©[2007]

Nadia Veruska Celis Salgado

ALL RIGHTS RESERVED

LA REBELIÓN DE LAS NIÑAS: CUERPOS, PODER Y SUBJETIVIDAD EN LA
REPRESENTACIÓN DE NIÑAS Y ADOLESCENTES POR ESCRITORAS DEL

CARIBE HISPANO

by

NADIA CELIS

A Dissertation submitted to the
Graduate School-New Brunswick
Rutgers, The State University of New Jersey
in partial fulfillment of the requirements

for the degree of

Doctor of Philosophy

Graduate Program in Spanish

written under the direction of

Carlos Raúl Narváez

and approved by

New Brunswick, New Jersey

October, 2007

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

La rebelión de las niñas: Cuerpos, poder y subjetividad en la representación de niñas y adolescentes por escritoras del Caribe hispano

by NADIA VERUSKA CELIS SALGADO

Dissertation Director:

Carlos Raúl Narváez

“La rebelión de las niñas: cuerpos, poder y subjetividad en la representación de niñas y adolescentes en escritoras del Caribe hispano” explores the acquisition of women’s subjectivity by analyzing images and voices of young girls and adolescents. This research aims at filling a void in the field of Caribbean Studies by establishing a dialogue between women writers from the continental Caribbean whose works have received scarce critical attention (Fanny Buitrago and Marvel Moreno from Colombia, and Antonia Palacios from Venezuela), and better known writers from the islands (Rosario Ferré, Magali García Ramis and Mayra Santos-Febres from Puerto Rico, and Julia Álvarez from the Dominican Republic). Girls’ bodies are interpreted both as the site of interplay among the psychological, sexual, social and cultural forces that shape female subjectivity, as well as the means of the girls’ “rebellions” against the patriarchal norm. Narratives of formation portray how subjectivity emerges from the tension between the “lived body” and the objectified body, socially produced through the inscription of its materiality by relations and techniques of power. The role that girls and images of girlhood play in sustaining and challenging “womanhood” is also emphasized by reading women’s narratives against the background of cultural beliefs about girlhood. In addition, these narratives depict the social and political transformations experienced by women from the fifties to the new millennium. The

persistence of girls' susceptibility to the control and appropriation of their bodies, demonstrates one of the main hypothesis of this work: that becoming a "woman" under the patriarchal norm requires the inner dissociation of the body from the self. Therefore, attaining "a body of their own" is one of the primary challenges in the women's pursuit of autonomous subjectivities.

My theoretical approach draws on feminist theories of embodiment by Elizabeth Gross and Judith Butler among others, as well as on philosophers like Luce Irigaray, Michel Foucault, Maurice Merleau-Ponty and Paul Ricoeur. It is also nourished by the theories and research clustered in the field of Girls' Studies, especially works on psychoanalysis, sociology, media and cultural studies of theorists such as Emilce Dio Bleichmar, Valerie Walkerdine and Catherine Driscoll.

Agradecimientos

En primer lugar, agradezco y dedico este trabajo a mi familia, mi madre, mi padre y mis dos hermanos, quienes han sido desde siempre mi soporte emocional y el puerto seguro de todas mis navegaciones. A mami: gracias por tu amor y tu confianza incondicional, y por tu apertura constante al cambio; en ti se encarna mi fe en la transformación de seres y mundos. A mi papá, gracias por haber sembrado y cultivado en mí la semilla de la curiosidad y el afán insaciable de entender. También a mi sobrina Sofi, en cuyo cuerpecito en formación empiezan a materializarse nuevas esperanzas. Y a mis dos hermanas, de quienes nunca he estado tan cerca como durante las exploraciones consignadas en esta tesis.

A Gustavo, mi adorado ángel de la guarda, gracias por ser, por regalarme tu presencia, y por cuidarme hasta de mí misma y más allá de mí. Y a Valen, “my favorite girl”: nena, esto es sobre ti y para ti, y sólo espero que honre la riqueza de tu experiencia y la belleza de tu vida, de la que nunca acabaré de sorprenderme.

Quiero agradecer también a las niñas que viven dentro de cada una de mis amigas. En particular a María Victoria, Olga, Martha, Stella, Mariana, Brenda, Selma, Macarena y Julieta, cuyos derroteros he tenido el privilegio de atestiguar y cuyas historias han sido fuente inagotable de inspiración. Gracias por las risas y los afectos, y gracias, por supuesto, por la paciencia.

Para mis “profes”, un agradecimiento que se extiende a la vida por haberme puesto en el camino tan extraordinarios maestros. En especial a Ariel, Moisés y Alfonso: su compromiso con aprender y su generosidad para compartirlo me han hecho la más afortunada de las alumnas y nutren mi entusiasmo por mi propia carrera de enseñanza.

Agradezco también al Departamento de Español y Portugués de Rutgers, the State University of New Jersey el tiempo y los recursos para apoyar mi investigación que puso a mi disposición durante los años de la maestría y el doctorado.

Por último, quiero agradecer a mi comité, los profesores Carlos Narvárez, Jorge Marcone y Mary Gossy, sin cuya generosa participación, sus apuntes, sugerencias y su acompañamiento en el proceso no hubiese sido posible desarrollar esta tesis. Extiendo mi agradecimiento también al lector externo de este trabajo, el Profesor Arcadio Díaz Quiñones.

He dejado para el final una nota especial para Carlos, mi querido director, porque no hay palabras suficientes para expresarte mi afecto y mi deuda contigo. Este trabajo no sería lo que es sin tu compromiso conmigo, como estudiante y como persona, y con cada paso de mi investigación. Ha sido un privilegio compartir este viaje contigo. En esta tesis y en mí subsistirán las huellas de tu generosidad, tu lucidez, tu franqueza, y tu inquebrantable ética de trabajo. Todo lo que puedo ofrendarte, a cambio, es mi sincera amistad.

Tabla de Contenidos

Abstract	ii
Agradecimientos	iv
Tabla de contenidos	vi
Introducción	1
Primera Parte	
<i>Capítulo 1: <u>Ana Isabel</u> de Antonia Palacios: De cómo se forma una niña decente</i>	23
<i>Capítulo 2: Marvel Moreno y Rosario Ferré: De alianzas y otras rebeliones</i>	56
<i>Capítulo 3: <u>En diciembre llegaban las brisas</u>: Sexualidad, violencia y poder</i>	106
Segunda Parte	
<i>Capítulo 4: Fanny Buitrago y Mayra Santos-Febres: La subjetividad femenina como “pose” y otros avatares de las niñas y adolescentes de fin de siglo</i>	173
<i>Capítulo 5: Magali García Ramis y Julia Álvarez: Subjetividad e identidad ante la disolución del “Yo”</i>	257
Conclusiones	304
Bibliografía	313
Curriculum Vitae	323

Introducción

El cuerpo ha sido el componente oscuro de la subjetividad. De manera similar, lo femenino ha constituido el lado oscuro de los discursos dominantes sobre la subjetividad, cuya tendencia ha sido la de universalizar el proceso de hacerse “Hombre”, obliterando las múltiples variantes de la diferencia que marcan la formación de los sujetos. Este trabajo es un estudio teórico y crítico de la adquisición de la subjetividad femenina a partir de la representación de los cuerpos de niñas y adolescentes por narradoras del Caribe hispano. Mi análisis se concentra en la obra de autoras del Caribe continental, cuyo trabajo ha sido significativamente menos abordado en el campo de los estudios caribeños, en contraste con la creciente atención crítica que las escritoras del Caribe insular han recibido durante las décadas recientes¹. Desde este punto de partida, desarrollo un diálogo entre novelas y cuentos de las escritoras colombianas Marvel Moreno y Fanny Buitrago y la venezolana Antonia Palacios, con la narrativa de autoras de las islas: Rosario Ferré, Mayra Santos-Febres y Magali García Ramis de Puerto Rico, al igual que Julia Álvarez, autora dominicana radicada en los Estados Unidos. La lectura comparada de estos textos se propone iluminar las particularidades y los elementos comunes del proceso de hacerse mujeres entre estas autoras, como un primer paso hacia la comprensión del estatus de los cuerpos y de las subjetividades femeninas en el Gran Caribe².

¹ La narrativa de escritoras caribeñas ha despertado un creciente interés crítico durante las últimas décadas. Escritoras puertorriqueñas, cubanas y dominicanas, algunas de ellas residentes en los Estados Unidos, han sido incluidas al lado de escritoras del Caribe anglófono y francófono en antologías críticas y de ficción, así como en los programas de los cursos de literatura caribeña cada vez más populares en universidades norteamericanas. Sin embargo, tanto escritores como escritoras del Caribe continental han sido excluidos de estos contenidos, en el mejor de los casos agrupándoseles indistintamente con escritores latinoamericanos.

² Muchos de los aspectos comentados resuenan, a su vez, en la narrativa de autoras latinoamericanas, del Caribe anglófono y francófono y de escritoras afroamericanas delatando las continuidades y contigüidades del proceso de constitución de la subjetividad femenina más allá de los límites geográficos. Ejemplos de ello son los personajes de niñas y las narrativas de formación de escritoras como Alba Lucía Ángel, Jamaica Kincaid, Edwidge Danticat y Tony Morrison, entre otras.

Situarse en el Caribe continental es romper con la insularidad y hacer honor a la condición abierta de la región cuya historia es la de sus conexiones, su porosidad y expansión al tránsito de individuos, culturas y mercancías. Experiencias históricas como las de la plantación, la esclavitud y el mestizaje, y filiaciones culturales tan tangibles como la música entre otras manifestaciones de la cultura popular, ratifican las conexiones de este Caribe con el de las islas. Al mismo tiempo, las regiones del Caribe continental son espacios con identificaciones múltiples y pertenencias ambiguas, cuyos lazos con el mar y el continente permiten trazar el recorrido por el cual el Caribe ha penetrado a otras regiones y países latinoamericanos. Por otra parte, la incorporación de las novelas de Julia Álvarez en este estudio apunta a la otra gran arteria de expansión del Caribe, la diáspora de los caribeños hacia los Estados Unidos. Hablar del Gran Caribe es, entonces, la plataforma para una aproximación histórica y crítica a las ramas del árbol cultural cuyas raíces se hallan en las islas.

Partiré de un breve recuento de algunos de los elementos comunes encontrados entre las escritoras caribeñas para plantear, en esta primera parte de mi introducción, las hipótesis que guían esta tesis. Luego, en la sección subtitulada “La rebelión de las niñas”, presentaré el corpus de autoras analizadas en cada capítulo, así como los principales objetivos de mi aproximación a los personajes y voces de niñas y adolescentes y a los relatos de formación. Por último, las bases de mi comprensión de la subjetividad como corpórea y los préstamos teóricos incorporados a lo largo de la tesis se introducirán en la sección titulada “En torno a los cuerpos y las subjetividades: Breves apuntes teóricos”.

En primer lugar, las escritoras caribeñas han capturado con gran precisión el conflictivo estatus de los cuerpos femeninos en la región. En una cultura que ha sido definida por esa “cierta manera” de ser que celebra la exposición, el ritmo y el movimiento

constante de los cuerpos, tanto masculinos como femeninos³, las mujeres han enfrentado un doble estándar que, por un lado, estimula la exhibición de sus cuerpos, para la apropiación y el goce bajo la mirada y la palabra masculina y, por el otro, genera sofisticados mecanismos de control proscribiendo la agencia femenina sobre el uso de esos cuerpos y, en especial, sobre la expresión de su deseo tanto en ámbitos privados como públicos. Bien ha dicho Luis Rafael Sánchez que en el Caribe el machismo es un valor cultural⁴. En efecto, las escritoras documentan cómo la cultura caribeña ha resistido las transformaciones sociales recientes en torno a las mujeres en el mundo occidental. La obra de autoras del Caribe hispano a través de todo el siglo veinte y hasta lo que corre de nuestro siglo reitera los factores y actores que han aseverado la sujeción de los cuerpos femeninos en el Caribe a una posición de objetos, y registra, a su vez, la resistencia femenina a la reducción de sus cuerpos y de sus subjetividades a esta posición. Las escritoras de la región han hecho de los cuerpos el locus por excelencia de la batalla femenina por la construcción de una subjetividad autónoma, enarbolando la expresión de la corporalidad y del deseo desde la experiencia y la perspectiva femenina como principal arma de defensa contra el dominio patriarcal. De lo anterior se deriva la primera hipótesis de este trabajo: las escritoras caribeñas proyectan la construcción de la subjetividad como un proceso “corporal”, en una representación que hace eco de las teorías del *embodied subject*⁵. Estas teorías, a las que volveré en la tercera sección de esta introducción, destacan la condición imprescindiblemente corporal de la construcción de la

³ Me refiero aquí a la famosa caracterización de Antonio Benítez Rojo en [La isla que se repite](#).

⁴ Sánchez hace explícito este comentario en [La importancia de llamarse Daniel Santos](#) (1988). Uno de los hilos conductores de esta obra es precisamente demostrar el arraigo del machismo como valor cultural en la región.

⁵ Los términos *embodied subject* y *embodiment* no tienen un equivalente exacto en el español. Utilizo en adelante el “sujeto corpóreo” para referirme del *embodied subject* prefiriendo este término por encima de “incorporado”, “personalizado”, o “encarnado”, tratando de evadir sus connotaciones de incluido, figurado, o las acepciones religiosas de encarnar.

subjetividad, es decir, la forma en que los sujetos son producidos desde su materialidad, sus cuerpos, en la interacción y superposición constante entre interior y exterior, naturaleza y cultura, psique y universo simbólico, polos cuya oposición ha jugado un papel fundamental en el sostenimiento del pensamiento, el discurso y el poder patriarcal.

En segundo lugar, durante mi exploración de la narrativa de escritoras y del problema de los cuerpos y subjetividades femeninas en el Caribe fueron surgiendo y haciéndose cada vez más visibles las voces e imágenes de niñas y adolescentes. Niñas corriendo descalzas en la playa o soñando con el mar, bailando en medio de otros cuerpos en pleno carnaval, haciendo preguntas indiscretas, desnudándose ante la lluvia o bajo el sol, son algunas de las escenas que han inspirado mi acercamiento al problema de la subjetividad femenina desde la perspectiva de las niñas. Las mismas niñas o adolescentes reaparecen en esta narrativa llorando de miedo, golpeadas, violadas, reducidas a adultas deprimidas, histéricas o suicidas. En el contraste entre unas y otras imágenes he encontrado la cruda concreción de un conflicto paradigmático en la formación de la subjetividad femenina, que si bien no se restringe al contexto caribeño se intensifica en la región por el doble estándar cultural ante lo cuerpos antes comentado. En las historias de formación se hace evidente la tensa coexistencia de, por un lado, el cuerpo vivo y activo—cuyo emblema es el cuerpo de las niñas, vehículo de sus fantasías y aliado de su deseo y de su curiosidad, escenario del movimiento, de las percepciones y acciones que le permiten aprehender el mundo; en pugna constante con, por el otro lado, el “cuerpo dócil”, socialmente construido como apariencia, propiedad, receptáculo, significante vacío o carencia, apreciación cuya imposición se consolida durante la adolescencia. En este último se materializa el doloroso aprendizaje de los modelos que han restringido el lugar de las mujeres al de objetos del deseo y la apropiación masculina, instrumentales para el sostenimiento del poder patriarcal.

De lo anterior se deriva la segunda hipótesis de este trabajo: el proceso de feminización bajo la norma patriarcal requiere del desplazamiento del cuerpo “vivo” por el cuerpo “objeto” como soporte para la adquisición de la feminidad “normal”, dando origen a una disociación entre el ser y el cuerpo femenino que es el principal obstáculo para su constitución de una subjetividad autónoma. La tensión entre estas dos apreciaciones y vivencias del cuerpo, y la consecuente escisión entre el cuerpo y el “yo” femeninos, es un fenómeno evidente en las seis décadas de narrativa abordadas por este estudio. Los escenarios han ido cambiando, las técnicas de inscripción del poder, la norma y las distinciones de género se han hecho más sofisticadas, adaptándose y nutriéndose del aire de los nuevos tiempos, pero el problema sigue siendo el mismo, al punto que podría decirse, apropiando la histórica frase de Virginia Wolf, que el gran desafío heredado a las mujeres del presente siglo es el de procurarse, ya no sólo un cuarto propio, sino “un cuerpo propio”.

En tercer lugar, las historias de escritoras caribeñas presentan el proceso de la formación de los sujetos femeninos como un proceso en plural, excediendo las definiciones de autonomía como separación e individuación imperantes en la caracterización del “Sujeto”. Las historias estudiadas ilustran cómo la subjetividad femenina surge y se forma en las proximidades, las conexiones, los afectos. Los cuentos y novelas de las autoras caribeñas están poblados de mujeres, de redes tejidas silenciosamente entre ellas, empezando con la relación de las niñas con la madre y extendiéndose a las otras mujeres de la familia, las nanas, las criadas, las profesoras y las amigas. La red es símbolo de una compleja relación que da vida y que ata, que puede ser fuente de su liberación o de su sujeción, pero que es necesariamente la base de su comprensión de sí mismas tanto en su infancia y adolescencia como en su subjetividad adulta. Así, la tercera de mis hipótesis postula que el desarrollo de la subjetividad femenina es testimonio y resultado de una multiplicidad, no sólo por la variedad

de tipos humanos y subjetividades posibles que conocemos como “mujeres”, sino porque la formación de cada mujer se encadena decisivamente con las experiencias e historias de otros y otras.

En el ensayo “Approaching the Other as Other”, Luce Irigaray discute la constitución intersubjetiva de la subjetividad femenina en términos que permiten explicar las redes observadas en las escritoras incluidas en este estudio. La niñas, plantea Irigaray, nacen y crecen en una relación con un sujeto de su mismo género que les ayuda a estructurar su relación con el otro, pero que, al mismo tiempo, las hace frágiles a la intervención de los otros. Debido a lo anterior, “the construction of subjectivity for women implies that she comes out of an exclusive relation with the same as herself, the mother, and that she discovers the relation with a different other, while remaining herself” (Key Writings 27). En consecuencia, si el primer gran reto para las niñas y mujeres en nuestro tiempo es el de hacerse de un “cuerpo propio”, el segundo es replantear su subjetividad en medio de su relación con los otros, encontrar modos de relacionarse que atesoren su propensión a la proximidad y que contribuyan a su individualidad e incluso a nuevas formas de socialidad, a partir de relaciones más inclusivas con los otros, pero que, al mismo tiempo, no signifiquen la emergencia en el otro, la disolución de su individualidad, la cancelación de la intimidad consigo mismas que tanto afecta su búsqueda de autonomía. En palabras de Irigaray, en la formación de la subjetividad femenina se hace indispensable el reconocimiento de los otros como otros en lugar de la sumisión al otro, es decir, un encuentro con el otro “as horizontally transcendent, and not as vertically transcendent to her” (27).

Resumiendo mis hipótesis, el recorrido por las escritoras del Gran Caribe desarrollado en esta tesis ilustra la batalla de niñas, adolescentes y mujeres por construir subjetividades que no prescindan de sus cuerpos ni los escindan, en medio de una

multiplicidad de relaciones ineludibles y bienvenidas pero frecuentemente amenazadoras de su autonomía.

La rebelión de las niñas

El corpus de este trabajo está compuesto por cuentos y novelas de escritoras procedentes del Caribe hispano en los que se recrean cuadros de infancia o adolescencia, así como historias de formación remitidas a la niñez de sus protagonistas, narradas ya sea a través de voces o miradas que se identifican con la perspectiva infantil, o de voces narrativas ambivalentes, en las que se integran la mirada adulta y la experiencia de la niña. La recreación textual de las voces y perspectivas de niñas y adolescentes en historias de formación constituye mi punto de partida para examinar el proceso de adquisición de subjetividad de las protagonistas, en cuya representación se privilegian los cuerpos como núcleo de las experiencias que las construyen como mujeres.

El cuerpo de la tesis cuenta con cinco capítulos y está dividido en dos partes. La primera de ellas incluye los tres primeros capítulos, que funcionan como una gran unidad en la que se explora, desde diferentes perspectivas, la formación de la subjetividad femenina desde la primera mitad del siglo XX hasta los años setenta, con énfasis en la infancia de los años cincuenta. Los actores, prácticas y discursos reiterados a lo largo de las historias de Antonia Palacios, Rosario Ferré y Marvel Moreno, se agrupan en lo que he llamado el orden de “la decencia”, aprovechando el título de la novela de Antonia Palacios discutida en el primer capítulo: Ana Isabel, una niña decente. La segunda parte está constituida por los capítulos cuarto y quinto, que funcionan como unidades independientes y exploran problemáticas más recientes en la formación de la subjetividad de sus protagonistas. La relación entre la feminidad y los ideales del sujeto en la sociedad neoliberal es uno de los ejes

que guía mi análisis de las novelas de Fanny Buitrago y los cuentos de Mayra Santos-Febres en el cuarto capítulo. Por su parte, la organización narrativa de la identidad como conciliación de las pulsiones heterogéneas inherentes a la subjetividad es discutida en relación con las novelas de Magali García Ramis y Julia Álvarez en el último capítulo.

El recorrido planteado por mi trabajo se inicia con la novela de Antonia Palacios, Ana Isabel, una niña decente (1949), que constituye el antecedente por excelencia a las historias posteriores. En el retrato ficcional de su infancia en la Caracas de las dos primeras décadas del siglo veinte, Palacios recrea las tensiones que se enlazan alrededor del cuerpo de la niña durante las primeras etapas de la formación de su subjetividad. Al lado de la historia de Ana Isabel, se introducen también en este primer capítulo los principales componentes del concepto de subjetividad femenina cuyos matices se desarrollarán a lo largo de la tesis. A su vez, la historia de Ana Isabel da inicio al itinerario por ese régimen de “la decencia” bajo el cual se inscribiera la feminidad tradicional, restringiéndola a la función maternal y al ámbito de lo doméstico, hecho que se refleja en el título de este primer capítulo: “De cómo se forma una niña ‘decente’”. Ana Isabel es, sin embargo, una niña rebelde, curiosa, inquieta cuyo “sensualismo” y “malacrianza” delata el conflicto entre la norma social y la experiencia del cuerpo en la lucha por su autonomía. En este sentido, Ana Isabel es también la precursora en la rebelión que, bajo diferentes estrategias, emprenderán las protagonistas de las historias posteriores.

El segundo capítulo, “Marvel Moreno y Rosario Ferré: De alianzas y otras rebeliones”, se concentra en los primeros relatos de estas dos autoras, quienes empezaron a publicar paralelamente a finales de la década de los setenta y cuyas historias infantiles se remiten a los años cincuenta. Sus cuentos ponen en evidencia la agudización de las tensiones alrededor de los cuerpos femeninos y el papel de las adolescentes y mujeres en sociedades

en plena modernización. Se trata de un momento en el que las mujeres caribeñas empezaron a ganar mayor acceso al espacio público, y en el que surge entre las adolescentes el deseo de superar los modelos tradicionales de feminidad y exceder las fronteras del diseño patriarcal de su subjetividad. Este hecho dio lugar al recrudecimiento del control sobre sus cuerpos por parte de actores diversos, en particular en el ámbito familiar, a través de prácticas a menudo violentas que resultan en los trágicos finales de sus protagonistas, la locura y la muerte, entre otros. En este contexto, la expresión del deseo y la rabia, así como la creación de alianzas femeninas que sustentan sus disidencias, constituyen los motivos principales en la rebelión de las niñas, adolescentes y mujeres contra la norma patriarcal.

La violencia del choque entre el impulso femenino de autonomización y el control patriarcal de sus cuerpos y su subjetividad llega al paroxismo en la novela de Marvel Moreno, En diciembre llegaban las brisas, en la cual se concentra el tercer capítulo. El análisis de esta novela subraya la coexistencia de la violencia con el surgimiento de la sexualidad femenina, ilustrando cómo la supresión del deseo es requisito fundamental en el proceso de anulación del cuerpo que da lugar a la feminidad “normal”. Así mismo, en este tercer capítulo, “En diciembre llegaban las brisas: sexualidad, violencia y poder”, se retoman y concluyen dos de los motivos estudiados a lo largo de la primera parte de la tesis: el papel de las madres en la perpetuación del poder patriarcal, y el impacto de la violencia sexual en la formación de la subjetividad femenina, a través de un análisis de la figura de las “madre fálicas” en la obra de Moreno y del estudio de las imágenes de abuso sexual repetidas en varias de las historias de la primera parte.

Las autoras incluidas en la segunda parte de mi trabajo remiten a experiencias más contemporáneas de las niñas y adolescentes bajo lo que puede considerarse un régimen más disciplinario y menos represivo del poder, en el que la objetificación de los cuerpos

femeninos persiste bajo modalidades menos violentas de inscripción y sujeción que las representadas en las historias de la primera parte. A través del análisis de novelas de Fanny Buitrago y cuentos de Mayra Santos-Febres, en el cuarto capítulo, “La subjetividad femenina como ‘pose’ y otros avatares de las niñas y adolescentes de fin de siglo”, se ilustra la formación de los sujetos femeninos en medio de fenómenos como la reproducción de los nuevos ideales de feminidad a través de los medios masivos, la trivialización del deseo y la sexualidad tras la llamada “revolución sexual”, y la creciente participación femenina en las esferas públicas. En este contexto, Buitrago y Santos-Febres problematizan la agencia femenina en la formación de su subjetividad frente a las sofisticadas formas de sujeción y alienación propias del capitalismo global.

Por último, en el quinto capítulo, “Magali García Ramis y Julia Álvarez: Subjetividad e identidad ante la disolución del ‘Yo’”, discuto la formación de la subjetividad en relación con otros dos factores: el efecto sobre este proceso de la búsqueda o pérdida de una identidad nacional, en diálogo con la identidad de género de las protagonistas y, por otro lado, la coexistencia de las pulsiones hacia la dispersión y la integración, y hacia la transformación y la permanencia en el tiempo del sujeto, al igual que la organización de estas pulsiones a través de la narración o de la construcción de una “identidad narrativa”.

Antes de continuar con algunas consideraciones teóricas, quiero detenerme en breve en algunos de los objetivos que movilizan mi recorrido y que explican mi elección de la perspectiva de las niñas como punto de partida de esta tesis.

En primera instancia, el abordaje de las visiones, voces y cuerpos de las niñas durante su crecimiento y maduración permite apreciar las fuerzas en tensión en el proceso de convertirse en mujer, es decir, la combinación de factores y las experiencias por medio de las cuales la niña construye la imagen de su cuerpo y de sí, y, a su vez, se localiza como sujeto y

objeto en su entorno familiar y social. En los cuerpos en crecimiento de las niñas y las adolescentes se concentran todas las fuerzas sociales y culturales que afectan la formación de los sujetos femeninos. Así, en un primer nivel, la recreación literaria de estos cuerpos ilustra los modos de disciplinarización que instauran el poder en las relaciones y experiencias cotidianas de la niña. Las obras estudiadas sintetizan las lecciones sobre cómo ser mujeres que niñas y adolescentes reciben en la casa, la escuela y la iglesia, a través de las relaciones familiares y con su clase a las que suele limitarse su acceso y movilidad. En este contexto, los cuerpos de las protagonistas aparecen sometidos a diferentes mecanismos de vigilancia y control en cuya representación se revela cómo se implementa el poder, y cómo responden y resisten los sujetos a esa red de relaciones, discursos y prácticas que lo constituyen. De esta manera, en un segundo nivel, las historias de niñas son también testimonios de sus posibilidades de agencia, en medio de las relaciones de poder que producen dicha subjetividad. De hecho, buena parte de las novelas estudiadas utilizan la voz y la visión de la niña como foco desde el que se construye la conciencia crítica de la diferencia de ser mujer, a partir de la experiencia. En este nivel, la representación de las fuerzas de poder y de las condiciones de formación de las “mujeres normales” por parte de las autoras estudiadas excede la reproducción de estos modelos, que se representan críticamente y se contestan desde la escritura. El gesto mismo de narrar estas historias es leído en esta tesis como denuncia, negociación, crítica y resistencia, así como búsqueda y propuesta de modelos alternativos de subjetividad para las mujeres.

En esta segunda instancia, mi análisis de la representación de los cuerpos en la narración de las experiencias de niñas y adolescentes se concentra en la variedad de percepciones y prácticas corporales de las mismas y en el papel que estas prácticas desempeñan en la apreciación del mundo y de sí que fundamenta la subjetividad, cuyas bases

se construyen durante la infancia. Las niñas y adolescentes aparecen experimentando con sus cuerpos y procesando los mensajes recibidos a la luz de sus propias percepciones, deseos y sensaciones. De este modo, sus historias ilustran cómo la resonancia de las lecciones y modelos de feminidad culturales en la estructura y el desarrollo de niñas, adolescentes y mujeres, varía en relación con factores físicos y psíquicos activados en la experiencia individual. Las historias de formación revelan, así mismo, el impacto de la experiencia infantil y adolescente en la subjetividad adulta. De este modo, registran la condición móvil y discontinua de la formación de la subjetividad, que se presenta no como la trayectoria lineal que da lugar a una identidad fija, sino como un proceso constante de negociación con la norma que se vive en los cuerpos y psiques de los individuos. Las escritoras dan también cuenta de los escapes y las respuestas creativas, la manipulación, reinscripción y reapropiación de los discursos y prácticas sobre sus cuerpos, entre otras estrategias que ilustran la agencia de las adolescentes y mujeres, poniendo de relieve que la formación de la subjetividad no es un evento pasivo sino un ejercicio activo, selectivo y continuo. Las respuestas de los cuerpos a su inscripción por el poder, desde resistencias silenciosas y dolorosas somatizaciones, hasta pequeñas y grandes insurrecciones, constituyen lo que he denominado “la rebelión de las niñas”.

