

L a clausura narrativa y "la mujer": el caso de *Virgenes y mártires*

Diana Lourdes Vélez

University of Iowa
Iowa City, IA 52242
Estados Unidos
diana-velez@uiowa.edu

Resumen

El artículo analiza dos textos de la colección *Virgenes y mártires*: "Letra para salsa y tres soneos por encargo" de Ana Lydia Vega y "Milagros, Calle Mercurio" de Carmen Lugo Filippi. Se argumenta que los textos "legibles" en el sentido de Barthes son textos abiertos. La resistencia al cierre narrativo, se arguye, pone al lector/lectora en la posición de cuestionar los "arreglos" de género en la sociedad y la ética de estos. Se concluye que la posición "mujer" es problemática y, en último análisis, imposible como posición subjetiva.

Palabras Claves: Literatura puertorriqueña - Lacan - machismo - género

Keywords: Puerto Rican literature - Lacan - machismo - gender

Fecha de recepción: 12-01-2003

Fecha de aceptación: 22-10-2003

As any society changes its social structure, changes its economic base, artifacts are re-created within it. Literary forms arise as one of the ways in which changing subjects create themselves as subjects within a new social context [...]

Juliet Mitchell, *Women: The Longest Revolution* (289)

(Cuando una sociedad cambia su estructura social, su base económica, se recrean artefactos dentro de ella. Las formas literarias surgen como una de las maneras en que los sujetos sociales se crean a sí mismos como sujetos dentro de un nuevo contexto social). Esta y todas las traducciones de este trabajo son nuestras.

I do not believe there is such a thing as female writing, "women's voice" There is the hysteric's voice, which is the woman's masculine language (one has to speak "masculinely" in a phallogocentric world) talking about feminine experience.

Juliet Mitchell, *Women: The Longest Revolution* (290)
(No creo que haya tal cosa como la escritura femenina, la "voz de la mujer". Lo que sí hay es la voz de la histeria, que es el lenguaje masculino de la mujer (una tiene que hablar de manera masculina en el mundo falocéntrico) hablando de la experiencia femenina.

(T)he concept of identification comes little by little to have the central importance which makes it, not simply one psychical mechanism among others, but the operation itself whereby the human subject is constituted.

LaPlanche and Pontalis, *The Language of Psychoanalysis* (205)
(El concepto de la identificación llega a tomar, paulatinamente, la importancia central que hace de él no sólo uno de los mecanismos psíquicos entre otros, sino la operación básica por la cual el sujeto humano se constituye como tal.)

Este trabajo examina dos cuentos de autoras puertorriqueñas que cuestionan la posición de la mujer, es decir, el género, dentro de la sociedad puertorriqueña contemporánea. Mi posición es que ellas lo hacen de una manera que es radical tanto en el sentido narrativo como en el social y que este cuestionamiento en términos formales indica y pone en crisis la necesidad falocéntrica de definir el sujeto como "masculino" o "femenino", como "virgen" o "prostituta", "pasivo" o "activo" y otras formas de los dualismos que existen en el lenguaje como tal. Los dos cuentos, aunque aparecieron hace más de veinte años, siguen siendo narraciones radicales ya que lo que subvierten y cuestionan es el discurso en sí.

Los dos cuentos ya son relativamente canónicos. El primero, "Letra para salsa y tres soneos por encargo" (81-8), es de Ana Lydia Vega; el segundo, "Milagros, Calle Mercurio" (25-38), es de Carmen Lugo Filippi.

Ambos resisten la clausura narrativa, una resistencia que, como yo he argüido en otro espacio, es emblemática de la nueva escritura feminista y que provee una avenida para que el lector o la lectora pueda pensar muy a fondo las cuestiones cruciales de la mujer en la sociedad, más específicamente las de la ética.¹ Ya bien se conoce la máxima de Simone de Beauvoir, la que dice que hay dos tipos de seres en el mundo, los humanos y las mujeres. Aquí esto viene al caso ya que los cuentos desestablecen los dictámenes recibidos acerca del género, es decir, las prescripciones y las asignaciones marcadas que hacen de la posición "mujer" algo que no es posible. Enfocándonos en estos dos cuentos, que cuestionan el sitio que les ha sido asignado a las mujeres de maneras que son narrativamente radicales, yo espero mostrar que, en vez de proveer clausura realista, con su sentido de control y maestría, estos cuentos ponen al lector y a la lectora en una posición desde la cual éste o ésta tenga que tomar un rol activo en la construcción del sentido, guiado(s), empero, por las realidades representadas en los textos. La terminología de Roland Barthes los nombraría *writerly* o escriturales. (5) Voy a tratar de mostrar que estos textos permiten un espacio para que se pueda escribir más allá del fin donde se pueda cuestionar y subvertir un código cultural del género que es específico de la sociedad representada, la puertorriqueña de hoy. Los dos cuentos subvierten este código machista de varias maneras, todas complejas. El hecho de ser textos "abiertos" es un reto al lector(a) que lo deja en un espacio donde el movimiento rápido de placer narrativo —que es lo que define el género del cuento— termina de manera abrupta, dejándolo(a) a que haga el

tento trabajo intelectual de cuestionar lo ético de la situación tanto textual como social. Las narraciones no prescriben soluciones al problema "la mujer" sino que posicionan al lector de tal manera que éste/a tiene la oportunidad de considerar estas difíciles cuestiones de género.

Uno de los epígrafes de Juliet Mitchell nos recuerda que el dinamismo de las sociedades es lo que da lugar a las nuevas formas artísticas. El Puerto Rico de la posguerra es un excelente ejemplo del sujeto humano en el proceso de reconstitución de sí. Puerto Rico, después de la Segunda Guerra Mundial experimentó una reconstrucción masiva siguiendo lo que los planificadores de Washington llamaron el *Puerto Rican Model* de desarrollo industrial: a los inversionistas de capital no se les cobraban impuestos por quince o veinte años; se construyó rápidamente una infraestructura para el uso de las corporaciones que se establecieron en Puerto Rico; el gobierno insular les dio adiestramiento a los obreros, que ya habían obtenido un alto nivel de instrucción formal. El azúcar y la agricultura dejaron de ser sectores importantes de la economía y, como resultado, la población se volvió cada vez más urbana ya que los campesinos se mudaban a las ciudades buscando trabajo. Un gran porcentaje de la población emigró a la metrópoli neoyorquina o a Chicago en busca de trabajo. El tono triunfalista de los planificadores gubernamentales escondía la realidad humana: que la llamada *modernization* había fallado en el intento de integrar a los obreros a las nuevas industrias de manera significativa. Esta llamada modernización no fue nada más que la industrialización dependiente del capitalismo mundial por medio de la cual las compañías

eran extranjeras y la producción se hacía para el exporte y para la naciente clase media puertorriqueña.² Pero lo que sí trajo esta industrialización fue la participación cada vez mayor de la mujer puertorriqueña en la fuerza laboral.

