de reflexión y goce que lleva a las mujeres a encontrar un lugar propio. Tal es el caso de Isabel, Rebeca, Mariana, Elvira, todas fueron primero ávidas lectoras antes de dedicarse a escribir. Las escritoras son todas mujeres, menos don Hermenegildo, el escritor y abogado de *Maldito amor*, pero es desacreditado por la contraescritura de Laura, Titina y Gloria.

Ferré construye una subjetividad femenina particular. La subjetividad no refiere a una identidad estable, sino a un complejo entramado de discursos sobre sí, que responden a los mundos internos y externos, los que son variables y complejos. Las protagonistas de Ferré configuran un yo autoral diversificado, no homogéneo y tienen en común el construirse discursivamente a través del mundo de las letras y la literatura. Por tanto, lo que las heroínas de Ferré logran redefinir es el lugar que la mujer ocupa en el imaginario social, en un mundo posible en donde el dominio masculino sucumbe ante las mujeres. En la narrativa ferreniana se aprecia como significativa para el desarrollo de la diégesis la agencia metafictional. Las figuras mujeres comienzan a incursionar en el ámbito de las letras primero a través de una escritura íntima luego serán escritoras amateurs que empiezan a intervenir en la vida literaria a través de concursos o de la escritura literaria. Las últimas heroínas tendrán estudios literarios hasta de doctorado o de periodismo con los que buscarán introducirse en el campo letrado.

El análisis de las escenas de lectura y escritura permitió trazar una genealogía de la escritura de mujeres en su narrativa y descubrir una vasta cantidad de figuras femeninas letradas. Asimismo, en este estudio se logró dar cuenta de cómo opera una dinámica

metaficcional en cada una de sus obras, la que se revisará a continuación para plantear mi propuesta de que la narrativa de Rosario Ferré presenta una poética metaficcional de autoría femenina.

### 3.2. Hacia una poética metaficcional de autoría femenina

Estas conclusiones buscan dar cuenta de los elementos principales del estudio realizado para presentar una suerte de poética. Con esta investigación descubrí que Rosario Ferré ha mantenido desde la publicación de su primer libro una poética metaficcional cuyas escenas de lectura y escritura le otorgan una autorreflexividad distintiva. Comparto la inquietud de Ricardo Piglia respecto al escritor modelo y me pregunto sobre el lector de la obra de Ferré: “Pero ¿cómo lee, cómo construye el sentido?” (36). En la obra de Ferré, así como en *Hamlet*, lo que importa es el acto de leer. Tal como Piglia propone que la escena de lectura en *Hamlet* es la que introduce la cultura letrada en un mundo feudal, sostengo que las escenas de lectura y de escritura en la obra de Ferré son las que introducen el mundo moderno en el mundo agrario, y el feminismo en una sociedad patriarcal. Así, el mundo letrado tensiona al mundo arcaico. Es un nuevo modo de pensar que se abre con la lectura y escritura de mujeres, y su incursión en el mundo de las letras.

Así como Sheherezada urdió su plan para salvar a las mujeres, como queda expuesto en el epígrafe de *Las mil y una noches* que anuncia el segundo capítulo de esta investigación, Rosario Ferré hizo lo suyo para romper el silencio impuesto a las mujeres en la sociedad patriarcal latinoamericana. Ambas se sirven de la palabra y de las dotes del arte de contar. Sheherezada utiliza la construcción en abismo y la intriga, Ferré recoge esas tácticas pero además despliega gran cantidad de estrategias, las que han quedado a la vista en el análisis desarrollado en el segundo capítulo de esta investigación; en este tercer capítulo las contrastaré con el objetivo de descubrir hallazgos relevantes que den cuenta de su trayectoria y de su poética.

A comienzos de esta tesis sostuve que la obra de Rosario Ferré desde mi perspectiva se divide en tres momentos y en base a ellos presenté un diálogo entre los estudios críticos de los principales temas que desarrolla. En esta oportunidad quisiera servirme de la misma clasificación para recopilar por un lado las estrategias de inserción de Ferré y, por otro lado, las estrategias utilizadas como técnicas de escritura en el corpus de mi investigación. La única diferencia consiste en que anteriormente presenté la discusión de la crítica hasta la actualidad, en cambio en este capítulo acortaré la última etapa hasta el año 2011, fecha de la publicación

del libro que da término a la obra escrita de la autora. Esta división por las etapas permitirá obtener conclusiones de cada período respecto a las estrategias utilizadas.

ETAPAS	ESTRATEGIAS DE INSERCIÓN	RESPUESTA DE LA CRÍTICA
I Un grito desesperado (1976-1993)	-Publicar artículos en periódicos de la isla -Fundar una revista literaria -Estudiar Maestría en literatura -Trabajos de autotraducción -Unirse a la ideología política independentista -Perspectiva feminista	-Remece el ámbito académico, se le menciona como vanguardista por su perspectiva feminista.
II Entrada al mercado anglófono (1994-1997)	-Estudiar Doctorado en literatura -Publicar en inglés -Cambiar su ideología política -Viajes promocionando libros	-Causa gran controversia.
III Escritura autorreferente (1998-2011)	-Publica su autobiografía <i>Memoria</i> .	-Goza de reconocimiento en Puerto Rico y en el extranjero -Obtiene premios por su trayectoria

Tabla 2: Estrategias de inserción

En la Tabla 2 se muestran las estrategias que utilizó Ferré para insertarse en el campo cultural y literario de su época, las que explicaré a continuación. Antes quisiera dar cuenta de que muchas de estas estrategias las replica en sus heroínas, las cuales iré también comentando.

Ferré vio la posibilidad de ser acogida en el ámbito cultural de su época desde la publicación de la revista *Zona de carga y descarga*. Desde sus comienzos con la publicación de la revista *Zona de carga y descarga*, Ferré busca posicionarse en el campo intelectual y cultural puertorriqueño, el cual amplía junto a su grupo, al publicar autores emergentes de la escena literaria latinoamericana. La misma revista será su primer medio de divulgación, ya que es ahí donde publica sus primeros relatos. Asimismo, participaba como colaboradora de dos diarios *San Juan Star* y *El nuevo día*, ambos con circulación en la isla.

Las heroínas ferrenianas que comparten este primer paso de inserción son Mariana, Elvira y Rose, quienes publican artículos en periódicos. De todas, para Mariana y Elvira fue especialmente complejo el lograr la independencia para dedicarse a la escritura. A Mariana

su esposo le prohibía expresarse libremente e incluso un juez le ordena que abandone su trabajo en el diario. Por su parte, Elvira cuenta la violencia con la que reacciona su esposo cuando le dice que va a tomar cursos de literatura, ella opta por quedarse en casa a cumplir el papel de la perfecta casada por nueve años solo por sus hijos, ya que no gozaba de medios económicos para abandonar a su esposo, situación que luego cambiará y podrá dedicarse finalmente a estudiar literatura y al oficio de escribir. Por último, Rose escribe en periódicos y además novelas, ella tiene el apoyo de su esposo quien inclusive compra los diarios y la celebra. Son tres escenarios distintos a los que se enfrenta la mujer que quiere publicar artículos. Mariana corresponde a su primera etapa, cuando Ferré debía luchar por insertarse en el campo intelectual. No así con las última dos protagonistas a quienes situó en su última etapa, cuando la autora ya goza de reconocimiento y por tanto el espacio intelectual ya lo tiene ganado.

Otra estrategia de inserción fue su preparación profesional e intelectual. Ferré comprende el medio y decide profesionalizar su ejercicio escritural como estrategia para insertarse en el campo cultural y literario. La autora realiza estudios de magíster y doctorado en literatura, por tanto, su obra está dotada de tecnicismos y manejo de estrategias literarias. De esta manera, se observa que en sus libros de narrativa suelen haber escenas referentes al campo de la literatura. Se percibe el mundo de las letras como un motivo constante en su obra. En su mundo narrativo, Isabel y Julia tenían una maestría en literatura, Elvira y Rose además completaron estudios de doctorado en literatura. Son mujeres altamente calificadas para ingresar al campo intelectual. Ellas se formaron primeramente como lectoras y decidieron optar por hacer de esta disciplina su profesión.

Publicar directamente en inglés es otra estrategia que utilizó Ferré para insertarse en el campo intelectual, hito que abre su segunda etapa de escritura. La publicación directamente en inglés de su novela *The House on the Lagoon* (1994) causó gran controversia, ya que las generaciones de escritores que la preceden consideraban al idioma español como elemento constitutivo de la identidad nacional puertorriqueña. Ferré provocó revuelo por usar la lengua invasora, no obstante, su justificación en primera instancia aparentemente inocente de llegar a los inmigrantes puertorriqueños que perdieron su lengua materna cobra un matiz distinto al haber una ventaja comercial por llegar al mercado anglófono. Por su parte, Ana Lydia Vega, escritora puertorriqueña contemporánea a Ferré, denuncia que esta fue más bien una opción

política y critica fuertemente a Ferré por ir en contra de la tradición en Puerto Rico (Hernández).

Si bien en un comienzo Ferré fue fuertemente criticada como traidora a la patria, el reconocimiento dentro de la comunidad latina en Estados Unidos le otorgó una imagen de escritora admirada y privilegiada, la cual: “fue reforzada por la crítica, que la aclamó con gran entusiasmo” (333-334). Spoturno señala que su trabajo como autotraductora le confiere un re-posicionamiento a su figura autoral y una autolegitimación de la escritura, en donde destaca la construcción de la identidad como autora en otra lengua, lo que le permite alzar su voz entre lenguas, culturas y entre la tradición y la vanguardia. Es importante considerar que el mismo año en que dio su apoyo al estadismo en una entrevista al *New York Times*, salió como finalista del National Book Award.

Así como *The House on the Lagoon*, la novela *Eccentric Neighborhoods* la publica primeramente en inglés, en el año 1998. Un año más tarde saca *Vecindarios excéntricos*, su versión en español. En su narrativa, Rose, su última protagonista recurre también a esta estrategia de publicar directamente en inglés. Hace mención a que fue una táctica sugerida por su editorial con el fin de lograr más audiencia y es fuertemente criticada por su prima Julia, que sostiene en una entrevista que Rose Monroig no merece el premio nacional de literatura por haber escrito en inglés.