Ahora bien, cabe aclarar que, a pesar de mi interés en delinear los elementos comunes en las experiencias de hacerse mujeres recreadas en estos textos, mi trabajo no pretende hacerse “representativo” de “La” experiencia infantil femenina. Mi abordaje de los personajes de niñas y adolescentes parte de la conciencia de sus dificultades. Reconozco, para empezar, que las escritoras constituyen una minoría privilegiada con acceso a la palabra escrita, que crea en medio de la negociación constante con un lenguaje predispuesto por sus compromisos con el discurso vigente. Desde este lenguaje, es difícil reconstruir una

experiencia que no sólo excede en sí misma lo verbalizable sino que es tergiversada por la memoria y por la nostalgia de la visión adulta, no importa cuán fiel se proponga ser la misma a la visión infantil. Por otra parte, la expectativa de representatividad caería en la equivocación del esencialismo. De lo que se trata en este trabajo, precisamente, es de registrar una multiplicidad de experiencias posibles, de cuerpos y subjetividades posibles, en un contexto cultural más o menos común, infiltrado no sólo por las diferencias de género sino por las distinciones de clase y raza que determinan las posiciones y visiones no sólo de los personajes sino de las escritoras mismas. Se trata también de revelar la condición discursiva de lo que entendemos como niñez y adolescencia, de los significados asignados a esos cuerpos y esa experiencia bajo la visión adulta, bajo la mirada y en medio del discurso masculino. Creo, sin embargo, que la experiencia retratada por las escritoras, provee todas las ventajas de observación antes señaladas y es un puente privilegiado entre esa combinación única de eventos, sensaciones e interpretaciones que es en sí cada experiencia, y el ejercicio de narrar como mecanismo de estructuración del yo y de unificación del sujeto.

La narrativa de escritoras posee, además, la cualidad de recrear el proceso de formación de la subjetividad desde y en la diferencia sexual, experimentada en el cuerpo mismo de la autora. Si bien la escritora crea discursivamente a la niña y la adolescente, dicha creación se realiza a partir de su experiencia, desde la cual se exceden y deslegitiman las construcciones que prevalecen en la cultura, cuya percepción de las niñas puede resumirse en la oposición entre una niña que es o pura e inocente, o una seductriz irredimible. La perspectiva de las escritoras permite establecer un contraste con discursos y prácticas dominantes en el contexto cultural caribeño, y revelar el impacto de estos discursos como productores de subjetividades y de “verdades” instrumentales al sostenimiento del poder patriarcal. Por poner sólo un ejemplo, el mito de la “Lolita”—anclado en una larga tradición

literaria masculina a la que no le han faltado adeptos entre los escritores latinoamericanos, incluidos dos de nuestros nobeles y varios de los escritores del *boom*⁶—es una construcción a imagen y semejanza del deseo masculino, que no sólo trivializa y justifica el abuso sexual sino que representa a la niña como cómplice y provocadora del deseo, recreando y alimentando, a su vez, el fetiche que localiza a la niña como emblema de lo tentador y lo prohibido. Se trata de un fetiche que excede las fronteras del arte, que hace a las niñas reales aún más vulnerables al deseo y a la violencia masculina, una violencia que se nutre simultáneamente de la imagen de inocencia que despoja a la niña de toda posibilidad de erotismo, deseo y voluntad, y en el mito de la provocadora, que le atribuye poder sobre el deseo del otro. Como veremos en las obras estudiadas, en estas construcciones discursivas se fundamenta una economía del deseo que liga sexualidad, poder y violencia en un imaginario cultural que justifica la sujeción femenina tanto al deseo como a la violencia masculina. Así, al entrar en diálogo con el canon de la literatura caribeña y latinoamericana, la representación de las niñas desde una perspectiva femenina invita a una revisión del lugar de los cuerpos femeninos y de los cuerpos infantiles en este contexto cultural. Uno de los objetivos principales de este trabajo es precisamente cuestionar los mitos dominantes sobre la niña, y revelar sus vínculos con prácticas abusivas y denigrantes hacia niñas y mujeres. Desde las historias de niñas y adolescentes se revisan, entonces, temas y motivos tales como el de la inocencia infantil, el deseo y el erotismo de la niña, la seducción y el abuso de niñas y adolescentes y la infantilización de la feminidad adulta.

De esta manera, la recreación de la perspectiva y las voces de las niñas en los textos estudiados vendría no sólo a llenar el vacío dejado por la ausencia de esa voz sino a constituirse en un contra-discurso sobre la subjetividad femenina y el papel de sus cuerpos

⁶ Véanse obras de Gabriel García Márquez y Octavio Paz, al igual que novelas de Juan Carlos Onetti y Mario Vargas Llosa, entre otros.

tanto en la formación individual como en la cultura, un discurso desde el cual es posible disputar el espacio monopolizado por el fetiche de la niña y otorgar voz y visibilidad a las vivencias de las niñas reales. Ya sea a través de la denuncia de la violencia ejercida no sólo sexualmente sino a través de la imposición de modelos de subjetividad patriarcales, a través de la representación de la lucha de la niña por sobrevivir a estas condiciones y desvincularse de estos modelos, así como a través de la recreación de la visión y la memoria de la niña por medio de la escritura como fuente de fortalecimiento de la escritora y la mujer adulta, los personajes de niñas y adolescentes constituyen una clave fundamental para el estudio de la formación del sujeto femenino y de los resortes y articulaciones bajo los que se reproducen y sostienen prácticas patriarcales esenciales a la cultura caribeña.

En torno a los cuerpos y las subjetividades: Breves apuntes teóricos.

Que no hay sujeto sin cuerpo puede parecer una premisa obvia pero no es un planteamiento sencillo. Décadas de escritura y reescritura feminista, así como de su crítica, revisión, cuestionamiento y reapropiación del discurso, el pensamiento y la historia de Occidente, han sido necesarias para devolverle al cuerpo un estatuto digno en la construcción del sujeto. Incluso dentro de las teorías feministas, la equiparación de lo “femenino” con la corporalidad, y de la corporalidad con la naturaleza a ser domesticada por la razón dentro del discurso patriarcal, generó en las primeras olas del movimiento un rechazo del cuerpo, cuya especificidad era necesario desdibujar con el objetivo de construir un sujeto mujer que superara las barreras impuestas a/por su sexo. La crítica más reciente, el feminismo de la diferencia sexual y, en particular, las teorías del *embodiment*, han llevado a cabo un esfuerzo sistemático por rescatar “el cuerpo vivo” y localizarlo al centro de los discursos sobre la subjetividad femenina. Por medio de la reapropiación crítica de las ideas

de filósofos como Michel Foucault y Maurice Merleau-Ponty, entre otros, autoras como Luce Irigaray, Elizabeth Grosz y Judith Butler se han planteado como proyecto la ruptura de las dicotomías entre mente y cuerpo, naturaleza y cultura, interior y exterior, corporalidad y espiritualidad, oposiciones fundamentales al sostenimiento de los privilegios de la racionalidad falocéntrica. En sus reelaboraciones de la subjetividad femenina, el cuerpo constituye la materia en la que interactúa una serie de fuerzas de orden psíquico, simbólico y social, así como el producto de esa interacción. Lo que reconocemos como sujeto es un cuerpo vivo que adquiere unidad y cohesión por medio de la inscripción de su materialidad y la regulación de sus gestos, hábitos, pulsiones y deseos por parte de una norma, la cual se implementa a través de unas relaciones de poder extendidas en todas las esferas sociales. La inscripción de la norma sobre los cuerpos es, sin embargo, un proceso constante e inacabado, que requiere de la participación de los sujetos y que encuentra en los mismos cuerpos, en sus fluidos, acciones y desplazamientos, los excesos que dan lugar a la trasgresión de la norma y a la desestabilización de las relaciones de poder.

En este contexto, el cuerpo es también el locus de la diferencia sexual, el testimonio de la experiencia de ser mujeres, a partir de unos cuerpos cuyas especificidades y potencial de acción, reacción y creación constituyen la base para la emergencia de sujetos más autónomos y nuevos modelos de género. En la concepción del sujeto como corpóreo anida también una propuesta epistemológica y ética, cuyos preceptos han sido delineados en los ensayos de Luce Irigaray. El reconocimiento de la corporalidad y de la diferencia sexual es requisito indispensable para, sobre la base del encuentro consigo misma, con sus especificidades, su erotismo y su lenguaje, restituir a la mujer su condición de sujeto. La corporalidad es también el vehículo de una auténtica conexión con el otro, los y las otras, desde una relación que no reduzca su especificidad sino que se nutra de la diferencia, de la “irreducible trascendencia”

de cada ser.

Múltiples metáforas, modelos y conceptos han servido para articular esta propuesta de análisis de la subjetividad como corpórea. Los “sujetos nómadas” de Rosi Braidotti o la tira de Moebius de Elizabeth Grosz, la performatividad y la agencia, según las reelaboraciones de Judith Butler y Lois MacNay respectivamente, apuntan desde distintas posiciones, y sin agotar sus matices en el mismo, a un proyecto común de aproximación a la subjetividad. Las premisas generales de este proyecto pueden resumirse, parafraseando a Grosz en Volatile Bodies, de la siguiente manera: en primer lugar, cualquier proyecto de investigación de la subjetividad debe concebir una corporalidad psíquica y un materialismo más allá de lo físico. El cuerpo no es una naturaleza dada o una materia previa a la cultura, es un producto cultural y un espacio de producción e inscripción social: “The body must be regarded as a site of social, political, cultural and geographical inscriptions, production, or constitution” (23). En consecuencia, se hacen necesarias nuevas aproximaciones y metáforas que diluyan las fronteras entre sujeto y objeto en el cuerpo, a través del reconocimiento de la condición física, psíquica y social del sujeto corpóreo: “Both psychological and social dimensions must find their place in reconceptualizing the body, not in opposition to each other but as necessarily interactive” (23).

En segundo lugar, el estudio del cuerpo requiere de la distinción de al menos dos tipos de cuerpo, diferenciados por su sexualidad o su género⁷, aspecto irreducible de su formación como sujetos, que afecta todas sus funciones, su percepción de sí mismos y su posición social. En otras palabras, el sujeto se forma en el género, el cual no es un fenómeno

⁷ Si bien ha habido controversia en cuanto al uso del término “diferencia sexual” por sus aparentes restricciones a la corporalidad como elemento natural del género (ver Teresa de Lauretis en Tecnologies of Gender), en el contexto de los trabajos de Grosz y Luce Irigaray, el término no se opone a la concepción de la femineidad como construcción social sino que abarca todos los elementos del llamado sistema sexo-género, al tiempo que concede énfasis a la condición corporal básica en esta construcción. Por mi parte, uso indistintamente “diferencia sexual” y “género”.

cultural posterior o ajeno a su materialidad sino la condición de posibilidad en la que se forma esa materialidad. Así mismo, el análisis de los cuerpos debe combatir la primacía de un tipo de cuerpo, partiendo de un campo abierto, discontinuo y heterogéneo de muchos tipos de cuerpos en sus especificidades y sus inextricables e incoercibles diferencias. Teorizar el cuerpo implica hablar de los cuerpos en plural, de sus órganos, fluidos, percepciones, gestos y movimientos, y de la infinidad de subjetividades posibles a partir de la intersección mutuamente constitutiva de lo biológico con lo social, con los aspectos raciales, de clase y de género que confluyen en la experiencia de cada sujeto. Desde esta aproximación al cuerpo pueden cuestionarse los postulados que han sostenido su exclusión en la construcción discursiva del “Sujeto”⁸.

Mi análisis de la subjetividad femenina en escritoras caribeñas se inscribe en el proyecto de Grosz y las teorías del *embodiment* de recuperación del cuerpo y la diferencia sexual como bases para un modelo más completo e inclusivo de subjetividad y para un proyecto epistemológico y político feminista. En este contexto, me he valido de la aplicación crítica de trabajos de una variedad de autores y disciplinas para ilustrar los matices, especificidades y multiplicidad de subjetividades posibles a las que da lugar, en los cuentos y novelas elegidos, la experiencia de ser y hacerse mujeres en el Caribe.

La narrativa de autoras es un espacio privilegiado para el abordaje de este proyecto, precisamente por tratarse de un puente entre el discurso, la teoría y la vasta fuente de la experiencia. Esta última vendría a congregar y concretar sobre los cuerpos femeninos los factores biológicos, psíquicos y sociales que hacen posible la formación de su subjetividad;

⁸ Grosz destaca también las posibilidades teóricas y políticas que se desprenden de una aproximación a la subjetividad desde los cuerpos y desde la diferencia sexual: “the body provides a point of mediation between what is perceived as purely internal and accessible only to the subject and what is external and publicly observable, a point from which to rethink the opposition between the inside and the outside, the private and the public, the self and the other, and all the other binary pairs associated to the mind/body opposition.” (*Volatile Bodies*, 20-21)

factores interactuando en combinaciones únicas, irreducibles a un modelo, que generan esa variedad de cuerpos, tipos y sujetos que conocemos como “mujeres”. La experiencia es también el vehículo de comunicación del cuerpo con el mundo y con el otro, a partir de la cual el sujeto adquiere unidad, valor y significado, y por medio de la cual se concretan sobre su cuerpo todas las variantes de la diferencia, género, raza, religión, cultura, ubicación geográfica, preferencia sexual, etc., que hacen de cada niña, adolescente, hombre y mujer un individuo único e irrepetible.

La fenomenología de Maurice Merleau-Ponty, y las reelaboraciones de la misma en los trabajos de Elizabeth Grosz y Luce Irigaray, constituyen el punto de partida para mi acercamiento a la experiencia. En el primer capítulo, la historia de Ana Isabel, protagonista de Ana Isabel, una niña decente de Antonia Palacios, es analizada a la luz de las ideas de Merleau-Ponty, quien define la subjetividad como producto de la experiencia de un “cuerpo vivo”, habitando el espacio y aprehendiendo el tiempo desde el punto de vista que constituye su cuerpo y desde la percepción sensorial que hace posible el ser y el estar de ese cuerpo en el mundo. Esta definición motiva mi acercamiento a los cuerpos textuales de las niñas y adolescentes, representados como vehículos del encuentro de las niñas con el entorno, a partir de cuya percepción se construye una imagen de sí, de los otros y del mundo.

Luce Irigaray incorpora la subjetividad corpórea, la percepción y la experiencia como elementos fundamentales para el proyecto ético, epistemológico y político que se deriva de sus ensayos, a partir del llamado a reconocer las particularidades de las experiencias femeninas inherentes a su diferencia sexual. El encuentro con las singularidades de su erotismo, su corporalidad y su lenguaje es para Irigaray requisito indispensable para la restitución de la condición de sujeto de las mujeres, así como para el establecimiento de nuevas formas de socialidad, de conexión e intimidad, de saber y de trascendencia. Estas

premisas de Irigaray enmarcan mi estudio de algunas de las estrategias de rebelión recreadas por las narraciones elegidas, en particular en los cuentos de Rosario Ferré y Marvel Moreno discutidos en el segundo capítulo, así como en la novela de Moreno analizada en el tercero. Entre estas estrategias se discuten la expresión del erotismo femenino, el encuentro con el otro fuera de los límites proscritos por la norma de género y el establecimiento de redes y asociaciones de mujeres, abuelas, tías, amigas, madres e hijas, entre las cuales circula un saber anclado en sus cuerpos que constituye un legado potencialmente liberador para todas ellas.

Por otro lado, el modelo productivo del poder de Michel Foucault sustenta el componente social de mi acercamiento a la subjetividad, que entiendo como el efecto de la producción de los cuerpos por medio de la inscripción de su materialidad por una serie de técnicas, disciplinas, prácticas y discursos, dentro de una red móvil y ubicua de relaciones de poder que atraviesa todos los ámbitos sociales y culturales. Un examen a esta red de relaciones inspira mi interpretación de la novela de Marvel Moreno, En diciembre llegaban las brisas. Moreno desarrolla una profunda indagación sobre el funcionamiento del poder, subrayando algunos motivos recurrentes a lo largo de las historias analizadas, en los cuales se aprecia el de la inscripción del poder sobre los cuerpos como un proceso continuo que requiere de la participación más o menos activa de los sujetos a través de un movimiento permanente de identificación, mimesis y ruptura, es decir, de negociación con los modelos culturales y con los parámetros y categorías de la diferencia, movimiento en medio del cual el sujeto construye su unidad corporal y psíquica.

En el contexto del tercer capítulo se introducen también las herramientas para mi análisis del correlato psíquico de la inscripción del poder, que, como se presenta claramente en En diciembre, resulta esencial para la comprensión de las condiciones que han hecho posible el dominio patriarcal y sus relaciones de poder. En este nivel, las reelaboraciones

feministas de la teoría psicoanalítica en torno a la formación psíquica y sexual de las niñas y adolescentes, en especial el trabajo de Emilce Dio Bleichmar, sirven de bitácora en mi exploración de la compleja relación entre sexualidad y poder que ha garantizado el sostenimiento de los modelos de feminidad tradicional bajo un sofisticado régimen de administración del deseo femenino.

Por otro lado, mi investigación entra en diálogo con los trabajos que, desde disciplinas como el psicoanálisis, la sociología, el análisis del discurso, y los estudios de los medios y la cultura popular se han desarrollado durante las últimas décadas en torno a la niñez y la adolescencia femenina—los llamados *Girls' Studies*. Una primera ola de estos estudios reúne investigaciones que hacen énfasis en las diferencias físicas y psíquicas en el proceso de formación de las niñas y adolescentes, denunciando las desigualdades asociadas con su aprendizaje de las diferencias de género que han hecho a las adolescentes especialmente vulnerables a la violencia inherente a los modelos tradicionales de feminidad bajo el orden patriarcal. Nancy Chodorov, Carol Gilligan y Mary Pipher, a cuyas ideas se hace referencia en los primeros tres capítulos, son algunas de las pioneras en esta corriente de estudios de *the Girl at Risk*. Sin embargo, las mismas han sido ampliamente criticadas en trabajos posteriores por su tendencia universalizadora y determinista, y su desconocimiento de las condiciones económicas y sociales, las distinciones de clase, raza, religión y contexto cultural, que diferencian la experiencia de niñas y adolescentes. En una ola más optimista otros estudios han destacado las posibilidades de auto-transformación accesibles a las adolescentes en las sociedades actuales bajo la era del *Girl power*⁹. En el cuarto capítulo se

⁹ En su introducción a *Young Femininity. Girlhood, Power and Social Change*, Sinikka Aapola, Marnina Gonick y Anita Harris, de quienes retomo esta distinción, señalan que los dos movimientos han sido, de hecho, simultáneos, y que responden a realidades paralelas, antes que a la evolución progresiva de las condiciones sociales de las niñas y las adolescentes. Una rápida mirada a las diferencias en las condiciones económicas y culturales en las que se forman las niñas a nivel global revela la insuficiencia de ambos enfoques.

discuten los bemoles de este discurso en relación con las novelas de Fanny Buitrago y algunos cuentos de Mayra Santos-Febres, subrayando la persistencia bajo los modelos contemporáneos de feminidad adolescente de condiciones materiales y simbólicas que, bajo módulos cada vez más sofisticados de producción de los cuerpos, continúan imponiendo la aceptación de su objetificación como condición inherente a la feminidad “normal”. Por otro lado, las investigaciones de Valerie Walkerdine y Catherine Driscoll dialogan con mi análisis de la feminidad como construcción discursiva en las novelas de Fanny Buitrago. Ambas autoras han concentrado sus esfuerzos en la revisión y deconstrucción de los paradigmas que han hecho de la niñez sinónimo de pureza, inocencia, vulnerabilidad, etc., develando las contradicciones inherentes a estos paradigmas, su complicidad con el poder en el contexto del capitalismo global, y sus consecuencias sobre la experiencia real de niñas y adolescentes.

Finalmente, en el quinto capítulo me valgo del concepto de “identidad narrativa” de Paul Ricoeur para interpretar las novelas de Magali García Ramis y Julia Álvarez, en las cuales documento el efecto de la escritura sobre la formación del sujeto y su identidad, así como la condición de perpetua transformación en el tiempo que es inherente a la subjetividad. Las teorías de Ricoeur me permiten también plantear el potencial revolucionario de las narrativas de niñas y adolescentes sobre los lectores y lectoras, cuyo propio ejercicio de comprensión del mundo y de sí se ve emulado, cuestionado y replanteado en la representación de la formación de la subjetividad como un proceso discontinuo y abierto al cambio, tanto a nivel individual como colectivo.

Ni la universalización determinista de la vulnerabilidad de las niñas, ni la confianza ciega en sus posibilidades de transformación son presupuestos viables ante la complejidad de sus experiencias. En medio de ellas, los trabajos críticos locales desde perspectivas transdisciplinarias han documentado las condiciones en las que se concretan las desigualdades de género en medio de las que se socializa a las niñas y adolescentes. Una nueva ola de estudios (ver De Ras y Lunemberg, entre otros) ha ensayado una aproximación crítica y teórica más coherente no sólo con las diferencias de género sino en relación con las condiciones sociales, de raza, clase, religión y cultura, que distinguen drásticamente las experiencias de las niñas y adolescentes alrededor del mundo.

La rebelión de las niñas: cuerpos, poder y subjetividad en la representación de niñas y adolescentes en escritoras del Caribe hispano

PRIMERA PARTE

CAPITULO 1

Ana Isabel de Antonia Palacios: De cómo se forma una niña “decente”

Una niña corre descalza sobre la arena, otra se embriaga en el olor de los cuerpos sudorosos bailando, otra se baña desnuda en el río y sueña que sus cabellos corren por el agua hasta tocar el mar. Niñas que quieren bailar, sumergirse entre la gente y sentir los cuerpos de los otros, que quieren nadar en el mar o tenderse al sol, que juegan, que tocan, huelen, degustan el mundo. Las anteriores son sólo algunas de las imágenes que pueblan la experiencia de las niñas y adolescentes en las obras de las autoras incluidas en la primera parte de este trabajo: la novela de Antonia Palacios, Ana Isabel, una niña decente (1949), cuentos selectos de Marvel Moreno y su novela En diciembre llegaban las brisas (1987), el primer libro de cuentos de Rosario Ferré, Papeles de Pandora (1976) y el cuento “El regalo” de Maldito amor y otros cuentos (1986). Las escritoras retratan niñas descubriendo el mundo a su alrededor, en las manos, los ojos y las palabras propias y de los otros, niñas curiosas, que observan, exploran y preguntan. Sin embargo, estas mismas niñas expresan su temor de ser castigadas por andar descalzas o llevar el pelo suelto, se esconden de sus madres para poder salir a jugar, se sienten pecadoras sin saber qué es el pecado, intuyen o aprenden verdades que asustan aunque no las entiendan, y son víctimas o testigos de abusos físicos y sexuales. Las niñas lloran de vergüenza y por temor a crecer, las niñas quieren escapar del mundo a través de la fantasía o la locura. Algunas son llevadas por la desesperación a escapar a través de su propia muerte. En el contraste entre unas y otras imágenes se evidencia un conflicto fundamental en la vida de las niñas y en la formación de las subjetividades femeninas en este

contexto cultural: la pugna entre sus cuerpos como entes vivos y activos, vehículos de sus fantasías y aliados de su curiosidad, y el “cuerpo dócil”, socialmente construido, en el cual se materializa el doloroso aprendizaje del que ha sido designado como su lugar en el mundo, el de objetos pasivos y asexuados, instrumentales para el sostenimiento de los privilegios masculinos.

Mi exploración se vale del punto de vista privilegiado de las niñas para reconstruir la combinación de factores que forjan una subjetividad: el diálogo entre la materialidad y la inscripción psíquica y sociocultural de los cuerpos femeninos, diálogo que se hace posible gracias a las experiencias vitales de la niña en una red de relaciones que le permiten construir una imagen de su cuerpo y de sí, y, a su vez, localizarse en su entorno. A través de las historias de niñas y adolescentes es posible aproximarse a esa fuente única de las experiencias que dan lugar a la individualidad de cada protagonista y de las mismas escritoras. Así mismo, en el desarrollo de las niñas se aprecia el peso sobre los cuerpos y sujetos femeninos de la socialización en una cultura concreta, que asigna significado, valor y lugar a su diferencia sexual. A este nivel, la lectura comparada de cuentos y novelas de escritoras caribeñas permite también un acercamiento a lo que hay de común en la experiencia de hacerse mujeres en esta región.

Mi análisis de los cuerpos de niñas y adolescentes se desprende del modelo de subjetividad desarrollado por Elizabeth Grosz, entre otras teóricas del *embodiment*, cuyo proyecto se ha expuesto en la introducción general a esta tesis. En Volatile Bodies, Grosz plantea las premisas de su teoría de la subjetividad a partir de la figura de la tira de Moebius. La tira, con su torsión de adentro hacia fuera y de afuera hacia adentro simultáneamente en tres dimensiones, funciona como metáfora de un proyecto de estudio que considera al sujeto como forjado en un movimiento similar, efecto de la intervención mutua de cuerpo y mente,

y de psique y sociedad. Su modelo se construye, entre otros, sobre los aportes en torno al cuerpo y el poder de autores como Maurice Merleau-Ponty y Michel Foucault. En mi indagación sobre los cuentos y novelas de los tres primeros capítulos retomo el modelo de “sujeto corpóreo” de Grosz, y me valgo de mis propios préstamos críticos a Merleau-Ponty y Foucault, entre otros autores, para ilustrar la multiplicidad de matices y subjetividades posibles a las que da lugar la combinación de factores biológicos, psíquicos y sociales que se recrea en las protagonistas de las historias seleccionadas.

En este primer capítulo, dedicado a la interpretación de Ana Isabel, una niña decente (1949), se hará énfasis en la condición perceptiva del cuerpo según la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty. Por su parte, el segundo capítulo se desprende de la analítica del poder de Foucault y se concentra en las posibilidades de trasgresión de la norma a través de la performatividad de los cuerpos con base en las elaboraciones teóricas de Judith Butler. A la luz de las ideas de Luce Irigaray, la lectura comparada de cuentos de Rosario Ferré y de Marvel Moreno ilustra también el potencial de transformación de los sujetos femeninos a través del encuentro con su erotismo, con el otro, y por medio de la recuperación de sus lazos con otras mujeres. En el tercer capítulo, retomo para el análisis de En diciembre llegaban las brisas de Marvel Moreno el modelo de poder de Foucault y los postulados de Irigaray, enfocándome, a su vez, en reelaboraciones feministas a la teoría psicoanalítica, para ilustrar el correlato psíquico de la inscripción del poder sobre los cuerpos, y la relevancia de la relación entre sexualidad, poder y violencia en el sostenimiento del poder patriarcal.

Antes de pasar al análisis de las obras de cada escritora, cabe hacer algunas consideraciones en torno a las coincidencias entre autoras y textos incluidos en los tres capítulos que componen la primera parte de esta tesis, y en cuanto al contexto histórico en el que se enmarcan sus historias de niñas y adolescentes. Los textos retratan cuadros desde

principios del siglo XX, si bien se concentran en su mayoría en infancias transcurridas durante la década de los cincuenta. En ellos el proceso de formación de niñas y adolescentes es representado ya sea a través de una progresión de escenas o sintetizando en un momento crítico las lecciones sobre cómo ser mujeres que las niñas reciben en la casa, la escuela y en el estrecho ámbito de las relaciones con niñas y familias de su clase, escenarios a los que suele restringirse su movilidad. A su vez, las protagonistas aparecen experimentando con sus cuerpos y procesando los mensajes recibidos a la luz de sus propias percepciones, deseos y reflexiones. Así, el análisis de la representación de los cuerpos en estos textos permite acercarse, por un lado, a la variedad de percepciones y prácticas corporales de las mismas, ilustrando su papel en la apreciación del mundo y de sí que fundamenta la subjetividad. Por otro lado, la representación literaria de los cuerpos registra los modos de disciplinarización que instauran el poder en las relaciones y experiencias cotidianas de la niña. A este nivel, los cuerpos de las protagonistas aparecen sometidos a sofisticados mecanismos de vigilancia y control, algunos de los cuales llegan hasta el abuso físico, psicológico y sexual.