El modelo de desarrollo en el cual se atraía el capital para la industrialización creó una masa de desempleados que tuvieron que salir del país en búsqueda de trabajo. Ya en los años ochenta las corporaciones que antes habían utilizado la fuerza laboral puertorriqueña le cedieron el puesto a otras compañías multinacionales, como las farmacéuticas y las de las informáticas, que empleaban pocos trabajadores, menos de los que habían empleado las compañías de manufactura de ropas. Los trabajadores campesinos que habían migrado a las ciudades en búsqueda de trabajo habían creado una seria crisis de viviendas ya que mucha de esta gente desplazada vivía en las villas miserias que empezaron a crecer en la zona metropolitana. Varios escritores puertorriqueños representaron esta realidad en una literatura de honda envergadura de protesta social.³

Este cuadro económico tuvo un impacto en las vidas de las puertorriqueñas: mientras que muchas de ellas podían conseguir trabajo en las fábricas de ropa que todavía quedaban en la isla y algunas hasta en las corporaciones de aparatos electrónicos y hasta en las farmacéuticas, como secretarias, cajeras en tiendas y en bancos, en el creciente sector gubernamental, los hombres, en muchos casos, enfrentaban el desempleo, sin poder mantener a sus familias. Este desempleo masculino, junto con un recibido código cultural de

machismo, dio lugar a una subcultura de la calle que era diferente a la que antes había en la plaza, por ejemplo. Eduardo Seda-Bonilla compara estas dos culturas y concluye que, mientras la cultura de plaza del período anterior era un espacio donde se podía discutir los sucesos corrientes y otras cosas de interés comunal y hasta un poco de coqueteo entre los sexos, ya para el año 1980 la mayoría de las plazas se encontraban más o menos desiertas de noche a causa del crecimiento de la criminalidad que conlleva el desempleo arraigado. Estos espacios se habían vuelto peligrosos. En muchos casos, la drogadicción, el abuso del alcohol y la prostitución marcaban la nueva cultura de la calle en los pueblos y en las zonas metropolitanas.

Este cambio de la realidad social, claro está, fue explotado como tema en la escritura de los mejores escritores del país. Entre éstos se encuentra Luis Rafael Sánchez. Su cuento "Étc." representa al macho de la calle con quien el lector tiene una relación irónica ya que éste sabe y entiende más de lo que sabe y entiende el personaje, con efecto humorístico. El narrador en primera persona es un hombre lascivo que se pasa todo el tiempo narrando su búsqueda de las nalgas más resaltadas para, como se dice en Puerto Rico, "darle chino" o apretar y manosear. Habla de su situación doméstica y el lector llega a saber, por medio de este discurso *en passant*, que la mujer le está poniendo los cuernos. Pero él no se da cuenta y sigue hablando compulsivamente de las nalgas, que son el objeto de su deseo, que lo esperan en las calles aglomeradas de Santurce en la zona metropolitana. El lector entiende claramente que es él quien recibe el maltrato sexual y no las mujeres a

quienes él asedia. Se pasa usando el eufemismo *William Penn* para referirse a los otros varones, pero nosotros sabemos que es él mismo el pen...

Igualmente, el primer cuento de este análisis estructura al lector de manera irónica con respecto al varón. En el cuento de Ana Lydia Vega se realiza una inversión de los roles tradicionales. Aquí es la mujer quien es activa y el hombre es pasivo. Es decir, la mujer actúa como hombre y el hombre como mujer, si se acepta el código tradicional en el cual la mujer es pasiva y el hombre activo. Pero, en cierto sentido, es esta definición de masculino y femenino en sí la que se está cuestionando en el cuento.

"Letra para salsa y tres soneos por encargo" y "Milagros, calle Mercurio" aparecen por primera vez como parte de un proyecto conjunto de las dos autoras, la colección titulada *Virgenes y mártires*. De hecho, el último cuento es un dúo escrito por las dos, quienes son profesoras de la Universidad de Puerto Rico. Esta colaboración fue vista por los críticos como algo nuevo y hasta revolucionario ya que el trabajo de escritura de ficción es casi siempre un proyecto solitario, individual. El libro se publicó por primera vez en 1981. El público lector de la isla se escandalizó. El lenguaje del libro era abiertamente sexual, satírico y hasta corrosivo. Se le presentaba un espejo a las relaciones de género en Puerto Rico, que llevaba lógicamente a un cuestionamiento de este sistema. Los personajes violaban el código cultural en cuanto a su comportamiento y también violaban las normas sociolingüísticas "Las mujeres (decentes)

no hablan así" (Vega "De bipeda...": 95-6). *Virgenes y mártires* se volvió un *best-seller*.

En la tapa del libro se encuentra un maniquí con velo de bodas aguantado con una corona de espinas, símbolo del crucifijo y, metafóricamente, una representación del contrato matrimonial como opresión, sacrificio y martirio.

Cuando estos cuentos empezaron a circular por Puerto Rico, aún con una tercera parte de la fuerza laboral desplazada a los EEUU, el desempleo seguía sin tregua. El personaje masculino de "Letra para salsa y tres soneos por encargo" representa toda una clase de hombres livianamente lumpenizados, hombres que lo único que tenían era el ocio. El cuento lucha con un aspecto del sentido común puertorriqueño, una norma que se podría llamar "la calle como espacio masculino". El cuento abre con los bien conocidos "piropos", una práctica social que se encuentra por toda Latinoamérica (y en las ciudades de los EEUU también). Este tipo de actividad se tolera socialmente. Es decir, es el privilegio masculino poder dirigirse a la mujer que pasa para "echarle flores". Sin embargo, visto desde una perspectiva más analítica, es claro que esta práctica es una forma de asedio verbal del hombre hacia la mujer que resulta en la construcción del espacio público como un sitio incómodo para las mujeres que tienen que atravesarlo. La práctica es seguramente un atavismo a la era cuando la mujer se veía como un ser doméstico por definición. Un buen ejemplo de esto es el conocido comentario machista, "tenía que ser mujer" (al volante de un coche) cuando al hombre no le gusta cómo maneja ella. Es una prescripción

para que la mujer se quede en su sitio, en la casa. Es decir: ellas no deben estar manejando. En esa antigua cultura patriarcal el espacio público de la plaza era uno en el cual las actividades e interacciones entre mujeres y hombres estaban muy bien codificadas. Había, por ejemplo, el paseo en círculo de los varones y de las hembras y se daba el coqueteo pero todo se vigilaba muy bien. El espacio más o menos le pertenecía a los hombres. La expresión "una mujer de la calle" se refiere a una prostituta. Y "tirarse a la calle" significa arriesgarse. Hoy, en parte a causa del alto porcentaje de criminalidad, a las mujeres tiene que acompañarlas un hombre, sobre todo en ciertos vecindarios. Pero la calle como espacio físico está en juego. La ocupan los hombres, muchos de ellos desempleados, separados de su rol tradicional de padre de familia, ganador del pan nuestro de cada día y todo lo demás, y las mujeres, muchas de ellas miembros de la fuerza laboral con el "derecho" de atravesar ese espacio público. Este cambio también conlleva una cuestión de clase social ya que la cultura de la calle es *lumpen* en la mayoría de los casos y contiene una cierta dosis de peligro para las mujeres de clase media. Entonces lo que se ve es el hombre *lumpen* agrediendo verbalmente a una mujer de clase media (o alta).