Otra estrategia de inserción para la autora puertorriqueña es su posición ideológica y política, la cual con los años va mutando. Esto muestra la conflictiva tensión con su *habitus*, sobretodo considerando que cumplió el rol de primera dama tras la muerte de su madre. En esa época era adherente al movimiento independentista, siendo que su padre, el gobernador de Puerto Rico, era estadista. La postura ideológica de Ferré pasa por un proceso de cambio, ya que en su juventud manifestaba abiertamente su adhesión al movimiento independentista, en entrevistas señala que ella se sumó al fervor revolucionario de la época en la década del 70'; no obstante, con el paso de los años llegó a postular que la mejor opción era el estatuto de Estado Libre Asociado, debido a las ventajas de tener lo mejor de los dos mundos, el puertorriqueño y el norteamericano. Así también se observa esta transformación ideológica en sus libros. Sus primeras protagonistas no demuestran participación política. Es Mariana la que da inicio a una postura ideológica concreta al criticar la decadencia de la isla luego de su regreso. Más tarde, Isabel de *La casa de la laguna* apoya la independencia y toma distancia

de la postura política de su esposo, quien está a favor de la estadidad. Esto muestra la compleja situación que muchas familias puertorriqueñas han vivenciado, como la propia familia de la autora. En su etapa de consagración, Ferré presenta a Rose, la protagonista de *Lazos de sangre*, quien tiene la postura de quedarse con lo mejor de ambos mundos e incluso su gesto de publicar en inglés su novela da cuenta de su opción política. Esta evolución se condice con la postura de Ferré. Por lo tanto, se concluye que su postura ideológica la va traspasando a su obra narrativa.

Siguiendo a Bourdieu, en el marco de su trayectoria, la autoría femenina debe además considerar los cruces entre las normas de género sexual y el *habitus* de clase. En su narrativa incorpora los problemas de las distintas clases sociales de Puerto Rico con una mirada crítica desde su posición de clase alta, haciendo notar las desigualdades económicas y de acceso a la educación. Rosario Ferré es consciente del lugar que ocupa tanto ella como su familia para la historia de Puerto Rico.

Ferré en su libro *Memoria* da cuenta que, al igual que Rose y Elvira, ella tampoco necesitaba el dinero por trabajar. En primer lugar, recibió la herencia de su madre, la cual la llevó a independizarse, más tarde recibió la herencia por parte de su padre, lo que le allanó el camino para poder dedicarse a escribir. Esto hace referencia a su posición privilegiada. Ferré presenta en toda su obra un marcado elitismo, entendido como una actitud partidaria de la existencia de la élite. Si bien, se ríe de su clase, también la perpetúa en la narración y no entra a describir otro mundo que no sea el de la clase alta. Se observa un juego desacralizador de la clase alta, no obstante, es marcada su tendencia a mostrar a la élite social, cultural, política y económica de Puerto Rico. Por tanto, el mundo novelesco que Ferré retrata se corresponde con su posición como mujer blanca de clase alta. Además, su escritura también es elitista porque requiere de un lector competente para lograr descifrarlo y percibir las relaciones intertextuales.

Su libro *Memoria*, que requirió de una ardua investigación, de recolección de fotografías, entrevistas y trabajo documental, para lo cual contó con la ayuda de su hijo Benigno Trigo<sup>44</sup>, pero más allá de escribir sobre su vida, Ferré culminó su producción escrita con un libro que

---

<sup>44</sup> Hijo de su primer matrimonio. Benigno además suele publicar artículos de opinión en el periódico puertorriqueño *El nuevo día*, incluso algunos en los que se refiere a su madre.

habla de las transformaciones de Puerto Rico y de su entrada a la academia. Por ello nos relata sus dificultades y tropiezos, se descubre así a una escritora que supo aprovechar su posición como mujer de clase alta, pero siempre con una mirada crítica a su lugar privilegiado en la sociedad. Así, el conocimiento de la clase social alta le sirve para dismantelarla y entrega un panorama que recoge a los diversos actores sociales del período histórico en que contextualiza sus novelas (el siglo XX principalmente), lo que da cuenta del multiculturalismo de la isla, esto refuerza que la identidad puertorriqueña es heterogénea. Vega sostiene “A través del cambio de niña protegida y reprimida, a mujer que pretende crear su propio destino, Ferré denuncia la burguesía puertorriqueña y pone al descubierto un mundo que se concibe enfermo precisamente porque se rige por un orden, o sistema de mitos, inventado por los hombres” (Vega 121). Las heroínas de Ferré representan el mismo *habitus* de clase. Todas pertenecen a la clase social alta y además varias de ellas tienen acceso a estudios formales en literatura, por lo que su mundo narrativo también puede ser considerado elitista.

Otra estrategia de inserción consiste en la utilización de una figura de autoridad masculina para insertarse en el campo literario; contaba con el apoyo del reconocido intelectual uruguayo Ángel Rama, quien fue el lector de su primer relato “La muñeca menor” que más tarde aparecería en *Papeles de pandora*. Rama alentó a Ferré a perseverar en las letras, como ella misma revela en su libro *Memoria*. También fue su profesor de maestría, la respaldó a la hora de publicar la revista *Zona de carga y descarga* y además fue su tutor de tesis (hasta la muerte trágica de Rama, que dejó a la deriva la investigación de Ferré pero que retomaría más tarde). La decisión de usar una figura reconocida y valorada en la disciplina fue una táctica que jugó a su favor. En su obra podemos mencionar a Franca de “El coloquio de las perras” quien se personifica como estudiante de universidad, quien tuvo entre sus profesores al escritor peruano Mario Vargas Llosa, figura de autoridad en el campo de la narrativa y la teoría literaria.

La escritora puertorriqueña utiliza además como estrategia el ser una escritora migrante. Ferré vivió un tiempo en México y luego se fue a vivir a Estados Unidos definitivamente, se compró un departamento en Manhattan para poder dedicarse a la escritura. Esta decisión se debe a varios factores. En primer lugar, los puertorriqueños no requieren visa para vivir en ese país, pues son considerados como residentes legítimos. Además, Ferré comenta en su

libro *Memoria* que en ese lugar tuvo acceso a editoriales y le permitió insertarse en el público de puertorriqueños migrantes y sus hijos, además era una excelente plataforma para que sus libros salgan al mundo.

El último libro de narrativa de Ferré, *Lazos de sangre*, es un libro del retorno. Rose es una escritora migrante que regresa a la isla luego de 20 años a enfrentar su pasado, a visitar a su familia. Sobreviene caos. *Lazos de sangre* es una historia de las renunciadas y el alto costo de llegar a la esfera pública como una mujer que escribe. Mariana de *Vecindarios excéntricos* también es una escritora migrante, pues residía en España junto a su marido y sentía gran nostalgia de su tierra mientras escribía sobre Puerto Rico. También Elvira escribe desde la lejanía, pues se encontraba estudiando en una universidad fuera de la isla y por ello decide escribir notas periodísticas y la historia de su familia. Respecto a los retornos, el de Mariana y de Rose fueron trágicos, ambas perdieron a sus hijos. En el caso de Mariana, a su hijo lo devolvieron con su padre y el hijo de Rose perdió la vida. Así como Mariana y Rose emprenden un viaje de retorno a la isla, una para quedarse y la otra para no volver más; Ferré regresa también a su tierra natal donde pasará sus últimos días<sup>45</sup>.

En una primera etapa de escritura Ferré desplegó estrategias de inserción para introducirse en la academia que le brindaron buenos resultados, como fundar una revista literaria o especializarse en literatura profesionalmente. En una segunda etapa su deseo intelectual fue evolucionando, dirigiendo sus tácticas para insertarse en el mercado de habla inglesa, al publicar directamente en inglés. En su tercera etapa se percibe que ya no busca nuevas estrategias puesto que logró obtener un lugar de reconocimiento ante sus pares, la crítica y el público. Por ello en su etapa de consagración se volcará sobre sí misma, con una escritura introspectiva y autorreferente a través de la publicación de su autobiografía *Memoria* y las novelas autoficcionales.

Sus estrategias de inserción fueron políticas, pero también estéticas, como se observará en la siguiente tabla:

---

<sup>45</sup> En los últimos años de vida, la autora puertorriqueña se vio enfrentada a la enfermedad degenerativa de atrofia multisistémica que le imposibilitó continuar con su trabajo de escritura por lo que para el tipeo de su libro *Memoria* contó con la ayuda de su secretaria Abigaíl Pantoja.

ETAPAS	TEXTOS	TIPO DE TEXTO	ESTRATEGIAS DE ESCRITURA
I Un grito desesperado (1976-1993)	1) “La bella durmiente” 2) “El cuento envenenado” 3) “El coloquio de las perras” 4) <i>Maldito amor</i> 5) <i>La batalla de las vírgenes</i>  *Publica también otros cuentos, textos de crítica literaria y la autotraducción <i>Sweet Diamond Dust</i>	1. Cuento 2. Cuento 3. Ensayo ficcional 4. Novela corta 5. Novela	-Parodia -collage literario -monólogo interior -Mujeres lectoras y escritoras -Perspectiva feminista -Focalización múltiple -Intertextualidad -Metaficción -Autorreflexividad -Construcción en abismo -Contra escritura -Ironía -Autotraducción
II Entrada al mercado anglófono (1994-1997)	1) <i>The House on the Lagoon</i> 2) <i>La casa de la laguna</i>	1. Novela en inglés 2. Novela 3. Novela en inglés	-Perspectiva feminista -Focalización múltiple -Mujeres lectoras y escritoras -Intertextualidad -Metaficción -Autorreflexividad -Construcción en abismo -Ironía -Autotraducción *Publicar en inglés
III Escritura autorreferente (1998-2011)	1) <i>Eccentric Neighborhoods</i> 2) <i>Vecindarios excéntricos</i> 3) <i>Lazos de Sangre</i>  *Publica también su autobiografía <i>Memoria</i>	1. Novela 2. Novela	-Perspectiva feminista -Focalización múltiple -Intertextualidad -Metaficción -Construcción en abismo -Autorreferencialidad -Ironía -Autotraducción -Publicar en inglés *Autoficción

Tabla 3: Estrategias de escritura utilizadas por Ferré

En la Tabla 3 se pueden visualizar las estrategias de escritura, se mantuvo la división de las tres etapas de la autora que presentan las tablas anteriores. Además, con asterisco (\*) en la última columna se destacan las nuevas estrategias que Ferré adiciona en cada período. A continuación, pasaré a comentar los hallazgos de la investigación.

La literatura de Ferré surgió como una literatura vanguardista que aspiraba a desarrollar innovadores cambios estéticos, pero no podía hacerlo desde el mismo lugar de enunciación que se le ha impuesto a la mujer. Por ello, en su narrativa destruye primeramente el lenguaje.

La fragmentación del lenguaje, el monólogo interior y el no usar las reglas de puntuación y gramaticales, elementos que se observan en “La bella durmiente”, dan cuenta de la etapa de experimentación con el lenguaje que vivió la autora.