De este modo, en las obras de Antonia Palacios, Rosario Ferré y Marvel Moreno se hacen evidentes los factores, actores y las tecnologías de administración de los cuerpos que hacen posible la producción de los sujetos femeninos, de las “mujeres normales”, bajo las formas más restrictivas del poder patriarcal. En este contexto, los cuerpos aparecen como campos de batalla en los que se debaten, de manera más o menos violenta, las pulsiones individuales de las niñas contra el control familiar, cultural y social de sus cuerpos, su sexualidad y sus subjetividades en formación. Gestos, posturas, intensidad de los movimientos, movilidad entre los espacios privados y públicos, sensualidad, arreglo y apariencia, son algunos de los aspectos bajo constante vigilancia y entrenamiento por parte de padres, profesoras, criadas, vecinos y sacerdotes, entre otros actores, cuyas miradas la niña

va incorporando hasta no requerir la presencia de los otros para, a la manera del “panóptico” según lo describe Foucault, sentirse observada y controlar dentro de sí los impulsos que se escapan a la disciplinarización de su cuerpo. Instancias e instituciones reguladoras como la escuela y la iglesia aparecen en coexistencia con formas más sutiles de control y sanción social sobre las actividades adecuadas para las niñas y señoritas. Así, el cuerpo de la niña aparece frecuentemente representado en estos primeros textos como un cuerpo vulnerable y susceptible al poder y la violencia patriarcal, asociándose a lo que dentro del campo de los estudios de adolescentes se ha agrupado bajo la tendencia de *the Girl at Risk*. Sin embargo, los cuerpos tienen pulsiones y necesidades propias, y las niñas experimentan con ellos y disfrutan de los mismos en formas no codificadas por el control familiar y social, “traicionando” las expectativas de los otros sobre los mismos, reiterando y reinventando la norma que los define en sus usos y movimientos.

La novela de Antonia Palacios, Ana Isabel, una niña decente, ilustra los elementos principales en esta batalla en y por sus cuerpos que libran las niñas, y sirve, por ello, como texto inaugural en este recorrido por la representación de las subjetividades de niñas, adolescentes y mujeres en el Caribe. En la novela se recrea, de un lado, el cuerpo inquieto de Ana Isabel, cuya percepción alimenta la imaginación, la exploración del mundo y el acercamiento a los otros y, del otro lado, la complicada red de normas, distinciones, jerarquías y prohibiciones que inscriben el poder en ese cuerpo bajo el imperativo de “la decencia”. Desde el análisis de esta primera novela se aprecia cómo la educación de las niñas, adolescentes y mujeres conduce a una escisión entre sus cuerpos y su subjetividad, ya que en el proceso de convertirse en “mujeres normales” deben dejar de vivir en “cuerpos propios” para hacerse cuerpos al servicio del deseo, la vigilancia y el control de los otros. En este contexto, el cuerpo de la niña es representado y analizado como el locus del conflicto entre

el ser, su búsqueda de identidad, autonomía y comprensión de sí y del mundo, y el deber ser, un imperativo sociocultural que se fundamenta sobre la condición de objetos de estos cuerpos y sobre las ambiguas reglas morales y sociales que, aprovechando el título de la novela de Palacios, reúno bajo el régimen de “la decencia”.

Las niñas se ven expuestas desde muy temprana edad a la objetificación de sus cuerpos a través de sus experiencias y de la reiteración desde distintos medios de unos modelos de feminidad que regulan su movilidad y su deseo. Sin embargo, es en el paso de la niñez a la adolescencia cuando este conflicto se intensifica y las niñas sufren la contradicción entre su propia pulsión de integrar su cuerpo a su individualidad, como espacio en el que se materializan todos los aspectos sexuales, intelectuales, emocionales y espirituales de la misma, o aceptar la imposición cultural de asumirse como objetos sexuados cuyo valor depende de su capacidad de captar la atención sobre sí y administrar dentro de lo posible el deseo y el acceso de los otros a sus cuerpos.

En las historias de formación estudiadas abundan niñas como Ana Isabel, protagonista de la novela de Palacios, curiosas e inquietas, que se convierten en adolescentes y mujeres reprimidas, depresivas, desquiciadas o suicidas. El análisis de esta transformación resulta esencial a la comprensión del lugar de los cuerpos en la adquisición de la subjetividad femenina. La pubertad, en tanto transición entre la niña y la “señorita”, ha sido el centro de las indagaciones teóricas de varios de los estudios fundacionales de los *Girls' Studies*, describiéndose como el momento crítico en la feminización de la mujer como cuerpo, apariencia y objeto de deseo. En esta etapa, la curiosidad, agilidad y espíritu lúdico de las niñas se ve limitada o desplazada ante la adquisición de conciencia de su diferencia, tanto por su despertar sexual como por el recrudescimiento de las reglas sociales sobre sus cuerpos. El paso a la inminente adultez que las niñas perciben tanto en su propia corporalidad como en

las miradas y mensajes que reciben de su entorno, da lugar en muchas niñas a un sentimiento de “pérdida de sí” o de “pequeña muerte” que ha sido caracterizado por autoras como Mary Pipher y Carol Gilligan como pérdida de autenticidad o desaparición de la voz propia, un sentimiento que es evidente en las imágenes de adolescentes en duelo que proliferan en textos de Antonia Palacios, Rosario Ferré, Marvel Moreno, Magali García Ramis y Julia Álvarez. La historia de Ana Isabel, quien acaba llorando tras las rejas de la ventana de su casa, es un clásico ejemplo de esta dolorosa entrada en la pubertad, y de la pérdida de sí, del sí de la niña, como producto de la sexualización y objetificación de su cuerpo.

Por otro lado, los textos de Ferré y Moreno, analizados en el segundo y tercer capítulo, dramatizan trágicamente los resultados del combate de las niñas y adolescentes por la agencia y autonomía de sus cuerpos. Entre sus protagonistas encontramos niñas “desobedientes” cuya expresión de inconformidad con la norma—o cualquier gesto leído por las figuras de autoridad como amenaza de trasgresión de su lugar de objeto—desata la sanción, la ira, y la violencia de los adultos. En el contexto eminentemente patriarcal de las ciudades del Caribe en los años cincuenta, el silencio, la locura, la venganza y hasta el suicidio son interpretables como formas de rebelión femenina, en tanto gestos de resistencia a la “domesticación” de los cuerpos y las subjetividades, y escapes a un sistema cuya violencia implícita se recrudece y revela sus extremos en respuesta a los intentos de satisfacción y transformación individual de estas niñas y adolescentes. En las obras de Ferré y Moreno se hace aún más explícita la denuncia de la violencia en la que se fundamenta la feminidad “normal” que subyace en la depresión final de Ana Isabel. Su representación de la vulnerabilidad de los cuerpos femeninos pone en evidencia, por un lado, la arbitrariedad y violencia de la imposición patriarcal de los modelos de feminidad tradicionales y, por otro, la creciente inconformidad de niñas y mujeres con este orden.

Los casos mencionados apuntan también a una relación entre sexualidad y violencia que es fundamental a la efectiva objetificación de los cuerpos femeninos. La niña intuye, fantasea y corrobora la relación entre sexualidad y poder a partir de sus primeras teorías sexuales infantiles, de la observación de la relación entre sus padres y de su propia relación con cada uno de ellos, así como de su exposición a modelos de feminidad y masculinidad dominantes en su familia y su cultura. Los cuentos y novelas estudiados registran la interacción de las niñas con estos modelos y el impacto psíquico de esta interacción. Por un lado, las niñas aprenden que la masculinidad es sinónimo de actividad y que tanto la expresión como el ejercicio de la sexualidad y de la violencia son parte de esta condición activa. Por otro lado, a las niñas se les enseña que las niñas y mujeres que expresan su sexualidad son “busconas”, “sinvergüenzas” u otros vocablos menos generosos con sus correspondientes prácticas de sanción y alienación social. El aprendizaje de la distinción entre buenas y malas mujeres, cuyo criterio divisorio es la expresión de su sexualidad, y el doble estándar que rige lo admisible en niños y niñas en cuanto a la actividad sexual y los niveles de agresividad permisibles para unos y otros, marca la comprensión que desarrolla la niña sobre su propia sexualidad y todas las otras funciones “activas” de su cuerpo, conduciendo a diversos efectos entre los que se destaca el desarrollo de una imagen desvalorizada de la feminidad y la disociación interna de su cuerpo entre agente de su ser y objeto de deseo. En este contexto, es significativo que en las autoras estudiadas, la expresión de la rabia y la exposición de la sexualidad sean algunos de los mecanismos más frecuentes para impugnar el discurso imperante sobre la feminidad y asignar o devolver la voz e individualidad a sus personajes femeninos, comenzando por las niñas.

Las escenas de abuso sexual que se repiten con aterradora consistencia en las seis décadas de narrativa recorridas en mi trabajo permiten explorar los orígenes y variantes de la

violencia contra los cuerpos femeninos, y situar la relación entre sexualidad, violencia y poder como elemento fundamental en la formación de la subjetividad femenina y en el sostenimiento del orden patriarcal. El análisis de las personalidades post-traumáticas de las víctimas de abuso en comparación con los rasgos distintivos de las “mujeres normales” y algunas de sus patologías, representados en los textos estudiados, ilustra el efecto que la violencia sexual, su diseminación indirecta y su legitimación cultural por medio de la impunidad y tácita justificación del derecho de los agresores, ejerce no sólo en la víctima del abuso sino en las niñas y adolescentes en general. Las escenas de abuso sexual se retoman al final del tercer capítulo, para analizar este fenómeno como práctica de control que inscribe en la psique de las niñas, adolescentes y mujeres, al igual que en el imaginario social, la asociación entre sexualidad y poder masculino, mientras refuerza la objetificación cultural de los cuerpos femeninos. Las violaciones se presentan no sólo como caso extremo de la imposición del poder masculino sobre los cuerpos, el deseo, la agencia y la subjetividad de las niñas, sino como evento fundacional que instituye la disociación entre cuerpo y subjetividad femenina, generando una variedad de comportamientos autodestructivos y de subjetividades desgarradas, y contribuyendo, con su efecto amplificador de la violencia, al sostenimiento de los paradigmas patriarcales de feminidad y a los correspondientes privilegios masculinos.

Finalmente, quiero referirme en breve al contexto histórico de las autoras para apuntar a otro aspecto esencial a la representación de la formación de la subjetividad femenina en las obras de los tres primeros capítulos: el combate de las niñas y adolescentes por sus cuerpos tiene lugar en medio de un fuerte conflicto de clases, agudizado por la tensión entre tradición y modernización económica y social que, en el caso de las ciudades caribeñas, llega a su clímax precisamente a mediados de siglo.

Con la excepción de Antonia Palacios, cuya memoria de infancia se remite a la primera década del siglo, Moreno y Ferré empiezan a publicar a finales de la década de los setenta y ubican sus historias de niñez en los años cincuenta. La representación de la infancia y adolescencia en estos textos resulta de la visión crítica de esta época de transición desde la mirada madura de la autora. En los relatos de estas últimas se hace evidente la superposición de la experiencia infantil con la creciente conciencia feminista de las adultas, cuyas subjetividades, al igual que su oficio de escritoras, se definen en una relación conflictiva con las feminidades tradicionales predominantes en la cultura y en el canon de la literatura regional. En la construcción de la voz autorial de Ferré y Moreno, por ejemplo, es evidente la apropiación y problematización de la recién renovada tradición literaria latinoamericana, bajo el influjo del “boom”, así como el diálogo crítico con el psicoanálisis alimentado por la teoría feminista de la primera ola de los sesenta y setenta. En sus obras se percibe el doble propósito, que la misma Ferré ha expresado en su ensayo “La cocina de la escritura” (Sitio a Eros), de destruir los paradigmas patriarcales que han definido lo femenino, y de construir y legitimar su propia voz, localizándola frente al canon y dentro de una naciente tradición literaria que se propone incorporar la auténtica experiencia femenina. Desde ese proyecto feminista se narran historias de mujeres en las que el retorno a la niñez permite recrear las dificultades en medio de las cuales las niñas y mujeres de su generación trataron de constituir su individualidad. Se recrea también el trágico fracaso de muchas de estas niñas y adolescentes bajo la resistencia acérrima del establecimiento patriarcal a aceptar las modificaciones en el lugar de las mujeres que la modernización social empezaba a impulsar.

En este contexto, el efecto devastador producido en las niñas por el conflicto entre el ser y el “deber ser” aparece agravado por el choque entre tradición y modernización económica y social, movimiento discontinuo ligado a un fuerte conflicto de clases. Caracas,

Barranquilla, San Juan y Ponce, en su versión ficticia de “Guamaní”, son algunas de las ciudades en las que se localiza esta transición de un mundo rural y eminentemente patriarcal hacia una sociedad más urbana y moderna. Los actores privilegiados del primero, claramente fundado en una moral judeocristiana y en el que el papel de la mujer sigue siendo el de madre y esposa, resisten el advenimiento de otros modelos de subjetividad asociados a nuevos estilos de vida que ingresan a la escena a través de la inmigración o por medio de la influencia norteamericana.

Las protagonistas de Palacios, Moreno y Ferré son en su mayoría niñas o señoritas de clase alta, pertenecientes a la oligarquía en decadencia que se debate entre un desesperado intento por sostener los estandartes de su poder, amparados en la supuesta superioridad moral y de raza, y el imperativo de hacer concesiones necesarias para sobrevivir a los nuevos burgueses, profesionales y comerciantes, inmigrantes recientes de origen y pureza de sangre “dudosos”, pero cuyas fortunas recién adquiridas van desplazando en la escena social el poder de los abolengos. Estos últimos abrazan la modernización, el progreso tecnológico y de las comunicaciones, y sacan provecho de la profesionalización para su ascenso social, mientras que imitan las estructuras sociales y familiares del viejo orden como mecanismo de legitimación de su poder. En este escenario, la formación y el control de las niñas y “señoritas de bien” resulta el último bastión para la defensa del orden previo y, al mismo tiempo, un factor fundamental en la transición del poder económico y social, pues el valor de intercambio de las niñas y adolescentes, potenciales esposas y madres, se consolida en las negociaciones entre los oligarcas venidos a menos y los advenedizos profesionales, comerciantes y nuevos ricos. En varias de las historias estudiadas, las madres de estas niñas se han casado por conveniencia, para garantizarse a sí mismas o a sus familias el

sostenimiento de sus privilegios amenazados por la pobreza, a cambio de concederle al esposo el prestigio de su apellido, y todo apunta a que las hijas repitan este mismo destino.

Por otra parte, la modernización de las ciudades trae consigo nuevas oportunidades para las niñas, cuyo creciente acceso a la educación y al espacio público, así como su interacción con gentes de diferentes clases y razas y con distintos estilos de vida, constituyen nuevos puntos de referencia a partir de los cuales dar sentido a su propia existencia. En las escuelas y en los clubes, las niñas de buen apellido empiezan a encontrarse con las hijas de los nuevos ricos, que encarnan las ideas de progreso y movilidad social de sus padres. En las plazas y en las avenidas, se cruzan con niñas pobres, con “sinvergüenzas” y callejeras, en las que admiran el desenfado de sus cuerpos y la libertad de sus movimientos. En consecuencia, las protagonistas de estas historias construyen su comprensión del entorno de manera accidentada y problemática, con crecientes grados de cuestionamiento y resistencia a leer el mundo desde los lentes de sus padres y su clase. Niñas y adolescentes exhiben una instintiva reticencia a aceptar el lugar que se les ha asignado en medio de ese orden cambiante. El régimen de la decencia y sus premisas de distinción entre clases resultan ahora menos tangibles y atractivos para ellas. En suma, los textos analizados dan cuenta de un momento en el cual las condiciones sociales permiten vislumbrar alternativas, si bien no se han transformado lo suficiente para promover nuevos modelos de feminidad, colocando a las niñas y mujeres en una situación de extrema vulnerabilidad.

El recorrido aquí propuesto empieza a principios de siglo cuando la sensibilidad excepcional de Ana Isabel, personaje de Antonia Palacios, prefigura algunos de los aspectos que resultarán críticos en este conflicto entre el ser y el deber ser o la decencia, la tradición y la modernización, la autonomía y la apropiación patriarcal de los cuerpos femeninos. La indagación sobre la novela de la venezolana Antonia Palacios, Ana Isabel, una niña decente,

se concentra en los excesos que la experiencia y la corporalidad de la niña oponen a los paradigmas impuestos a la feminidad tradicional, a los imperativos familiares y culturales que dan forma a “una niña decente”. En su negativa a ser una niña decente—obediente, respetuosa de sus mayores, quieta, callada y aplicada—Ana Isabel se erige como la antecesora de las niñas “malcriadas” que proliferarán en las autoras posteriores, en cuyas historias se agudiza el conflicto con el poder patriarcal y en cuyo análisis podemos observar tanto su violencia esencial como las diferentes formas de agencia que niñas y adolescentes oponen a la domesticación de sus cuerpos.

Ana Isabel: ¿una niña decente?

La venezolana Antonia Palacios (1904 -2001) es una de las más respetadas escritoras de un país que cuenta con una significativa trayectoria de narradoras¹⁰. Su extensa obra incluye colecciones de relatos y de poemas en prosa de una sensibilidad que ha dado lugar a que se la catalogue como una autora de arte “raro”, “único”, “extraño” (Crespo, “Antonia Palacios y todo lo inmóvil” ix). La poética de Palacios es, en efecto, una peculiar combinación de la representación del cuerpo como tropo de la experiencia con temas como la soledad del ser y una obsesión con el tiempo y la muerte que revelan una profunda preocupación metafísica. Algunos de estos temas se esbozan desde sus comienzos, a través de la mirada infantil que asume la narradora de su única novela Ana Isabel, una niña decente. La novela recrea en la ficción las memorias de la infancia de Palacios, a través de la historia de la pequeña Ana Isabel, sintetizada en dieciséis cuadros que culminan con el retrato de la

¹⁰ Palacios es recordada no sólo por su cuantiosa obra sino por su participación en la escena literaria de Venezuela, a cuyo protagonismo contribuiría su matrimonio con el también escritor Carlos Eduardo Frías y su amistad con varios autores de la llamada “Generación del 28”, conocida por su activa oposición a la dictadura del General Gómez, quien gobernara Venezuela hasta 1936. En 1976, Palacios fue la primera mujer en recibir el Premio Nacional de Literatura. La autora fue también miembro y promotora de varios talleres literarios y de la revista *Hojas de Calicanto*, publicación del taller con el mismo nombre.

soledad y tristeza de la protagonista ante su primera menstruación, anuncio de su inminente paso a la adultez.

He decidido empezar con la novela de Palacios porque constituye en varios niveles un claro antecedente para las narraciones de formación analizadas a lo largo de mi tesis. En primer lugar, la novela de Palacios permite trazar una relación de mutua dependencia entre la mirada y la voz infantil en la ficción y la voz adulta que estructura textualmente esta experiencia, relación cuyas implicaciones anunciaré brevemente aquí y se analizarán en detalle en el quinto capítulo en relación con los trabajos de Julia Álvarez y Magali García Ramis. Por un lado, la elección de la niña como personaje y punto de vista de la narración revela la necesidad de recuperar en la ficción una voz cuya energía y autenticidad parece haberse perdido al crecer. Por otro lado, la reproducción de esta voz tiene un efecto en la voz autorial adulta, en relación con la cual cumple distintas funciones. Los elementos autobiográficos presentes en la novela de Palacios, en contraste con algunos datos de la vida de la autora y, en particular, con los curiosos efectos que la culminación de la novela parece haber tenido en la voluntad creadora de Palacios, dan testimonio de este paralelo entre la mirada infantil y los avatares de la subjetividad adulta.

Antonia Palacios escribió la historia de Ana Isabel entre 1938 y 1946, tras la sugerencia de un amigo de narrar sus memorias de infancia, y la novela fue publicada tres años más tarde con un éxito inmediato en Venezuela, Colombia y otros países de Suramérica. A su publicación sobrevino un silencio de nueve años en los que, según lo que Palacios confiesa a Elena Iglesias, su biógrafa y crítica, “algo la desgarraba llenándola de zozobra, porque sentía la palabra amordazada y sentía que tenía algo que decir y no encontraba medios para decirlo” (7-8). El retorno de Palacios tras esta crisis creativa se produjo en medio de un significativo cambio en su estilo, en el cual la anécdota fue

desplazada por una ruptura entre las fronteras entre prosa y verso, así como entre realidad y sueño, cuyo desmoronamiento se haría cada vez más radical llegando a convertirse en una de las principales características de la obra madura de Palacios. A juzgar por los comentarios de críticos y amigos, Antonia, la mujer y la autora, reprodujo en Ana Isabel no sólo detalles de la vida familiar y del contexto geográfico de su niñez sino rasgos de su propio carácter. Palacios parece haberse quedado durante esos nueve años paralizada, como Ana en la escena final de la novela, aprisionada tras los barrotes de una ventana por la que ya no puede escaparse, al ser traicionada por su cuerpo dolorosamente crecido que ya no puede traspasar las fronteras de su casa. Si bien la escritora reencontró en su creación la voz y el camino para salir de la parálisis, su obra estará siempre atravesada por imágenes de aprisionamiento, ventanas cerradas o demasiado pequeñas, espacios oscuros desde los que se observa el paso inevitable del tiempo.

De este modo, la imagen final de la novela anticipa en las lágrimas silenciosas del duelo de la adolescente la que constituirá una de las principales obsesiones de esta extraordinaria autora: su preocupación por el tiempo, en cuya representación subyace una necesidad de trascenderlo metafísicamente y, a la vez, la comprensión de la condición irrefutable del mismo, simbolizada en la más concreta de sus expresiones: el crecimiento y el deterioro del cuerpo. En la obra de Palacios el cuerpo aparece, entonces, como materia ambivalente, vehículo de una percepción del mundo cuyos objetos y seres se aprehenden a través del mismo y, a su vez, como frontera intraspasable que limita al ser la posibilidad de trascendencia del tiempo y el espacio. El análisis propuesto de su novela da cuenta de esta dualidad en la representación del cuerpo de la niña, en contraposición con el de la adolescente, como signo de un desgarramiento fundamental en la formación de la subjetividad de la protagonista; desgarramiento que tiene su origen no sólo en el impulso

metafísico de trascendencia del cuerpo sino en las imposiciones socioculturales sobre la materialidad de ese cuerpo.

La inclusión de Antonia Palacios en este primer capítulo obedece también a otros objetivos. Primero, el retrato de la Caracas de la primera década del siglo XX delineado en la novela prefigura el contexto histórico y los factores socioculturales y económicos cuya transformación dará lugar al conflicto de clases agudizado en el medio siglo, época a la que se remiten los textos de Moreno y Ferré, comentados en el segundo capítulo. Ana Isabel es la hija de los Alcántara, un matrimonio de alcurnia venido a menos pero que mantiene el estatus de su apellido, por lo que Ana crece dividida entre dos mundos: vive en un caserón frente a la plaza, asiste al colegio y es aceptada en el medio de los ricos pero, al mismo tiempo, sufre las necesidades y penurias de una familia pobre. Esta doble pertenencia marca la visión que Ana Isabel construye de su familia, de sí y de los otros, moldeando su razonamiento moral y su sentido de la justicia, de manera que se manifiesta en su dificultad para entender y aceptar las jerarquías de clase y raza que sus padres insisten en inculcarle a través de la distinción de la “gente decente”. Precisamente el impacto de la pobreza y el contraste entre, por un lado, la visión con que la niña juzga a la gente y, por el otro, el prejuicioso mundo de la decencia de los adultos, conducen buena parte de la trama de la novela afectando dolorosamente la infancia de Ana Isabel. Por su parte, su historia anticipa la de muchas de las protagonistas de los textos posteriores, miembros de la decadente oligarquía y atravesadas por las tensiones entre su clase y la de los burgueses y nuevos ricos, los profesionales, comerciantes e inmigrantes que tomarán ventaja de los beneficios de la bonanza petrolera, para el caso venezolano, de la invasión norteamericana y la industrialización azucarera, para el de Puerto Rico, o del florecimiento de la economía portuaria en el caso de Barranquilla.

Por último, la novela de Antonia Palacios ilustra la condición dual del “sujeto corpóreo” simbolizada por Elizabeth Grosz en la tira de Moebius, al recrear, por un lado, los espacios y eventos que dan lugar a la inscripción de la norma social sobre el mismo, y, por el otro, la percepción y experiencia del cuerpo, y los excesos frente a la norma que posibilita esta experiencia. En este sentido, el análisis de los factores que confluyen en la formación de la subjetividad de Ana Isabel, resulta también un antecedente importante para todas las otras obras estudiadas en este trabajo.

En Space, Time and Perversion, Grosz propone una definición de “sujeto corpóreo” que sirve de bitácora a mi recorrido por las historias de las niñas y cuya complejidad es ilustrada magistralmente por el personaje de Ana Isabel. Por cuerpo, dice Grosz:

I understand a concrete, material, animate organization of flesh, organs, nerves, and skeletal structure, which are given a unity, cohesiveness, and form through the psychical and social inscription of the body's surface. The body is, so to speak, organically, biologically “incomplete”; it is indeterminate, amorphous, a series of uncoordinated potentialities that require social triggering, ordering and long-term “administration”. The body becomes a human body, a body that coincides with the shape and the space of a psyche, a body that defines the limits of experience and subjectivity only through the intervention of the m(other) and, ultimately, the Other (language-and rule-governed social order). Among the key structuring principles of this produced body is its inscription and coding by (familiarily ordered) sexual desires (i.e., the desire of/for the other), which produce (and ultimately repress) the infant bodily zones, orifices, and organs as libidinal sources; its inscription by a set of socially coded meanings and significances

(both for the subject and for others), making the body a meaningful, “readable”, depth entity; its production and development through various regimes of discipline and training, including the coordination and integration of its bodily functions so that not only can it undertake general social tasks, but also become part of a social network, linked to other bodies and objects. (104)

El proceso de “administración” de los cuerpos y producción de los sujetos a través de regímenes de entrenamiento y disciplinarización constituye lo que Foucault ha definido como “biopoder”, un poder que se instituye desde el espacio doméstico y en todas las instancias de lo social como una compleja red de agentes, discursos y prácticas que inscriben la norma sobre la corporalidad a través de unas “tecnologías” que determinan la postura, el movimiento, la utilización y valoración del cuerpo, su distribución espacial en relación con los otros, su acceso y movilidad en el orden de lo privado y lo público, etc. El posicionamiento de los sujetos a través de la administración de sus cuerpos en medio de esta red de relaciones es fundamental al sostenimiento de ciertas relaciones dominantes de poder. Sin embargo, por tratarse de una red móvil de relaciones y no de una condición fija que poseen y ejercen unos actores particulares sobre los otros, el modelo de Foucault permite concebir la resistencia. De hecho, el poder existe sólo a partir de la tensión entre las fuerzas y la participación de todos los sujetos en esta red. Las apropiaciones feministas de este modelo, entre ellas la de la misma Grosz, han hecho particular énfasis en las posibilidades de resistencia y agencia de los cuerpos, cuyas pulsiones tienden a exceder las restricciones de la norma.

Las estampas de la vida de Ana Isabel sintetizan muchos de los actores, escenarios y eventos comunes a las experiencias de niñas y adolescentes retratadas por autoras posteriores

en otros lugares del Caribe, tales como las relaciones familiares y el mundo de la casa y el de la escuela, que constituyen los escenarios por excelencia para la inscripción de los cuerpos por las normas sociales y los modelos de género. Un breve recuento de esos elementos ilustra las tecnologías de administración de los cuerpos en medio de las cuales se forja la subjetividad femenina.

En el ámbito familiar, Ana Isabel aprende de la madre el cuidado, la higiene, el comportamiento adecuado para las niñas y las costumbres de su clase, así como las distancias requeridas de los que no son sus iguales, los pobres, criadas y negros, y las apariencias cuya defensa le garantizará, a la larga, una buena vida como esposa y madre. La madre de Ana Isabel es, sin embargo, un modelo ambiguo puesto que la enfermedad de su esposo y su pobreza la han obligado a trabajar. En el trabajo de su madre, Ana Isabel aprende a admirar a las otras, las madres solteras y pobres que hacen dulces o lavan ropa para sostener a sus hijos, aún cuando algunas de ellas no son consideradas “decentes”. En contraste, el padre constituye un ente apenas visible, pero en cuyo nombre se instituye la norma a seguir en el microcosmos doméstico¹¹. Las criadas, se infiltran también en este reino de lo doméstico. Las figuras de las empleadas domésticas, las nanas, y otras mujeres de origen popular están presentes en todas las autoras estudiadas en esta tesis. Aunque aparentes extensiones de la

¹¹ El motivo del padre ausente atraviesa mucha de la narrativa caribeña y es, al lado de las imágenes de matriarcas y “madres fálicas” que abundan en nuestra literatura, cómplice de uno de los más grandes malentendidos sobre el funcionamiento del dominio patriarcal. El poder atribuido a las madres en estas representaciones, en el cual me detendré en el análisis de la novela de Marvel Moreno, se corresponde con una invisibilidad del papel del padre que contribuye a la negación de su responsabilidad en la crianza de los hijos mientras que oblitera su omnipresencia, aún silenciosa, como emblema de la norma patriarcal. En muchas de las obras canónicas de la literatura caribeña, el padre aparece sólo como el hombre abusivo cuya violencia, a menudo implícitamente legitimada, viene a restituir el orden amenazado, recordándonos su presencia detrás de la falacia del poder materno. Por otra parte, la relación de la hija con el padre ha recibido poca o ninguna atención crítica, desconociéndose el lugar de esta figura en la constitución de la subjetividad femenina o limitándose su papel al del padre abusivo. Algunas de las historias analizadas en mi tesis revelan una relación mucho más compleja, en la que la hija vive contradicciones similares a las reflejadas por Ana Isabel debido a la identificación temida, pero también deseada, con el poder y la libertad que se adivina en el modelo masculino, en contraste con las limitaciones que las niñas y adolescentes intuyen en su propio género.

vigilancia materna, su presencia en la casa produce, de hecho, un efecto liberador sobre las niñas, atraídas por sus costumbres “relajadas”, el desparpajo de sus cuerpos, su libertad de movimientos, que despiertan su curiosidad y sensibilidad hacia mundos diferentes al de los valores y la moral de su clase.