Las escritoras puertorriqueñas han representado estos arreglos o contratos sociales que están cambiando el tejido de la sociedad contemporánea. Especialmente desde los años ochenta, ha habido un gran número de textos que representan esta problemática. Los cuentos que trataremos aquí son meramente dos ejemplos de este tipo de representación y de cuestionamiento. Otros muy buenos ejemplos se

pueden hallar en la escritura de Rosario Ferré, Mayra Montero, Carmen Valle y otras.

"Letra para salsa y tres soneos por encargo" representa la experiencia callejera descrita antes. Aquí "La Tipa" es una mujer, la mujer promedio de algún sentido, el sujeto que habla y que se hace cargo de la situación sexual. Siguiendo las pautas de Juliet Mitchell, La Tipa habla de manera masculina en un mundo falocéntrico ya que es ésta la única voz posible para la mujer. Hablando coloquialmente, esta mujer es lo que se llama machuda porque toma las riendas tanto del habla como de la actividad sexual. Pero este cuento no es un cuento de hadas a lo feminista. Aquí no se llega a un fin placentero después de la violación de la Ley patriarcal. No. La autora se limita a darnos tres posibles clausuras de las cuales ninguna nos provee la satisfacción del deseo textual, la clausura. Nos deja con una trifurcación de lo posible que nos frustra, nos hace reír y nos pone a pensar. En ningún momento se da una satisfacción al lector pasivo.

Este cuento de Ana Lydia Vega representa el tratamiento más ácido que se le ha dado al varón de la esquina en toda la literatura latinoamericana. Pero quizás lo más importante del cuento es la manera en que se problematiza y no se resuelve lo de la subjetividad femenina. La protagonista situada en el orden machista sencillamente no puede ocupar ninguna posición de subjetividad. La Tipa trata de ocupar la posición de "mujer liberada" actuando de una manera codificada como masculina, pero le falla la estrategia.

La figura masculina también hace el intento de ocupar la posición "masculina" pero para poder hacerlo tendría que actuar sexualmente y no le es posible. Sólo puede imitarlo por medio de la mentira. Lo que resulta es la falta de satisfacción de los dos.

Entramos al cuento por medio de la música popular del Caribe, la salsa. Aquí la letra es casi siempre machista ya que generalmente se representa el macho activo asediando a la recipiente pasiva, la mujer. Es un cuento de conquista.⁴ El epígrafe: "La vida te da sorpresas, sorpresas te da la vida", es el refrán de la muy conocida canción de Rubén Blades, *Pedro Navaja*. La sorpresa tiene que haber sido la reacción de Pedro Navaja cuando se da cuenta de que la prostituta a quien iba a acuchillar cargaba revólver. Cuando termina la canción ella ha desaparecido y ha llegado la policía. La estructura de la sorpresa de Pedro Navaja es la misma del cuento: un varón se prepara para asediar violentamente a una mujer pero lo que resulta es el inverso, es ella la que hace la movida y es él el que resulta ser el objeto de la acción. Ya en el epígrafe del cuento se ve que aquí se va a contar algo de la venganza.

El cuento en sí comienza en una calle comercial de Río Piedras. Ya para los años ochenta, cuando circulaba mucho *Virgenes y mártires*, la calle De Diego era un espacio lleno de actividad urbana y no era exclusivamente masculino el espacio. Allí se encontraban mujeres activas como trabajadores de empresas comerciales, vendedoras, compradoras, estudiantes y demás. Se había vuelto la calle un espacio contestatario en todos los sentidos. Es aquí en la De Diego que El Tipo

—término no diferenciado, implicando “del lote”— se dirige a su presa con una letanía sexual. Se supone que a La Tipa le han de gustar estos “piropos” un poco verdes. Aquí tenemos la oportunidad de entrar en la heteroglosia del cuento y, como dice el título de un libro de Efraín Barradas, leer en puertorriqueño. La narradora chismosa nos dice: “La verdad es que la tipa está buena” (83), pero a la vez observa secamente que el asedio era insoportable durando “dos días bíblicos” (83). Al varón le viene de sorpresa de que La Tipa acepte. Ella los lleva a un motel barato, paga ella por el cuarto y empieza a desvestirse. Pero cuando llega el momento de actuar, él no puede y salen los dos del hotel en un estado de insatisfacción.

Las dos figuras son tipos, no son personajes en el sentido neto: El Tipo, La Tipa, como se hablaría si se estuviera narrando el cuento verbalmente. Es decir, esta situación es típica, hasta banal, un ejemplo de lo que le ha pasado a todas las mujeres. Pero aquí la diferencia está en que los atributos genéricos están invertidos. Se parece un poco al carnaval del mundo medieval que describe Bakhtin en el cual el mundo está invertido (10-1). Aquí es la mujer quien tiene el auto y la entrada económica; es ella la que toma la iniciativa sexual. Maneja un Ford Torino, codificado como masculino, agresivo y sexual. Es ella quien los lleva al motel y es ella la que paga por el cuarto. El, por su parte, vive de la ayuda pública del gobierno. Cuando ella le tira un condón, el narrador observa: “—oh, pudor—un condescendiente condón. Y de los indesechables.” (86) Esta Tipa es la mujer fálica cuyas acciones muestran que el macho no es nada más que una víctima de su propia

retórica algo inflada, pues, mientras ella actúa, él se limita a fantasear. Cuando llega el momento de actuar, él no puede y sus palabras de la calle resultan vacías. Es aquí que se encuentra el placer narrativo, al menos, para las lectoras. El placer que tienen las lectoras se debe a que ellas por fin se pueden desquitarse del macho de la esquina que tanto las ha molestado, pese a que el cuento no tiene clausura tradicional. Aquí por fin el macho es el objeto risible de la mujer, aunque en el cuento la mujer también resulta frustrada.

En este cuento la posición masculina no resulta en maestría ni en satisfacción pero tampoco lo hacen las posiciones que son accesibles a la mujer. Si ella fuera a seguir el guión, aceptaría los piropos humildemente y quizás hasta bajaría la mirada. Esta sería la manera tradicional y pasiva de responder al drama verbal del hombre en la calle. Pero lo que hace ella es que toma la posición activa, masculina, lo cual hace que el pobre hombre le tenga miedo. Se encuentra fuera de su elemento cuando se encuentra con una mujer activa. Los "soneos" al final del cuento no dan fin al cuento ya que ninguno es aceptable. La trifurcación muestra la problemática que conlleva cualquier solución que trate de estructurar a la mujer como sujeto subversivo en la narrativa. Lo que tenemos es la imposibilidad de ocupar la posición "mujer" como posición subjetiva. También muestran la imposibilidad de la posición "hombre". Todo esto crea una crisis en el sistema de género y los roles que éste les asigna a la mujer y al hombre. Ambos están oprimidos por las expectativas del código cultural. La apertura agresiva del final indica un problema más profundo de subjetividad y la imposibilidad de

identificarse con las posiciones masculinas o femeninas en un sistema de género que es opresivo.