Una de las principales estrategias es la perspectiva feminista, la que se encuentra en cada uno de los textos del corpus. Bajo la lógica patriarcal la subjetividad femenina no puede ser constructora ni agente. El ser productoras de sentido no está dentro del rol culturalmente impuesto a las mujeres como objetos de deseo pasivas. La postura contrahegemónica de Isabel en *La casa de la laguna* y la resistencia al poder de su esposo evidencian que el colonialismo que ella vive no se limita a lo social, sino también al espacio íntimo, donde le prohíben expresarse a través de la escritura. Por ello, su escritura es un elemento que transgrede y desacredita la historia oficial y los discursos del poder. Su relato no es solo familiar sino también social, político, histórico y también metaliterario, por la constante autorreflexividad respecto al trabajo escritural. En el manuscrito la subjetividad de Isabel y su forma de interpretar el mundo denotan una mujer consciente de la realidad política y social de su país y de la mujer puertorriqueña. El valor de su texto no se restringe al espacio íntimo con la lectura de su esposo (situación que ella conoce), sino llega al espacio público gracias a su publicación en formato de novela.

En su obra narrativa Ferré muestra la violencia sistemática que viven las mujeres bajo la sociedad patriarcal. Rosario alza la voz una y otra vez desde las distintas posiciones que ocupa, ya sea como escritora, como crítica literaria o como mujer política, siempre desde la escritura. La contextualización de su vida, como mujer educada en un ambiente de privilegios, doctora en literatura, con una familia perteneciente a la clase política de la isla, le brindan posibilidades que ella sabe aprovechar, no obstante, su condición de mujer siempre le perseguirá, como ella misma señala. En sus textos además el tema de la violencia contra la mujer aparece asociado a relaciones amorosas abusivas, donde la agresión contra las mujeres cobra distintos matices. Desde negarles el derecho a leer y escribir, y hasta la violencia física y psicológica. Por otra parte, el estudio de crítica precedente mostró el interés creciente en estudiar la obra de Rosario Ferré desde una perspectiva feminista que se mantiene vigente aún hoy

Desde mi lectura, el objetivo de Ferré es cuestionar el lugar que ocupa la mujer en la sociedad y resignificarlo mediante la escritura y la reflexión metaliteraria. Ferré nos muestra

que el deseo intelectual presente en sus protagonistas las mueve de mujeres-objetos a mujeres-sujetos, tal como ella lo logró en su vida. La forma como asumió su trabajo intelectual da cuenta de la transformación del campo literario latinoamericano y puertorriqueño que tuvo que abrir paso a la escritura de mujeres. En las décadas de los 70' y 80', en Puerto Rico las mujeres comenzaron a alzar la voz en la búsqueda de la “liberación de la mujer”. Así, el movimiento feminista que traspasó a la literatura hizo posible que las mujeres se destacaran como narradoras, quienes desde una óptica subversiva incluyeron a la mujer en una nueva visión de mundo alejada del androcentrismo que prevalecía en la isla. La participación activa de Rosario Ferré en la generación del 70' y en los debates feministas de la época dan cuenta de una agencia feminista que traspasará a su obra. Desde sus primeros relatos Ferré se identifica con el movimiento de liberación femenina. En este sentido, Sandra Palmer López distingue a Ferré por adoptar una doble posición política en la problemática de la identidad nacional y en la defensa de la mujer y manifiesta que la generación del 70' llegaría a reivindicar el lugar de la mujer en el campo intelectual y en la construcción de la sociedad puertorriqueña.

La autora participa además del debate respecto a si la condición sexual contiene por sí misma una marca textual, que diferencie la escritura femenina de la masculina. En este sentido, el pensamiento de Ferré tiene puntos de encuentro con algunas de las reflexiones sobre la escritura femenina que formula desde el feminismo francés Hélène Cixous, entre estas: crítica al logocentrismo y al pensamiento filosófico por haberse construido a partir de la subordinación de lo femenino al orden masculino. Ferré no encuentra diferencias de lenguaje propias y distintivas asociadas a cada género y es enfática al advertir que “el secreto de la escritura, como el de la buena cocina, no tiene absolutamente nada que ver con el sexo, sino con la sabiduría con la que se combinan los ingredientes” (*A la sombra de tu nombre*, 138). Estas palabras aparecen en uno de sus ensayos más conocidos: “La cocina de la escritura” (1984), pieza clave para la crítica feminista latinoamericana y latinoamericanista.

Por otra parte, es preciso destacar que el manuscrito de Isabel es custodiado por Petra, una mujer afrodescendiente. Lo que revela que la memoria no se encuentra solo en un lado de la historia, sino también en los pueblos subalternizados. La novela además deconstruye el discurso del blanqueamiento y relata la rebelión negra y la participación de la población

afrodescendiente y de otros grupos inmigrantes. Ferré nos muestra una sociedad puertorriqueña heterogénea y multicultural, que se resiste al poder hegemónico.

Otra estrategia es la intertextualidad. En la obra narrativa de Ferré se menciona una gran cantidad de libros. Por otra parte, también se aprecian relaciones intertextuales en donde el lector descubre un diálogo oculto con otros libros, como el caso de Rosaura, la protagonista de “El cuento envenenado” con la protagonista de la obra *La vida es sueño*, quien lleva su mismo nombre. Otro caso de relación intertextual se da con la novela *Vecindarios excéntricos*, la que puede remitir al libro *La señora Dalloway* de Virginia Woolf. Ferré suele utilizar las relaciones intertextuales en su obra. En esta novela la protagonista lleva por nombre Clarissa y está casada con un diplomático, además tiene una hija adolescente. Ferré en sus libros de memorias, como ya he comentado, señala la fuerte influencia de Woolf en su vida y su obra.

El tipo de texto que leen las heroínas de Ferré son en su mayoría textos escritos por mujeres o con protagonistas mujeres. En la infancia suelen ser lectoras de cuentos de hadas, luego de libros como *Cumbres borrascosas*, *Fortunata y Jacinta*, e incluso de textos feministas. En el mundo intradieético de Ferré es común encontrar lecturas prohibidas, como el libro *Las mil y una noches*, el cual aparece mencionado en cada uno de los relatos del corpus analizado y también en la novela *Vuelo del cisne*. Ese libro tiene especial relevancia dentro del mundo narrado de Ferré pues, como ha comentado en sus entrevistas, al ser una lectura prohibida siempre le atrajo. La lectura para las mujeres funciona como una práctica subversiva en el mundo ferreniano. Hay además lecturas de textos políticos y de crítica social, pero lo interesante es que la lectura de libros ficcionales también es subversiva y se aprecia como una práctica liberadora del régimen de opresión en que se encuentran las protagonistas, quienes están en constante búsqueda de espacios de lectura y escritura. Así, se puede afirmar que las heroínas de Ferré se perfilan como lecto-escritoras. Mujeres que se formaron primeramente como lectoras y que luego evolucionaron a escritoras.

A diferencia de las mujeres, los personajes masculinos suelen leer periódicos o libros de historia (Quintín, Buenaventura, Lorenzo). Tanto Quintín como Lorenzo tienen la idea de construir un museo. A los dos les gusta la historia. Pero difieren en que Quintín tenía planificado escribir un libro sobre el arquitecto Milán Pavel, pero no lo concreta. En cambio, Lorenzo se pasaba las noches escribiendo su libro sobre la historia de la isla. Entonces,

Lorenzo traspasó la barrera del lector. Por otra parte, Lorenzo le regalaba novelas a su hija. Él mismo la llevó a vivir en ese mundo de cuentos de hadas. En cambio, Quintín discutía con su esposa sobre sus lecturas. Quintín debido a su narcisismo pensaba que la escritura de su esposa giraba en torno a él y no podía concebir que ella hiciera algo por sí misma que le permitiera perdurar en el campo letrado. Asimismo, el padre Ángel también traspasó la barrera de lector, pues la escritura de su diario íntimo le llevaba a ensoñaciones literarias, como lo acusaba su superior. A diferencia de Marcos, el esposo de Mariana, a quien se le muestra como lector de periódicos solamente y que a lo más que llegó fue a escribir unas palabras sobre el recorte del diario donde aparecía su esposa para justificar su abandono y el llevarse a su hijo de regreso a España.

Una de las estrategias que utiliza Ferré es la parodia, la cual le sirve en primera instancia para deconstruir la idea de la isla paradisíaca retratada en los relatos de viajes decimonónicos y en la poesía romántica, pues nos presenta un país atiborrado de industrias azucareras y cafeteras, y a sus habitantes atravesados por fuertes conflictos políticos y sociales. También hay una parodia ya mencionada en el capítulo anterior a “El coloquio de los perros” de Miguel de Cervantes, texto que dialoga con “El coloquio de las perras” de Ferré. Se destaca además la parodia a los cuentos de hadas, la que utiliza para desacralizar este género instaurado en la memoria colectiva y con el cual se han formado las mujeres.

Los relatos “La bella durmiente” y “Un cuento envenenado” remiten a la tradición del cuento de hadas. Ferré aborda su reescritura de “La bella durmiente” desde un trasfondo moderno, con una mujer cuyos sueños se ven truncados por la impostura patriarcal del matrimonio. El relato por sí mismo es una desacralización del cuento de hadas, donde la narración presenta un juego multifocal compuesto por diferentes tipos de textos, que lo convierten en una especie de collage donde el lector debe ir armando la historia. Ferré lo actualiza y desacraliza al brindarle un contexto del siglo XX. En “La bella durmiente” lo irónico es que Ferré utiliza la misma forma que denuncia para subvertirla, aunque es un relato deformado, fragmentado y hasta confuso por la utilización del monólogo interior y de la alternancia de voces. Otro de los textos que utilizan la forma del cuento de hadas es “El cuento envenenado”, este es una parodia de “La Cenicienta” en una versión que le cambia el final al cuento clásico y la protagonista toma venganza por sus manos. Este relato además remite a *Las mil y una noches*.

La ironía es un recurso retórico estratégico presente en todos los textos del corpus. Rosario Ferré afirma que la ironía es el arte de disimular la ira y señala que a ella como escritora le “interesa la ira del discurso femenino, atemperada por los minuciosos martillos de ironía” (*De la ira*, 164). Esto se aprecia por ejemplo en la representación del poeta Juan Ramón Jiménez en *Vecindarios excéntricos*, cual escena de *Gargantúa y Pantagruel*, Ferré ironiza de forma grotesca y carnalesca el acto de comer, dejando en ridículo al escritor y lo que representa. Además, todos los textos de Ferré terminan de manera trágica, no existe el “felices por siempre”. Otra ironía se da en *La casa de la laguna*, con el hecho de que Quintín haya muerto en la misma laguna que veneraba y que le ayudó a construir su imperio.