La plaza, por su parte, constituye el espacio de transición entre lo privado y lo público en el que se desarrolla el mundo de los juegos, y en el que Ana Isabel interactúa con otros niños y con la naturaleza. Es allí a donde se escapa cuando atraviesa las rejas de la ventana de su casa, y en donde puede jugar con los “negritos” y los otros pobres, de quienes envidia su libertad de movimientos pues ellos pueden salir, jugar y ensuciarse la ropa sin el control permanente de su madre, sin la vigilancia de la criada y sin la restricción de sus horarios por los adultos. El ambiente escolar también aparece representado en la novela como espacio contiguo a lo doméstico en la institución de los comportamientos normativos y en la reproducción de las distinciones de clase, raza y género que sustentan el orden de lo social. En la escuela, se retrata el aprendizaje de los comportamientos apropiados a su género en instancias que van desde la enseñanza curricular hasta la vigilancia permanente de las profesoras y, sobre todo, en las relaciones con otras niñas y las distinciones entre las ricas, las aplicadas y las desobedientes, que reproducen al interior de la escuela las jerarquías que dominan el mundo de afuera. El encuentro con otras niñas en el entorno escolar es también decisivo en las historias de las escritoras posteriores.

Por último, la iglesia católica juega, por supuesto, un papel fundamental en la constitución de la conciencia y el razonamiento de la niña. Ana es educada en una familia católica, asiste a misa y varios de los capítulos de la novela se concentran en su preparación para la primera comunión, cuando ante la amenaza de la confesión aparece en la niña la

conciencia del pecado. Sin embargo, los conceptos del pecado y la culpa no producen en Ana Isabel los efectos desgarradores que se verán en las protagonistas de Ferré y Moreno.

Ahora bien, Ana Isabel es la antecesora por excelencia de las niñas narradas por las autoras caribeñas, gracias a su conciencia de su cuerpo, su sensualidad y su sensibilidad social, aspectos de su carácter que la conducen a una innata rebeldía y la definen ante los demás como una niña “desobediente” y “rara”, como muchas de las protagonistas a estudiar. La rareza y rebeldía de Ana Isabel está directamente ligada a su amor por el cuerpo y por la libertad, sugiriendo una lectura irónica del título de la novela. De hecho, su aprendizaje de la “decencia” se efectúa en un cuestionamiento constante de las reglas destinadas a restringir su exploración y movilidad física, así como su contacto con los otros, y a inculcarle las diferencias establecidas entre los adultos según su clase, su género y su raza. Ana Isabel permanece perpleja e incierta ante lo aparentemente obvio, ante esos estandartes de la decencia que las otras niñas no ponen en duda.

La niñez de Ana Isabel se presenta como una suma de eventos comunes a la vida de muchas niñas: la primera pelea con su papá, los juegos en la plaza, las clases en la escuela, las pequeñas disputas con las amigas y con su hermano, las excursiones del colegio, la primera comunión y su primera menstruación, entre otros. Sin embargo, la de Ana Isabel es una historia de descubrimientos angustiosos, llena de emociones intensas, hermosas y desgarradoras, interpretadas por una conciencia despierta y sensible ante la diferencia, la pobreza y la injusticia. La niña posee una extraordinaria sensibilidad que hace dolorosas muchas de las escenas de su infancia pero que le permite también distanciarse críticamente de ese paradigma de decencia asociado con la feminidad tradicional.

Ana Isabel vive cada una de esas emociones y eventos en y a través de su cuerpo, que constituye para sí misma, no una fachada o apariencia, sino un instrumento de exploración y

aprehensión del mundo, el vehículo de su sensibilidad y su curiosidad. La narradora hace explícito el gusto de Ana Isabel por observar, escuchar y, sobre todo tocar, ligando su comprensión de los otros seres a ese contacto de su cuerpo con el entorno. La protagonista de Palacios ilustra ese “cuerpo vivo” habitando el mundo cuya percepción moldea el universo interior y exterior del sujeto, según es descrito por Maurice Merleau-Ponty.

Como lo señala Elizabeth Grosz, Merleau-Ponty es fundamental a un modelo feminista del cuerpo y la subjetividad puesto que introduce, por un lado, los conceptos del *lived body* y del *embodied subject*, cuyo punto de partida puede resumirse en que no hay mente ni sujeto sin cuerpo, porque no hay percepción sin cuerpo y no hay experiencia ni conocimiento posible sin la percepción. La percepción es el puente entre el mundo real que da lugar al conocimiento y la conciencia del sujeto corpóreo, el cual percibe al mundo y se percibe a sí mismo en un movimiento simultáneo, que le permite localizar los objetos y sujetos en el espacio y el tiempo. Por otro lado, a partir de su teoría de la percepción, Merleau-Ponty reivindica el valor epistemológico de la experiencia. En el contexto de su fenomenología, dice Grosz, la experiencia se define como una construcción simultáneamente activa y pasiva, a medio camino entre mente y cuerpo, a partir de la cual es posible toda forma de conocimiento (*Volatile Bodies* 95-99).

En The Phenomenology of Perception, Merleau-Ponty define la relación entre el “cuerpo vivo” y su entorno en los siguientes términos:

Every external perception is immediately synonymous with a certain perception of my body, just as every perception of my body is made explicit in the language of external perception ... remaking contact with the body and with the world, we shall also rediscover our self, since, perceiving as we

do with our body, the body is a natural self and, as it were, the subject of perception. (239)

Para Merleau-Ponty, la percepción es, entonces, el medio de comunicación del cuerpo con el mundo, y es también la condición de posibilidad de la organización mental del sujeto, pues es desde el cuerpo como punto de vista que se lleva a cabo la constante recreación y reconstitución del entorno indispensable para la localización de los objetos, de sí, y de los otros en el espacio y el tiempo (239-240). En la novela se hace evidente esta interdependencia de cuerpo y mente en la asociación de los eventos que le suceden a su cuerpo con el rico mundo interior de Ana Isabel, con su imaginación, reflexiones y fantasías.

La voz narrativa asume la perspectiva infantil para representar, entre otros aspectos, su curiosidad intelectual y el desarrollo del pensamiento racional de la niña, tanto de su lógica como de su raciocinio moral, en experiencias que tienen como centro el cuerpo de Ana, a través de exploraciones, juegos, y de su interacción con los otros. La narradora se interna en el pensamiento y el mundo de las fantasías de Ana Isabel: sus dudas sobre el afecto de sus padres, sus teorías sobre la muerte y el origen de la vida, sus cuestionamientos sobre la bondad de Dios y sobre los motivos y reglas de los adultos, también sus temores y sus sueños. Ana Isabel fantasea con morirse, con que todas las personas sean ricas y felices, y con que el negrito Eusebio se vuelva blanco y se haga un escudo como el de los Alcántara para que pueda casarse con ella. La niña reflexiona también sobre su propio cuerpo y su crecimiento, sobre los privilegios de sus amigas ricas y el destino de sus amiguitos pobres, sobre la belleza escondida bajo las mangas y el vestido largo de su profesora, y sobre las “cosas feas” que, según su primo Luis, hacen los adultos y que ella no se atreve a decirle a nadie. Sus pensamientos, anhelos y frustraciones se manifiestan en la risa, el llanto, el dolor físico y la ira, que expresa corriendo, golpeando o mordiendo.

El movimiento simultáneo de percepción y reflexión de Ana Isabel hace posible, a su vez, la sensibilidad frente a la diferencia en la que se siembra su relación con los otros, su sentido de la justicia y su ética. Merleau-Ponty elabora el potencial de conexión con los otros que se anida en la percepción del cuerpo propio como sujeto de la percepción, y en la comprensión de la percepción como un evento que excede al sujeto, que pasa por él, ocupando su cuerpo al igual que el de los otros: “As the parts of my body together compromise a system, so my body and the other’s are one whole, two sides of one and the same phenomenon, and the antonymous existence of which my body is the ever-renewed trace henceforth inhabits both bodies simultaneously” (412). Desde esta comprensión, sería posible superar el imperio de la mente bajo el cual hemos aprendido a percibir el otro como objeto y lo social como un mundo de sujetos aislados en sus conciencias de sí, visión que ha dominado el discurso filosófico en torno al Sujeto (410-412).

En The Visible and Invisible Merleau-Ponty continúa su elaboración filosófica de un “elemento” o una condición del ser y de la vida que excede al cuerpo propio y el del otro, haciendo posible la percepción, bajo el concepto de *the flesh*. En este contexto, Merleau-Ponty desarrolla la teoría de la “doble percepción”. El sujeto que percibe, que ve y que toca, es inherentemente susceptible a ser visto y ser tocado, de modo que es al mismo tiempo sujeto y objeto de la percepción. Esta condición reversible de la percepción “makes the organs of my body communicate and founds transitivity from one body to another,” constituyendo la base de una nueva comunicación con el cuerpo y el ser de los otros (143). Así, en la percepción reversible, en el cuerpo propio y en el del otro habitando y habitados por *the flesh*—cuyo sentido rebosa el de “la carne” para remitir a una compleja mixtura de elementos físicos e incorpóreos—reposa la posibilidad de una trascendencia que supera el ámbito de lo mental y la primacía del Sujeto sobre el otro:

There is here no problem of the *alterego* because is not *I* who sees, not *he* who sees, because an anonymous visibility inhabits both of us, a vision in general, in virtue of that primordial property that belongs to the flesh, being here and now, of radiating everywhere and forever, being an individual, of being also a dimension and a universal ...

What is open to us, therefore, with the reversibility of the visible and the tangible, is –if not yet the incorporeal- at least an intercorporeal being, a presumptive domain of the visible and the tangible, which extends further than the things I touch and see at present. (142 -143)

La fidelidad de Ana Isabel a su percepción y el amor por su cuerpo constituyen el punto de partida para su inusual sensibilidad hacia los otros, su elemental distinción del bien y el mal y su sentido de la justicia, visión que contrasta con el entramado de relaciones, valores y prejuicios que definen la moralidad y el razonamiento adulto. Como se ha mencionado antes, Ana desarrolla una cercana relación con niños pobres, en la que se cimienta la visión disidente de la protagonista, siempre en tensión con las fuerzas representadas por sus padres y otros adultos. Su afecto hacia esos niños alimenta sus preguntas en cuanto a los pobres y ricos, la decencia, y las diferencias de género que intuye en el trabajo de las madres y la ausencia de los padres de los pobres. Ana Isabel se pregunta “¿Por qué será que son siempre los pobres los que no son decentes?” (60) pero ella es pobre y todavía es decente; o por qué, si los negros son los indecentes, hay blancos con los que tampoco puede jugar. Ana Isabel cuestiona también la hipocresía de las niñas ricas, a quienes se les permite jugar con los negritos en la plaza pero no llevarlos a sus casas. Por eso invita a Carmencita a la piñata de Teresita, contribuyendo sin querer a la humillación de su amiguita, a quien la madre de Teresita no deja entrar en la fiesta porque es “una negrita” de familia

desconocida, a pesar de que, como argumenta Ana Isabel, su piel no es negra y todo el mundo conoce a su padre, el carbonero. De hecho, el choque entre su propia sensibilidad hacia los otros y las distinciones y jerarquías impuestas por los adultos es uno de los elementos más dolorosos del crecimiento de la niña. A este nivel, la novela de Palacios es también pionera en la representación de las alianzas con los otros y otras como fuente de feminidades alternativas, como soporte emocional de visiones disidentes y pequeñas rebeliones contra la norma, cuyo efecto se desarrollará en los capítulos posteriores.

Ahora bien, la perspectiva de la niña asumida por la narradora revela la diferencia de vivir en un cuerpo femenino en la que han hecho énfasis Grosz e Irigaray al retomar el “cuerpo vivo”, pues la novela introduce en la formación de la niña vivencias exclusivas de la “naturaleza” de las mujeres, como la menarquia, al lado de escenas en las que la corporalidad de Ana Isabel es confrontada por las expectativas culturales y el juicio de los otros sobre lo apropiado para un cuerpo de mujer. De esta forma, la historia de Ana Isabel confirma la coexistencia de lo físico y psíquico con lo cultural en la vivencia y el aprendizaje del género o la diferencia sexual.

La tensión entre las percepciones y experiencias propias y los discursos de los otros—o de las otras—sobre su cuerpo y su comportamiento es evidente en la historia de Ana Isabel, revelando su coexistencia en la construcción de su imagen de sí. Ana Isabel, dice la narradora, ama su cuerpo, “sus brazos que levanta muy alto, sus piernas con que corre, sus ojos con que mira...” (41), disfruta caminar descalza y bañarse desnuda bajo la lluvia. El amor por su cuerpo hace a la niña objeto permanente de vigilancia y sanciones. Su reconocido “sensualismo” despierta el rechazo de su familia, profesoras y compañeras, quienes la encuentran fea, malcriada y “sensual”, y no pierden oportunidad para subrayárselo: “¡Qué niña más desobediente!”(38), “¡Qué niña ésta más rara, Dios mío!” “¡Te

vas a volver un marimacho, Ana Isabel!” (121) —le grita la mamá. “Fea le dicen todos” (78), comenta la narradora. “Que Ana Isabel tiene una naturaleza propensa al sensualismo que quién sabe a dónde la conducirá”—advierte la profesora (42); “que Ana Isabel tenía instintos de mujer mala, mujer de la calle”—acusa la tía Clara (41). Los regaños y advertencias en torno a su gusto y goce de los sentidos, así como al desarreglo en su apariencia, conducen a Ana Isabel a la idea de que es fea, es decir, que su apariencia, su uso de su cuerpo y su comportamiento no se ajusta al de las otras niñas ni a las expectativas de los adultos. Lejos de debilitarla, su “fealdad” le da distancia crítica. Ana Isabel responde defendiendo su amor por su cuerpo, con singular asertividad y con ira cada vez que alguien le dice fea, al punto que llega a morder por este motivo a una de sus compañeras de escuela.

Incluso cuando durante los preparativos para la primera comunión a Ana Isabel empiezan a preocuparle sus pecados, su actitud hacia su cuerpo sigue siendo afirmativa. Alarmada por las acusaciones de su tía, que la llama pecadora y le recuerda que para no convertirse en mujer de la calle: “-No hay que amar al cuerpo, [porque] el cuerpo es castigo del alma” (41), y curiosa ante el “sensualismo” por el que la regaña su profesora, Ana Isabel busca en el diccionario el significado de la palabra y encuentra que es la propensión a los placeres de los sentidos. “¡Claro que ella es sensual!”—se dice a sí misma,

si le place ver, verlo todo y oír y gustar, aún cuando peque de golosa ... Sin duda tendrá que acusarse con el padre Mallorca de ser sensual. De tener pecados vergonzosos. De amar su cuerpo, que es castigo del alma. Y también de lo que le ha dicho su primo Luis. Tendrá que decirlo todo, todo, porque Isabel no quiere condenarse. (42)

La rebeldía de Ana Isabel hacia todo lo que implica ser “una niña decente” pasa, entonces, por la afirmación de su cuerpo. Ana Isabel quiere y besa sus propias manos, con

las que sueña con escribir, un día, las historias que le cuenta a su hermano, manos “¡...que nunca podrán estarse quietas! Sus manos que vibran, que palpitan. Sus manos que escarban, que aplastan terrones y lanzan pulidos guijarros. Sus manos que acarician su muñeca más grande que se llama Frú- Frú...” (107). Su cuerpo es también el medio de expresión de su rabia, que manifiesta mordiendo y golpeando a sus compañeritas ricas cuando éstas intentan humillarla, al llamarla fea o burlarse de que su madre trabaje. Ana Isabel se rebela también con su imaginación y sus sentimientos, al desear morir para vengarse de que su padre le pegara, e incluso al enamorarse del negrito Eusebio, porque es creativo, divertido y es el único que le ha dicho linda.

A pesar de la presión familiar y cultural sobre su cuerpo, Ana Isabel logra sostener su rebeldía durante su infancia. Para el final de la novela, sin embargo, algo ha cambiado, y su terca defensa de su cuerpo se ha transformado en dolor, su ira en llanto y resignación, sus fantasías y su mundo interior se han poblado de tristeza y oscuridad. Varios eventos anticipan esta transformación. En ellos se revela el vínculo de esta pérdida de la energía vital de su cuerpo con su despertar sexual y/o, mejor dicho, con su comprensión del deseo sexual del que su cuerpo es objeto.

Cuenta la narradora que Luis, el primo de Ana Isabel, le dice cosas en secreto que ella teme revelar al padre durante la confesión pero que se ve obligada a hacerlo para no condenarse, pues intuye que esas cosas son pecado y se siente pecadora por saberlas, a pesar de que su participación en este conocimiento es involuntario. En una confesión posterior el padre le pregunta si se ha tocado y si ha sentido cosas: “Ana Isabel no sabía lo que es pecado. El padre Mallorca le ha enseñado y desde entonces peca mucho Ana Isabel,” explica la voz narrativa (74). La presencia del cura cuya morbosidad despierta el deseo y la conciencia de su sexualidad en la niña se repite en las historias de niñas y adolescentes en el

Caribe y Latinoamérica. Otra escena decisiva para Ana Isabel es el encuentro con el papá de Pepe, uno de sus amiguitos, quien comenta al verlos juntos, mirando con malicia a Ana Isabel, que Pepe “ya va a sé un hombre...Y como que va a sé macho como yo” (95). En estas escenas se aprecia la forma en que la niña descubre la condición sexuada de su cuerpo, a través de las miradas y palabras de los otros, que, sin embargo no puede evitar incorporar como parte de su propia subjetividad. En este sentido, la de Ana Isabel es la historia de la mayoría de las protagonistas y viene a confirmar una parte esencial de la hipótesis que mueve esta tesis.

En La sexualidad femenina: de la niña a la mujer, Emilce Dio Bleichmar argumenta que la sexualidad de la niña despierta en contacto con la mirada masculina, y con la imposición sobre su cuerpo de un deseo que no le pertenece pero que, al despertar en ella excitación y temor, la niña aprende a asumir como propio, generando dentro de sí la idea de que ella es cómplice o “provocadora” de esa mirada y, al mismo tiempo, estimulando una sensación de vulnerabilidad ligada al hecho de que ella no tiene control sobre la mirada ni sobre su reacción a la misma. Esta imposición e incorporación del deseo ajeno es fundamental para la transformación de la imagen corporal que la niña sufre en la pubertad y en la adolescencia y para su paso desde una condición de sujeto a una de objeto en relación con su cuerpo.

No es extraño, entonces, que estas escenas precedan la misteriosa fiebre que mantendrá delirando a Ana Isabel por varias semanas, durante las cuales se produce el estiramiento de su cuerpo sintomático de su entrada a la pubertad. Su despertar tras la fiebre da cuenta también de cómo el espacio y el tiempo se construyen a través de la percepción de su cuerpo, pues Ana Isabel descubre el paso del tiempo gracias a su percepción de las dimensiones de su cuerpo en relación con los objetos y el espacio en la casa. Ana Isabel

empieza a hacerse consciente de su crecimiento cuando, al recuperarse y levantarse, se ve obligada a redescubrir las dimensiones de la casa, “qué bajita está la mesa y ella qué alta!”, piensa, y se da cuenta de que la cama grande de los padres en la que solía jugar con su hermanito ya no le parece tan grande (117). Un efecto similar se produce en la escena final, en la que Ana entiende que ya no es una niña porque sus brazos y piernas alargadas ya no pueden traspasar las rejas de la ventana.

La llegada de la pubertad produce un cambio radical en la actitud de Ana Isabel hacia su cuerpo y una tristeza comparable a la que Mary Pipher ha descrito en Reviving Ophelia como signo del paso de ser sujeto de su propia vida a ser objeto de la vida de otros. Pipher define la entrada en la adolescencia como un momento de disolución de la identidad antes que de adquisición de la misma, de pérdida de la voz y de una autenticidad que, en muchas ocasiones, nunca se recupera¹².

El cambio de la imagen corporal es uno de los elementos claves en esta crisis de la pubertad. Como lo explica Elizabeth Grosz:

It is in this period that the subject feels the greatest discord between the body image and the lived body, between its psychological idealized self-image and its bodily changes. Experientially, the philosophical desire to transcend corporeality and its urges may be dated from this period. The adolescent body is commonly experienced as awkward, alienating, and undesired

¹² A pesar de la justa crítica a la universalización y pesimismo del cuadro de Pipher, su texto apunta a las condiciones sociales y los imperativos culturales que, en efecto, limitan las actividades de las niñas tras su entrada a la pubertad, así como de los efectos de la contradictoria gama de modelos de feminidad y mensajes sobre sus cuerpos y personas que las adolescentes reciben desde sus familias, escuelas, grupos de amigos, las revistas para adolescentes, la publicidad, etc. Si bien la denuncia del problema no agota la complejidad ni variantes de su origen, las afirmaciones de Pipher pueden constatarse en muchos relatos y novelas de escritoras hasta épocas muy recientes, pues aunque las últimas décadas han puesto en circulación nuevos modelos de feminidad y oportunidades más o menos accesibles que han facilitado la emergencia de otras subjetividades, la literatura escrita por mujeres sigue ilustrando el anacronismo entre teoría y práctica. En este sentido, cabe indicar que la historia de Ana Isabel, a pesar de su remoto origen, sigue siendo reveladora.

biological imposition. Moreover, although the child's sexuality is structured primarily in pre-Oedipal and Oedipal development, it is only in adolescence that its sexuality acquires social recognition and value; it is only in adolescence that it becomes clear that the subject has a sexual, i.e., a genital, position, whether this is wanted or not. In pubertal development the genitalia and secondary sexual characteristics become definitive objects of consciousness and only bit by bit acquire representation in the body image. (Volatile Bodies 75-76)

En efecto, Ana Isabel, como muchas de sus sucesoras, vive el crecimiento como un evento involuntario pero inevitable, una especie de traición de la que sus cuerpos son origen y víctimas, el asomo de una sexualidad de la que no se es totalmente dueña, miradas ajenas que no se buscan ni se pueden evadir, experiencias de las que ya no se es agente, temores, frustraciones y renunciadas.

En el origen de estas sensaciones se encuentran no sólo las transformaciones físicas y psíquicas que la púber experimenta sino una serie de significados y valores asignados culturalmente a esos cambios. Las consecuencias de este proceso son evidentes en los últimos capítulos de la novela. “Ya eres una señorita –le había dicho la madre-. Ahora tienes que tener mucho juicio” (128). A los comentarios de la madre y Etelvina sobre los cambios en su cuerpo se unen nuevas sensaciones y preocupaciones, ahora “se la pasa mirándose en el espejo” (123), todo la hace estremecer, siente ganas de llorar sin motivo, y su hermanito Jaime se queja de que ya nunca quiere jugar. Ana Isabel ya no se duerme fantaseando con bailarinas y aventureras sino en medio de una angustia sin motivo evidente. Ana Isabel se reconoce en las curvas recién adquiridas de sus amigas, que ya no juegan ni corren por las calles, y se identifica con el dolor de un lagartijo al que Pepe, también ya grande e insinuante,

quema sin compasión. Su incipiente deseo, su interés por Pepe y su necesidad de sentirse atractiva, le llegan de la mano con una tristeza constante y con la obsesión con la muerte que llega a su cúspide en la noche en que se descubre sangrando: “¿Se irá ella a morir? ¿Se irá desangrando poco a poco hasta quedarse exangüe?” (128).

En efecto, hay algo de muerte en ese paso a la adolescencia, en la pérdida de ese cuerpo que, según intuye Ana Isabel, ya no podrá correr ni trepar por los árboles. Se trata de una muerte que es producto de la comprensión repentina de que ese aliado de su rebelión ya no está bajo su control ni le pertenece a sí misma y es, en cambio, vulnerable ante la amenaza que constituye su propio deseo y el de los otros. La noche de su menarquia, Ana Isabel camina hacia la ventana de su casa y recuerda entre lágrimas sus escapes a la plaza:

Ana Isabel se agarra a los balaustres con sus manos que tiemblan....

¡Cómo quisiera irse, escaparse, dejar la casa de los Alcántara y perderse a través de la plaza! Escaparse por la ventana como cuando pequeña jugaba al escondite....

Pero sus hombros están anchos y le impiden escaparse a través de la reja....

¡Su cuerpo, su cuerpo de mujer contenido por las rejas! ¡Su cuerpo que ha de quedarse muy quieto, prisionero en la casa de los Alcántara! (131-135)

Es aquí cuando el cuerpo adquiere esa segunda significación que atraviesa toda la obra posterior de Antonia Palacios, en la que el cuerpo es sujeto vivo pero también frontera, límite a la posibilidad de trascendencia del ser en el tiempo y el espacio. No es la carne ni su sexo, sin embargo, el origen de la oposición entre cuerpo y trascendencia. El obstáculo para el cuerpo, que en esta escena se metaforiza en la obligación de permanecer en la casa, remite aquí a la condición de madre y esposa que la niña tendrá que asumir como centro de su subjetividad adulta. En lo que parece ser, finalmente, el triunfo de la biología sobre la

rebelión de la niña, para conducirla por el camino de la decencia, yace un orden social que se denuncia en el duelo de la púber.

La desobediencia de Ana Isabel resulta insuficiente para vencer el peso del poder que reduce su corporalidad a la sexualidad y, en este movimiento, la convierte en objeto ajeno a su propia agencia. La violencia de este giro, delatada por las lágrimas de la protagonista y sus fantasías con la muerte, será muchísimo más evidente en los textos de Rosario Ferré y Marvel Moreno, que analizo en los dos capítulos siguientes.

CAPÍTULO 2

Marvel Moreno y Rosario Ferré: De alianzas y otras rebeliones

Papeles de Pandora, el primer libro de Rosario Ferré (Ponce, 1938), ha sido reconocido como un hito en la literatura puertorriqueña por su ruptura con los procedimientos narrativos tradicionales, por la experimentación con el lenguaje y los géneros y, sobre todo, por su rechazo a las convenciones sociales de la clase alta puertorriqueña y por el carácter feminista de su proyecto textual. Publicado en 1976, el libro recoge relatos y poemas de la primera producción creativa de Ferré, quien inició su carrera literaria a principios de esta década, cuando fundó la revista “Zona: Carga y descarga”, época también de su polémica vinculación al Partido Independentista Puertorriqueño. El inicio de su carrera literaria coincide con un giro significativo en la vida de Rosario Ferré, hija de una de las familias más poderosas de Puerto Rico, cuyo padre fue gobernador de la isla por el Partido Nuevo Progresista entre 1968 y 1972. Una evidente ruptura con los valores y las expectativas de su medio social, y en particular con los papeles asignados a las mujeres al interior de esta clase, cimienta la perspectiva de Rosario Ferré en este libro, ruptura que nutre así mismo los relatos de Maldito amor y otros cuentos (1986), de donde retomo para mi análisis el cuento “El regalo”. En estos primeros libros se revela un doble objetivo, destruir y construir, como la misma autora lo cataloga en su ensayo “La cocina de la escritura” (Sitio a Eros). Destruir, por un lado, las estructuras de dominación patriarcales y su definición de lo femenino, y construir, por el otro, una voz autorial propia a partir de la expresión de una feminidad hasta entonces silenciada y colonizada por el discurso masculino. Ambas caras de este proyecto tienen por escenario el cuerpo y el deseo de la mujer.