Las dos autoras de la colección informan que muchas puertorriqueñas le han escrito pidiéndole consejos matrimoniales.⁵ Ellas han tenido que resistir el impulso de volverse las Ann Landers y Abigail Van Buren de Puerto Rico. Es legítimo preguntarse si el tremendo éxito que ha tenido la colección se debe especialmente a este cuento y, si es así, si indica un deseo de venganza de parte de las puertorriqueñas, venganza de los agentes de su opresión como entes sociales en un orden machista. Tal vez preguntarían a un consejero: —¿No será posible llevarnos bien? Pero dados los límites inscritos en el sistema, quizá se pregunten cómo se podría lograr esto. (Aquí cabe recordar la misteriosa observación de Freud sobre que el hombre y la mujer están sexualmente separados por una fase: "*Men and women are one phase apart sexually*")

Si se habla en términos psicoanalíticos, el deseo de venganza responde al deseo de tener control, maestría, por medio de la repetición. Simbólicamente reviviendo un episodio doloroso por medio de circunstancias parecidas o contiguas, nosotros los seres humanos nos damos placer cuando logramos cierta medida de control sobre la materia. Por extensión, la lectura de cuentos como éste les rinde una medida de placer a las lectoras porque les da maestría simbólica. Los comentarios defensivos de tantos críticos masculinos indican que esta lectura es viable. Otro indicio es que las lectoras puertorriqueñas responden al libro diciendo que les gusta porque cuenta las cosas como

son. No creo que esto signifique que ellas están aceptando ciegamente la ideología del realismo sino que lo que sí puede ser es indicio de la facilidad de insertarse en las narrativas éstas que les rinden cierto tipo de placer por medio de un(a) narrador(a) irreverente y hasta brutal.

Pero, ¿qué tipo de placer es?.

Textualmente el conflicto es resbaloso. Marcado por el deseo pero no el deseo del "otro" sino por otra cosa, algo que está fuera de ellos y de la situación. Es un triángulo: ella no lo desea a "él" sino que quiere deshacerse de la virginidad; él no la desea a ella sino que quiere echárselas con sus amiguitos de la calle. En el motel, mientras ella se desviste, él desaparece mentalmente y vuelve a la esquina a contarle a los amigos todo lo del encuentro, es decir, se apropia de la seducción de ella y la convierte en entretenimiento para sus amigos de la calle. En el momento crítico, ella sale del baño vestida de "un guillé de diosa bastante merecido" (85) y nada más. Mientras que ella es la diosa puertorriqueña Guabancex —léase "auténtica puertorriqueña porque es indígena"— y su voz es un trueno, él es nada más que un pobre hombre tiritando, sentado en el "bidet" (énfasis mío) tratando de ponerle un condón a un pene flácido. La figura de él se vuelve ridícula dada su asociación con un (fallado) mito norteamericano, Superman, el hombre de acero. Superman es duro y él es flácido, un Clark Kent buscando la salida desesperadamente: "su traje de Supermán está en el laundry". (86) Ella, por su parte es una amazónica gigantesca que truena la demanda de que él se desvista y se ponga a trabajar.

¿Quién habla? Varias voces construyen la narrativa: el narrador o la narradora que lo comenta todo y lo hace risible y ridículo, sobre todo el Tipo; el Tipo hablándole a sus amigos de la calle; el trueno de La Tipa.

Hacia el final, él habla de La Tipa, como se lo representa El Tipo a sus amigos no es habla "real" sino mítico. Es gigantesco, heroico, el de una precolombina parecida a las mujeres amazónicas que se imaginaban los europeos del medioevo. Esto le ayuda a elaborar la mentira gigantesca que les va a contar a los "panas". En términos de una trama de farsa, la mujer termina frustrada con el himen intacto después de haber perdido el tiempo con un tipo que ni pudo hacer el papel asignado de semental.

"La Tipa sale del baño. Con un guille de diosa bastante merecido. Esnuíta. Tremenda india. La Chacón era chumba, brodel."(85) ¿De quién es esta voz? Es claramente la de la imaginación del Tipo echándose las frente a sus amigos. El tipo ha salido. Ha mudado sus operaciones imaginarias a la esquina donde se siente más cómodo.

La hembra aquí se establece como superior al varón de varias maneras. Primero, desde el principio del encuentro él está un poco fuera de balance y hasta un poco tonto: llegan al motel y él trata de abrir la puerta sin subir el botón de seguridad, "hercúlea empresa" (84) pero "por fin aterrizo en nombre del Homo Sapiens" (84). Antes, en la calle, cuando La Tipa se vuelve y le dice: "¿Vamos?", él se sorprende tanto que le habla de "usted" "traicionado por la gramática" (84). Ella también le gana en términos económicos. Una de sus expresiones, parte de la letanía con la que la asalta verbalmente en la calle es "por tí soy capaz

hasta de trabajar" (84). Rumbo al motel, él se pone a pensar en la buena suerte que le ha tocado, "como cupón gratuito de la vida" (84). Ella tiene trabajo mientras que la billetera de él es el "vacío interplanetario" (85).

Los "tres soneos" del título se refieren al final trifurcado, tres posibles fines o soluciones a la crisis que surge por la impotencia de él.

Cada soneo parodia un discurso particular. Primero el marxista:

la Tipa rompe con un rapeo florecido de materialismo histórico y de sociedad sin clases. Fricción vigorosa de dictadura del proletariado. [...] La naturaleza acude al llamado de las masas movilizadas y el acto queda dialécticamente consumado (87)

Luego el feminista:

La Tipa...machetea la opresión milenaria, la plancha perpetua y la cocina forzada, compañero. [...] Emocionados, juntan cabezas y se funden en un largo beso igualitario, introduciendo exactamente la misma cantidad de lengua en las respectivas cavidades bucales. La naturaleza acude al llamado unisex y el acto queda equitativamente consumado. (88)

El último es más o menos el del cinismo:

El Tipo reincide vilmente. Y se reintegra a su rastreo cachondo [...] oye, baby, qué tu comes pa estar tan saludable, ave maría, qué clase e lomillo, lo que hace el arroz con habichuelas, que troj de calne, mami, si te cojo! (88)

Aunque los tres soneos se presentan sin distinguir uno sobre los otros, es claro que el que tiene más sentido de acuerdo con lo narrado es el último: mientras más cambian las cosas, más se quedan iguales. Ni uno ni otro obtienen la satisfacción y no hay resolución narrativa. Como indica el título del cuento, hay tres fines posibles pero ninguno resuelve nada y el cuento se queda agresivamente abierto. Sin embargo, si hablamos extratextualmente, el cuento es tan popular que hay que

asumir que provee un placer narrativo que no depende de esa resolución.