En la obra de Ferré la ironía es un recurso que permite proponer interpretaciones no literales, tal es el caso de la novela *La batalla de las vírgenes*, la cual causó gran revuelo en Puerto Rico tras su publicación por exponer a la iglesia católica. Esta novela es una sátira a las prácticas religiosas del catolicismo, instauradas fuertemente en la isla. El elemento religioso tiene gran presencia en la novela, lo que agota en cierta medida otras posibilidades que pudieran desarrollarse más como lo es la configuración de la protagonista. Sin embargo, este relato resalta por la utilización de la ironía. Los elementos desacralizadores del orden religioso mantienen relación con la postura crítica de la autora, y como ella señala en su entrevista para el Instituto Cervantes, su libro fue una forma de reírse del exacerbado dogmatismo religioso imperante en la isla. La lectura será trágica o trágica-cómica, dependiendo del matiz que le quiera brindar el lector y de su habilidad para percibir el juego irónico.

También destaca como recurso estilístico la alternancia de las voces, como las voces contrapuestas en *La casa de laguna* y en *Maldito amor*, que también se observan en el relato “La bella durmiente”. La perspectiva bajtiniana del dialogismo y la multiplicidad de voces en la novela polifónica deja muchas voces contrapuestas, cada una con su verdad. Por ende, la verdad se relativiza, no hay una única verdad. Su escritura siempre está en entredicho, puesta a prueba, no puede ser jerárquica ni habrá una única visión, ya que todos tienen su punto de vista y no hay una única verdad. La narrativa de Ferré destruye la lógica binaria, no es realidad/ficción, por ello sus novelas corresponden indistintamente a una ficción histórica y/o a una historia novelada. Esto se observa en “El cuento envenenado”, *Maldito amor* y en *La casa de la laguna*.

Ferré rehúsa dar a conocer la verdad mediante un discurso univocal, así incluye en su percepción del mundo la focalización múltiple. Sus relatos son polifónicos, están compuestos por multiplicidad de voces contrastantes que polemizan entre sí. Se observa un dialogismo tanto de los personajes como de las obras en sí mismas, las que mantienen diálogos con otras obras, relaciones intertextuales que dotan de mayor riqueza interpretativa a su obra. Ferré no es autoritaria o monológica en su narrativa, pues recoge distintas voces y las contrapone. Desde el primer relato en donde incluye a una mujer escribiendo, habrá otras voces que enriquecen el acto de escribir y el acto de leer.

Una de las principales estrategias de escritura es la metaficción, entendida como la literatura que se vuelca sobre sí misma (Dotras). Hay diversos modos de reconocer un relato metaficcional. En el caso de Ferré la autora incluye figuras lectoras, además puede describir el proceso de creación o incluir en la narración comentarios sobre su identidad lingüística y ficcional. Así, hay obras en Ferré donde el argumento central es la creación literaria (“El cuento envenenado”, *La casa en la laguna*, “El coloquio de las perras” y *Lazos de sangre*) y otras donde esta es parte de los elementos constitutivos del relato.

El rol de la escritura y la lectura corresponde a un eje fundamental en la obra de Ferré. Hay un deseo y una búsqueda mancomunada de las figuras femeninas por la palabra. No obstante, la escritura de mujeres dentro de la narrativa de Ferré está obstaculizada, por ello deben transgredir las normas sociales impuestas desde el discurso hegemónico. La escritura de las heroínas ferrenianas si bien comienza en el espacio íntimo luego sale a la luz en la esfera pública. Así, mediante el oficio escritural ya sea en la prensa o por la publicación de un relato Ferré y sus protagonistas se legitiman en sus roles de escritoras. En la literatura precedente la mujer no tenía presencia y si aparecía era representada sin voz. Es factible señalar que la obra de Ferré se rehúsa a plasmar la construcción de autor/autora como dueña de la verdad, ya que presenta la otra mirada, que está siempre presente en su proceso de escritura. En esta misma línea, las imágenes autorales en la obra de Ferré impactan por su búsqueda constante de alzar la voz, así se gesta un proyecto emancipador.

Rosario Ferré juega con los límites rígidos impuestos en una resistencia contrahegemónica. En su obra narrativa toma distancia de la noción del escritor como autoridad frente a otros para ser autora de sí misma, porque lo que busca es su liberación. En su camino por el posicionamiento autorial a medida que avanza en su trayectoria, Ferré va

optando por una imagen autoral más académica, la misma evolución van teniendo sus heroínas. La palabra de la autora legitima su imagen como sujeto/a intelectual.

Ferré nos presenta la intelectualidad como un espacio propio y como el motor en la vida de la mujer. Mediante la creación de las figuras de la mujer escritora y la mujer lectora, Ferré refuerza su voz autoral y establece una presencia estética e intelectual. Asimismo, la escritura de Ferré revela una agencia política. Esta figura autoral funda una trayectoria en la cultura impresa que no solo se posiciona desde la creación literaria, sino también desde la crítica feminista. Su autoconcepto como mujer escritora va en línea con la siguiente cita de Zanetti, quien sostiene que muy a menudo,

Los escritores construyen en sus textos figuras de escritor y estas figuras suelen condensar, a veces oscuramente, a veces de maneras más o menos explícita y aun programática, imágenes que son proyecciones, autoimágenes, y también anti-imágenes o contrafiguras de sí mismos... en torno a esas construcciones se arremolina, generalmnete en estado fluido y no cristalizado, una constelación de motivos heterogéneos que permiten leer un conjunto variado y variable de cuestiones, cómo el escritor se representa, en la dimensión imaginaria, la constitución de su subjetividad en tanto escritor, y también, más allá de lo estrictamente subjetivo, cuál es el lugar que piensa para sí en la actitud frente a las instituciones, las luchas culturales. (334-335)

En la narrativa de Ferré no solamente hay una creación de un doble, de un *otro yo*, sino también la ocultación del yo verdadero. Ferré en sus propias palabras refiere: “Creo que toda literatura es autobiográfica: tiene todo que ver con la vida de un autor, a pesar de que no tiene nada que ver con ella” (Ferré Entr. Long 44). Su escritura es una formulación especular, a veces escondida otras veces más evidente (como Elvira). En “El coloquio de las perras” oculta su imagen y se deshumaniza para quizás liberar el cuerpo de la intelectualidad. Ferré en su valentía fue capaz de desdoblarse en dos perras y parodiar a un grande de la literatura universal como Miguel de Cervantes. En este caso utiliza el recurso del doble para realizar una crítica a los dogmatismos en la literatura.

Asimismo, en *Vecindarios excéntricos* recreó una autoficción, donde las protagonistas Elvira y Clarissa coinciden en algunos elementos con ella y su madre, así se observa que la metalepsis no rompe el pacto ficcional, pues sabemos que estamos ante una novela en donde la escritora ha decidido participar como una figura más, no como una persona real que entra sorpresivamente en el mundo ficticio. Ahora bien, ese personaje que constantemente remite a elementos de la vida del autor, a los lectores nos causa extrañeza y provoca ambigüedad en el pacto ficcional. Entonces, desde mi perspectiva no debemos entrar en una búsqueda de los elementos reales, situaciones, personajes, etc., sino más bien, plantear que tanto la vida de la autora empírica como la vida de la autora en la novela, problematizan los conceptos de realidad y ficción. Ferré en su libro *Memoria* afirma que en *La casa de la laguna* “se comprueba que la historia y la ficción son las dos caras de una misma moneda, ambas imprescindibles para el conocimiento humano” (142) además su novela “subraya la importancia de la escritura en la constitución de Isabel como personaje y como persona” (14).

La escritura de Rosario Ferré se ve tensionada también por la crítica que realiza en *El coloquio de las perras* (1990) dirigida a los considerados grandes autores universales e hispanoamericanos. En este ensayo da cuenta del escaso reconocimiento a escritoras mujeres y de la misoginia y objetivación de la figura de la mujer que presentan muchos autores masculinos. “El coloquio de las perras” es un texto metaficcional que reflexiona sobre el arte de la escritura. En este ensayo ficcional se presenta un componente subversivo al desacralizar a escritores instaurados en el canon literario y al legitimar a la mujer en la esfera pública letrada. Al unirse a una marcha feminista, Fina y Franca van a la batalla a enfrentarse a la tradición literaria. En esta misma línea, la novela *Lazos de sangre* tiene como motivo de la narración la literatura, hay tres figuras escritoras, escenas de lectura y escritura, así como diálogos sobre la disciplina, por lo tanto, esta última obra publicada por Ferré finaliza con la metanarratividad, la cual ahora podemos afirmar está presente en todas las novelas y los cuentos estudiados. Su coloquio sigue vigente aun hoy, a casi 30 años de su publicación, pues para la mujer significa un doble esfuerzo insertarse en el campo literario. Si lo logra, la entrada de la mujer a la esfera letrada sucede cuando hay una renuncia. La escritura es un proceso que implica un alto precio, lo que queda plasmado en el mundo narrativo ferreniano.

Quisiera destacar la alusión a la lectura como definidora del carácter de los personajes. Isabel cuenta respecto a su amiga Estefanía que tenían en común el liceo donde estudiaban y

el deporte, pero en su opinión ella se diferenciaba al no preferir los libros por sobre la gente: “Estefanía me llevaba dos años. Yo la había conocido en el Liceo, en donde las dos estábamos en el equipo de voléibol. No era una estudiante aventajada; le gustaba más estar con la gente que leer libros” (178), dando cuenta de un carácter menos intelectual.

También hay escenas de lectura subversiva. Manuel, hijo de Isabel y Quintín, debido a la influencia de su novia Coral se unió al grupo insurgente AK47, donde le obligaban a leer *El libro rojo* de Mao y, después recitarlo en voz alta; asimismo, debía analizar y discutir *El Capital* de Karl Marx, los discursos de Pedro Albizú Campos y los informes civiles y económicos que el Gobierno de Puerto Rico publicaba oficialmente: “Manuel leía muy despacio y se le hacía difícil quedarse sentado tanto tiempo descifrando aquellos textos aburridos. Pero gracias a la ayuda de Coral, que siempre los leía con él, fue adelantando poco a poco” (381). Manuel invitó a su hermano Willie al grupo y leían junto a Coral: “Willie, Coral y Manuel se sentaban en el piso a leer juntos el libro de los pensamientos de Mao Tse-tung. Manuel cogía todo aquello muy en serio, demasiado en serio, en la opinión de Willie” (383). Las lecturas que se mencionan refieren a una postura ideológica y política contrahegemónica. Por otra parte, son escenas de lectura grupal que dan cuenta del carácter colectivo de la lucha social que representan.