Un propósito similar se prefigura en los primeros cuentos de la barranquillera Marvel Moreno (1939-1995), publicados en revistas y suplementos literarios colombianos desde

1969 y finalmente recogidos en el volumen Algo tan feo en la vida de una señora bien¹³ que se edita en 1981. Se trata también de un libro fundacional, a pesar de su edición tardía y limitada y de que Moreno tendría que esperar hasta la publicación de su novela En diciembre llegaban las brisas (1987) para que el primero de sus libros recibiera una significativa atención crítica. La vida de Moreno ofrece también ciertas coincidencias con el recorrido vital de Ferré. Hija de una familia de la aristocracia barranquillera venida a menos, Moreno se educó en una escuela católica, de donde fue expulsada por defender las teorías de la evolución de Darwin, primera de una cadena de rupturas con su medio social que la conduciría, finalmente, a su exilio voluntario en París. Uno de los episodios más comentados de su curiosa biografía es su elección como reina del carnaval de Barranquilla en 1959, evento recapitulado en el relato final de su primer libro, “La noche feliz de Madame Ivonne”. En este relato se manifiesta la compleja posición de Moreno al interior de su clase, de la cual se aprovecha para escudriñar y desenmascarar las contradicciones de este medio, con una visión analítica e irónica, desde adentro y con profunda distancia crítica. La publicación de sus primeros cuentos coincide con su partida definitiva de Barranquilla, al lado de su esposo, el también escritor Plinio Apuleyo Mendoza. Barranquilla es, sin embargo, el escenario de la mayoría de su obra conocida¹⁴, espacio de sus obsesiones, al que retorna constantemente en su indagación sobre el poder y sobre lo humano.

En los cuentos del primer libro se anticipan motivos fundamentales en la obra de Moreno, cuyas preocupaciones principales pueden agruparse en torno al conflicto entre

¹³ En la edición de sus Cuentos completos (2000), el primer libro de cuentos de Marvel Moreno, Algo tan feo en la vida de una señora bien (1981) es retitulado bajo el nombre del cuento que abre la colección: Oriane, tía Oriane, al parecer en honor póstumo al deseo de la autora. Las citas de este trabajo corresponden a la colección de los Cuentos Completos (Norma: Bogotá, 2000).

¹⁴ He dejado fuera de este estudio su segunda novela, El tiempo de las Amazonas, que no ha sido publicada y que, a juzgar por los comentarios de los pocos críticos que han tenido acceso al manuscrito, excede los intereses de esta tesis al no centrarse en personajes adolescentes ni ser una narración de formación.

autonomía femenina y patriarcado, o entre la autenticidad y libertad del ser y el “deber ser”. El título del primer libro refleja una ironía similar a la de la novela de Palacios, Ana Isabel, una niña decente. De hecho, el proceso de formación de las “mujeres normales” hasta entrada la segunda mitad del siglo XX, época a la que se remiten las obras de Palacios, Moreno y Ferré, puede resumirse como la trayectoria desde “una niña decente” hasta “una señora bien”. En el caso de Moreno, por su parte, ese “algo tan feo”, como se aprecia en el cuento que le da el título original a esta primera colección, alude al deseo femenino, a esa sexualidad condenada al silencio precisamente por el orden de “la decencia”.

Al igual que en los primeros cuentos de Ferré, la batalla por la autonomía del ser en la obra de Marvel Moreno se libra en los cuerpos femeninos. Los personajes de niñas y adolescentes ocupan un papel central en varios de los primeros cuentos de ambas autoras. En cuadros dramáticos de abuso sobre sus cuerpos y psiques, las autoras ponen en evidencia la vulnerabilidad de las niñas y las adolescentes en un contexto cultural que concentra sus esfuerzos en la supresión de cualquier manifestación de agencia y de sexualidad femenina, ilustrando la batalla por el “cuerpo propio” que examino a lo largo de mi tesis. Por su parte, el diálogo entre la escritora isleña, Ferré, y Moreno, del Caribe colombiano, ilumina las conexiones que, en cuanto a la posición de las mujeres y su proceso de adquisición de subjetividad, pueden rastrearse a lo largo y ancho del Gran Caribe, aspecto cuya búsqueda y reconocimiento inspira esta tesis. La lectura comparada de estas autoras refiere también a las posibilidades de apertura del examen de la subjetividad desde los personajes de niñas y adolescentes a otras áreas del Caribe y Latino América.

Desde Puerto Rico, Barranquilla y París, Ferré y Moreno participan de la primera ola feminista y de los discursos en furor en los sesenta y setenta. Las obras de ambas autoras parecen traducir en la ficción el postulado de Heléne Cixous, entre otras: escribir el cuerpo

como fuente de la energía creativa y de la construcción de nuevos paradigmas de feminidad que superen las dicotomías patriarcales. Sin embargo, el cuadro del contexto cultural caribeño pone de relieve las dificultades de este proyecto creativo y político, al enfrentar la teoría con las condiciones particulares en las que se engrana el poder. Como resultado, la representación del cuerpo no es siempre la del vehículo de una liberación sino también la del objeto de violencia. Las niñas y mujeres de estas historias aparecen surcadas por las fuertes corrientes modernizadoras de la época y el atrincherado sistema de valores morales y prejuicios que se resiste a ceder terreno a nuevos modelos de subjetividad.

El conflicto entre la elite local de origen colonial y la nueva ola de ricos, profesionales e inmigrantes es un aspecto notorio del universo retratado por Ferré y Moreno, en el centro del cual las mujeres constituyen un bien de intercambio y negociación entre las dos clases y el último baluarte de contención frente a la transformación social. Como lo plantea Ligia S. Aldana, Moreno “sitúa la crisis de la femineidad de sus heroínas en el período en el que, al caducar el modelo del encierro doméstico, el proceso de modernidad le abre a la mujer el espacio de la vida en sociedad, pero manteniendo, y acrecentando, el control del cuerpo” (99). De esta manera, la obra de Moreno, al igual que la de Ferré, revela la correspondencia entre el proceso de modernización y de ascenso de una nueva clase dominante y el recrudescimiento del control sobre las mujeres. No obstante, entre las protagonistas de sus historias se avizora una creciente inconformidad, diferentes modalidades de rebeldía frente al orden establecido, curiosidades hacia otros modos de vida, así como la emergencia de nuevos modelos de feminidad, impulsos asociados al creciente acceso de las mujeres al espacio público. En efecto, la intensificación de las fuerzas en conflicto incrementa la violencia y conduce al desgarramiento de los cuerpos y las

subjetividades femeninas representadas en estas historias, cuyas víctimas más frágiles son las niñas y adolescentes.

Desde su conciencia feminista y desde su inequívoca vocación de escritoras, Marvel Moreno y Rosario Ferré comparten un proyecto ético y literario común: romper con el monopolio de la palabra masculina y sus paradigmas de feminidad para delatar la ilegitimidad del discurso y la práctica patriarcal, así como las violentas consecuencias de su poder sobre la experiencia y la identidad de las mujeres. El anterior es un objetivo manifiesto no sólo en los temas y protagonistas sino en el lenguaje de ambas autoras, objetivo que pasa por decir lo no dicho, nombrar el deseo y la sexualidad femenina, romper los tabúes con un lenguaje directo, algunas veces soez, y, sobre todo, con una furiosa lucidez. En este sentido, ambas autoras se vinculan al proyecto anunciado por Irigaray en Ese sexo que no es uno, donde la filósofa elabora la necesidad de construir un habla femenina a partir de la ruptura con el lenguaje masculino, lenguaje que ha de desplazarse por medio de un juego con la palabra y las representaciones que sustentan su autoridad:

“Jugar a la mimesis”, una “repetición lúdica” que devela lo que debía permanecer oculto: el recubrimiento de una posible operación de lo femenino en el lenguaje, lo que provoca el desplazamiento del sentido hacia otro lugar—otra materia y otro goce—y un “exceso perturbador” de la lógica del sujeto vs. objeto en el lenguaje y el discurso filosófico. (73- 74)

A través de este movimiento de imitación subversiva las autoras delatan la economía del auto-reflejo en el discurso masculino, la proyección del “Sujeto” que subyace en la construcción discursiva de esa feminidad “normal”, para “des-anclar el falocentrismo, el falocratismo ... dejando así la posibilidad abierta a otro lenguaje” (77). De este modo, en la

batalla de los cuerpos de sus niñas y “señoras bien” se metaforiza el reclamo del habla femenina, de la autonomía femenina y de la voz autorial de las escritoras mismas¹⁵.

En este segundo capítulo continúo mi indagación sobre la formación de la subjetividad femenina como “corpórea” que he venido ilustrando a partir de la metáfora de la tira de Moebius de Elizabeth Grosz, y de las ideas de Maurice Merleau-Ponty y Michel Foucault. Definida por la interacción constante y la mutua constitución de factores biológicos, psíquicos y socioculturales materializados en los cuerpos, la adquisición de la subjetividad femenina se representa en los textos de las escritoras caribeñas como el efecto de la batalla de niñas, adolescentes y mujeres por la autonomía de esos cuerpos, es decir, por la incorporación del “cuerpo propio” a su subjetividad, en oposición a la producción, apropiación y objetificación de sus cuerpos por el poder patriarcal. Partiendo del modelo del “biopoder” de Foucault, mi análisis aborda el poder como una red ubicua y móvil de relaciones, prácticas y discursos que inscriben la norma a través de unas “tecnologías del cuerpo”. Como se ha planteado en el primer capítulo a partir del análisis de la novela de Antonia Palacios, Ana Isabel, una niña decente, en el contexto de la primera mitad del siglo XX y hasta bastante entrada la segunda mitad, dichas tecnologías—discursos, prácticas, valores, prejuicios, etc.—se traducen en el orden de “la decencia”. El requisito y efecto fundamental de este orden es la supresión del deseo femenino o su reducción a la pasividad, en nombre de los modelos de feminidad convencionales, el de la madre y la buena esposa, y

¹⁵ Moreno amplía y profundiza este proyecto en su novela En diciembre llegaban las brisas, cuya ambiciosa concatenación de personajes e historias traza una genealogía del poder patriarcal y desenmascara las alianzas entre la moral judeocristiana, los prejuicios raciales y los privilegios de la clase alta en una intrincada red cuyo sostenimiento depende de la domesticación de los cuerpos y de la negación del deseo femenino. La novela, que analizo en detalle en el tercer capítulo, plantea, así mismo, una ontología feminista en la cual se mezclan instinto, erotismo e intuición como fuentes de la reapropiación del cuerpo que es requisito para la construcción no sólo de nuevas subjetividades femeninas y masculinas sino de un orden social más justo.

en oposición al de las “sinvergüenzas”, modelos que son inculcados en todos los niveles de la educación de niñas y adolescentes.

Mi interpretación de los relatos de formación en los primeros cuentos de Rosario Ferré y Marvel Moreno se concentra en el análisis de esta batalla de los cuerpos contra la supresión práctica y discursiva del deseo y la sexualidad femenina. Ferré y Moreno dramatizan trágicamente los efectos de este combate en imágenes de violaciones, enfermedades y suicidios, que resultan cruciales para la denuncia de los paradigmas de lo femenino y la construcción de nuevos modelos de feminidad que instituyen el proyecto ético y estético de estas dos autoras. Partiendo de “Ciruelas para Tomasa” de Marvel Moreno y “La muñeca menor” de Rosario Ferré, mi análisis empieza por situar los motivos principales del conflicto en medio del cual se forja la subjetividad femenina en sus obras. Por un lado, siguiendo con el modelo de poder de Foucault, se observan la represión y/o el castigo del deseo y la sexualidad femenina como técnicas por excelencia de administración de los cuerpos y se ilustra el proceso por medio del cual se inscribe sobre los cuerpos femeninos un atributo de “mercancías”, de objetos de intercambio en una economía patriarcal. Por otro lado, en diálogo con las ideas de Luce Irigaray, se examina la inscripción del deseo por parte de las autoras como mimesis subversiva del discurso patriarcal, y las alianzas entre mujeres como estrategia de contención y subversión sobre la que se sustentan las rebeliones individuales y colectivas contra la anulación de su deseo y la restricción de sus cuerpos a los modelos femeninos convencionales. El efecto performativo de algunas de estas rebeliones se profundiza en relación con los cuentos “La bella durmiente”, “El regalo” y “Amalia” de Rosario Ferré, a la luz de las teorías de Judith Butler. “Amalia”, al igual que “Autocrítica” de Marvel Moreno son además interpretados como testimonio del impacto de la soledad y la orfandad en la subjetividad de las niñas. Con sus trágicos finales, sus protagonistas

comprueban, precisamente por su ausencia, la importancia de la madre y de las asociaciones femeninas para contrarrestar la violencia patriarcal. En efecto, la violencia atraviesa toda esta narrativa, subrayando su vínculo con el poder y la sexualidad. La imagen emblemática de esta asociación es la del abuso sexual de niñas, adolescentes y mujeres, a cuyas implicaciones volveré en el capítulo siguiente, si bien su efecto no se restringe al evento de la violación. La narrativa estudiada constituye una denuncia a la relación entre sexualidad, poder y violencia como condición inherente, como vínculo constitutivo, origen y soporte del establecimiento patriarcal.

A pesar de los violentos cuadros que ofrecen sus historias, Ferré y Moreno bosquejan también visiones más auténticas de la experiencia femenina, al igual que alternativas de resistencia y realización individual para sus protagonistas. Mi recorrido por estos textos se estructura precisamente a partir de las disidencias frente a la norma patriarcal, haciendo énfasis en las formas de rebelión asumidas por las niñas y adolescentes. Algunas de ellas reapropian críticamente el potencial de los discursos en medio de los cuales se forma su subjetividad, se abren a posibilidades de conocimiento más allá de la racionalidad y la norma social, o resisten la objetificación de sus cuerpos utilizando su sexualidad como herramienta de auto-conocimiento y agencia. Así, aunque en la representación de los cuerpos femeninos en los textos analizados predomina la denuncia del nexo entre patriarcado y la represión de la sexualidad femenina, se postula también el erotismo como fuerza liberadora. En cuentos como “Ciruelas para Tomasa”, “La muñeca menor”, “La bella durmiente”, “Autocrítica” y “El regalo”, el deseo femenino constituye la amenaza por excelencia contra el orden establecido, insistentemente prevenida y castigada por una serie de actores e instituciones sociales, cuyos discursos se tejen y sostienen unos a otros inscribiendo el poder sobre los cuerpos. Sin embargo, las historias de niñas y adolescentes dan cuenta de un universo

femenino que excede la representación y las expectativas del poder encarnado en estos actores, no sólo a través del deseo, sino por medio de otras fuerzas de resistencia y pequeñas rebeliones. Entre estas rebeliones, me interesa resaltar las alianzas entre mujeres. En sus asociaciones con otras mujeres, las protagonistas de estas historias encuentran modelos alternativos de feminidad, puntos de referencia para el análisis de sus propias experiencias, así como una red de visiones y afectos en la que se sostienen sus disidencias frente a la norma patriarcal.

En los cuentos de Ferré, por su parte, se subraya también la condición performativa del género en el cual son subjetivados los cuerpos, y el potencial subversivo del *performance* de estos cuerpos frente al poder patriarcal. La restricción social de su deseo es combatida por las protagonistas a través de prácticas como la construcción o la manipulación de muñecas, el baile, el maquillaje y el disfraz, dando lugar a ese efecto de citación trasgresora y desplazamiento de la norma subrayado por las teorías de Judith Butler. Así, los cuentos de Papeles de Pandora revelan diversas estrategias performativas a través de las cuales Ferré produce un doble desplazamiento de la norma, en el género y en el lenguaje, para contravenir los “papeles” asignados a la palabra y la práctica femenina.

* * *

Muchos de los relatos de Marvel Moreno, al igual que su novela, En diciembre llegaban las brisas, son relatos de formación, en los que se concede parcial o total focalización a la mirada de las niñas y adolescentes en proceso de convertirse en mujeres. Uno de los aportes más significativos de la obra de Moreno es la indagación profunda sobre la psicología femenina y su representación a través de voces narrativas en intimidad con las conciencias de sus protagonistas. Sus narradoras generan la empatía del lector con la mirada que guía hacia el fondo de esas conciencias y que, desde allí, con una fría lucidez, como lo ha

señalado Luz Mary Giraldo, “se dirige a otros lugares, mira, observa, escudriña, cuestiona y pone en crisis tanto las costumbres establecidas como las razones del mundo contemporáneo” (221). A partir de estas miradas y voces se revela, por un lado, el engranaje de prácticas, valores y prejuicios sobre los que se ha sostenido el poder patriarcal y, por el otro, su correlato psicológico, el impacto de este orden sobre las conciencias individuales.

Los cuentos que componen su primer volumen de cuentos, Algo tan feo en la vida de una señora bien u Oriane, tía Oriane retratan, desde la perspectiva femenina, una Barranquilla aún provincial, de plena mitad de siglo, donde la ambigua moralidad religiosa y los prejuicios de género y raza que sostienen los privilegios de una clase dominante se inscriben sobre los cuerpos en una lucha violenta contra la autonomía individual. Este conflicto da lugar a subjetividades escindidas, seres cercados por sus inhibiciones y sus máscaras o castigados por atreverse a cuestionar la norma, que acaban en el aislamiento, la depresión, la locura o el suicidio. La violencia de este enfrentamiento es crudamente desenmascarada a través de los personajes y las visiones de niñas y adolescentes.

En “Ciruelas para Tomasa”, Marvel Moreno concede la voz narrativa a una niña, testigo del retorno a la casa familiar de una anciana loca y sucia que arrastra una pierna enferma y sarnosa. En esa mujer, la niña reconoce a la famosa Tomasa de las historias de su abuela. Compartiendo la narración con la abuela, la misma Tomasa y una narradora omnisciente, se reconstruye la historia de tres generaciones encadenadas por un evento trágico: el abuso sexual de Tomasa, y la venganza de ese abuso por parte de la ahora abuela, testigo a los diez años de la violación de su dama de compañía.

La narración se desenvuelve desde el regreso de Tomasa hacia los recuerdos de la abuela sobre su propia niñez y la adolescencia de Tomasa, una hermosa muchacha de origen desconocido que llega a casa de la abuela cuando su madre interrumpe la venta de su

virginidad en una plaza y se la lleva como institutriz de la niña. En casa de la madre, Tomasa es acogida por el matriarcado de las Arieta:

Una familia de mujeres que sabían por donde le entra el agua al coco, descendientes de una abuela capaz de instalarse en esta tierra de olvido [que] había abandonado herencia y parientes para escapar, en un mundo nuevo, a una sociedad que la quería inmaculada o puta, pero irremediabilmente idiota, según explicó en un testamento que marcaría la pauta a más de cinco generaciones. (44)

A pesar del apoyo de estas excepcionales mujeres y la recomendación de la madre de aprender un oficio que le conceda independencia, Tomasa se empeña en convertirse en una “señorita bien”, aprendiendo buenos modales, a tejer y a tomar el té, y comportándose como las heroínas de las novelas románticas que inspiran su transformación. Así, Tomasa privilegia un proyecto de ascenso en la escala social y de asimilación de clase que implica el ajuste a un modelo de feminidad convencional, por encima del legado feminista de su protectora.

El reino matriarcal de la casa de las Arieta es ensombrecido por la presencia del padre de la niña, un campesino violento y torpe con quien la madre se ha casado en un arrebato pasional, ignorado por el resto de la familia, y a quien la madre usa como capataz de sus haciendas controlándolo con un misterioso don de mando. Por su parte, el hermano varón de la niña ha sido enviado por la madre a estudiar a Europa para alejarlo del modelo del padre y mantenerlo al margen del machismo de su ambiente. De manera que, a su regreso, Eduardo se ajusta al galán que Tomasa ha estado esperando. Los dos se enamoran, alimentando el sueño que Tomasa ha forjado entre folletines, y ella se entrega apasionadamente, ante los ojos cómplices de la niña-abuela. Las relaciones de Tomasa y Eduardo generan el silencioso rechazo del padre, quien no puede admitir la masculinidad de

un hijo que no comparte su rol de macho pero cuya virilidad es confirmada por sus relaciones con Tomasa, así como entre la gente del pueblo, quienes no pueden tolerar la desenvoltura sexual ni el triunfo del proyecto arribista de Tomasa. Eduardo y Tomasa representan modelos de subjetividad amenazantes para las instancias del poder local, legitimadas por las rígidas distinciones de clase y género.

Cuando, poco después, la madre muere y Eduardo tiene que volver a Europa, Tomasa queda bajo el dominio del rencoroso padre que castiga sobre su cuerpo la doble trasgresión de la muchacha: la pérdida de su virginidad con Eduardo y su pretensión de casarse con un hombre de clase superior. El padre veng en ella también su resentimiento contra el dominio de la esposa muerta, que la diligente Tomasa empieza a remplazar en la casa, y se desquita de su hijo, cuya masculinidad “afeminada” amenaza su propia imagen de macho. El hombre encierra en un cuarto a la niña y en otro a Tomasa, dejándola en manos de sus peones, quienes la violan sucesivamente por tres días. Muchos años más tarde, la abuela recuerda el evento como “una humillación repetida al infinito, día a día, sin esperanza alguna, sin el menor consuelo” sobre Tomasa, quien, al decir de la misma abuela, no pudo oponer a la venganza del padre “ni el ambiguo escrúpulo ante la virginidad, ni el temor a una opinión que con tal de verla castigada prefería pasar por ciega y sorda” (34). La violación funciona aquí como un intento de restablecer el poder patriarcal, amenazado por el matriarcado familiar, por el hijo “afeminado” pero viril y por las ambiciones de la misma Tomasa.

Tras soportar este horrible castigo, y tras haber sido encerrada y amarrada en una celda, Tomasa se aísla mentalmente en lo que parece ser una renuncia total a su cuerpo y a la vida. En palabras de la abuela, Tomasa acepta “ser lo que tanta gente quería que fuera, no del todo loca pero sí lo bastante para fingir que lo estaba no por complacencia, imagino, sino

con el fin de alejarse completamente de los otros, ofreciendo aquel alelado mutismo como única respuesta de sí misma.” (33). Sin embargo, en el monólogo delirante de Tomasa con que se cierra el cuento, tras su retorno a la casa de las Arieta, descubrimos que Tomasa se ha replegado y sumergido en un mundo de fantasías que la conduce por un largo peregrinar silencioso y sin rumbo, mientras que su mente se ha detenido en el recuento de las caricias y el goce de su intimidad con Eduardo. Su cuerpo denigrado, sucio y enfermo esconde el refugio mental desde el que Tomasa ha desterrado la agresión de la que ha sido objeto, eternizando en su memoria y su andar la promesa del reencuentro con su amado. Por su parte, el silencio de Tomasa “habla”, expresa la violencia del orden patriarcal en su cuerpo y da testimonio de su deseo trasgresor, nunca dimitido por la protagonista. Su lenguaje corresponde al habla de la histérica que Irigaray discute en Ese sexo que no es uno:

Bajo la forma de una gestualidad paralizada, de una palabra imposible y prohibida ... en forma de síntomas, habla de algo que ‘no puede hablarse ni decirse’... el drama de la histérica es su escisión entre este lenguaje y el lenguaje aprendido en su familia, en la escuela y la sociedad, que no nombra su deseo: ‘le quedan, entonces, a la vez, el mutismo y el mimetismo’. (131)

Además de la exposición del poder a través de la violencia sexual, cuyo efecto se extiende sobre las vidas de las tres protagonistas y sobre cuyo comentario volveré en el tercer capítulo, el crudo cuadro del cuento pone de manifiesto otro aspecto clave en la formación de la subjetividad femenina, el fuerte componente intersubjetivo en medio del cual se da lugar a la formación de las mujeres y el potencial trasgresor que se engendra en las alianzas entre las mismas. El reconocimiento de la persistencia de los vínculos de las mujeres entre sí y la politización de estos vínculos no sólo subraya la condición intersubjetiva en la que se forma todo sujeto sino que cuestiona el ideal de separación e independencia del individuo en

el que se sustentan las teorías del desarrollo humano y de la subjetividad bajo el modelo masculino del “Sujeto”.

El contraste entre la memoria de las visiones infantiles de la niña-abuela y las percepciones de la nieta contribuye a la reproducción de estas alianzas desde la narración misma del cuento. La nieta, huérfana de madre, es una muchachita inquieta y vivaz, que ve con distancia el cuerpo sucio y enfermo de Tomasa. La niña recuerda las historias de la abuela mientras revisa los errores de Tomasa, construyendo un juicio crítico del modelo que Tomasa representa, en contraste con el de las mujeres de la familia, que será decisivo para su comprensión de la feminidad. Es desde su perspectiva que los lectores juzgamos el poco provecho que Tomasa saca de la segunda oportunidad sobre su destino de objeto sexual en venta que le provee su ingreso a este curioso matriarcado. Para la niña, la historia de Tomasa resulta liberadora en tanto que le provee un referente en el que constata los peligros de la feminidad convencional y la amenaza de la violencia masculina, confirmando la importancia de su independencia, legado de su abuela y las Arieta.

Por su parte, la abuela recuerda a Tomasa con nostalgia y admiración, vinculada a ella por un nexo inaccesible a la comprensión de la niña. A través de la narración de sus recuerdos, de la actualización de su memoria en la niña, la abuela mantiene abierto un espacio para Tomasa entre las Arieta. Este espacio ha sido recuperado de la usurpación patriarcal al ejecutarse la venganza de la violación de Tomasa, por parte de la abuela-niña, “el ser más inerte de la casa, una hija que dudaba que fuera suya y de la que bien le habría valido desconfiar a pesar de sus diez años” (38). La ya vieja abuela recuerda ahora cómo

la mutilación infringida por mi padre había sido vengada una semana después de haber partido Tomasa al asilo, porque el azar quiso que nos encontráramos él y yo, él parado frente al portón del patio, yo trayendo por

la brida el caballo de Eduardo que un momento antes había estado a punto de matarme. Él me miró, miró al caballo, hizo un gesto. Yo le pasé las riendas en silencio, sin advertirle que ese caballo, en la alambrada que tenía que cruzar para ir a la ciudad, acababa de ver culebrear a dos metros de él, centelleante y pérfida, una mapaná raboseco. Y conociendo su mal genio me puse a esperar aquí mismo. Y al cabo de media hora, revolotearon en el cielo los primeros goleros. (47)

Del padre, dice la misma abuela: “no quedó ningún retrato. Ninguna persona lo lloró a su muerte y nada le sobrevivió, ni siquiera el nombre” (38). La focalización de la escena propone una identificación de la voz narrativa, e indirectamente del lector, con la mirada de la niña vengadora, ese “ser inerme” que tiene, a pesar de sus diez años, la lucidez para juzgar el mundo adulto y el coraje para enfrentar la Ley del padre. La muerte del padre aparece como justicia poética, y no puede afirmarse que fuera provocada por la niña, pero el hecho de que ella se apropie de tal venganza como suya ratifica la decisión ética de la niña, quien elige vengar a Tomasa y restituir el equilibrio del matriarcado familiar. En este gesto, al igual que en el tejido de voces, conciencias, visiones y generaciones que se recrea en el cuento, Moreno sintetiza una propuesta ética que puede rastrearse en toda su obra, en la que se privilegian las redes solidarias entre mujeres y hombres oprimidos por las relaciones de poder imperantes, como base afectiva y moral sobre la cual se apoya la toma de posición y la defensa propia, incluso si ésta conduce a la muerte simbólica o empírica de los opresores.

El postulado ético de Moreno puede interpretarse a la luz de la caracterización que Carol Gilligan hace de la ética del cuidado y de la comunicación como código moral femenino en In a Different Voice: Women's Conception of the Self and of Morality. Gilligan se basa en las ideas de Nancy Chodorov en torno a la relación entre la niña y la madre para

argumentar que el discernimiento moral de la mujer depende de una concepción del mundo como relaciones de mutua dependencia, más que como individuos cuyos derechos son vigilados por normas y leyes. Según Chodorov, el hecho de que la mujer nunca renuncia al lazo psíquico y afectivo con su primer objeto de afecto, la madre, y de que es socializada a partir de la identificación con el género de la madre, conduce a fronteras más flexibles de su ego que la hacen propensa a la construcción de su individualidad en conexión con los otros, más que en la separación de los mismos. Partiendo de esta premisa y de investigaciones con niñas, adolescentes y adultas, Gilligan describe el desarrollo moral femenino como origen y efecto de una ética distinta de la masculina. El mundo de la niña y la adolescente es, según Gilligan, “a world of relationships and psychological truths where an awareness of the connection between people gives rise to a recognition of responsibility for one another, a perception of the need for response” (30). En consecuencia, las mujeres desarrollan una ética de la comunicación y el cuidado mutuo que se distingue de la ética basada en el derecho individual que fundamenta la visión masculina de la justicia. La diferencia en el desarrollo psíquico y moral de las mujeres explica también sus dificultades, en especial durante la adolescencia, para separarse de los padres y de los otros en su percepción de sí mismas como individuos, dificultad de la que dan cuenta muchos de los textos estudiados. Del mismo modo, la necesidad de una drástica separación de la madre para definirse como sujetos, explicaría, según Chodorov y Gilligan, la resistencia masculina a desarrollar intimidad en sus relaciones adultas.

De acuerdo con las investigaciones de Gilligan, en el marco de esta concepción relacional del yo, las mujeres, aún desde los estadios más tempranos de su formación ética, prefieren alterar las reglas para preservar las relaciones, mientras que los hombres tenderán a

reemplazar las relaciones privilegiando las reglas establecidas y los derechos individuales (44).