"Milagros, Calle Mercurio", de Carmen Lugo Filippi, también problematiza la cuestión del género y cómo se les asignan las posiciones a los sujetos. Este texto también representa la dificultad de subvertir las categorías marcadas por medio de un fin abierto.⁶ Tanto a nivel temático como a nivel formal el texto causa cierto nivel de incomodidad porque abre pero no resuelve la cuestión de la posición marcada "mujer". Igual que "Letra..." aquí "mujer" es una categoría móvil, una identidad que no tiene más estabilidad que cualquier otra categoría, un espacio que sólo se puede ocupar de manera intermitente. Lo que se problematiza aquí es el proceso por medio del cual nos volvemos sujetos, parecido a la fase del espejo de Jacques Lacan, donde la identificación es siempre con una (falsa) imagen que muestra tener control y plenitud. Como ha dicho Lacan, el niño, cuando se ve en el espejo por primera vez, obtiene un falso sentido de estar completo, de ser "yo". Pero lo que no sabe es que lo están aguantando para que se pueda ver en el espejo. Si no hubiera ese apoyo, el niño no sería capaz de pararse frente a su imagen (1-2). Lacan afirma:

We have only to understand the mirror stage as an identification, in the full sense that analysis gives to the term: namely, the transformation that takes place in the subject when he assumes an image—whose predestination to this phase-effect is sufficiently indicated by the use, in analytic theory, of the ancient term imago. (2)

(Sólo hay que entender esta etapa del espejo como una identificación, en el sentido pleno que le da a ese término el psicoanálisis: es decir que se da una transformación en el sujeto cuando asume esa imagen, cuya predeterminación tiene el efecto de cierta fase que se indica, en la teoría psicoanalítica, por el antiguo término *imago*).

Igualmente cuestiona el budismo la manera en que se construye el sentido del "yo" por medio de una falsa imagen. Esto es lo que se nombra en los textos como "equivocación de punto de vista" en el cual nosotros tenemos un "yo" que proyectamos a la colección transitoria, definida en el *Heart Sutra* como la agregación, o los *skandas* en el sánscrito: forma, sentimientos, discriminación, factores compositivos y conciencia. Sobre la base de estos cinco, nosotros imputamos el "yo" que nos aparece como sólido e inmutable. En la literatura del budismo mahayana (el gran vehículo) las enseñanzas sobre la vacuidad (las sutras llamadas *prajnaparamita* o "perfección de la sabiduría") aclaran la distinción entre un "yo" convencional y un "yo" trascendente, el cual no existe (Rabten 17-24). En este punto están de acuerdo el psicoanálisis y el budismo: que el "yo" no es nada más que una serie de identificaciones, que es un proceso y no una cosa ni un lugar. Foucault, también examinó la vacuidad del "yo", o mejor dicho, la "delusión de una entidad separada y continua" en lo que llama Uta Liebmann Schaub su "*Oriental Subtext*" o subtexto oriental (308).

El cuento de Carmen Lugo Filippi abre con un narrador de primera persona dramatizado dentro del texto. Se trata de una mujer divorciada que tiene una hija y vive con su madre. A pesar de haber estudiado tres años de literatura comparada en la universidad, tiene que ganarse la vida trabajando de estilista en un salón de belleza. Se siente frustrada y empieza a vivir en su imaginación la vida de una joven. Empieza contándonos de su vida en la zona metropolitana antes de mudarse a la segunda ciudad algo provincial de Ponce. Nos dice que en San Juan

trabajaba en un salón de belleza de mucho *cachet* y que allí les bajaba la arrogancia a las clientes adineradas mostrándoles su dominio del francés. Esto también le servía para manejar a las otras chicas que allí trabajaban. Pero en Ponce, donde ella ha establecido su propio salón, es donde empieza lo interesante. Un día ve ella a una joven alta, guapa, de pelo largo:

Fue justamente en esa época cuando vi por vez primera a Milagros. La recuerdo tan vivamente, tal como si estuviera viendo una película española en blanco y negro, de esas bien sombrías que transcurren en un pueblecito de mala muerte, donde la esbelta protagonista de pelo larguísimo camina lentamente y de pronto la cámara se le acerca; perfecto *close up* algo parsimonioso que resbala por la cara blanquísima y se regodea en las facciones inexpresivas, sobre todo en la mirada lánguida y como ausente. (30)

La narradora aprehende su objeto de manera cinematográfica, su mirada marcada por años de asistencia a los "cine clubs" de la capital. Se refiere a Milagros cuando ésta camina rumbo a la iglesia con su madre y su hermana como "escena típicamente buñuelesca" pero en la próxima oración se contradice, llamando a su actitud distanciada como un "cinismo olímpico" (31). Se siente ambivalente en cuanto a sí misma porque, mientras que le hubiera gustado tener consigo los amigos que asistían a las películas con ella para mostrarles la "escena" sabe muy bien que aquella vida ya no existe y que, si quiere entender lo que está mirando, va a tener que analizarlo ella misma.

Es cierto que el cuento que estamos leyendo es buñuelesco, particularmente el Buñuel de los filmes *Viridiana* and *Belle du Jour* que ponen en crisis las normas burguesas en cuanto al sexo presentándonos protagonistas que se portan de maneras sexualmente inconsistentes.

Buñuel era un maestro del filme que tocaba casi siempre la cuestión de la sexualidad humana, el deseo y el inconsciente poniendo al cinevidente en una posición irónica frente a los personajes representados en sus películas. Uno de sus temas favoritos era el hecho de que el sexo es una fuerza inconsistente en la vida humana y que los seres humanos muy frecuentemente encontramos difícil vivir de acuerdo con las restricciones que nos impone la sociedad. Es muy bien conocido su anti-clerismo. Igualmente, como lo hacen tantas de las películas de Buñuel, "Milagros, Calle Mercurio" representa un ser "caído" y también los peligros de la falsa virtud.

Marina, la narradora, al aprehender el sujeto de su mirada de manera filmica se apropia de él y la inscribe en una narrativa que ella escribe para la muchacha. Así es que Marina se posiciona ella como un personaje de Buñuel, un personaje que no se conoce a sí misma tan bien como la conocemos nosotros los lectores. Nosotros vemos que sus motivos hacia con Milagros se pueden cuestionar.

La madre de Milagros le prohíbe a la estilista que le corte el pelo a la muchacha ya que son miembros de una iglesia fundamentalista. Pero esto no impide que Marina escriba un cuento con Milagros en el papel de la belleza preparada para la mirada masculina. Este es el cuento "Pygmalion", pero con una diferencia. La narradora, Marina, está tan entusiasmada por la belleza de la muchacha que se pasa el tiempo en una fantasía de las distintas maneras que podría recortarle el pelo y peinarla si se le permitiera.

Es aquí que el texto cambia a segunda persona, una voz que le habla a Marina:

Sí, porque constituía para ti un verdadero reto el pelo de Milagros. Incluso fantaseabas con los posibles cortes, verdaderas obras maestras dignas de figurar en *Hair and Style* o en *Jours de France*. (31)

Esta voz es el *superego* de Marina recordándole, hablándole de manera acusatoria y distanciando al lector del texto que hasta ahora había sido el de un narrador fiable y realista. El cambio de monológico a dialógico nos permite tomar un paso hacia atrás y cuestionar los motivos de Marina. Es así que pierde la posición privilegiada de "la que cuenta el cuento" que domina la prosa realista. Empezamos a sospechar algo.