El acceso al libro es otro de los temas relevantes a la hora de pensar en las letras. Como buena escritora, Ferré presume de sus lecturas, así en sus libros menciona infinidad de libros y autores, lo que demuestra su dominio sobre el tema y exige, a su vez, un lector competente. Las protagonistas mujeres que contaban con espléndidas bibliotecas tienen a su vez mayor disposición de tiempo para la lectura, generalmente son mujeres de clase alta que se formaron como lectoras desde pequeñas. Por el contrario, las mujeres que en la narrativa ferreniana no tienen acceso al libro, cuando aprenden a leer -como la abuela Valeria de Elvira- deciden tener una gran biblioteca. De esta manera, las figuras mujeres comienzan a construir sus subjetividades mediante la configuración como ávidas lectoras y luego elaboran una trayectoria en el campo de escritura. Las imágenes de la figura de la niña lectora que se convierte en una mujer escritora son reiterativas. Se observa entonces que la producción escritural de Rosario Ferré tiene su foco en mujeres que han tomado las letras como ámbito angular de sus vidas.

En la narrativa de Ferré también hay lectores personajes, o lecto-personajes como propone Jim Anchante. Estos serían Quintín de *La casa de la laguna* y Rosa de “El cuento envenenado”, ambos son lectores adictos que no pueden dejar de leerse ficcionalizados. Aquí aparece otra de las estrategias utilizadas: la construcción en abismo. En ambos relatos les otorga un interesante juego metaficcional. Ambos lectores personajes se leen a sí mismos. Esta escritura dentro de la escritura en ambos relatos responde a la forma especular. Ambos protagonistas se observan en la narración como si esta fuera un espejo. El oficio de escribir historias se da en dos niveles, tanto en el nivel extradiegético como en el nivel intradiegético. El acto de lectura tiene importancia dentro de la trama de los dos textos mencionados, debido a que tiene agencia en el desenlace. En *Vecindarios excéntricos* se puede intuir que Elvira estaba escribiendo la novela pero no hay marca textual, como sí queda claro en *Lazos de sangre*, por lo que remite a *La casa de la laguna*, donde Isabel comenta su proceso de escritura. Este recurso es más evidente en “El cuento envenenado”, específicamente en la escena de lectura es definitoria para el final de la historia, el lector empírico debe estar atento para rescatar las pistas que van surgiendo en la narración. Parafraseando a Zanetti, con la lectura de las obras de Ferré el lector casi se va convenciendo de que él también está escribiendo el texto que tiene en sus manos.

La escritura metaficcional de Ferré invita al lector a entrar en la narración, lo convierte en una suerte de autor. Ferré subvierte la lectura al dejar en manos del lector la interpretación, así será tarea del lector empírico actualizar el texto, el cual es comprendido como un tejido imbricado y complejo que él debe descifrar. Como en “El coloquio de las perras” Franca y Fina, conversan sobre literatura, el lector de Ferré entra no solo en un relato ficcional sino participa del diálogo metaliterario en el mundo metaficcional que ha creado esta autora puertorriqueña. El lector también deberá por sí mismo tener un rol activo en la lectura de la novela *Lazos de sangre*, donde deberá armar los fragmentos de la historia y podrá reflexionar del acto de creación. En *La casa de la laguna* pareciera que el lector va escribiendo junto con Isabel su novela, por ello es factible afirmar que Ferré por medio de su poética rescata del olvido al lector, al situarlo como agente importante del proceso de escritura.

Así, se advierte una evolución en Ferré en cuanto a la configuración de las protagonistas mujeres escritoras, respecto a su participación en el campo intelectual. Se observa además una evolución en las estrategias de inserción hasta que obtiene un lugar de reconocimiento ante

sus pares, la crítica y el público. Ferré, como bien ha señalado la crítica, rompe con el canon literario de la época al presentar una subjetividad femenina sublevada ante la sociedad patriarcal, sin embargo, no se sostiene la tesis de que su escritura sea vanguardista a lo largo de toda su trayectoria. No se observa una evolución en las estrategias de escritura, sí un gesto inicial para insertarse en el campo intelectual. Las técnicas con las que dio inicio a su obra son las mismas que repite a lo largo de su trayectoria; sí agrega la publicación directa en inglés en su segunda etapa y la escritura autorreferente en la tercera etapa. La incorporación de elementos autobiográficos es un elemento principal en su narrativa. En su primera y segunda etapa corresponden a elementos relacionados a ella como lectora de niña. En la tercera etapa incluye ya elementos de su vida personal y familiar. Este acercamiento a su vida personal refiere a una etapa donde su escritura se vuelve más introspectiva y autorreferente.

Quizás se puede afirmar que en una primera etapa Ferré se esconde, se metamorfosea para no dar pie a un aprovechamiento de su imagen pública, otro motivo puede ser el deslindarse de ser la “hija de”, para construir su identidad propia. En sus primeros relatos intenta de alguna manera evadir su posición en el mundo, pero finalmente en su última etapa se da cuenta que no puede eludir esa parte suya y termina ficcionalizándose como hija de un gobernador (en su primer relato María de los Ángeles es hija del alcalde, pero Elvira ya es hija de un gobernador cuya esposa ha muerto en La fortaleza) a la publicación de *Papeles de pandora* su padre ya había sido gobernador. En su último período las estrategias van de la mano de publicar textos autorreferentes como su libro *Memoria* y su novela autoficcional *Vecindarios excéntricos*, que es una suerte de biografía novelada de la relación que tuvo con su madre, además de *Lazos de sangre*, texto igualmente autorreferente. En esta última etapa también quiere sanar su deseo intelectual de crítica literaria.

El deseo intelectual en Ferré deviene en un volver a la palabra, en reescribir su propia historia y la de su familia. Esto muestra la metanarratividad como una constante en su pensamiento, el proceso de escritura es puesto en evidencia en su obra. De esta manera, las experiencias del mundo literario van formando escritoras con distintas trayectorias, siempre teniendo presente la escritura como campo de reflexión.

### 3.3. El balcón, el entrelugar de la lecto-escritora

Para sobrevivir en las Borderlands  
debes vivir sin fronteras  
ser cruce de caminos

(*Borderlands/La frontera*, Gloria Anzaldúa)

Rosario Ferré resignifica el balcón. Ya no es el lugar de los amantes que anunciaba Shakespeare en *Romeo y Julieta*, el balcón de Ferré es el lugar de lectura de sus heroínas, escondido entre tupidas madre selvas y que alude a aquel espacio íntimo entre la casa y el afuera, entre la realidad y la ficción. En mi lectura la narrativa de Ferré ocupa el intersticio anunciado por Bhabha, ya que su narrativa y su trayectoria destruyen los polos de la enunciación y constituyen un tercer espacio dentro del campo semántico cultural.

En *La dorada garra de la lectura* Susana Zanetti nos invitaba a estudiar el rol del libro y la lectura, mundo fascinante para quienes compartimos el gozo de leer. Así, comencé mi investigación con el propósito de analizar las escenas de escritura y lectura en la obra narrativa de Ferré, pero en el camino descubrí la importancia de pensar la sociedad desde la palabra escrita. El campo literario ha configurado imaginarios y participa en la construcción simbólica de los pueblos. En este sentido, Edward Said plantea la importancia de la literatura para pensar la sociedad: “Con demasiada frecuencia, se presupone que la literatura y la cultura son inocentes política e históricamente. Yo siempre he creído lo contrario, y este estudio me ha convencido (y espero que les suceda lo mismo a mis colegas literarios) de que la sociedad y la cultura literaria solo se pueden comprender y analizar juntas” (53). Bajo este postulado, mi investigación comenzó a adquirir otros matices, y comprendí el gran impacto que la mujer escritora ha sorteado para publicar o siquiera escribir en su espacio íntimo.

La escritura femenina ha vivido una violencia sistémica, el discurso patriarcal y el modelo social androcéntrico han negado a las mujeres su participación en la historia y en el ámbito cultural, dejándolas relegadas a la esfera doméstica. Esta situación se replica en la literatura canónica, donde la mujer a lo largo de la tradición literaria se ha convertido en una figura secundaria representada desde el imaginario masculino, a través del cual se la ha silenciado y desmarcado del acontecer político y social. Ante este adverso escenario para las mujeres,

Ferré llegó a reconfigurar el panorama literario de la isla y de la región caribeña y latinoamericana.

Bhabha, desde una óptica poscolonialista, afirma que el pacto de interpretación en la "performance cultural" no corresponde solamente a un acto de comunicación entre el Yo y el Tú designado en el enunciado -en contraposición a Benveniste-, pues la producción de sentido requiere de un tercer espacio, que introduce en la relación una ambivalencia en el acto de la enunciación. Este tercer espacio de enunciación es precondition para la articulación de la diferencia cultural. Así el espacio *inter-medio* es el que lleva la carga del sentido de la cultura pues "al explorar este Tercer Espacio podemos eludir la política de la polaridad y emerger como los otros de nosotros mismos" (59). Bhabha sostiene que "sólo cuando comprendemos que todas las proposiciones y sistemas culturales están construidos en este espacio contradictorio y ambivalente de la enunciación", se comprenderá "por qué los reclamos jerárquicos a la originalidad inherente o "pureza" de las culturas son insostenibles, aun antes de recurrir a las instancias empíricas históricas que demuestran su hibridez" (58).

Para Bhabha el estereotipo del discurso colonial es una forma limitada de otredad, que se funda en las diferencias de raza, color y cultura. Plantea que la hibridez colonial no es un problema de identidad entre dos culturas *diferentes*, sino es una problemática de "la representación colonial y la individuación que invierte los efectos de la renegación colonialista, de modo que otros saberes 'negados' entran en el discurso dominante y se alejan de la base de su autoridad, sus reglas de reconocimiento" (143). Por ello, la hibridez es la articulación del espacio ambivalente, el que posee estrategias de subversión "que devuelven la mirada del discriminado al ojo del poder" (141). En los discursos dominantes y hegemónicos queda un espacio para los discursos alternativos, es un intersticio que Homi Bhabha denomina el entrelugar. El intersticio es el lugar donde se pueden cambiar las reglas o la realidad, porque en ese espacio el sujeto no está supeditado a ninguna lógica. En el intersticio es donde opera la lógica carnavalesca, donde no hay normas y todo funciona al revés.