De manera que, en el contexto de la ética femenina del cuidado, explica Gilligan:

The moral problem arises from conflicting responsibilities rather than from competing rights and requires for its resolution a mode of thinking that is contextual and narrative rather than formal and abstract. This conception of morality concerned with the activity of care centers moral development around the understanding of responsibility and relationships [emphasis in connection], just as the conception of morality as fairness ties moral development to understanding of rights and rules [emphasis in separation] ...

Within this construction the moral dilemma changes from how to exercise one's rights without interfering with the rights of others to how 'to lead a moral life which includes obligations to myself and my family and people in general'. (19, 21)¹⁶

Dentro de esta lógica de la interconexión y ética del cuidado, que la niña ha aprendido de su madre y las Arieta, se legitima la venganza de la niña-abuela sobre el padre en “Ciruelas para Tomasa”. Por ello, la muerte del padre, más que un triunfo de la lógica de la violencia movida por el odio al mismo que la abuela reconoce compartir con Tomasa, funciona como el restablecimiento de la cadena afectiva que ha unido por generaciones a las

¹⁶ Se puede objetar que la visión de Gilligan, cuyas investigaciones se realizan a finales de los setenta, no necesariamente se aplica a los modelos femeninos contemporáneos, además de que universaliza el proceso de adquisición de madurez moral de la mujer, desconociendo particularidades de clase y culturales que influyen en este proceso. Podríamos decir también que lo que ella clasifica como una ética femenina no es exclusiva de las mujeres ni aplica a todas ellas. Es más, en contextos contemporáneos, podríamos pensar en muchas mujeres asumiendo cada vez más los modelos “masculinos” de individualismo como madurez, y sus consecuentes códigos morales. La relación entre esta nueva moralidad y los modelos de subjetividad neoliberal se discute en el cuarto capítulo, en relación con las obras de Fanny Buitrago y Mayra Santos-Febres. Sin embargo, el modelo de Gilligan aplica a la ética de esas matriarcas caribeñas y latinoamericanas que pueblan mucho de nuestro imaginario literario, inspiradas en las cabezas de esa ancestral organización en torno a la familia extensa que persiste en nuestra cultura a pesar de su urbanización, modernización y capitalización creciente.

mujeres de su familia: “la secreta corriente femenina anudada con sonrisas y murmullos [que] se había enfrentado a esa fuerza oscura que desde lo más profundo del tiempo la intentaba destruir” (44). Desde esta perspectiva, el dilema moral para la niña se resuelve inequívocamente a favor de Tomasa y en oposición al padre. Esta postura ética refiere también al discernimiento moral de la pequeña Ana Isabel en la novela de Antonia Palacios, cuyos cuestionamientos al orden de “la decencia” y las distinciones de clase y raza de su entorno están basadas en su cercana relación con los niños pobres y negros con los que juega en la plaza.

La intervención de la abuela en la muerte del padre es también la ratificación del vínculo que une a la abuela con Tomasa. La niña-abuela ha sido cómplice de sus amores con Eduardo, cuyo recuerdo, al igual que el de la violencia del padre, definen su propia sexualidad y afectividad, y ha compartido la trasgresión de Tomasa con su carga de placer y su condena. “Escondida entre los matorrales, mirando sus cuerpos arquearse y debatirse a un ritmo de tambores lentos, descubrí el amor que nunca me fue dado sentir,” recuerda la abuela, asumiendo en el origen de su propia frustración sexual la violencia del padre, que sellaría en su memoria el nexo entre sexualidad y violencia (47). “No llegaría alguna vez a disociar de mi mente amor y castigo”—insiste—y por ello, “las sábanas demasiado limpias, la ansiedad de noches infinitamente blancas. Sintiendo la rabia de mi cuerpo” (47-48). La reflexión de la abuela sobre su propia historia amorosa permite vislumbrar una de las consecuencias más dolorosas para la subjetividad femenina de la confusión entre poder, sexo y violencia, la imposibilidad de amar. Sobre esta emasculación afectiva de las mujeres, volveré en el capítulo siguiente. En todo caso, al asumir una culpa que no necesariamente le pertenece sobre la muerte de su padre, la abuela confirma su solidaridad, en el deseo, el placer y el odio, con Tomasa, además de su agencia sobre el razonamiento moral que aún

siendo niña le permite escoger a Tomasa por encima del padre, contraviniendo el poder patriarcal en un acto que la define como sujeto y como miembro de esa cadena de mujeres excepcionales.

La historia de la abuela y Tomasa ilustra las posibilidades políticas que subyacen en el fuerte carácter intersubjetivo que determina la formación de las mujeres, y en la ética de la solidaridad mutua, cuyo potencial de transformación es subrayado también por Luce Irigaray en varios de sus ensayos. El amor entre mujeres, señala Irigaray, carece aún de significantes que puedan articularse en el lenguaje. La dificultad para amarse mutuamente es consecuencia de la supresión de su lenguaje y su subjetividad y de la localización de las mujeres como mercancías en una economía patriarcal. El resultado es precisamente la parálisis, la somatización, la no diferenciación entre unas y otras mujeres, la rivalidad y el rechazo mutuo (The Irigaray Reader 101). En “Women-Amongst-Themselves: Creating a Woman-to-Woman Sociality” Irigaray insiste en la necesidad del amor propio, del amor a la madre y a las otras mujeres, *women-sisters*, como plataforma para romper con el culto al falo y con la posición de objetos de intercambio y de rivales en el mercado, en la que las mujeres han sido localizadas bajo el orden patriarcal. Por su parte, para Gilligan el desarrollo intersubjetivo de las mujeres y su tendencia a una ética basada en las conexiones mutuas, apunta también a transformaciones en la forma en que se ha teorizado el desarrollo humano: “women’s development points toward a different history of human attachment, stressing continuity and change in configuration, rather than replacement and separation, elucidating a different response to loss, and changing the metaphor of growth” (48). De allí que las asociaciones entre mujeres, ilustradas por los cuentos de este capítulo, constituyan uno de los aspectos más significativos en el recuento de las rebeliones femeninas contra el poder patriarcal.

Volviendo al cuento de Moreno, la gráfica denuncia del efecto de la violencia patriarcal en el sacrificio de los cuerpos y del deseo de Tomasa y de la abuela adquiere otro valor gracias a la incorporación del personaje y la voz de la nieta, en cuyas reflexiones se comprueba la reposición de la cadena matriarcal y el legado de la rebelión de Tomasa y de la abuela misma, sugiriéndose su poder liberador sobre la próxima generación. La herencia de la cadena afectiva como resistencia y base de una postura ética se confirma en la imagen final del cuento, cuando la nieta supera su temor a la anciana loca y, en un gesto amigable, recoge y entrega en silencio unas “ciruelas para Tomasa”.

El cuerpo denigrado y sacrificado de la mujer vieja que, sin embargo, se constituye en un manifiesto y un legado para la generación posterior, vincula la historia de Tomasa con la de “La muñeca menor”, relato con el que se abre Papeles de Pandora de Rosario Ferré. El cuento narra la historia de “la tía vieja”, desde el momento en que, al bañarse en el río, una chágara se le incrusta en la pantorrilla, instalándose en ella y obligándola a arrastrar de por vida su pierna purulenta. Suprimido el único atributo de su feminidad que le garantizaría la realización personal a través del matrimonio, la belleza de su cuerpo, la tía se recluye en la casa familiar ayudando a su hermana a criar a sus nueve hijas. La tía se dedica, entonces, a fabricar muñecas a imagen y semejanza de sus sobrinas, una por cada sobrina por cada año de sus vidas, que va acumulando en un cuarto del viejo y decadente caserón¹⁷.

Se trata probablemente del cuento más estudiado de esta colección, pues condensa en sí el proyecto político y literario de los primeros cuentos de Ferré: la denuncia y confrontación formal e ideológica de los discursos patriarcales—incluido el canon literario regional—y de las definiciones convencionales de feminidad, así como de otras prácticas de

¹⁷ El símbolo de la muñeca tiene como intertexto más evidente el de Las Hortensias de Felisberto Hernández, que puede constatarse en la asignación del nombre del autor al esposo de María de los Ángeles en “La bella durmiente”, relato analizado en este mismo capítulo.

marginación social, a través de la inscripción textual de los cuerpos, el deseo y la palabra femenina. El cuerpo inerte y mudo de las muñecas alegoriza la violencia paralizante del poder sobre la subjetividad femenina, mientras que la historia de las protagonistas, la tía vieja y la sobrina menor, revela la condición de objetos de las muñecas-mujeres en el intercambio que permite el sostenimiento y el relevo de los privilegios de clase entre la decadente oligarquía y la nueva elite profesional que surge de la modernización patrocinada por el capital norteamericano.

En este cuento, y a todo lo largo de Papeles de Pandora, Ferré denuncia la condición de “mercancías” de las mujeres, que Irigaray ha descrito en Ese sexo que no es uno. Bajo el orden patriarcal, las mujeres son objeto de intercambio y fetiche en una relación social de los hombres entre ellos que viabiliza la circulación del poder del falo. El uso, consumo y tráfico de sus cuerpos sexuados asegura la organización y reproducción del orden social, sin que tengan su parte en él como sujetos: “la mujer ocupa un lugar de ‘explotación específica’ en medio de los intercambios sociales: No ‘entra’ en ellos más que como objeto de transacción, a menos que acepte renunciar a la especificidad de su sexo, cuya ‘identidad’ le es impuesta, por otra parte, en función de modelos que le son ajenos” (161). En este contexto, no son las propiedades de su cuerpo las que determinan su precio, las mujeres no tienen valor en sí mismas sino en referencia al “trabajo del hombre” para ganarlas, y su valor se establece en comparación con el de las otras, “el cuerpo de una mercancía se convertirá, entonces, para otra mercancía, en espejo de su valor” (168). En esta condición de mercancías se origina la transición del “cuerpo propio” al “cuerpo dócil” que he venido argumentando en esta tesis, y que Irigaray describe en los siguientes términos:

La participación en lo social exige que el cuerpo se someta a una especularización, a una especulación que lo transforma en objeto portador de valor, en signo comprable, en significante amonedado....

La mercancía- la mujer- está dividida en “dos cuerpos” irreconciliables: su cuerpo “natural” y su cuerpo socialmente valioso, intercambiable: expresión (particularmente hermética) de valores masculinos. (169)

“Devenir mujer normal”, dice Irigaray, implica devenir mercancía desde una naturaleza sometida a la lógica masculina. Cabe aclarar, sin embargo, un par de aspectos esenciales a mi hipótesis. Primero, el cuerpo no es naturaleza previa, sino materia inscrita y producida culturalmente. Segundo, el “devenir mujer normal”, el hacerse mercancía, no es un efecto sino un proceso nunca acabado. La subjetividad femenina está en permanente constitución, es el producto constante de la tensión entre los cuerpos y ese orden que las empuja al lugar de las mercancías.

“La muñeca menor” registra gráfica y contundentemente el proceso de devenir mercancía a través del símbolo de las muñecas. La fabricación de las muñecas se convierte en un ritual en el que participan la familia, los criados y las mismas niñas, cuya cara la tía moldea sobre láminas de yeso, mientras rellena el cuerpo con guata y hace traer de Europa unos ojos de vidrio que sumerge en el río para enseñarles a reconocer las chágaras. Una a una, las sobrinas van creciendo, y con ellas las muñecas, si bien la tía las viste a todas con el mismo traje infantil. El día de sus bodas, la tía les entrega una muñeca especial, la última, con piel menos transparente y rostro en cerámica de micado, diciéndole a las sobrinas: “Aquí tienes tu pascua de resurrección”. Un día, el doctor que ha atendido a la tía toda la vida aparece con su hijo, también médico, para mostrarle la pierna que le ha pagado los estudios de medicina, revelándose que el médico pudo haber curado a la mujer pero decidió aprovecharse de ella.

En el día del matrimonio de la sobrina menor con el hijo del médico corrupto, la tía le entrega su respectiva muñeca de bodas, y la muchacha nota que tiene dentro de los ojos sus dormilonas de diamantes, además siente la muñeca tibia y reconoce en ella su colección de dientes de leche. A la primera oportunidad, el marido le saca los ojos a la muñeca y empuña las dormilonas, de manera que la muñeca queda cabizbaja en una silla hasta que extrañamente desaparece. Con el tiempo el hombre se hace rico aprovechándose de que sus clientes quieren conocer a su esposa aristocrática, testimonio de esa clase en extinción, quien permanece sentada en el balcón con la cabeza agachada. Sin embargo, al doctor empieza a incomodarle que su mujer no envejezca. Así, una noche decide auscultarla. Entonces, cuenta la narradora: “la muñeca levantó los párpados y por las cuencas vacías de los ojos comenzaron a salir las antenas furibundas de las chágaras” (Papeles 15).

La crítica en torno al cuento coincide en destacar la denuncia de la objetificación de la feminidad que se efectúa a través del símbolo de las muñecas. En esta línea, Elba D. Birmingham comenta la situación de la tía como emblemática de la valoración de la mujer como objeto, pues la pérdida de la belleza constituye la pérdida de su valor como posible esposa, confinándola al encierro y el mutismo progresivo. Por su parte, el hecho de que las muñecas lleven siempre el mismo vestido de niñas sugiere para esta autora uno de los más difíciles imperativos del imaginario patriarcal para la mujer, la infantilización de la feminidad: “the denial of the right to grow, to become independent and to be treated as adults rather than being forced to remain as a semiotic sign—woman-child” (78). Por otro lado, el final del cuento ha sido interpretado casi unánimemente como la transformación de la sobrina menor en muñeca: un objeto hermoso, inmóvil, mudo y asexuado, transparente constatación de la violencia de los estereotipos tradicionales de la feminidad patriarcal sobre el ser femenino. Sandra Palmer López considera la agresividad final de las chágaras como una

venganza contra el marido, mientras que Ivette López interpreta el final como una fusión entre la tía, la muñeca y la sobrina, la anunciada “pascua de resurrección”.

Una lectura más optimista del cuento, como la de María Inés Lagos, pone en evidencia no sólo la denuncia del poder sino la presencia de algunas posibilidades de emancipación de los cuerpos en la historia, en contraste con la inmovilidad y el mutismo de las muñecas. En efecto, el cuento se inicia con la imagen de la tía adolescente disfrutando desnuda del agua sobre su cuerpo en el río, mientras se imagina que sus cabellos se extienden hasta tocar el mar. La escena sugiere la sensualidad de la tía y su fantasía de escape y de realización personal, impulso que es castigado por la “penetración” de la chágara, con ayuda del médico que se rehúsa a sacar el crustáceo de su pierna. Sin embargo, como lo argumenta Lagos, el enclaustramiento de la tía permite también su evasión del que parece ser su único destino posible, el de esposa. Cabe considerar a favor de esta idea la invisibilidad de la verdadera madre de las nueve niñas, la mujer que ha cumplido con su destino ideal de esposa y madre, desdibujada por completo en el cuento. Por otro lado, Lagos comenta el deseo de la sobrina menor, quien se casa con el hijo del médico cuando empieza a sentir “ganas de saber cómo era por dentro la carne del delfín” (14). De manera que en el cuento se efectúa una lucha de los cuerpos contra su objetificación, por parte de la tía y la sobrina menor, y no la simple sumisión al poder sobre sus cuerpos. Sin embargo, Lagos comparte la interpretación del final como el triunfo de la violencia del poder que revela las escasas alternativas ofrecidas por el patriarcado para la autonomía femenina, en especial en las mujeres de la clase alta.

Un análisis comparativo con otras historias de niñas y adolescentes, y en particular con la historia de Tomasa, permite vislumbrar otras posibilidades de interpretación de este cuento. Por una parte, cabe agregar que las muñecas son un símbolo muy complejo dentro del texto, pues además de ser metáforas de la objetificación de los cuerpos femeninos, su

elaboración constituye también una estrategia ritual de detención del tiempo en la niñez/adolescencia. Las muñecas son también significantes de un lenguaje a través del cual la tía expresa un conocimiento intuitivo sobre la condición de la mujer que da lugar a esa red de saber y afectos, y al legado emancipador al que me he referido en mi análisis de “Ciruelas para Tomasa”. A su vez, la fabricación de las muñecas puede considerarse un ejemplo de performatividad trasgresora, a cuyos efectos volveré más adelante con el análisis de otros cuentos de Ferré.

El impulso de capturar la infancia de las sobrinas y de heredarles en su boda el último eslabón en la cadena entre su niñez y adultez, sugiere un intento de retener algo que la tía encuentra valioso en la infancia, y que, tras considerar otras historias de niñas, puedo enunciar como ese conjunto de vivacidad, curiosidad y energía infantil que, al lado del deseo sexual adolescente, se ven sacrificados por los requisitos de la feminidad adulta. La entrega de la muñeca puede interpretarse también como una advertencia a sus sobrinas contra su objetificación bajo el papel de esposas y el dominio de sus maridos.

Ahora bien, si atendemos a los silencios en la historia, mi interpretación de este legado me lleva aún más lejos. Para empezar, aunque no sabemos qué sucede con las otras ocho sobrinas y sus muñecas de bodas, sabemos que la muñeca de la menor es aún más especial que las otras, pues hay un anuncio de vida en el calor que la sobrina siente al tomarla, y su carácter de herencia está marcado por la inserción de las dormilonas de la tía en sus ojos. Con la muñeca, la tía produce las circunstancias bajo las cuales, la avaricia de su marido se revela a la menor, pues el hombre no se resiste a sacar los diamantes de los ojos de la muñeca. De modo que la ceguera de la muñeca constituye el abrir de los ojos de la sobrina, en un juego de mutua correspondencia y suplantación entre muñeca y mujer que se ha anticipado cuando la sobrina descubre en la muñeca sus dientes de leche. Tras la

mutilación de la muñeca, el marido regresa un día preguntando por la misma, de la cual quiere vender ahora su rostro de cerámica y la sobrina revela su audacia al mentirle, diciéndole que por estar rellena de miel se la han comido las hormigas, versión de la que dudamos porque el marido nunca puede encontrar los restos de la muñeca, de manera que se puede deducir que la sobrina la ha escondido para protegerla de su esposo, es decir, que ha sopesado tanto el valor de su regalo como las intenciones de su marido.

Desde este momento, la narración juega con el lenguaje y la sobrina desaparece de la historia para empezar a referirse sólo a “ella”, el objeto inmóvil y cabizbajo que se sienta en el balcón mientras el doctor se aprovecha de su exhibición para incrementar su fortuna, sin extrañar su silencio hasta cuando se molesta con la idea de que su esposa no envejece. Es entonces cuando el cuento nos revela la transformación y la posesión del cuerpo de la muñeca por las chágaras, que también representan la herencia de la tía. La desaparición de la muñeca y la posterior desaparición de la sobrina en el lenguaje del cuento me conducen a pensar en una suplantación más que en una fusión entre muñeca y mujer o que en una posesión por parte de la muñeca, procesos que han sido interpretados como signos de la supresión de la identidad y el cuerpo de la sobrina ante el abuso del marido. Mi teoría es que la sobrina es reemplazada por la muñeca, a cuyo cuerpo las chágaras le dan vida y movilidad para permitir suplantar con ese cuerpo el lugar de la sobrina en la casa y en la vida de su marido, facilitando su escape y dejando a nuestra imaginación el destino de la menor. Es ésta la “resurrección” anunciada por la tía, quien cumplida su misión de ayudar a criar y advertir de su destino a sus nueve sobrinas, se libra de su propia manda poniendo en el cuerpo de la muñeca menor la chágara que cargó durante su juventud, legando a su sobrina la oportunidad de tomar las riendas de su destino. El paralelo entre la pierna podrida de Tomasa y la de la tía vieja confirman mi acercamiento a estos cuentos. En ambas el sacrificio

de sus cuerpos constituye la metáfora de la violencia infringida contra su deseo y sus anhelos de transformación y realización individual, pero también la prueba viva de su resistencia a la inscripción de sus cuerpos por el poder, cuya imagen heredan como herramienta de juicio crítico y de distanciamiento de la feminidad tradicional a la generación venidera.

El legado que circula en estas redes de mujeres tejidas entre afectos, visiones disidentes, murmullos y silencios, es el reconocimiento de la ilegitimidad y arbitrariedad del poder patriarcal y del discurso sobre la mujer que edifica este poder. Se trata de un conocimiento intuitivo, anclado en la materialidad del cuerpo y su percepción, en la experiencia del cuerpo violentado y enfermo, o del cuerpo deseante que encuentra en su erotismo el camino hacia la autonomía del ser femenino. El desenmascaramiento de la mentira tras las pretensiones de definir y reducir lo femenino por parte del poder patriarcal, frente a la lógica del deseo y la verdad de los cuerpos, constituye el fundamento para una ética que, anclada en la red de aliadas que representan estas historias, ampara la ruptura con lo establecido y la rebelión de los cuerpos. Al mismo tiempo, la restitución de agencia a los cuerpos en estos textos, constituye el punto de partida para la resignificación del lenguaje y del signo “mujer” en el que las escritoras anclan la construcción de su voz autorial.

Así como en “La muñeca menor” las muñecas se convierten en el vehículo de transmisión de este conocimiento, en “Oriane, tía Oriane” de Marvel Moreno los misteriosos objetos de la tía constituyen para su sobrina María la iniciación al mundo de la fantasía, el erotismo y la rebelión contra el orden patriarcal. Desde que María llega a la casa de Oriane de vacaciones, la niña se siente identificada con esa tía hasta entonces desconocida que despierta un obvio recelo en el resto de su familia. La vieja casa está llena de espejos, retratos, gobelinos y cuartos clausurados que envuelven a María en una atmósfera de misterio. La niña

se fascina con la tía Oriane y dedica sus tardes a observarla mientras dibuja, sintiéndose adormecida por la magia de la “infinita reiteración de formas” tejidas en el papel.

Desde la repetición del nombre en el título del cuento, el texto juega con la relación especular que se desarrolla entre tía y sobrina, y con un efecto circular en el tiempo, detenido en la casa en algún momento del pasado de la tía y reiterado por Oriane en sus rituales cotidianos, sus dibujos y sus objetos. La complicidad entre la tía y la sobrina se fortalece cuando Oriane le muestra un álbum con sus fotos de infancia, en las que María no puede evitar reconocer su propio cuerpo, sus trenzas y sus gestos. Sobre el cuerpo de María empieza a adquirir forma el pasado de su tía Oriane, que la niña avizora cuando ésta abre ante ella los armarios donde guarda los objetos de su juventud:

María desenvolvía los recuerdos de su tía con la misma fascinación que habría sentido al levantar la tapa de una caja de sorpresas. Podían aparecer cosas extrañas, amuletos y horribles figuritas de trapo. O podía haber algo velado a la vista. Porque casi todo parecía tener un doble fondo: una muñeca encerraba otra, un dado se repetía siete veces dentro de él mismo, un joyero revelaba casillas invisibles presionando botones ocultos entre arabescos. Tía Oriane le había dado a entender que debía descubrir las claves por sí sola pero la observaba sonriendo mientras ella escudriñaba sus gavetas y de pronto, con un gesto casi imperceptible, le sugería que había elegido la llave indicada ... A veces María descubría dibujos y retratos de su tía, una insólita tía Oriane de cabellos sueltos y vestidos transparentes que corría descalza por la playa. Y figuras de cobre: grandes pájaros cuyas alas se abrían sobre mujeres desnudas... (19)

El descubrimiento del misterio tras lo aparente llena de turbación y excitación a María, quien es seducida por los objetos como por “las manos de un ilusionista” (20). El interés por los objetos hace parte de una cadena de eventos que despiden la infancia de María, amparada por la atmósfera del lugar y por el velo protector de la misteriosa Oriane. La narradora anuncia que al cerrar los armarios “María tuvo la sensación de haber perdido algo” (20); es entonces cuando dejan de interesarle los libros y las muñecas, desplazados por el hechizo de Oriane, sus movimientos, su elegancia, su memoria vertida sobre esos objetos, en los cuales se insinúa su propio secreto: la relación incestuosa con su hermano Sergio, ahogado en el mar años atrás.

Entretanto, la figura gris de un desconocido empieza a rondar la casa y María se ve perseguida por unos misteriosos ruidos “escondidos en las cosas sin deseo distinto que el de verla, buscándola” (21). El límite entre realidad y fantasía comienza a desdibujarse para María, quien no puede explicarse esos ruidos, pero que acaba abandonándose al misterio ante la actitud impasible de la tía Oriane, quien estimula la experiencia de la niña, indiferente ante el nerviosismo y las advertencias de la anciana Fidelia, su criada. Los objetos, la presencia del hombre—aparentemente el fantasma de Sergio—y los ruidos promueven el florecimiento del erotismo en María, a quien el saberse observada hace sentir especial, única, llena de un brillo que ve nacer en sus ojos y en sus trenzas. En medio de esas nuevas sensaciones, María siente deseos de correr al cuarto de su tía y besarla, y cabalga en sueños abrazada al hombre desconocido.

Helena Araújo señala en su interpretación del cuento que el relato narra un momento clave en la formación de la niña, “ese episodio, esa época, esa circunstancia, que la enfrenta a sí misma en la conciencia súbita de su sensualidad”, y subraya cómo, al darse de la mano de una tía “de conducta reprobable”, el surgimiento de esta conciencia “se proyecta como una

progresiva operación desacralizadora” (94). La desacralización del orden patriarcal se simboliza también en el cuento a través del comportamiento de Oriane ante el retrato de su padre. María intuye en la actitud de Oriane “el designio de una oscura venganza que cobraba forma cada día cuando su tía llenaba de cayenas el gran salón presidido por el retrato de su padre, porque él las odiaba, le había explicado sonriendo” (18). La suspensión del poder del padre se simboliza a través de ese retrato, expuesto de frente al sol y rodeado de las odiadas flores, tan desteñido ya que “algún día, decía tía Oriane, sólo sería un fantasma de cuadro entre los fantasmas de una casa sin dueño” (18).

Finalmente, una noche, mientras María sueña con que el hombre la balancea, el columpio del patio hace un ruido, anunciando la presencia del fantasma. María escucha pasos y percibe algo que cruza el cuarto en la oscuridad mirándola pero no huye, vencida por la “corriente cálida que desanudaba su cuerpo” (24). En la bruma de su ensueño alcanza a ver ante ella una cara triste y “de algún modo remota” (24). A la mañana siguiente, María despierta con el grito de Fidelia que ha encontrado abierta la ventana por la que el desconocido ha entrado en la casa. De esta manera, en el cuerpo de María se revive y encarna la historia de amor y la trasgresión de Oriane y Sergio, detenida en un pasado remoto que es invocado por la presencia de María y por los objetos, espejos de la juventud de la tía.

La narración es un recuerdo posterior de María, ya adulta y casada, “cuando el tiempo ya no era más un chispear de instantes sino el lento transcurrir de días iguales, observando jugar a su hija en el jardín de una casa donde un marido cualquiera la había confinado” (13). De aquel encuentro misterioso y de su tía sólo queda la memoria, tendiendo su velo sobre el presente. Como a muchas de las protagonistas de las historias de Marvel Moreno, el descubrimiento de su sexualidad les ha revelado durante su adolescencia una

verdad sobre sí mismas, sobre la naturaleza de sus cuerpos y su deseo, que se vuelve contra ellas años más tarde, cuando enclaustradas en matrimonios convencionales y carentes del coraje o de las circunstancias para modificar sus destinos, se ven obligadas a conformarse, sin poder ya mentirse a sí mismas, a menudo sumergiéndose en depresiones irremediables. Sin embargo, es desde estas miradas, lúcidas y desengañadas, desde las que se recrea críticamente la hipocresía de su clase y el engranaje del poder patriarcal.

Los imperativos de su clase constituyen, en todos los cuentos anteriores, un elemento que se aúna a la dificultad de las niñas y adolescentes para construir una subjetividad autónoma. Sobre las “niñas decentes” y las “señoritas de bien” se impone la responsabilidad de sostener unos privilegios de clase que se maquillan de moral y “decencia” para prevenir el reconocimiento de las mismas de su deseo y garantizar, con su entrega sumisa a sus esposos, la perpetuación del apellido, las fortunas y el prestigio de las familias de elite. En los cuentos “La bella durmiente” (Papeles de Pandora) y “El regalo” (Maldito amor y otros relatos), Rosario Ferré denuncia la complicidad entre la moralidad católica y los prejuicios de clase y raza que instauran no sólo el dominio masculino sino los privilegios de la clase alta. El desenmascaramiento de la hipocresía subyacente en la moral judeocristiana y su vínculo con el poder es también uno de los motivos centrales de Moreno, en especial en su novela, que analizaré en el tercer capítulo. En los cuentos de Ferré, la alianza con mujeres de origen popular constituye el elemento liberador que apoya la rebelión de sus protagonistas contra estos preceptos morales. De mujeres fuera de su clase aprenden María de los Ángeles, en “La bella durmiente”, y Merceditas Cáceres, en “El regalo”, la falsedad detrás de las normas establecidas, y la posibilidad de afirmación y transformación de sus cuerpos.