Por suerte la madre le trae la muchacha a Marina para que ésta le haga un tratamiento en el cuero cabelludo. Por fin le llega la oportunidad a Marina de jugar con ese pelo. Ahora que se encuentra en el salón de belleza, Milagros empieza a desarrollar un interés en las revistas femeninas de belleza. Se sumerge en ellas y en su propia imagen en el espejo. Luego, Marina se da cuenta de un cambio en Milagros:

Anotabas también los leves cambios en el atuendo de la muchacha; un discreto escote en forma de V, una falda más ceñida que de costumbre, unas sandalias baratas pero algo pizpiretas. (32)

La narración aquí lleva al lector a una situación en la cual tiene que tomar una posición ética en cuanto a la narradora. Hasta este punto la barrera más obvia al progreso de la heroína —Milagros— desde el punto de vista de la estilista ha sido la sobreprotección religiosa de la madre. Pero según va volviéndose problemática la voz de Marina, la cuestión se complica. Empieza a tomar el rumbo de cuestionar la manera en la cual escribimos guiones para los otros y luego los metemos en el *rol* que

hemos determinado de antemano. La madre de Milagros tiene un guión para su hija como virgen, el guión que asume una integridad física, cerrada: "Se me prohibió cortar uno solo de aquellos cabellos." (33). Pero Marina también tiene un guión para Milagros. Su apropiación de Milagros no es más inocente que la de la madre. El hecho de haber sido la narradora nos pone a los lectores en una posición ambigua, algo incómoda ya que tenemos que decidir si vamos o no a aceptar esta voz o si vamos a distanciarnos un poco, si vamos hasta cuestionarla.

Después del tercer tratamiento, Milagros ya no se siente cohibida. Sin ningún toque de ironía, la narradora en primera persona nos informa en tono positivo: "Incluso me pedía revistas y hasta fotonovelas, tipo de literatura esencial en cualquier salón de belleza." (33).

Este es el momento en que Marina se posiciona como mediadora entre Milagros y la mirada masculina. Le empieza a peinar el pelo de varias maneras y le dice que con muy poco esfuerzo, Milagros podría ser tan bella como cualquiera de las modelos en las revistas. Milagros responde al adiestramiento. Se vuelve adulta por medio de la imagen en el espejo. Pero esta reflexión es la falsa imagen que surge del trabajo de Marina y de las imágenes recibidas de las revistas. Estas son las revistas que representan a las mujeres como perfectas: esbeltas, bien maquilladas y peinadas y vestidas de manera sexualmente halagadora. Las figuras así construidas son para atraer la mirada masculina. Aquí vemos a una adolescente que se hace, o se está haciendo, sujeto de y en una cultura masculinista con la ayuda de una mujer mayor, figura

tradicionalmente asociada con el apoyo y el confort maternal, y hasta con la sabiduría.

El desenlace empieza con el descubrimiento de las actividades de Milagros: ha estado bailando *striptease* en un club al cual asisten viejos verdes. La noticia le llega al lector por medio de varias mediatizaciones: la narradora lo averigua porque se lo cuenta una vecina chismosa, irónicamente llamada Doña Fina. Esta lo ha averiguado de su sobrino llamado Rada, un policía encubierto que lo supo porque se lo contó un soplón informante. El cuento vergonzoso de Milagros ha pasado por muchas voces antes de llegar al lector.

Es aquí que Marina, al oír el chisme, se abandona a su fantasía. Para su propio placer elabora un guión cinemático en el cual ella se identifica con Rada, el policía que arrestó a los del lugar del *striptease*. Se transforma así en *voyeuse* en un acto de scopofilia. Escribe para su propio gozo un *striptease* lleno de detalles eróticos. Milagros sale al escenario con el pelo larguísimo ondulante, bailando lentamente para los que, desde la oscuridad, la observan. Estos son: Marina/el policía/los viejos del bar/el lector. El lenguaje es erótico, lleno de terminología religiosa: el escenario es un "improvisado altar"; los hombres, "acólitos sexagenarios o sexagenarios sacerdotes" y el baile es un "rito"(37).

Se alude vagamente a la complicidad y participación de Marina en el inesperado desenlace con la mención del "pelo lleno de pizpiretos miosotis", adorno al cual la introdujo la que la adiestró en las artes de la belleza, Marina.

Marina, mientras observa el baile en su imaginación, se está identificando con un hombre, un policía, observando a la muchacha. En términos psicoanalíticos la posibilidad de esta identificación problematiza la idea de una identidad sexual fija como algo que se pueda habitar como subjetividad. Como ha observado Denise Riley:

How could someone 'be a woman' through and through, make a final home in that classification without suffering claustrophobia? (¿Cómo puede alguien "ser mujer" así sin más, habitar esa clasificación, sin sufrir claustrofobia?)(6)

Y Julia Kristeva está de acuerdo:

[...] there are still many goals women can achieve: freedom of abortion and contraception, day-care centers for children, equality on the job, etc. Therefore, we must use "we are women" as an advertisement or slogan for our demands. On a deeper level, however, a woman cannot 'be'; it is something which does not even belong in the order of being. It follows that a feminist practice can only be negative, at odds with what already exists so that we may say "that's not it" and "that's still not it." In "woman" I see something that cannot be represented, something that is not said, something above and beyond nomenclatures and ideologies.

([...] seguro que hay muchas metas que las mujeres pueden lograr: la libertad de obtener un aborto y medios contraceptivos, guarderías de niño, la igualdad en el trabajo, etc. Es por eso que tenemos que usar "somos mujeres" como lema o propaganda para nuestras demandas. Pero a nivel más profundo, la mujer no puede "ser"; es algo que no pertenece en la categoría de ser. Por lo tanto, la práctica feminista sólo puede ser negativa, contraria a lo que ya existe, para que podamos decir, "no, no es eso" y "no, no es eso tampoco". En "mujer" yo veo algo que no se puede representar, algo no dicho, algo que está más allá de las nomenclaturas y de las ideologías.). (137)

Este maravilloso cuento de Carmen Lugo Filippi nos pone a pensar en algo muy doloroso, sobre todo para las (los) feministas: que los sujetos femeninos a veces pueden actuar masculinamente y así lastimar a las otras mujeres. Las implicaciones para una ética feminista son enormes. ¿Qué se hace cuando son mujeres las que preparan a otras mujeres

para que sean el objeto de la mirada masculina? ¿Qué tipo de ética es posible dada esa realidad? Nuestra lectura del final del cuento como una masculinización de Marina observando a Milagros en su imaginación, identificándose con un policía, una figura que representa el poder represivo del estado, nos lleva a la cuestión más amplia de la ética de escribir guiones para los otros. Cuando Marina escribe, para su propio gozo, un *striptease* para Milagros la está convirtiendo en objeto. En su imaginación se construye una Milagros para su fiesta privada. Según esta lectura, su identificación con el policía la convierte en guionista masculino: activo, un poco sádico, el sujeto que tiene poder sobre el (oscuro) objeto de su deseo.