En el ensayo "Ofelia a la deriva de las aguas de la memoria" Ferré narra un sueño que tuvo en el que se encontraba en la ribera de un río en Washington y afirma: "El agua de las palabras "donde era necesario tomar todas las precauciones del lenguaje" era mi verdadera

morada”, ni Washington ni San Juan, sino el pasaje entre ambas. Para ser escritor es necesario aprender a vivir soltando amarras, no aferrarse a esta o a aquella orilla, sino aceptar el lugar de confluencia de la corriente” (*A la sombra* 150-151). Ese pasaje entre ambos lugares sugiere que Ferré se encuentra en una posición ambigua, la cual es el intersticio anunciado por Bhabha. Esta alegoría de navegar entre dos aguas da cuenta del complejo lugar de los puertorriqueños. En el mismo ensayo agrega la autora: “Como para muchos de mis compatriotas el exilio fue para mí durante muchos años un estilo de vida. Ir y venir de los Estados Unidos, del inglés al español, sin perder el sentido de identidad puede ser angustiante. Implica una reconciliación de mundos antagónicos, que muchas veces se ven más verdes del otro lado” (*A la sombra* 58-159). Ferré no solo se enfrentaba a dos lugares, también habitaba el espacio entre dos idiomas y dos culturas. Por ello, ella afirma: “Ser puertorriqueño es ser un híbrido. Nuestras dos mitades son inseparables; no podemos prescindir de una sin sentirnos mutilados” (Cocco 14), palabras que publica con días de diferencia en *El nuevo día* (en español) y en *The New York Times* (en inglés), los periódicos más prestigiosos de Puerto Rico y Estados Unidos, respectivamente<sup>46</sup> (Cocco). Quizás vivir fuera de la isla le permitió a Ferré tener identidad propia, ser la escritora y no la hija del gobernador, perteneciente a una clase social alta. En Estados Unidos adquiere un lugar de prestigio intelectual gracias a su trabajo como escritora. Su pasado familiar queda en la isla, y ella es ese ser híbrido navegando entre ambos mundos.

La narrativa de Ferré muestra una subjetividad en conflicto entre el mandato social y el deseo intelectual; se observa una fisura entre el lugar que se impone a la mujer y su deseo de emancipación. Ferré a través de la creación de figuras escritoras explora su propia subjetividad. Es una forma de autoconocimiento. La apropiación del discurso autobiográfico que demuestra Ferré en su narrativa del último periodo es una forma de conocerse a sí misma, de validar su trayectoria y autoafirmarse en su posición de intelectual. La autoficción da cuenta de la gran paradoja de la vida de una escritora metaficcional, la de encontrarse en un lugar híbrido entre el discurso literario y el discurso ficcional. Ferré creó un tercer espacio,

---

<sup>46</sup> Con el título: “Puerto Rico, U.S.A.” para *El Nuevo Día* (23/03/1998); y “Porto Rico, USA” para *The New York Times* (19/03/1998) (Cocco).

ya no es la madre abnegada o la prostituta, sino la mujer intelectual, la mujer letrada que no tenía participación en la literatura.

La escritura en Ferré en su primera etapa es una búsqueda constante de la ruptura, de la inventiva, del juego destronador de las precedentes formas. La intelectualidad como espacio reservado a los hombres y la cocina como espacio para las mujeres son invertidos. Lugares como el balcón, el desván, la cocina adquirirán nuevos significados. La narrativa de Ferré transgrede el orden simbólico gracias a la percepción carnavalesca de la vida propuesta por Bajtín. El encontrarse y saberse fuera del lugar normado por el constructo social puede considerarse como una posición desviada, marginalizada, que es la que ocupan las heroínas ferrenianas. Así, Ferré les da un espacio a las mujeres marginadas de la historia, de la política y del arte. Por lo tanto, la práctica escritural desestabiliza el discurso patriarcal y desacredita la historia oficial como único medio para conocer el pasado. La obra narrativa de Rosario Ferré evidencia la búsqueda de la mujer de nuevos modos de representación, donde ella hable por sí misma. Rosario Ferré queda en el entrelugar propuesto por Bhabha, ocupa ese espacio híbrido: entre el ser ficticio y el real; y entre el cuerpo y la escritura. Hay una rearticulación de los espacios negados para desestabilizar el poder hegemónico.

La poética metaficcional de Ferré nos lleva a repensar -y remecer- las estructuras discursivas desde su interior. La misma Ferré señala que su escritura es destrucción y construcción. Por lo tanto, más allá de mantener el discurso estereotipado del rol de la mujer en la sociedad, las protagonistas de Ferré responden discursivamente al cuestionamiento de los discursos hegemónicos. Ferré se distancia del orden social, y crea figuras femeninas que también se distancian de su rol de madre y esposa abnegadas para dedicarse a la escritura. Al romper con su *habitus* de género ocupa un lugar indeterminado en el campo social, pero logra entrar en el campo intelectual y cultural. En su ensayo *A la sombra de tu nombre* explica su relación con la dama de la literatura, como se refiere a la disciplina que nos convoca. Así, Ferré asocia la escritura literaria a la mujer y afirma no arrepentirse de haber vivido a la sombra de su nombre.

En mi propuesta, el entremedio es aquel espacio en el que Ferré de niña se escondía a leer, aquel balcón oculto en la habitación de huéspedes y tupido por una enredadera de buganvilla púrpura. Balcón que comparte con Rosaura y Elvira. Como el balcón de la casa de mi infancia, custodiado por un librero gigante a mis ojos y que daba a un pequeño jardín

interior rebosante de flores en tonos anaranjados. Todavía recuerdo los títulos que me acompañaban: *Mujercitas*, *Pobres gentes*, *La isla del tesoro*, entre muchos otros.

Este lugar de lectura, como el desván de Gilbert y Gubar, es donde la ira se transforma en ironía y los sueños en ficción, es un espacio marginal donde la mujer puede ser autora de su vida. Es, a su vez, el cuarto propio de Woolf. Este espacio híbrido que Ferré proclama en su obra es el lugar de la creación intelectual. Así, letra a letra, tanto Ferré como sus heroínas lecto-escriptoras reescriben la historia y se fabulan a sí mismas.

#### 4. Conclusiones: Ferré en el espejo

A lo largo de mi investigación me he preguntado qué motivó a Rosario Ferré a romper el silencio. Si bien, en el primer capítulo hice mención a que su necesidad de escribir surgió a causa de darse cuenta del silencio reprimido que guardó su madre, a mi parecer, hay más. En este acercamiento a la vida y obra de Rosario Ferré descubrí a una mujer enfrentada a sí misma y a sus pasiones, logré evidenciar su evolución. Además, en su autobiografía se observa que la única manera de lograr ser una mujer de letras era romper su *habitus* de mujer casada. La emancipación, sin embargo, no es total. Ferré pertenecía a un círculo social en donde el divorcio no era opción. Independizarse con hijos no era “bien visto”. Y así lo refleja en su biografía y en sus relatos. Ferré se había casado muy joven, y se dedicó a ser ama de casa y esposa. Pero ante la negativa de su esposo de que tomara cursos de literatura, ella decide separarse. Es justamente su divorcio el que le brinda la independencia para dedicarse a escribir y la herencia obtenida tras la muerte de su madre es lo que le brinda la independencia económica para realizar su doctorado.

Ferré se consideraba una escritora lenta, (en su libro *Memoria* cuenta que se tardó cuatro años en escribir su primera novela *Maldito amor*), entiende su labor de escritora como la única actividad a la que puede dedicarse, como su único destino; incluso cuenta que dictaba clases en algunas universidades, pero decidió no perder tiempo en la enseñanza, pues prefería escribir. Su identidad como mujer escritora está por sobre el rol de género asignado por la sociedad. Esto se refuerza cuando comenta que al momento de tener que decidir entre su primer esposo o la literatura, prefirió esta última sin dudar.

Esta aproximación a la escritura de mujeres me llevó a descubrir a la mujer como productora de sentido, quien puede aportar no solo en el campo literario sino también en el plano cultural, social y político. En la narrativa de Ferré la mujer no es pasiva, ella es agente de su vida y es una potencia de cambio social. La transformación de una sociedad patriarcal a una sociedad feminista -¿por qué no?- parte desde el deseo de responder a su llamado de liberación de la mujer en la esfera letrada. Las heroínas de Ferré, como disfruto llamarlas por su posición contrahegemónica en el mundo novelesco, logran dar cuenta de los problemas que día a día enfrentamos las mujeres en la esfera letrada y en el espacio íntimo.

He realizado una historia de la lectura, de las lectoras y escritoras en la obra de Rosario Ferré, donde el mundo del libro invade la narración. El papel de los personajes femeninos en la obra de Rosario Ferré muestra a la mujer como creadora, no como objeto sino como sujeto de la narración. Su narrativa metaficcional busca legitimar a la mujer en el campo literario y también mostrar el lugar del libro y las prácticas de escritura y lectura para la sociedad. Esta investigación da cuenta de una historia oculta en cada libro de autoría femenina que ha logrado salir a la luz, una historia que comparten las escritoras que se han visto enfrentadas a la ansiedad por la autoría y ahora comprendo que no es el miedo a la página en blanco, sino el miedo a la página escrita, al lugar de recepción y al lugar de la cultura que se le ha negado a la mujer sistemáticamente.

Por otra parte, al leer sus textos se percibe una inclinación hacia la autorreflexividad, la que se observa en todas sus obras narrativas, como ha quedado demostrado en esta investigación. El deseo intelectual es el móvil de Ferré a lo largo de su trayectoria. En un comienzo ese deseo la llevó a cubrir un espacio vacío y a reescribir los cuentos de hadas, con los que crecen las niñas, con una mirada mucho más crítica. Más tarde se atreverá en sus novelas a traspasar sus inquietudes políticas e ideológicas.

Esta lectura desde la cultura letrada resignifica la obra narrativa de Ferré, posicionándola no solo como escritora sino también como teórica de la literatura. Las escenas de lectura y de escritura rompen el silencio en una época donde la mujer todavía no ha logrado su emancipación, donde aun se encuentra subyugada al discurso de poder. Me es factible, entonces, sugerir en este acercamiento a la obra de Ferré que su objetivo fue tomar un sistema (como la teoría literaria) y desde su interior, desmantelarlo.

Desde mi perspectiva, sostengo que en el mundo novelesco de Ferré ser mujer y escribir es un acto de insurrección. Hay dos caminos posibles. Algunas heroínas de Ferré evaden la sumisión e imponen su voz para salir del espacio doméstico, mientras otras realizan el llamado suicidio literario. La insurrección es una rebeldía ante el sistema que las lleva a la libertad, pero también esta libertad puede tener un alto costo como la pérdida de un hijo o una sanción social. El suicidio literario las lleva a una vida donde intentan cumplir el ideal de la perfecta casada, con un día a día monótono en el que se pierden.

Luego del estudio realizado se observa una reiteración en la construcción de la figura femenina como lectora y escritora. Quisiera destacar que la narrativa de Ferré ficcionaliza

diversos tipos de lectores y de situaciones de lectura que tienen en común el llevar a cabo un proyecto de implantar la palabra escrita. El oficio de escribir y la lectura como campos de reflexión son una constante en su obra, según he demostrado en este estudio, ahora me pregunto ¿Por qué la insistencia de colocar estas escenas de escritura y lectura en cada una de sus novelas y cuentos? En su biografía Ferré da cuenta de su trayectoria literaria y de los pormenores de su inserción en el campo cultural e intelectual de su época, porque más allá de demostrar conocimiento del medio, su continua reflexión sobre el mundo de las letras podría ser una de las estrategias principales que utilizó para insertarse en una tradición literaria sumamente excluyente. De esta manera, se advierte que Rosario Ferré produjo una poética metaficcional para autoconfigurarse como autora.