Al igual que en “La bailarina”, poema incluido en la misma colección, el baile constituye el locus de la lucha entre autonomía del cuerpo y deber social en “La bella

durmiente” de Ferré, relato de formación de María de los Ángeles, cuya vocación por el baile la lleva a rebelarse contra su educación religiosa y el dominio de su padre. La historia se narra a través de la superposición de fragmentos de diferentes fuentes: las cartas entre su padre y la Madre Superiora del colegio del Sagrado Corazón, por medio de las cuales los dos se disputan el futuro de la muchacha entre la vocación religiosa y el matrimonio; el monólogo delirante de María de los Ángeles cuando le prohíben bailar; las notas de prensa en torno a las apariciones de María entre la “Beautiful People” de San Juan, reunida en torno a eventos como el Ballet “Copellia” y la lujosa boda de María; las notas anónimas que la misma María de los Ángeles le escribe a su esposo Felisberto anunciándole su infidelidad; y otro monólogo de María, a manera de flujo de conciencia en el momento de su muerte.

El cuento se estructura en tres partes, cada una correspondiente a un ballet cuya protagonista ejemplifica la feminidad convencional: “Copellia”, “Gisselle” y “La bella durmiente”. En diálogo con las tramas de estos ballets, Ferré ejecuta un movimiento que cita y desplaza el ideal femenino convencional en el que se sustentan los mismos. La interpretación de “Copellia”, personaje que finge ser la muñeca de quien su amado se ha enamorado, constituye el primer acto de rebeldía de María de los Ángeles, y simboliza el propósito general del cuento:

Poco a poco María de los Ángeles fue doblando los brazos, girando los codos totalmente como si tuviese tornillos en las coyunturas. Luego las piernas envaradas subían y bajaban deteniéndose un segundo antes del próximo movimiento, acelerando sus gestos hasta llegar al desquicio de todas sus bisagras. Comenzó a girar vertiginosamente por la habitación, decapitando muñecas, reventando relojes, haciendo todo el tiempo un ruido

espantoso con la boca, talmente como si en la espalda se le hubiese reventado un resorte poniéndola fuera de control. (148)

En su ruptura con el libreto del ballet, el cuento remite, por un lado, a la mimesis lúdica que, como se ha señalado previamente, Irigaray postula como requisito para la construcción de una escritura que desplace el discurso patriarcal y sienta las bases para inscribir el cuerpo y el habla femeninos. Por otro lado, en la tergiversación del papel de la muñeca se recrea una citación trasgresora de la norma de género, que hace eco de las ideas de Judith Butler en Bodies that Matter.

Según Butler, retomando la definición de poder de Foucault, puesto que el poder depende de la reiteración constante de la norma sobre los cuerpos para inscribir el “sexo” y materializar el sujeto, es decir, para crear lo que nombra a través de la performatividad del género, en esa condición reiterativa del poder subyace un potencial de transformación:

“Sex” is a regulatory ideal whose materialization is compelled, and this materialization takes place (or fails to take place) through certain highly regulated practices. In other words, “sex” is an ideal construct which is forcibly materialized through time. It is not a simple fact or a static condition of the body, but a process whereby regulatory norms materialize “sex” and achieve this materialization through a forcible reiteration of these norms. That this reiteration is necessary is a sign that materialization is never quite complete, that bodies never quite comply with the norms by which their materialization is impelled. Indeed, it is the instabilities, the possibilities for rematerialization, opened up by this process that mark one domain in which the force of the regulatory law can be turned against itself to spawn

rearticulations that call into question the hegemonic force of the very regulatory law. (1-2)

La norma que instituye el “sexo” del individuo puede, entonces, ser desplazada a través de estrategias de citación tergiversadora o resignificadora en la performatividad del género, por medio de movimientos de desidentificación con el “sexo” asignado por la norma social. María de los Ángeles reinterpreta y resignifica, con su exagerada y violenta personificación, el rol de la muñeca, produciendo esa sensación de desajuste, de resorte reventado en relación con el papel predesignado a su feminidad, que se le atribuye en el fragmento antes citado. La actuación de la muchacha produce la reacción inmediata de su padre y la Madre Superiora, quienes se encargan de reiterar la norma y el poder sobre el cuerpo rebelde de la bailarina. Preocupados por la ya “insalvable” reputación de María, deciden prohibirle bailar. María de los Ángeles responde somatizando la pérdida en una fiebre delirante que la convierte en “la bella durmiente”. La muchacha manifiesta su agencia, en esta parte, empeñándose en morir cuando su vocación se ve amenazada por el designio de su padre, una vez más tergiversando la espera pasiva de la protagonista original del cuento de hadas. Del delirio la rescata Felisberto, el novio, quien promete permitirle bailar si se casa con él. Este evento precipita el matrimonio de la protagonista, de quien se dice que era aún una niña al llegar al altar, pues María decide salvar su vocación entrando en el juego de las expectativas sociales, a pesar de sospechar la traición que se cuece bajo la promesa de Felisberto. Durante su caminata hacia el altar, María de los Ángeles se imagina en el papel de Giselle, quien presiente durante su boda la traición de su amante, un campesino humilde que la cambiará por sus ambiciones, y se mete una daga en el pecho para escaparse como una “willis” del destino que le espera al lado de su esposo. La historia de Giselle anticipa, así, el libreto de la parte final del cuento.

En efecto, Felisberto le permite bailar y hasta compra una compañía de ballet en la que María de los Ángeles es la estrella principal, pero cuando ella se niega a tener un hijo para no deformar su cuerpo, la embaraza a la fuerza. María de los Ángeles se venga, entonces, no permitiendo el bautizo de su hijo y alejándolo del abuelo, quien ve sus plegarias cumplidas en el nieto varón que le garantizará la descendencia que su hija amenazaba. Tras el parto, la protagonista vuelve a bailar, ante la desconfianza del marido por su abandono del rol de madre, pero la insatisfacción con su vida matrimonial aumenta, pues se hace evidente que Felisberto la ha usado en su carrera de ascenso social y, una vez asegurado un heredero, la ha abandonado para dedicarse a sus negocios.

Es entonces cuando María de los Ángeles vuelve a ver a Carmen Merengue, una malabarista ex amante de su padre, a quien María conoció en su niñez, antes de que la mujer abandonara al padre por intentar alejarla de su carrera en el espectáculo. La historia de Carmen inspira la rebelión de María, quien empieza a bailar sobre una cuerda y a transformarse con vestidos y maquillajes, encarnando a Carmen Merengue. Disfrazada como ella se decide a buscar en la calle un amante cualquiera, haciéndose pasar por una prostituta. Ya en la cama, con el hombre dormido sobre ella, María de los Ángeles recuerda “cómo durante el acto sexual, se había puesto a repetir en voz alta la oración preferida de Mater, el bendito sea tu pureza, y el efecto afrodisíaco que esto le había causado” (179). A través de la transformación de su apariencia y por medio de la oración, la protagonista realiza un movimiento desidentificador contra el papel que le ha sido asignado como mujer. María resiste a través de la personificación de lo abyecto¹⁸, del modelo de feminidad más

¹⁸ Butler localiza lo abyecto frente a la norma patriarcal en “those ‘unlivable’ and ‘unhabitable’ zones of social life which are nevertheless densely populated by those who do not enjoy the status of the subject, but whose living under the sign of the “unlivable” is required to circumscribe the domain of the subject” (Bodies that Matter 3)

despreciable para la norma patriarcal, y con la herejía, citando y confundiendo en un mismo escenario a la prostituta con el máximo paradigma de pureza, el de la virgen¹⁹.

Los múltiples *performances* de María remiten a la descripción que Judith Butler hace de las posibilidades de agencia del cuerpo y el sujeto frente a la norma sexual:

The paradox of subjectivation (*assujétissement*) is precisely that the subject who would resist such norms is itself enabled, if not produced, by such norms. Although this constitutive constraint does not foreclose the possibility of agency, it does locate agency as a reiterative or rearticulatory practice, immanent to power, and not a relation of external opposition to power. (15)

Como muchos otros personajes de Ferré, y al igual que algunos de los de Moreno, María de los Ángeles no puede desasirse de la norma que la constituye como sujeto, pero su citación tergiversada de la misma conduce a una reapropiación de su cuerpo y a una resignificación de su subjetividad. Bailando sobre la cuerda frente a su desconocido amante, sus facciones exageradas por las capas de pintura y las pestañas postizas, María se encuentra, finalmente, consigo misma: “Pensó con alivio que por primera vez iba a poder ser ella, que por primera vez iba a poder ser bailarina, aunque fuera de segunda o de tercera categoría” (180). En ese escenario la halla su esposo, conducido por los anónimos que la misma María de los Ángeles le ha escrito. Felisberto la mata y termina muerto también, en una escena que las notas de prensa transforman en un trágico accidente. Al promover las circunstancias de su propia muerte y la de su esposo, María de los Ángeles ejecuta su venganza y su última rebelión contra el orden encarnado en su esposo y en su padre:

¹⁹ Ferré realiza un movimiento similar de desacralización y fusión de estas dos figuras a través de todo el libro. Los ejemplos más notorios se presentan en el poema “Eva María” y en el cuento “Cuando las mujeres quieren a los hombres”.

Porque no me conformo Felisberto porque me traicionaste y por eso te he traído aquí para que me vieras y se lo contaras a papá se lo describieras detalle a detalle para que ambosados vieras mi cara de yeso rodeada de rizos postizos mis pestañas de charol despegadas por el sudor ... ni protegida ni dulce ni honrada ni tranquila María de los Ángeles ... ni sometida ni conforme ni. (185-186)

En “El regalo” (Maldito Amor y otros cuentos) Ferré recurre una vez más a este *performance* desacralizador contra “la decencia”, evidenciando su poder de distorsión de la norma y de disturbio social. “El regalo” transcurre en una versión ficticia de la ciudad de Ponce, Guamaní, y cuenta la historia de la amistad entre Carlota Rodríguez y Merceditas Cáceres. Carlota es una mulata voluptuosa, espontánea y graciosa, hija de un comerciante rico y muy influyente de ideas progresistas. El padre garantiza con dinero y favores a las monjas el ingreso de su hija en el Sagrado Corazón, el colegio de las niñas ricas donde, bajo las transformaciones económicas recientes, las religiosas se han visto obligadas a aceptar a “las nuevas”, debido a la decadencia de las familias de alcurnia. Por su parte, Merceditas Cáceres es la hija de una familia de ascendencia alemana, dueños de una de las pocas haciendas azucareras que sobreviven a la industrialización norteamericana, quienes menosprecian a los “guamanenses” y viven a las afueras del pueblo en su propio emporio con casas, piscinas y canchas de tenis. Las niñas se conocen en la escuela y se hacen muy buenas amigas, cosa que incomoda desde el principio a la Madre Artigas, la profesora más influyente en el colegio, hija de una de las familias aristocráticas del pueblo, quien ha desarrollado un favoritismo por Merceditas, y quien ve en la amistad entre mujeres una amenaza “contra esa unión única, perfecta e irrevocable que surgiría algún día entre cada alumna del Sagrado Corazón y su terrenal esposo” (Maldito amor y otros cuentos 105-106).

Las acciones del cuento se desencadenan con el nombramiento de Carlota como reina del carnaval, la primera reina criolla en la historia del pueblo. El “regalo” es un mangó²⁰ que le han dado a Carlota al nombrarla reina y que ella le entrega a su amiga Merceditas en confirmación de su amistad. Cuando la Madre Artigas descubre el fruto escondido en el pupitre de Merceditas, decide castigarla obligándola a dejarlo allí hasta que se pudra.

Durante su reinado, Carlota decide popularizar el carnaval, incluyendo en su corte gente de los barrios pobres y música popular, transformaciones que terminan por ganarle la animosidad de su propia clase, interesada en usurpar los lugares ya establecidos por la aristocracia local y no en popularizar el evento. Entre tanto, la Madre Artigas aprovecha la polémica alrededor del reinado de Carlota para emprender una campaña entre las monjas del colegio con el propósito de expulsarla. Aparentemente ignorante de la situación, Carlota empieza a aparecer en la escuela atiborrada de maquillaje y excesivamente arreglada:

Agrandadas, exageradas por las capas de pintura, sus facciones cobraban una dimensión aterradora. ... Se había apilado la cabeza en una catedral de rizos y, adornada con innumerables pulsos y collares que tintineaban sobre el organdí de su blusa con una temeridad hereje, se desplazaba por entre las alumnas del colegio provocando en todas partes la risa y la chacota. (111-112)

El encono de las monjas no se hace esperar. Carlota es aislada de las demás estudiantes, a quienes se amenaza con la expulsión si se atreven a hablarle. Merceditas, quien no puede entender esta repentina transformación de la amiga pero que intuye en ella un conato de rebelión contra la guerra fría de las monjas, se enfrenta al dilema de si seguir las reglas o apoyar a Carlota. Su dilema es agravado por su propia situación, pues sabe que hablarle a Carlota puede costarle la beca que la Madre Artigas le ha prometido como

²⁰ Se conserva aquí la acentuación de la palabra de acuerdo con el español puertorriqueño usado en el cuento.

resultado de sus múltiples honores y que es su único boleto de salida de su familia, pues los Cáceres no consideran necesaria la educación superior para las mujeres, así que su destino es casarse con algún primo y quedarse en casa.

Un olor a podredumbre crece en el colegio mientras la tensión se intensifica; las muchachas lo sienten venir de un lugar que no se precisa. El día en que finalmente el padre de Carlota llega para llevársela definitivamente del colegio, Merceditas ayuda a Carlota a hacer sus maletas y la acompaña a salir con un leve presentimiento de que algo sucederá. La Madre Artigas y otras monjas las interceptan a la salida y cortan el pelo de Carlota, insultándola cruelmente. “¿Qué te has creído que eres, grifa de mierda?” (118), le grita la Madre mientras le arranca a pedazos los rizos. Estupefacta, Merceditas no atina a reaccionar hasta que ve caer la maleta de su amiga, de la cual se desliza el mangó podrido. Entonces, Merceditas agarra la mano de la monja para detenerla y le dice a Carlota que ya no tiene que llevarse su castigo con ella porque ahora saben de donde viene ese horrible olor. Antes de salir del colegio de la mano de su amiga, Merceditas le entrega el mangó a la Madre Artigas diciéndole: “Aquí tiene su Sagrado Corazón. Se lo regalo” (119).

El cuento subraya la complicidad de la iglesia y la moral judeocristiana con las fuertes divisiones sociales y raciales que atraviesan la historia de Puerto Rico y del Caribe en general. Carlota aprovecha su posición en las entrañas mismas de la alta sociedad para subrayar su diferencia. Su mulatez exagerada por el maquillaje y los coloridos accesorios asociados a lo negro y lo popular constituyen, volviendo a la teoría de Butler, un *performance* subversivo, una citación tergiversada de su pertenencia racial que devuelve a las otras un espejo de su propia diferencia. Carlota también resignifica su papel de reina, insignia de la posición del cuerpo femenino como objeto de exhibición, para promover la democratización y el progreso del pueblo, para carnavalizar—parodiar, burlar, renovar—el orden social imperante.

El relato recupera también el poder disruptivo de lo abyecto en la podredumbre del mangó. El fruto pasa de ser el vínculo material entre las niñas y el símbolo de su corporalidad en plena maduración, a convertirse en metáfora de la descomposición al interior del colegio, en la raíz misma de la educación de las “niñas decentes”. La corrupción y la violencia del escenario escolar es un motivo encontrado también en la historia de Ana Isabel, quien se pelea a mordiscos con las niñas ricas para resistir sus humillaciones y sus privilegios legitimados por las profesoras. En “El regalo”, la figura emblemática de la corrupción en la educación de las niñas es esa monja aparentemente ecuánime, de excelente familia y muy hermosa, pero envidiosa, hipócrita y de corazón descompuesto como el mangó, que no le perdona a Carlota su intento de transformar el pueblo y de salirse de “su lugar” en el sistema social. Junto al mangó, el cuerpo pintorreteado y mutilado de su amiga se convierte en el signo vivo, en la revelación de esta podredumbre social para Merceditas. Entre las amigas se establece una solidaridad que remite a las alianzas femeninas y a la ética del cuidado mutuo que se teje entre las mujeres de “Ciruelas para Tomasa” y “La muñeca menor”. En este cuento, “el regalo” es, una vez más, ese conocimiento desacralizador, que detona la conciencia de su sujeción en las niñas y adolescentes sustentando sus iniciativas de autonomía.

Para finalizar, quiero detenerme en “Autocrítica” de Moreno y “Amalia” de Ferré, dos cuentos que tienen en común el otorgarle la voz en primera persona a una niña huérfana. Además, en los dos cuentos la narración culmina ante la inminencia de la muerte de las niñas. Son cuentos crudos en los que se evidencia el desamparo de la niña ante el abuso adulto y la dificultad de la misma para sobrevivir bajo estas condiciones ante la ausencia de los lazos afectivos que sustentan las insurrecciones de las protagonistas anteriores.

“La playa es el único lugar donde no tengo miedo” (69) empieza diciendo la pequeña narradora de “Autocrítica” de Marvel Moreno, mientras camina por la arena, dudando de si debe o no descalzarse y calculando el tiempo antes de que regrese su abuela para soltarse un rato las trenzas e incluso desnudarse y entrar en el agua. “El miedo empezó con los cuadros ... corazones alfilerados y hombres ardiendo entre diablos y llamas” (71), sigue contando, en tanto que, desde su conciencia infantil, trata de poner en orden la cadena de eventos que la han llevado al pánico que la persigue: la muerte de la madre y la mudanza a casa de la abuela; las caminatas en la playa, los juegos, risas y lecturas con el padre que, a su partida, la abuela reemplaza por rezos, reglas y ese universo de figuras martirizadas que descubre en las imágenes cristianas; la partida de la hermana, tras ser descubierta por la abuela teniendo relaciones “pecaminosas” con su novio; y, sobre todo, el acoso de su abuela, su insistencia en “salvar mi inocencia” desde que descubre que la niña fue testigo de las relaciones de la hermana (73). En efecto, la niña ha visto y compartido la alegría de su hermana y no entiende por qué está mal lo que Alicia ha hecho. En su conciencia chocan la libertad aprendida al lado de su padre y de su hermana, con el asedio permanente de la abuela, sus prohibiciones, y las imágenes sacras cuyo impacto se traduce en el temblor, las náuseas y el dolor que siente cuando su abuela insiste en arrodillarla frente a ellos para forzarla a decirle lo que vio.

Una mezcla de culpa por el dolor que la abuela dice sentir ante la “traición” de la niña al no delatar a la hermana pero, sobre todo, el miedo a la soledad, a perder el único ser que le queda a su lado, llevan finalmente a la niña a confesar compulsivamente hasta mentiras para complacer a la abuela. Entonces, la abuela declara triunfalmente que la niña ha perdido su inocencia, contaminada por su complicidad con la hermana. La niña registra el golpe de esta sentencia a través de las náuseas: “sentí asco, un asco que me produjo bascas”

(83). La narración vuelve, entonces, a la escena inicial de la niña en la playa, tratando de olvidar la traición contra su hermana y contra sí misma que siente haber cometido al confesarse con su abuela; intentando borrar la confusión y el dolor que conlleva la pérdida de ese algo tan incierto y remoto que su abuela le adjudica y le quita, en su desmesurado terror de que la sexualidad de la hermana, su irredimible pecado, despierte en la niña curiosidad, deseos, agencia.

En su exploración del yo narrador en la narrativa femenina contemporánea, Renée R. Curry denuncia las consecuencias del paradigma de la inocencia para las niñas como representación de una fantasía cultural que se impone sobre sus cuerpos y sus conciencias:

Girls equate with innocence and innocence is equivalent with girls. This homology between girls and innocence deems young females to be blameless, faultless, virtuous, spotless, pure of heart, irreproachable, unimpeachable, inculpable, chaste, guiltless, guileless, harmless, simple, naïve, unsophisticated, artless, unknowledgeable and free from responsibility. The innocence position demands that girls inhere to all of its attributes. To be “girl” is to be innocent. (96)

En la protagonista de este cuento el mito de la inocencia revela sus vínculos constitutivos con el paradigma de la “pureza” en la moralidad judeocristiana, con la economía del pecado y la culpa sobre la que se sostiene, incluso en sus versiones más laicas, el paradigma de la “decencia”. Como lo precisa Helena Araújo:

Para la niña católica cualquier intento de romper el tabú de la “pureza” acarrea casi siempre consecuencias traumatizantes. Vinculado a la idea de perversión, éste atenta contra cualquier concepto de bondad original y obstaculiza una relación entre la conciencia individual y el mundo exterior ...

al convertir la exploración o el reconocimiento del cuerpo en un ritual degradante. Para la niña, cualquier indicio de placer sensual remite a la culpabilidad y al pecado. (99)

A diferencia de la terca resistencia mostrada por Ana Isabel en la novela de Palacios, cuando es acusada de “sensual” por su tía y la profesora, la pequeña niña de “Autocrítica” carece del soporte emocional en el que edificar dicha resistencia. El abandono sucesivo de la madre, el padre y la hermana ha reducido su mundo al de la abuela, único vínculo afectivo y, a su vez, fuente de su miedo y de la imagen de sí misma como pecadora y culpable. La historia de este cuento recuerda también a Ana Isabel en tanto que la niña descubre su sexualidad, y la valoración negativa de la misma, gracias a la imposición del temor y el morbo de un adulto, el cura Mallorca en el primer caso, y la abuela fanática en este cuento. En “Autocrítica”, como en Ana Isabel, el deseo, la valoración y el lenguaje adulto se superponen a la imaginación y la fantasía de la niña. De hecho, las niñas de Moreno tienden a conocer el deseo en boca de quienes lo verbalizan para sancionarlo, antes de su surgimiento en el cuerpo o la conciencia de las niñas. Madres, abuelas, sacerdotes y monjas, en textos de muchas autoras caribeñas, se yerguen como inquisidores de un deseo que proyectan y exacerbaban, asociándolo desde su mismo surgimiento con miedo y vergüenza, y asignando valor a unas manifestaciones que, al emerger finalmente en su propia corporalidad, marcan a las púberes con la culpa y el desprecio por sus propios cuerpos.

La inocencia y la decencia, al igual que la amenaza de su pérdida son, como lo señalan estos casos, proyecciones de la imaginación adulta, de su conocimiento sobre el deseo y, sobre todo, de su valoración de la sexualidad femenina bajo una economía patriarcal. La niña no se reconoce a sí misma como inocente ni como carente de tal inocencia e ignora la inocencia que la nombra y la define hasta que es anunciada la

trasgresión que la convierte en su opuesto y que las desposee del supuesto rasgo constitutivo de su incipiente subjetividad.

“Inocencia” y “pureza” se traducen en la vida de las niñas y adolescentes en el silenciamiento de su sexualidad, reforzado por la expectativa cultural de virginidad hasta el matrimonio. El mito de la inocencia, sobre el que volveré en la segunda parte de esta tesis, se constituye, entonces, no sólo en un mecanismo de control de la sexualidad sino en una estrategia de supresión de la voz y de limitación del acceso de niñas y adolescentes al lenguaje necesario para, al nombrar sus cuerpos y su deseo, nombrarse como sujetos.

“Autocrítica” subraya cómo la niña absorbe la fantasía de su inocencia impuesta por su abuela hasta llegar a leerse y “autocriticarse” en los términos de su lenguaje, al punto de vivir un duelo por la pérdida de sí misma que la anula por completo. Al final, mientras se desnuda y entra al mar, la niña observa su pelota alejarse y la sigue, recordando que alguien le ha dicho que, si uno se deja, el mar le lleva. La niña decide, entonces, adentrarse en el mar, como su pelota, y dejarse llevar por la corriente hacia el olvido.

En “Amalia” de Rosario Ferré, la narración se estructura también desde el momento final de la niña para retornar al origen de la cadena de eventos que la han conducido a su inminente muerte. La protagonista y narradora es una niña que sufre de una curiosa enfermedad genética. Su piel demasiado transparente no le permite exponerse al sol, porque suda torrencialmente “como si fuera una vejiga y no una niña y la estuvieran exprimiendo” y su carne se quema (65). El médico que atiende a la niña sugiere el incesto en el origen de su condición, pero su madre se defiende indignada de tal acusación. La madre mantiene a la niña encerrada y vigilada por las empleadas, pero ella busca el sol, empeñada en saber qué pasará si sigue sudando. En una de las convalecencias tras sus fugas al patio, su tío la visita y le regala una muñeca, a la que la niña llama con su nombre, Amalia, y con la que se identifica

de inmediato, porque es una muñeca de cera que, como ella, se derrite. Al morir su madre, la niña cambia el vestido de novia que lleva Amalia por uno de luto, transfiriendo sobre la muñeca su propio duelo.

Con la muerte de la madre, la niña se ve obligada a vivir con el tío, un militar por el que la niña siente profunda desconfianza. Con él se mudan a casa de Amalia “la Adela”, “la María” y “la Leonor”, tres muchachas a las que el tío prostituye entre los generales del ejército local y norteamericano. El tío le regala tres muñecas más, a las que la niña nombra Adela, María y Leonor, y con las cuales reproduce en sus juegos el orden doméstico, aislándolas en los diferentes niveles de su casa de muñecas. Una vez más las muñecas constituyen un símbolo complejo. Por un lado, la niña capta en su acto de bautizar las muñecas con su propio nombre y el de las mujeres reales, así como en su imitación del movimiento doméstico, la posición de objetos que ella y las otras ocupan en el orden establecido por el tío proxeneta. La condición de “mercancías” a la que me he referido antes en relación con las ideas de Irigaray es nuevamente subrayada por Ferré en este cuento, poniéndose de relieve cómo, al ser todas objetos en el mercado controlado por el tío, la relación entre las mujeres se reduce a la separación y la rivalidad mutua. Las muñecas son también emblema de la parálisis que, al decir de Irigaray, es consecuencia de la supresión de su subjetividad, y de la ausencia del amor entre las mujeres. Por otro lado, las muñecas son el vehículo de un *performance* subversivo que, siguiendo con las teorías de Butler, permite a la niña desplazar la norma y resistir la inscripción de su cuerpo por el poder. Los juegos con sus muñecas son, en principio, una parodia triste del mundo que la rodea, el único mundo conocido por la niña, quien sublima por medio del juego las ansiedades despertadas por la muerte de la madre y la súbita invasión de su hogar por el tío y sus prostitutas. Al mismo tiempo, la niña sitúa estratégicamente entre las muñecas a “Amalia”, de quien la protagonista

y narradora dice que es una muñeca distinta, envidiada por las otras, la única de cera y no de plástico, y la única que puede moverse entre todos los niveles de la casa. En este sentido, la proyección de su yo sobre la muñeca constituye una forma de agencia, pues si bien Amalia no puede desprenderse del lugar que le ha sido asignado en ese estrecho orden dominado por el tío, la niña conduce a través de “Amalia” los excesos que se desprenden de ese papel, remarcando su diferencia y estableciendo el dominio de su muñeca, su yo, sobre las otras muñecas-mujeres. La muñeca es la compañera, la única amiga de la niña en la soledad de su orfandad, un “tú” al que la niña le habla, a la que regaña, manipula y sobre la que proyecta sus sufrimientos. “Amalia” es, además, la tercera persona por medio de la cual la niña encuentra el coraje para conducir su deseo y su rabia, y para encarnar su rebelión contra el poder del tío.

Al principio, la niña presencia desde lejos el movimiento de las mujeres y los amigos de su tío pero no participa. Una noche, las muchachas la traen al salón y la sientan en las piernas del tío en una especie de ritual de iniciación. Desde entonces, es la pequeña quien les abre la puerta a los clientes sorprendidos por su edad, su blanco vestido y sus rizos. Amalia los toma de la mano y se los lleva a cada una de las mujeres, fascinada por su nueva misión.

Además de las muchachas, en la casa vive Gabriel, el chofer negro del tío del cual todas, según la niña, están enamoradas porque Gabriel tiene una especial gracia, y canta y baila con ellas en la cocina. La niña también se fascina con Gabriel y lo hace su compañero en sus juegos con las muñecas; hasta que un día Gabriel abraza a “Amalia” y “Amalia” se enloquece: “se atrevió a coger a Amalia entre los brazos y yo que no quiero forcejeando para quitársela ... hasta que Amalia ayayayay empezó a enloquecer rompiendo todas las leyes ... y después huyendo Amalia chillando como una loca como una verdadera furia” (74). La escena es ambigua no sólo porque la niña habla en tercera persona de “Amalia”, sin precisar si se

trata de ella o la muñeca, sino porque, a pesar de ser un abrazo forzado por Gabriel, el contacto con el hombre detona la pequeña revolución de Amalia que se comentará en las escenas posteriores. Lo cierto es que para el momento en que Gabriel se acerca, la niña ha sido sistemáticamente inducida al deseo por toda la actividad sexual de la que se le ha hecho testigo e indirectamente participante. Como se ha ilustrado en el caso de Ana Isabel a la luz de las teorías de Emilce Dio Bleichmar, la niña es forzada a conocer el deseo en la mirada del otro, su sexualización es detonada por un deseo que no le pertenece.