Igual que en el cuento de Ana Lydia Vega, aquí también el baile y la música evocan y conectan los elementos de lo contado. Estos aparecen primero cuando la madre de Milagros baila extasiada el baile de la iglesia fundamentalista, pidiéndole a Dios que mande fuego purificador, escena que observa Marina como *voyeuse* después de seguir a la familia a la iglesia a escondidas. La música y el baile aparecen por segunda vez cuando Milagros baila al ritmo de la música popular de salsa mientras Marina está fuera del salón de belleza:

Al regresar, me extrañó mucho escuchar música, pues no había dejado el radio puesto. Entré sin hacer ruido y sorprendí a Milagros de espaldas, frente al aparato colocado en un improvisado anaquel junto a la puerta del fondo. Me sorprendió gratamente oírle repetir con tímida voz de contralto el *hit* del momento: "Tu amor es un periódico de ayer/fue titular que alcanzó página entera". Pero quedé aún más divertida cuando, balanceándose rítmicamente, la Milagros repetía con voz de falsete una y otra vez aquel "[...] y para qué leer un periódico de ayer/y para qué leer un periódico de ayer". No interrumpí su acto, al contrario la dejé inmersa en su contoneo. Pareció abochornada cuando me alcanzó a ver. (34)

Aquí de nuevo juega Marina el rol de *voyeuse* mientras observa el baile de la muchacha a escondidas. Y la tercera vez que aparece el baile es con el *striptease* que visualiza Marina para su propio placer. Aquí también ocupa una posición ilícita y a escondidas. El primer baile es religioso, el segundo completamente secular y el tercero, obsceno, aunque está narrado en un lenguaje sacralizado. Milagros se aburre durante el baile religioso de su madre en la iglesia. En el salón de belleza baila sin darse cuenta que la letra de la canción la define a ella como un objeto desechable en una canción que es tan machista como la de Mick Jagger: "*Who Wants Yesterday's Paper?*". Como bailarina del contoneo en el bar se transforma en objeto.

En esta narración los bailes accesibles a las mujeres son tres: primero, los religiosos con su abnegación hierática, es decir, la madre de Milagros gritando: "¡Manda fuego, señor, manda fuego!". Segundo, el baile de borrarse como persona y ocupar la posición del periódico de ayer. Tercero, rebajarse a lo vulgar, borrarse como persona para el deleite de los viejos verdes del bar. Estos bailes son metonímicos con los discursos sobre la mujer en la sociedad. No hay puerta de salida. No hay manera de salir, como individuo del texto social que inscribe a la mujer: o se es pura o se es decadente, pero no se puede escribir su propio texto fuera de la cultura y el lenguaje.

Como en "Letra..." aquí el cuento nos provee tres posibles fines inscribiendo al personaje en tres momentos diferentes, bailes, movidas, posiciones. Las posibilidades, como en la estructura de algunos chistes, son tres, pero los tres son imposibles. En el primer cuento el lenguaje

recibido del marxismo no es internamente convincente y no ayuda a solucionar el problema. Aquí el "lenguaje" de la religión no le interesa a la muchacha. Se aburre. Y el discurso de un feminismo igualitario tampoco sirve para solucionar el problema de "Letra...". La letra de la canción machista también defrauda a Milagros. Lo que hace es prepararla para el tercer baile o movida, que no necesita interpretación: es el lenguaje del cinismo en "Letra..." y de la degradación y la violencia física que le sigue en "Milagros...". Ninguna de las opciones es adecuada. El cuento se queda abierto.

Entra la policía, se llevan a los viejos y, cuando lo averigua la madre, le da una paliza a Milagros. Al día siguiente aparece la muchacha en el salón de Marina vestida de pantalones apretados, cargando una maleta. Tira un billete de veinte dólares sobre el mostrador y le dice a Marina que la pinte de rojo subido y que la recorte como le dé la gana. Aquí se ha logrado el deseo de Marina; puede transformar a Milagros. Para Milagros la transformación es algo meramente práctico ya que se va a ganar la vida usando el cuerpo para lo que se le ha preparado.

Al final del cuento se ha liberado Milagros de las restricciones impuestas por su madre religiosa pero no por eso se puede decir que su sexualidad se ha liberado. Lo que ha hecho es entrar en un tipo de sexualidad particularmente latina, una represión descrita por una mujer latina, Aurora Levins Morales:

While the chilliest Anglo-Saxon repression of sex pretends it simply doesn't exist. Latin repression says 'it's a filthy fact of life, use it for what it's worth...shake it in his face, wear it as a decoy.' It's all over the floor and it's cold and savage. It's the hatred of the powerless, turned crooked.

(Si es cierto que la represión sexual de los anglosajones es fría y niega la existencia del sexo, la represión latina dice: "es un hecho asqueroso de la vida, úsalo como puedas para tus fines... muéveselo en la cara, úsalo para atraerlo." Es algo desparramado por todo el piso, salvaje, es el odio torcido de los que no tienen poder.) (56)

Es la forma de la represión que dice "mirame y no me toques porque si tocas tienes que pagar el precio".

El cuento termina con una pregunta que le hace la voz acusadora de segunda persona a Marina y al lector. De nuevo se inscribe a Milagros en un discurso filmico, esta vez el de los personajes gigantescos de Fellini. Es el reflejo de Marina en el espejo y está ahí para que lo vea ella y para que lo miremos los lectores:

Un temblequeo, apenas perceptible, comienza a apoderarse de sus rodillas, pero aún así no logras apartar los ojos del espejo donde la Milagros se agranda, asume dimensiones colosales, viene hacia ti, si, viene hacia ti en busca de una respuesta, dé esa respuesta que ella urge y que tendrás que dar, no puedes aplazarla, Marina, mirate y mirala, Marina, ¿qué responderás? (38)

La imposibilidad de las rutas abiertas a Marina/Milagros es la imposibilidad del espacio asignado culturalmente a la mujer. ¿Qué subjetividad puede tener? ¿Qué posición ha de ocupar? ¿Qué posición que no responda a la lógica binaria, la dualidad virgen/prostituta? El discurso irónico del *striptease* imaginario de Marina implica una similitud entre lo religioso y lo secular en su falocentrismo. Es el lenguaje que produce el efecto "mujer". Tanto el delirio religioso como el *striptease* proveen posiciones subalternas para las mujeres. La alternativa del "periódico de ayer" de la salsa no es alternativa, ni no son las imágenes de las revistas "femeninas". Aquí la cuestión sigue siendo la pregunta dirigida a Marina y al lector: "¿qué responderás?". (38)

Cuando vuelve Milagros al salón al final del cuento está lista para "salir al mundo" pero, ¿qué identidad va a tener? Es un problema sin solución porque, como nos recuerdan Denise Riley y Julia Kristeva, no es posible "ser mujer" así sin más, y para Milagros no hay posición viable. El cuento termina con una pregunta.

"Milagros, Calle Mercurio" deja al lector en una contradicción, indicando una problemática más profunda: el lugar del que mira y de la escopofilia en la sexualidad femenina, la apropiación imaginaria del otro y la mirada masculina que transforma a la mujer en subalterna. El cuento problematiza el acto de narrar al otro como forma de dominio y hasta de sadismo.

Esta narrativa toma el problema psicoanalítico de la subjetividad estructurada por medio de las imágenes. Las implicaciones son muchas y el cuento invita al lector a escribir más allá del fin. "Milagros, Calle Mercurio" representa la pérdida de la inocencia, pero también toca el problema de la identificación femenina con lo patriarcal, la complicidad femenina en la opresión. Cuestiona las posiciones subjetivas accesibles a las mujeres e indica algunas dificultades que conlleva el aprehender al otro sin subyugarlo a nuestro deseo, nuestro guión, por medio de la mirada. La imagen del otro deja de ser algo inocente y se empieza a ver como algo que está lleno de nuestra propia subjetividad, nuestro propio deseo. Lo que aparenta ser un placer inocente de mirar, de escribir un guión imaginario, de escribir una narrativa interna, se vuelve sospechoso cuando vemos que lleva inscrita la subyugación del otro.