Se puede concluir que la reflexión metaliteraria se convierte en una praxis omnipresente en la obra de Ferré, en todas sus novelas hay menciones a libros, autores, diarios, escritura y lecturas. Además, en cada uno de sus relatos hay mujeres lectoras y/o escritoras. Estas figuras muchas veces van a entrar en conflicto con los mandatos sociales de la domesticidad, motivo por el cual buscarán modificar su situación. Es posible concluir que la totalidad de las protagonistas de Ferré recogidas en el corpus de investigación presentan un discurso crítico de la posición que ocupan en el mundo y se inscriben en las esferas pública y privada mediante la palabra escrita, ya sea por medio de la escritura y/o la lectura. Su poética metaficcional es constante a lo largo de su trayectoria. De esta manera se advierte una trayectoria coherente con su proyecto de legitimar a la mujer intelectual en espacios que se le han negado sistemáticamente. La metaficción le permite a Ferré tomar conciencia del potencial reflexivo de su obra y teorizar sobre el lenguaje. De esta manera, el impulso metaliterario devela su poética metaficcional. Ferré aporta al campo literario una producción en la que se entrecruzan la literatura con el pensamiento crítico sobre ella.

Ferré gestó un mundo posible en donde la cultura escrita es un espacio para la mujer, en donde puede participar de los debates y reescribir la historia y realizar crítica social. Sus heroínas tienen voz y opinión sobre los conflictos sociales y reaccionan frente al discurso hegemónico que asignaba a las mujeres el rol de objetos. En la narrativa de Ferré se observa entonces la decadencia de las clases sociales, la desacralización del amor romántico y la subversión del poder masculino. A mi juicio, lo particularmente distintivo de Ferré es que la

crítica feminista va acompañada de una escritura metaficcional y autorreflexiva, donde el quehacer literario es un tema recurrente a lo largo de su trayectoria.

Ferré busca desesperadamente que sus protagonistas irruman en el mundo de la escritura, ya sea de las comunicaciones o de la literatura. En sus textos la vocación literaria es truncada por la sociedad, donde las mujeres buscan ser autoras de sus vidas. La figura de escritoras mujeres es un soporte que valida la toma de posición de la mujer en el arte y en la literatura, ámbitos masculinos por excelencia. En su narrativa se observa el paso de una escritura íntima, anónima, a una escritura pública, de interés social y empoderada. Así, en mi lectura de la obra narrativa de Rosario Ferré he detectado que la práctica escritural desmonta discursos hegemónicos tales como: el patriarcalismo, la historiografía oficial, la colonización, el imperialismo y el poder económico.

Por mi parte, a través de mi propio trabajo de escritura de esta tesis he intentado ser un aporte para el campo disciplinario. En esta travesía he articulado una propuesta que permite dar cuenta de una faceta de la autora puertorriqueña no estudiada por la crítica, la faceta de escritora propiamente tal. Asimismo, se ha develado una poética metaficcional que resulta iluminadora para el estudio de la obra de la autora. Lo que he querido demostrar es que el mundo de las letras está constantemente presente en la narrativa de Ferré, ya sea mediante escenas de escritura y lectura, o mediante conversaciones de libros, menciones a bibliotecas, a escritores, etc. De esta manera, Rosario Ferré reinventa un espacio en donde la escritura y la lectura son el eje central de los conflictos.

Ferré a mi parecer presenta una ansiedad por la autoría que la lleva a una auto-obsesión con su imagen autoral. Como señalaban Gilbert y Gubar la mujer se enfrenta a la dificultad de asumirse como autora y creadora; en el caso de Ferré su narrativa evidencia esta preocupación y la elabora presentando en cada una de sus obras una figura femenina escritora. Por otra parte, se infiere que de alguna manera Ferré está románticamente intrigada con su propio reflejo. Así como el lector adicto (tal es el caso de Quintín Mendizabal que no puede dejar de leer el manuscrito de Isabel), también existe la escritora adicta, que no puede dejar de escribir sobre sí misma como escritora. Este juego metaliterario obsesiona a Ferré, quien nos presenta un mundo autoconciente y autorreferencial que invita a reflexionar sobre el lugar de la mujer escritora en la escena latinoamericana de fines del siglo XX.

Queda pendiente el análisis de la obra ensayística y poética de Ferré desde esta perspectiva metaficcional, así como la revisión de sus colaboraciones en prensa. A modo de proyección se estima que la poética metaficcional abarca toda la obra de la autora, no solo los textos narrativos analizados en mi investigación.

Por último, regreso a esta interrogante ¿Por qué utiliza la figura de la mujer escritora? Al término de este estudio puedo afirmar que Rosario Ferré fue monotemática en su escritura, en todos sus textos narrativos se observan historias de mujeres escritoras de la clase alta, no salió de su lugar seguro. Luego de observar la reiteración de la figura de la mujer escritora en cada uno de sus relatos se puede concluir que Ferré buscaba incansablemente autoafirmarse como mujer de letras no solo para insertarse en el campo intelectual. El surgimiento del campo autobiográfico y autoficcional en su narrativa evidencia una escritura narcisista, en la que le causa placer y goce observarse como escritora, por ello recrea heroínas escritoras una y otra vez.

Como la *Venus del espejo* de Velázquez, Rosario Ferré se observa, se perfila y (des)dibuja a través de su reflejo, con el cual dialoga. Su escritura especular es como ese momento de contemplación, íntimo, ensoñador y con zonas obnubiladas por una imagen que no puede contenerlo todo. Una mujer frente a su reflejo es una mujer enfrentada a sí misma, sin miedo. Capaz de desdoblarse y escribir. Es una mujer que se dibuja a través de su palabra, sin intermediador, es ella y el reflejo que más le parezca. Ella y su ego. Este relato especular es con el que juega Rosario Ferré, quien, como la bruja del cuento de Blancanieves, se pregunta: espejito, espejito, ¿quién soy yo ante ti?

## BIBLIOGRAFÍA

- Abel, Lionel. *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, 1963. Web. 18 feb. 2021.  
<<https://archive.org/details/metatheatrenewvi00abel> >
- Acosta, María. “Historia y escritura femenina en Olga Nolla, Magali García Ramis, Rosario Ferré y Ana Lydia Vega”. *Revista Iberoamericana*, 265-277, 1993. Impreso.
- Alberca, Manuel. “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”. *Cuadernos del CILHA*, 2006: 115-117. Impreso.
- Alvarado, Melissa. *La narrativa activista de Rosario Ferré: feminismo e identidad*. España: Editorial Aula Magna Proyecto clave McGraw Hill Interamericana, 2020. Ebook.
- Anchante, Jim. “Configuración del lecto-personaje de dos cuentos hispanoamericanos”. *Revista de Estudios Hispánicos*, 11-26, 2014. Impreso.
- Aída Apter-Cronolino o cragnolino. “De sitios y asedios: la escritura de Rosario Ferré” *Revista chilena de literatura*, 25-30:1993. Impreso.
- Araujo, Helena. *La Sherezada criolla. Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*. Bogotá: Centro editorial Universidad nacional de Colombia, 1989. Impreso.
- Arroyo, Elsa. “Contracultura y parodia en cuatro cuentos de Rosario Ferré y Ana Lydia Vega”. *Caribbean Studies*, 1989:33-46. Impreso.
- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Buvnova. Santafé de Bogotá: Fondo de cultura económica, 1993. Impreso.

Barradas Efrain. “La necesaria innovation de Ana Lydia Vega: preámbulo para lectores virgenes”. *Revista Iberoamericana*, 547-556, 1985. Impreso.

Barthes, Roland. (1971) “Escribir la lectura” y “La muerte del autor”. En *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1994. Impreso.

---. “Literatura y metalenguaje”. *Ensayos críticos*. (1959). Buenos Aires, 2003: 139-141. Impreso.

Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. (1949). Buenos Aires: De bolsillo, 2016. Impreso.

Bedoya, Sindy. “Cruces genéricos y su dimensión política en *Papeles de Pandora* de Rosario Ferré. *Cuadernos de Literatura*, 2022. Impreso.

Behiels, Lieve. “Las estrategias de Rosario Ferré, ¿traductora?”. Rita De Maeseneer (edit). *Convergencias e interferencias. Escribir desde los borde(r)s*, Valencia: Ediciones EH cultura, Editors. 2001: 103-115. Impreso.

Benveniste, Émile. “De la subjetividad en el lenguaje”. *Problemas de lingüística general*. México, Siglo XXI, 1979. 179-187. Impreso.

Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002. Impreso.

Bourdieu, Pierre. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997. Impreso.

Bustos, María José. “Subversión de la autoridad narrativa en *Maldito amor* de Rosario Ferré”. *Chasqui, revista de literatura latinoamericana*, 1994, 22-29. Impreso.

Buvnova, Tatiana. “Voz, sentido y diálogo en Bajtín”. *Acta poética*, 2006:97-114. Impreso.

Caballero, María. “Rosario Ferré: las estrategias de la escritura feminista”. *América: Cahiers du CRICCAL*, 159-171, 1997. Impreso.

---. “Rosario Ferré y Virginia Woolf, o del impacto de ciertos feminismos en Hispanoamérica”. *Anales de literatura española*, 2003: 261-278. Impreso.

Castillo, Gema. “La experiencia literaria 'riqueña': cuestiones de migración, lengua e identidad”. *Lengua y migración*, 2010: 67-82. Impreso.

Centeno, Carmen. *Lengua, identidad y posmodernidad. Ensayos desde el Caribe*. San Juan: Ediciones Huracán, 2007. Impreso.

Césaire, Aimé. “Discurso sobre el colonialismo”. En *Guaragua*, 2005: 157-193. Impreso.

Chartier, Roger. *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 1994. Impreso.

---. *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa, 1992. Impreso.

Chiquillo-Vilardi, Jessica. “Linderos porosos: Rosario Ferré como autotraductora”. En *Mutatis mutandis: Revista latinoamericana de traducción*, 2020: 509-529. Impreso.

Cixous, Hélène, “La risa de la medusa”. *Ensayos sobre la escritura*; prólogo y traducción de Ana María Moix, Barcelona: Anthropos; Madrid: Comunidad de Madrid. Consejería de Educación. Dirección General de la Mujer; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1995. Impreso.

Cocco, Simona. “Autobiografía, autotraducción y transculturación en dos escritoras puertorriqueñas”. *Glosas*, 2015:16-28. Impreso.

---. “Donde la lengua duele: el conflicto entre español e inglés en Language Duel/El duelo de las lenguas de Rosario Ferré”. *Glosas*, 2019:9-27. Impreso.

Dallenbach, Lucien. (1977). *El relato especular*. Trad. por Ramón Buenaventura. Madrid Visor, 1991. Impreso.

De Cervantes, Miguel. (1613). “El coloquio de los perros”. En *Novelas ejemplares*. Web. May 29, 2022. <[https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-coloquio-de-los-perros--0/html/ff31b1bc-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_32.html#I\\_0\\_>](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-coloquio-de-los-perros--0/html/ff31b1bc-82b1-11df-acc7-002185ce6064_32.html#I_0_>)

Divine, Susan. “La meta- historia de puerto rico”. En *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*. 2004: 73-80. Impreso.

Dotras, Ana. *La novela española de autoficción*. Madrid: Ediciones Júcar, 1994.

Eco, Umberto. (1979). *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1993. Impreso.

---. *Obra abierta*. Barcelona, editorial Planeta de Agostini, 1982. Impreso.

Ferré, Rosario. *A la sombra de tu nombre*. México D.F.: Alfaguara, 2001. Impreso.

---. *El coloquio de las perras*. Harrisonburg, Virginia: Editorial cultural, 1990. Impreso.

---. “Entrevista a Rosario Ferré”. Entr. Raquel Chang-Rodríguez. Charlando con Cervantes. Cuny Tv, mayo 1995. Web. <https://videos.cervantes.es/entrevista-a-rosario-ferre/>

---. *La batalla de las vírgenes*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993. Impreso.

---. *La casa de la laguna*. (1995). Trad. por Rosario Ferré. New York: Vintage Español, 1997. Impreso.

---. "La cocina de la escritura". *A la sombra de tu nombre*. México D.F.: Alfaguara, 2001. Impreso.

---. *La sartén por el mango*. Encuentros de escritoras latinoamericanas, Ed. de Patricia Elena Gonzalez y Eliana Ortega, Rio Piedras, Huracán, 1984: 119-129. Impreso.

---. *Lazos de sangre*. Florida: Alfaguara, 2009. Impreso.

---. *Maldito Amor*. (1986). New York, Vintage Español, 1998. Impreso.

---. *Memoria*. Xalapa: Editorial Veracruzana, 2011. Impreso.

---. *Papeles de Pandora*. (1976). New York: Vintage Español, 2000. Impreso.

---. "Rosario Ferre: la poesia de narrar." Entr. Zapata, Miguel Angel. *INTI*, 1987: 133-40.

---. *Sitio a Eros: quince ensayos literarios*. (1980). México, D.F.: J. Mortiz, 1986. Impreso.

---. *The House on the Lagoon* (1994). New York: Farrar, Straus and Giroux, 1995. Impreso.

---. *Vecindarios excéntricos*. New York: Vintage, 1999. Impreso.

---. *Vuelo del cisne*. Nueva York: Vintage español, 2001. Impreso.

Fernández, Margarite. "Los cuentos infantiles de Rosario Ferré o la fantasía emancipadora". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 1988:151-163. Impreso.

- Franco, Jean. "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana". *Hispanoamérica*, 1986:31-43. Impreso.
- Gálvez-Carlisle, Gloria. "Rosario Ferré y Ana Lydia Vega: identidad, transculturación, puertorriqueñidad y estrategias narrativas en *Maldito Amor* y *Virgenes y Mártires*". *Voces del Caribe*, 2009, 11-22. Impreso.
- García-Serrano, María. Hintz, Suzanne S. "Rosario Ferré, A Search for Identity" (reseña). *Revista de Estudios Hispánicos*, 1998:439. Impreso.
- Gass, William. *Fiction and the Figures of Life*. New York: Knopf, 1971, Impreso.
- Gelpí, Juan. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993. Impreso.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. por Cecilia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.
- . *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004. Impreso.
- . *Figuras III*. Trad. por Carlos Manzano. Barcelona: Editorial Lumen, 1989. Impreso.
- Gil González, Antonio. *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001. Impreso.
- Gilbert, Sandra M. Y Gubar, Susan. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1998. Impreso.

González, José Luis. “El país de cuatro pisos” (notas para una definición de la cultura puertorriqueña)”. *El país de cuatro pisos y otros ensayos*. Puerto Rico: Ediciones huracán, 1980. Impreso.

Guerra, Lucía. “Silencios, disidencias y claudicaciones: los problemas teóricos de la nueva crítica feminista”. *Escribir en los bordes*. Santiago de Chile: Editorial cuarto propio, 1990. Impreso.

Hintz, Suzanne. “La traducción como reescritura: lectura narratológica de las autotraducciones de Rosario Ferré”. *Ranle*, 2017: 289-296. Impreso.

---. *Rosario Ferré: a Search for Identity*. New York: Peter Lang, 1995. Impreso.

Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía". De la ironía a lo grotesco. Trad. por Pilar Hernández Cobos México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1992: 173-193. Impreso.

---. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980. Web. 27 mayo 2022 <<https://vdoc.pub/documents/narcissistic-narrative-the-metafictional-paradox-674ik4rj8d70>>

Jiménez Corretjer, Zoé. “La estructura musical en Maldito amor de Rosario Ferré”. En *Revista Milenio*, 1997: 47-54. Impreso.

Kristeva, Julia. *Semiótica I*. Trad. de José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1981. Impreso.

Long, Sheri Spaine. “Entrevista breve con Rosario Ferré”. *Mester*, 1986: 43-45. Impreso.

Méndez, Ashley. “La mujer como sujeto del feminismo puertorriqueño: una conceptualización histórica de la realidad de las mujeres puertorriqueñas”. *Feminismo: teoría y práctica*, 2019:2-14. Web. 1 abril 2020.

<[https://www.researchgate.net/publication/332098073\\_La\\_mujer\\_como\\_sujeto\\_del\\_feminismo\\_puertorriqueno\\_una\\_conceptualizacion\\_historica\\_de\\_la\\_realidad\\_de\\_las\\_mujeres\\_puertorriquenas](https://www.researchgate.net/publication/332098073_La_mujer_como_sujeto_del_feminismo_puertorriqueno_una_conceptualizacion_historica_de_la_realidad_de_las_mujeres_puertorriquenas)>

Menton, Seymour. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina*. México, D.F.: Fondo de cultura económica, 1993. Impreso.

Morales, Edgard. “Literatura y sociedad en Puerto Rico”. *Cifra nueva*, 2002: 97-111. Impreso.

Molestina, Ana. “La denuncia a través de la mujer: *La casa de la laguna*, de Rosario Ferré”. *Catedral tomada*, 2015: 111-122. Impreso.

Montalvo Aponte, Yolanda. “La música en Maldito amor de Rosario Ferré”. *Actas XII. AIH*, 1995: 119-127. Impreso.

Musitano, Julia. “La autoficción: una aproximación teórica. entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos”. *Acta literaria*, 2016: 103-123. Impreso.

Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987. Impreso.

Pastor, Brígida. “Progreso y conflicto en la mujer escritora”. *Revista brasileira do Caribe*, 2011:43-63. Impreso.

Palmer-López, Sandra. “Rosario Ferré y la Generación del 70: Evolución estética y literaria”. *Acta Literaria*, 2002: 157-169. Impreso.

Pedreira, Antonio S. *Insularismo*. (1934). Río Piedras: Editorial Edil, 1992. Impreso.

Piglia, Ricardo. *El último lector*. Buenos Aires: Anagrama, 2005. Impreso.

Pollarolo, Giovanna. "El diálogo entre los perros de Miguel de Cervantes y las perras de Rosario Ferré". *Hipogrifo*. 2018: 147-161. Impreso.

Richard, Nelly. "¿Tiene sexo la escritura?". *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Francisco Zegers Edit: Santiago de Chile, 1993. Impreso.

Rivera, Olga. "Arte y ballet en la resistencia de la subordinación y la represión sexual femenina en *La casa de la laguna*". *Cincinnati romance review*. 2017: 48-66. Impreso.

Said, Edward. *Orientalismo*. Barcelona: Debate, 2016. Impreso.

Sambolin-Santiago, Aurora. "Las tetas del débil: la autotraducción como subversión lingüística patriarcal en la literatura de la escritora puertorriqueña Rosario Ferré". *Mutatis mutandi: Revista latinoamericana de traducción*. 2019: 475-499. Impreso.

Sancholuz, Carolina. "Puerto y cuerpo: género e identidad en un texto de Rosario Ferré (Puerto Rico)". *CELEHIS*, 1994: 575-582. Impreso.

Simonovis, Leonora. "*La casa de la laguna* de Rosario Ferré: Verdad histórica frente a verdad literaria." *Actual*. 2004: 11-21. Impreso.

Spang, Kurt. "La novela epistolar. Un intento de definición genérica". *Rilce*, 2000: 639-656.

Spoturno, María Laura. "El retrabajo del ethos en el discurso autotraducido. El caso de Rosario Ferré". *Hermenéus*. 2019: 323-354. Impreso.

Sullivan, Patricio. "Juan emar y el uso del collage como técnica narrativa". Web. 21 mar 2021. <[https://www.academia.edu/en/15987376/El\\_Collage\\_Narrativo\\_en\\_Juan\\_Emar](https://www.academia.edu/en/15987376/El_Collage_Narrativo_en_Juan_Emar)>

Skłodowska, Elzbieta. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. J. Benjamins: Amsterdam-Philadelphia, 1991. Impreso.

Umpierre, Luz María. "Un manifiesto literario". *Bilingual Review/ La revista bilingue* 1982: 120-126. Impreso.

Varas, Patricia. "La casa de la laguna y la nueva novela histórica hispanoamericana". *Revista de estudios hispánicos*. 2006: 3-14. Impreso.

Vega, Ana Lydia. "Nosotros los historicidas". *Esperando a Loló y otros delirios generacionales*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994: 11-22. Impreso.

Vega Carney, Carmen. "El amor como discurso político en Ana Lydia Vega y Rosario Ferré". *Letras femeninas*. 1991: 77-87. Impreso.

---. "Sexo y texto en Rosario Ferré". *Confluencia*. 1988: 119-127. Impreso.

Vega, María José. *Imperios de papel. Introducción a la crítica postcolonial*. Barcelona: Crítica, 2003. Impreso.

Violi, Patricia. *El infinito singular*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991. Impreso.

Viván, Ross. *A la sombra de un hombre*. Santiago de Chile: independiente, 2016. Impreso.

Waugh, Patricia. (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Taylor & Francis e-Library, 2001. Web. 21 marzo 2021.

<<https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9780203131404/metafiction-patricia-waugh> >

Woolf, Virginia. *Un cuarto propio*. Santiago: Editorial Un cuarto propio, 1993. Impreso.

Yurkievich, Saúl. “Estética de lo discontinuo y fragmentario: El collage”. *Acta poética*. 1986: 53-69. Impreso.

Zanetti, Susana. *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*. Rosario: Viterbo Editora, 2010. Impreso.