Ambos cuentos tienen una inestabilidad radical que, aunque permite una construcción temporal de subjetividades, muestra que el proceso en sí está lleno de peligros. Los personajes femeninos no habitan el género "mujer" de manera estable o permanente. Cambian las subjetividades pero esta movilidad no es la salida de la prisión del género. Los dos cuentos, al negarle al lector la clausura estructural, le permiten cuestionar el orden machista construido en la narración, las posiciones accesibles en el lenguaje y la imposibilidad de "ser" mujer.

Notas

¹ Diana L. Vélez, "Power and the Text: Rebellion in Rosario Ferré's *Papeles de Pandora*," (*Journal of the Midwest Modern Language Association* XVII, 1 Spring): 70-80. Yo modificaría el argumento que hice allí con la cualificación de que es una estrategia que 'puede ser' feminista pero que no 'tiene' que serlo, ya que hay otros autores que la utilizan con otros fines. En todo caso creo que estas estrategias narrativas tienden a debilitar una 'realidad' coherente, sin contradicciones, lo cual es una ideología.

² El cuento "La caja de cristal" de Rosario Ferré contiene un episodio en el cual a los boricuas se les venden las ordenadoras o computadoras al doble del precio siendo ellos mismos los que las han manufacturado.

Las fábricas al principio eran de tipo costura, etc. que dependían mayormente de la fuerza laboral barata y diestra en las máquinas de coser. Se podían mudar, y muchas se mudaron, a otros lugares cuando la mano de obra encareció en Puerto Rico. Después llegaron las industrias más pesadas y otras que sólo necesitaban pocos y bien adiestrados profesionales, como las farmacéuticas. Estaban gozando del artículo 936 del código federal (EEUU) que les permitía repatriar las ganancias sin pagarles impuestos ni al gobierno insular ni al federal. Cada uno de estos cambios resultó en trastornos sociales en Puerto Rico. Un excelente y detallado análisis se encuentra en Badillo-Viega.

³ "En el fondo del caño hay un negrito". excelente cuento del autor puertorriqueño y mexicano José Luis González, se desarrolla en una de estas villas miserias "el fanguito" que se desarrollaron sobre el agua de un caño a falta de

terreno para construir casas. El trágico fin del cuento tiene al muchachito negro ahogado, buscando su imagen en el agua.

⁴ Detallado estudio de Frances Aparicio, *Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music & Puerto Rican Cultures* (Hanover: University Press of New England) 1998.

⁵ Carmen Lugo Filippi cuenta del crítico (masculino) que les ofreció un cuarto fin al cuento, protestando que si él era machista no era tan malo como los personajes representados en el libro. Carmen Lugo Filippi, "Dos más dos son más de cuatro" en *Testimonios. Reintegro* 2,3)2.

⁶ Una versión preliminar de este análisis apareció como parte de mi artículo en García Coll.

Obras Citadas

- Aparicio, Frances. *Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music & Puerto Rican Cultures*. Hanover: University Press of New England, 1998.
- Badillo Veiga, Américo. "Bread(foreign), Land(wasted), Liberty(denied)" (*North American Congress on Latin America (NACLA)* 25 (1981)17.
- Bakhtin, Mikhail. "Discourse in the Novel" *The Dialogic Imagination: Four Essays* (Ed.) Michael Holquist, (trad.) by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas, 1981: 259-422.
- _____. (trad.) Helene Iswolsky. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984. 7-10
- Barradas, Efrain. *Para leer en puertorriqueño*. Río Piedras, PR: Cultural, 1981.
- Catherine Belsey. *Critical Practice*. London: Methuen, 1980.
- Benjamin, Jessica. "The Bonds of Love: Rational Violence and Erotic Domination". En Eisenstein and Jardine *The Future of Difference*. Boston: GK Hall and Co., 1980. 41-70.
- Ferré, Rosario. "La caja de cristal". *Papeles de Pandora*. New York: Vintage, 2000: 82-97.
- González, José Luis. "En el fondo del caño hay un negrito". *La tercera llamada*. México: Leega, 1983: 7-10.
- Kamuf, Peggy. "Replacing Feminist Criticism" *Diacritics* 12:42-7.
- Kristeva, Julia. "Woman Can Never be Defined". En *New French Feminisms*. (Ed.) Elaine Marks and Isabelle de Courtivron. New York: Schocken Books, 1981. 137-41.
- Lacan, Jacques. "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as revealed in psychoanalytic experience". *Ecrits*. (trad.) Alan Sheridan. New York: Norton: 1977:1-7.
- LaPlanche, J. and J-B Pontalis. *The Language of Psychoanalysis*, (trad.) Donald Nicholson-Smith. New York: W. W. Norton and Company, 1973. 205-08.
- Levins Morales, Aurora. "...And Even Fidel Can't Change That!". *This Bridge Called my Back: Writings by Radical Women of Color*. Watertown, MA: Persephone, 1981. 53-6.

- Liebann Schaub, Uta. "Foucault's Oriental Subtext". *Publication of the Modern Language Association, (PMLA)*. Mayo 1989: 306-16.
- Lugo Filippi, Carmen. "Milagros, Calle Mercurio". *Virgenes y mártires*. Río Piedras, Puerto Rico: Antillana, (1981)25-38.
- Mitchell, Juliet. "Femininity, Narrative, and Psychoanalysis". *Women, The Longest Revolution*. New York: Pantheon Books, 1984. 287-94.
- Rabten, Geshe. *Echoes of Voidness*. London: Wisdom, 1983. 15-46.
- Riley, Denise. "Does a Sex Have a History? 'Women' and Feminism". *Am I That Name? Feminism and the Category of 'Women' in History*. Minneapolis: University of Minnesota, 1988.
- Riviere, Joan, "Womanliness as a Masquerade". En *Psychoanalysis and Female Sexuality*. Dr. Hendrik Ruitenbeck, (trad.) New Haven: College and University Press, 1966. 209-20.
- Sánchez, Luis Rafael. "Etc." *En cuerpo de camisa* (4ª edición) Río Piedras, Puerto Rico, Editorial Cultural, 1984. 81-90.
- Seda-Bonilla, Eduardo. *Requiem para una cultura*. 4ª edición. Río Piedras, P.R.: Ediciones Bayoán, 1980. 36-7.
- Vega, Ana Lydia. "Letra para salsa y tres soneos por encargo." En *Virgenes y mártires*. Río Piedras, Puerto Rico: Antillana, 1981. 81-8.
- _____. "De bipeda desplumada a escritora puertorriqueña con E y P mayúsculas". *Esperando a Loló*. Universidad de Puerto Rico, 1996. 91-100.
- Vélez, Diana L. "Cultural Constructions of Women by Contemporary Puerto Rican Women Authors". En García Coll, Cynthia T. y Lourdes Mattei, Maria. *The Psychosocial Development of Puerto Rican Women*. Westport, CT: Praeger, (1989)31-60.
- _____. "Power and the Text: Rebellion in Rosario Ferré's *Papeles de Pandora*". *Journal of the Midwest Modern Language Association*. 17 (1984): 70-80.