El plan detrás de esta inducción se hace evidente poco después, cuando al cumplir sus doce años, el tío le promete un regalo a cambio de hacer la primera comunión. La niña cree que Amalia no está feliz porque quiere quitarse el luto, de modo que decide pedirle al tío “un novio para Amalia”. Tomando la solicitud de la niña como signo de su madurez, el tío le regala un muñeco rubio y vestido de militar, ante el cual la niña siente un terror instintivo. Al regreso de la iglesia, el tío sienta en sus piernas a la niña y comienza a hablarle. La niña dice no necesitar palabras para entenderlo todo porque ya se lo estaba esperando, y piensa en su madre, en que lo mismo ha de haberle pasado a ella. La escena comprueba la teoría del incesto en el origen del problema genético de Amalia. El hermano de su madre resulta, entonces, ser el padre de la niña, quien estableciera relaciones con la madre y ahora intenta perpetuarlas con su hija. Como la niña no contesta a sus requisiciones, el hombre pone una mano “sobre mi pequeña teta izquierda”, y le quita el paraguas para intimidarla con el sol. La niña responde con gritos y logra escaparse del tío (75).

Entonces, dice la niña, sucede algo inesperado. “Amalia” decide vengarse, pues, según la niña, “desde que Gabriel te cantó te pusiste atrevida y desvergonzada, desde entonces fuiste libre, sabías lo que querías y nada que tú quisieras se te hubiese podido impedir” (77). Amalia empieza también a azuzar a las otras mujeres en contra del tío.

Además, la niña toma el muñeco que le ha regalado el tío, lo pinta de negro y lo mete en su caja abrazado con Amalia. El gesto es leído inequívocamente por el mismo, quien la acusa de tener la cara inocente de su madre, aunque según él es en realidad una puta, y la encierra en el patio como venganza. Desde la ventana, la niña ve a Gabriel y las mujeres castrar y matar al tío, pero Gabriel no la deja regresar a la casa, así que la niña se acuesta en el cemento del patio con su muñeca para ver finalmente qué pasa cuando arda bajo el sol. Con esta escena se abre y termina el cuento:

Ahora empiezo a acunar entre los brazos esta masa repugnante que eras tú, Amalia, y era también yo, juntas éramos las dos una sola, esperando el día en que nos dejarían encerradas en este patio, en que sabiendo que nos dejarían ... porque ya estoy sudando, porque ahora puedo sudar....

Y ahora vuelvo la cara hacia arriba y me sonrío porque ahora voy a saber lo que pasa, ahora sí que voy a saber cómo es. (61,80)

Una vez más, Ferré se vale del *performance* de la identidad y de lo abyecto—masas derritiéndose, la niña-vejiga, los sudores incontrolables—para situar su denuncia de la violencia patriarcal y las pequeñas revoluciones que resisten la inscripción de este poder sobre los cuerpos. A la violencia del incesto y del abuso de la niña volveré en el tercer capítulo.

Por el momento, quiero destacar el contraste entre estas niñas y las de los cuentos anteriores, para señalar el papel de la soledad de Amalia y de la niña de “Autocrítica” en su trágica y prematura muerte. En “Autocrítica” la ruptura sucesiva con sus afectos desarma por completo a la niña no dejándole otro escape que el suicidio. En “Amalia” la muerte de la madre condena a la niña al solipsismo, temporalmente roto con las muñecas, y limita sus posibilidades de defensa frente al abuso del tío y de Gabriel, quien también la abandona a su

suerte al final. La muerte de las niñas en estos cuentos es paradigmática del sentimiento de “pequeña muerte” o “pérdida de sí” que las niñas experimentan al entrar en la pubertad y que, como se ha ilustrado en el caso de Ana Isabel, es paralelo al florecimiento de su deseo en el contexto de la imposición de la mirada y del deseo adulto sobre sus cuerpos.

Por otra parte, el solipsismo trágico de estas niñas comprueba por contraste el potencial revolucionario de las alianzas que he venido analizando en los cuentos anteriores. Cabe agregar que en “Amalia” y en “Autocrítica” la muerte aparece, sin embargo, como un reencuentro con la naturaleza. En el cemento que “late” bajo su cuerpo, en el sol al que finalmente puede dar la cara y en ese volverse líquido de su final, se simboliza el regreso de Amalia a la madre, y un encuentro con su propia naturaleza fluida y fluyente, arquetipo de lo femenino y origen de la abyección contra sus cuerpos según autoras como Irigaray y Grosz. La muerte de la niña de “Autocrítica” es también un escape de un orden aniquilante a través de un retorno al mar, al agua como símbolo del vientre materno.

La ausencia de la madre no es exclusiva de estos cuentos. En “Ciruelas para Tomasa” la muerte de la madre deja a Tomasa y a la abuela al albedrío del padre, mientras que la nieta es también huérfana y criada por la abuela. En “La muñeca menor” la madre se desdibuja por completo ante la figura de la tía. María, en “Oriane, tía Oriane”, tiene una tía y una abuela, pero no aparece su madre. La madre de María de los Ángeles en “La bella durmiente” apenas se menciona, desplazada por completo por el poder de la Madre Superiora y el padre, mientras que tiene un peso más visible en su vida Carmen Merengue, la antigua amante del papá. Por su parte, ni Merceditas ni Carlota, en “El regalo” tienen madres conocidas. En contraste, las niñas y adolescentes crean complicidades y alianzas con tías, abuelas, amigas, criadas y mujeres de origen popular, entre otras.

El correlato invisible que atraviesa todos estos cuentos es la ausencia de la madre, la pérdida de ese vínculo esencial que, aunque intente reponerse con los afectos y solidaridades entre otras mujeres, sienta las bases para la vulnerabilidad de las niñas, para su indefensión ante el poder. En la separación de la madre yace otra clave de la formación de la subjetividad femenina, la primera y la más violenta de las rupturas. El vínculo entre este evento fundacional y la formación de la subjetividad se retoma en el capítulo siguiente en el contexto del análisis de la coexistencia entre sexualidad, poder y violencia.

Capítulo 3

En diciembre llegaban las brisas: sexualidad, violencia y poder

En En diciembre llegaban las brisas (1987) Marvel Moreno prolonga su exploración del universo femenino y su desacralización del discurso y del poder patriarcal, consolidando el proyecto literario y ético que se avizora en sus cuentos, que han sido analizados junto a los de Rosario Ferré en el segundo capítulo de este trabajo²¹. En la novela, Moreno recrea el proceso de formación de cuatro protagonistas, remitiendo a episodios de su infancia el origen de la batalla que libra cada una por adquirir una subjetividad autónoma. Las historias de Dora, Catalina, Beatriz, y la de Lina, conciencia organizadora cuyo punto de vista asume la narración, se tejen en una red que revela hilos invisibles del poder patriarcal. La red, reproducida por la textura misma de la novela, ilustra las relaciones de poder en medio de las cuales son producidos los cuerpos y las subjetividades femeninas. La red es también metáfora de las corrientes subterráneas desde las que el afecto y la complicidad entre mujeres, como se ha ilustrado también en el capítulo anterior, producen un conocimiento alterno al de la norma patriarcal, desde cuyo legado se deslegitima la ley del padre, se abren

²¹ Considerada una de las novelas más importantes del siglo XX en Colombia, En Diciembre llegaban las brisas es sin duda un ambicioso proyecto literario, cuya concatenación de historias, discursos teóricos y visiones de mundo es susceptible de un sinnúmero de interpretaciones. Ha sido, sin embargo, una novela sin suerte editorial y de poco público en Colombia, a pesar de haber consolidado la voz de Moreno ante la crítica literaria nacional. Entre los aspectos más destacados de la novela se encuentra su complejidad estructural y su dominio sobre el lenguaje y la forma para incorporar en la trama una densa variedad de temas y personajes. El trabajo crítico de autoras como Monserrat Ordóñez, Blanca Inés Gómez, María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio, Freddy Téllez y Sarah González de Mojica, entre otros, ha resaltado también la perspectiva feminista de Moreno, la cual tiene su más notable manifestación en la construcción de una voz narrativa compenetrada con la conciencia femenina desde la cual se efectúa el desenmascaramiento del poder, la violencia patriarcal y los prejuicios de género, clase y raza que sustentan este poder. Trabajos de estos y otros críticos sobre la obra de Moreno han sido compilados en las memorias: La obra de Marvel Moreno. Actas del Coloquio Internacional de Toulouse, editado por Jacques Gilard y Fabio Rodríguez Amaya, y “Ellas cuentan”. Memorias del I Encuentro de Escritoras en Cartagena. Homenaje a Marvel Moreno. Por su parte, Yohainna Abdala Mesa desarrolla un amplio estudio en torno a la bibliografía crítica de la novela y de la obra de Moreno en El devenir de la creación. Marvel Moreno: Escritura, memoria, tiempo.

espacios a la liberación de los cuerpos, se anudan disidencias a la norma y se plantean modelos alternativos de feminidad.

En diciembre se localiza principalmente en la ciudad de Barranquilla, en el Caribe colombiano, y salta desde los años setenta, época de los trágicos fracasos matrimoniales de Dora, Catalina y Beatriz, hacia su niñez y adolescencia en las dos décadas anteriores, agregando mayor espesor a la trama con las historias de sus madres y abuelas, así como las de las familias de sus esposos. De este modo, la novela se expande hacia los orígenes remotos del poder patriarcal, dando lugar a un movimiento circular aludido por el título de la novela, en el que se sugiere la condición cíclica del tiempo que retorna, como las brisas, a pesar de las transformaciones económicas y sociales en la ciudad y en el mundo atestiguadas por Lina. La alusión a un tiempo remoto y reiterativo, el de los orígenes, se expresa también en los epígrafes bíblicos incluidos al principio de cada una de las tres partes de la novela, por medio los cuales se subraya el matrimonio entre moral judeocristiana y poder en el que se ancla la lógica patriarcal en la cual se inscribe el destino de las jóvenes²².

La novela es narrada a partir de los recuerdos y reflexiones de Lina Insignares, *alter ego* de la autora, una barranquillera exiliada en París. Lina establece con Barranquilla una relación ambigua, entre fascinación y rechazo, entre la necesidad de distanciarse del asfixiante mundo de la burguesía barranquillera y la de volver en la memoria a este espacio para, al develarlo en sus más profundos resortes, edificarse a sí misma y a su texto²³. En el

²² A los fragmentos bíblicos se contraponen, a su vez, unos *incipits*, incluidos inmediatamente después de los epígrafes. En estos comienzos, en los que Lina resume las visiones de su abuela y sus tías sobre los preceptos bíblicos y sobre otros discursos, se anticipa y sintetiza también la crítica de la novela hacia teorías como el psicoanálisis, el evolucionismo de Darwin y el marxismo, e incluso el feminismo radical de la primera ola, que son encarnados a su vez por varios personajes de la novela.

²³ La novela es un ejemplo de la construcción de una “identidad narrativa”, de acuerdo con el concepto de Paul Ricoeur. A este aspecto de la formación de la subjetividad femenina volveré en el último capítulo, en relación con las novelas de Magali García-Ramis y Julia Álvarez.

epílogo final, Lina asume la voz en primera persona y cuenta, ya anciana y enferma, que vivió en el exilio sin regresar nunca a su ciudad y que se hizo escritora, enlazando en un “nosotras” las visiones e historias en cuyo tejido se forjó su propia subjetividad²⁴.

Desde la perspectiva de Lina se accede a las historias de sus amigas: Dora, Catalina y Beatriz. Cada una de las tres partes de la novela desarrolla un contrapunto entre la historia de una de ellas y las visiones y comentarios de tres ancianas: Jimena, la abuela de Lina, y sus tías Eloísa e Irene. Lina, su abuela y sus tías pertenecen a una familia excepcional para su contexto, un matriarcado instituido con la llegada a América de una española, Adela Portal de Saavedra. Tras enviudar, en el camino al nuevo mundo, Adela se hace cargo de las haciendas del marido y da origen a una mítica estirpe de mujeres, cuyos esposos y padres mueren o desaparecen tempranamente, dejando la línea de transmisión de la herencia económica y simbólica a las madres. Jimena, Eloísa e Irene son mujeres de inusual criterio y lucidez que encarnan diferentes tipos de saber: la abuela es fatalista y clarividente, la tía Eloísa es una intelectual feminista e Irene es una artista mística. Las tres amigas constituyen también naturalezas y experiencias disímiles: Dora es caracterizada como la “hembra primitiva”, Catalina es la encarnación de la belleza y la inteligencia, mientras en Beatriz se destaca su tendencia al misticismo y su temperamento mórbido.

²⁴ En *La Scherezada criolla*, Helena Araújo cataloga la novela como un *bildungsroman*, en el cual se desarrolla la historia de formación de cada personaje en una cadena de aprendizaje que tiene como centro a Lina, “un personaje problemático que busca valores auténticos en una sociedad degradada”, una niña que, como resultado de su observación y análisis “aprende poco a poco a lidiarse en el mundo, logra obviar los comportamientos extremos o estereotipados. Ni inocente ni promiscua, ni amazona ni vestal, ni dominante ni sometida, vive observándose y observando a los demás para luego consignar por escrito lo sucedido en esa época” (156). Doris Weiler sitúa en el paso a la primera persona del epílogo el clímax de la historia de aprendizaje de Lina, señalando que el suyo no ha sido el resultado de una serie de pruebas que engrandezcan a la heroína sino, en cambio, el resultado de una formación ética “que se ha hecho a través de la observación de los demás y del descubrimiento de la diferencia. Esta comprensión de los otros también es descubrimiento de lo otro en sí, autoanálisis” (239). Las variaciones al *bildungsroman* desde el punto de vista de la escritora y la experiencia de las adolescentes, es también un elemento en el que me detendré en mi interpretación de las novelas de Magali García Ramis y Julia Álvarez.

A partir del diálogo facilitado por Lina entre las experiencias de sus amigas y las visiones de las ancianas, se desarrolla simultáneamente la historia de la misma Lina, cuya conciencia se va moldeando hacia la adquisición de una lucidez liberadora aunque frecuentemente triste. En la historia y la voz de Lina se condensa la ética y el conocimiento surgido de las asociaciones entre mujeres, redes de aliadas que, como se ha documentado en el análisis de los cuentos de Moreno y Rosario Ferré, constituyen una de las principales estrategias de resistencia a la norma patriarcal. Lina construye y sostiene en esa red de mujeres su conciencia crítica, alimentada por el legado desacralizador frente a la palabra patriarcal que le provee la visión de sus tías, y reafirmada en los cuerpos y las vivencias de sus amigas. Como lo señala Jacques Gilard, la historia de Lina es la de “quien vio, pensó y terminó alcanzando una forma de conocimiento ... y una ciencia de la vida que se fueron elaborando a través de los siglos y de las generaciones ... así prolonga un itinerario iniciático que la llevó hasta la lucidez, proyectándola incluso más allá de las incertidumbres e interrogantes de nuestro tiempo” (“Novela de Marvel Moreno” 8).

Por medio de la profunda exploración de la psicología femenina a la que da voz la perspectiva de Lina, las historias de la novela de Moreno registran privilegiadamente las condiciones físicas, psíquicas y socioculturales que se conjugan en la formación de los cuerpos y las subjetividades femeninas. El tapiz dibujado por En diciembre ofrece múltiples ejemplos de esa “subjetividad corpórea” que se ha venido estudiando a la luz del modelo de Elizabeth Grosz y con aportes como los de Judith Butler y Luce Irigaray, entre otras. De acuerdo con el modelo de Grosz, órganos, nervios, sangre, carne, etc., se constituyen en un sujeto a través de la inscripción psíquica—el surgimiento y la represión de deseos e impulsos libidinales—y sociocultural de esta materialidad por unas fuerzas de poder, en un movimiento que implica la interacción y simultaneidad de cuerpo y mente, y de psique y

sociedad. Así mismo, el de la formación de la subjetividad es un proceso complejo e inacabado, dependiente de las experiencias individuales y de la reiteración en el tiempo de la norma sobre los cuerpos. En consecuencia, es un proceso que da lugar a variedad de subjetividades posibles y que contiene en sí semillas de resistencia y de transformación a la norma.

Por otra parte, la estructuración de los personajes de Moreno pone de relieve una aguda comprensión del poder, al igual que de la teoría psicoanalítica y del discurso feminista. Las fisuras e inconsecuencias de estos discursos son, a su vez, reveladas por medio de su contraposición y de su confrontación con las particularidades de la cultura caribeña, que se representa como una curiosa combinación de moralidad judeocristiana, rígida jerarquización de clases y un machismo recalcitrante, en coexistencia con los vericuetos del mestizaje, la sensualidad, la flexibilidad y el desparpajo de las clases “inferiores” que se infiltran subrepticamente en el andamiaje de la elite. Lina es la mirada y la voz disidente desde la cual se descubre el poder y se recrean los nodos de sus resistencias. En las imágenes de su propia niñez y las adolescencias de Dora, Catalina y Beatriz recreadas desde la perspectiva de Lina, se evidencian los discursos y prácticas que inscriben el poder en las relaciones familiares y sociales, tanto en sus formas más sutiles como en las más violentas. En el contexto de la novela se hace evidente que dichos discursos y prácticas se encaminan principalmente hacia la supresión del deseo femenino. En los ejemplos más dramáticos, el de Dora y el de Beatriz, la inscripción de la norma patriarcal sobre sus cuerpos y psiques conduce al desequilibrio, la anulación o la muerte de las protagonistas, revelando el impacto del nexo entre poder, sexualidad y violencia en la formación de los sujetos femeninos en la cultura caribeña.

Desde la visión de Lina se desenvuelve también lo que en mi análisis considero como el doble objetivo de la novela. Por un lado, Moreno desarrolla en En diciembre un proyecto

genealógico destinado a desentrañar los discursos en los que se ancla el poder y los orígenes del vínculo entre el dominio patriarcal y la restricción de la sexualidad femenina. La denominación de este proyecto como genealógico se deriva de la recreación que Moreno hace del poder como una red de fuerzas instituidas desde tiempos remotos, si bien móviles y susceptibles a su transformación, así como de su retrato de la sexualidad como un producto discursivo esencial al sostenimiento de ciertas posiciones de privilegio en esta red de relaciones, aspectos que remiten la novela de Moreno al modelo de poder de Michel Foucault, en el cual me detendré más adelante. Este primer objetivo se persigue, entonces, a través del desenmascaramiento de los nexos entre poder patriarcal y prejuicio social, así como de la denuncia de la complicidad entre patriarcado, moralidad judeocristiana y saber científico en la carrera por la supresión del deseo femenino. La meta última de este proyecto genealógico apunta a la destrucción de todo dogma o doctrina, de todo discurso con pretensión de verdad, como formas veladas del “deber ser”.

Por otro lado, la novela plantea una propuesta ontológica²⁵ de auto-conocimiento, reconocimiento de lo femenino y liberación del ser. En este nivel, la novela postula la búsqueda del ser a través del conocimiento del cuerpo, del instinto, la intuición y el deseo, como herramientas de combate contra la represión y vehículos de una reconciliación con lo femenino previo al artificio sobre su subjetividad orquestado por el discurso y el poder patriarcal. La naturaleza del cuerpo y el deseo constituyen, a su vez, no sólo un modo de acceso al ser propio sino el fundamento de la relación con los otros, desde una ética basada en la coexistencia y el respeto mutuos. Cabe aclarar que si bien la novela propone como alternativa en el combate por la agencia sobre su cuerpo la reconciliación de la mujer con su

²⁵ La denominación de la novela como una ontología es tomada del artículo de Freddy Téllez, quien en “Los *inipits* de En diciembre llegaban las brisas” la cataloga como una “ontología naturalista, armónica, cuya esencia es la mujer” (165).

erotismo, también problematiza la “revolución sexual” como alternativa de autonomización del sujeto. En la reivindicación del cuerpo se resalta el potencial de la intuición y de la creatividad, así como del acceso a placeres que escapan los escenarios y definiciones inscritos por la norma patriarcal. De esta manera, el planteamiento feminista de la novela hace eco de las ideas de Luce Irigaray, quien en Ese sexo que no es uno propone la búsqueda de un *jouissance* propio de las mujeres, a través del encuentro con un erotismo llamado a contestar y superar el *jouissance* impuesto por el orden patriarcal a partir del modelo del deseo masculino, que ha reducido el femenino a la pasividad.

Los cuerpos femeninos constituyen el escenario por excelencia de ambos proyectos de la novela. En los cuentos y la novela de Marvel Moreno, al igual que en la novela de Antonia Palacios analizada en el primer capítulo y en los cuentos de Rosario Ferré comentados en el segundo, se actualiza en los cuerpos un combate, a veces literalmente a muerte, entre el poder patriarcal y la autonomía del ser.

Mi análisis de En diciembre se concentra en la representación de los cuerpos y las experiencias de las niñas para ilustrar el proceso de adquisición de la subjetividad en medio de la lucha entre poder patriarcal y autonomía femenina. Este capítulo tiene como propósito, además, trazar algunas continuidades entre los escenarios y temas estudiados en los dos capítulos anteriores y la novela de Moreno, para desarrollar en mayor profundidad temas claves a lo largo de toda la primera parte de mi tesis, tales como los orígenes, manifestaciones y efectos sobre los cuerpos del poder como sistema productor de subjetividades; y el impacto del nexo entre sexualidad, poder y violencia sobre el desarrollo psíquico de las niñas, adolescentes y mujeres, y sobre el posicionamiento de las mismas en la cultura caribeña. De igual manera, retomo en este capítulo imágenes de los cuentos de Ferré y Moreno, y de la novela de Palacios, en cuanto a dos asuntos cuya persistencia en toda la

obra hasta aquí analizada comprueba su impacto sobre el proceso de formación de niñas y mujeres: por un lado, la caracterización de las madres y de la relación entre madres e hijas y, por el otro, las escenas de abuso sexual y de incesto.

Este tercer capítulo está dividido, entonces, en tres secciones. En la primera de ellas me concentro en En diciembre para revisar los mecanismos e instancias a partir de los cuales se producen las subjetividades femeninas de acuerdo con el modelo patriarcal, principalmente instituciones como la familia, el matrimonio y la iglesia, de la mano con los imperativos de clase, cuyo ensamblaje de preceptos morales y exigencias en cuanto a la feminidad he reunido durante la primera parte de esta tesis bajo el dominio de “la decencia”. La centralidad de la supresión del deseo y la condena de la sexualidad femenina como requisito por excelencia de la decencia, inspiran mi lectura de la novela como un gran tapiz de fuerzas de poder en permanente regulación de los cuerpos y producción de sujetos, retomando las ideas de Michel Foucault. Por otro lado, la descripción de las conciencias femeninas, y el contraste de sus experiencias individuales con el discurso psicoanalítico incorporado en la novela, facilita un diálogo con la teoría sobre el desarrollo psíquico-sexual de niñas y mujeres desde una perspectiva feminista, aspecto que desarrollo a partir del trabajo de la psicoanalista Emilce Dio Bleichmar. Mi análisis del proyecto genealógico de la novela se vale de este diálogo entre el poder social y la construcción psíquica de la sexualidad femenina para subrayar la coexistencia de la sexualidad y la violencia en las raíces más profundas del poder patriarcal. Por su parte, el componente ontológico del proyecto de la novela es delineado a partir de las claves que las diferencias entre las experiencias de infancia de cada una de las protagonistas proveen en cuanto al papel del cuerpo y el deseo como fuente de conocimiento del ser y medio de acceso y relación con el otro o los otros.

La segunda sección del capítulo revisa el impacto de la relación entre madres e hijas en la formación de la subjetividad femenina a partir de las figuras de madres “fállicas” persistentes en la novela de Moreno. La omnipresencia de las madres ambiciosas e inquisidoras en En diciembre se revisa en su relación con el fenómeno de la madre ausente, cuya notoriedad en los cuentos de Moreno y Ferré se ha anunciado al final del segundo capítulo. La representación de ese primer vínculo con el otro, tan complejo y definitivo, así como de las consecuencias de su ruptura, es comentada a partir de ideas de Dio Bleichmar, Luce Irigaray y Nancy Chodorov, entre otras.

Finalmente, en la tercera sección retomo la variedad de imágenes de abuso sexual en los textos de Moreno y Ferré. Las imágenes de violaciones en la narrativa estudiada revelan la continuidad entre la feminidad “normal” y las personalidades post-traumáticas de las víctimas de abuso sexual, apuntando a la violación como evento fundacional de las subjetividades femeninas y emblema del vínculo entre sexualidad, poder y violencia sobre el que se sostiene el orden patriarcal.

* * *

El cuerpo que sufre, que resiste, que se rebela, el que niega y el que asume su deseo y su placer, es tema e imagen fundamental en la narrativa de Marvel Moreno. Los cuerpos, el instinto y la sexualidad se ubican al centro de la red de fuerzas que sostiene el poder patriarcal, y en el núcleo de la rebeldía contra el mismo. El erotismo es arma principal en la disputa de sus personajes por sus cuerpos, si bien no es el único vehículo de afirmación de la autonomía femenina. En las experiencias de las niñas, Moreno revela el florecimiento de una sexualidad que es, desde sus principios, mediada y apropiada por el poder, e ilustra el papel del control sexual en medio de unas “políticas del cuerpo”, una serie de discursos y prácticas que reproducen prejuicios y posiciones sociales, y un código moral cuyo objetivo primordial

es la sujeción de la sexualidad femenina y su restricción a su función reproductiva bajo el espacio privilegiado y legítimo del matrimonio. La centralidad del control sobre la sexualidad y los cuerpos en la radiografía del poder que Moreno recrea en su novela y sus cuentos remite a la caracterización y propuesta analítica del poder de Michel Foucault.

Foucault define el poder como una red de fuerzas que producen y posicionan cuerpos y subjetividades a través del ejercicio de una serie de tácticas, discursos y prácticas cotidianas que, entre otros efectos, instituyen sexualidades y subjetividades normativas y anormales e individuos más o menos funcionales. Los individuos acogen, sufren y resisten la disciplinarización de la sociedad precisamente en sus cuerpos. En The History of Sexuality, Foucault analiza los lazos entre el poder, los cuerpos y el conocimiento, ilustrando cómo, desde la era victoriana, una proliferación de discursos sobre la sexualidad ha sido sistemáticamente promovida en el mundo occidental para producir tanto una economía de los placeres como un sistema ordenado de conocimiento sobre los cuerpos. En este momento histórico surgieron las diferentes disciplinas de estudio de la sexualidad que, heredando el procedimiento confesional del cristianismo y validadas bajo la forma del conocimiento científico, se han dedicado a la recolección e interpretación de información sobre la sexualidad. Foucault sitúa en el surgimiento de estas disciplinas un giro en la concepción de los individuos motivado por el precepto de que en la sexualidad yace el secreto no revelado, la verdad del sujeto. Esta concepción del sujeto es paralela al paso desde una sociedad basada en un poder represivo a una sociedad disciplinaria, la forma de poder característica de las sociedades occidentales contemporáneas. El poder implementado de la mano de estas disciplinas del saber se sirve del conocimiento sobre los individuos para la producción de técnicas efectivas para la intervención de los cuerpos, es decir, para el establecimiento de unas “políticas del cuerpo” cuyas impredecibles pulsiones necesitan ser

controladas para garantizar su capacidad productiva. Estas políticas constituyen “a set of material elements and techniques that serve as weapons, relays, communication routes and supports for the power and knowledge relations that invest human bodies and subjugate them by turning them into objects of knowledge” (Discipline and Punish 25-28).

El resultado del vínculo entre poder, conocimiento y sexualidad es una forma de poder productiva, que crea sujetos a partir de los cuerpos, sus pulsiones y sus acciones, y que, como Foucault lo plantea en un ensayo posterior “applies itself to immediate everyday life, categorizes the individual, marks him by his own individuality, attaches him to his own identity, imposes a law of truth on him that he must recognize and others have to recognize in him.” Es esta forma de poder lo que Foucault denominará “biopoder” (“The Subject and Power”, Power 331). Foucault sitúa la sexualidad en el centro de la producción de subjetividades bajo el poder disciplinar, estableciendo que este poder

did not set boundaries for sexuality; it extended the various forms of sexuality, pursuing them according to lines of indefinite penetration. It did not exclude sexuality, but included it in the body as a mode of specification of individuals. It did not seek to avoid it; it attracted its varieties by means of spirals in which pleasure and power reinforce one another. (The History 47)²⁶

²⁶ En este libro, Foucault establece también su modelo de poder. El poder es una red móvil de fuerzas en relación que constituyen su propia organización y es, al mismo tiempo, el proceso a través del cual estas fuerzas se sostienen y transforman a través de alianzas y confrontaciones; poder es también el conjunto de estrategias que hacen efectivas estas fuerzas, cuya materialización institucional es el Estado, la Ley y las diversas hegemonías sociales. El poder, continúa diciendo, es “the moving substrate of force relations which, by virtue of their inequality, constantly engender states of power, but the latter are always local and unstable.” Móvil, desigual, local, no-centrado, el poder es también omnipresente porque se produce en todos los puntos de la red, en medio de todas sus relaciones; no es una institución ni una estructura fija, es más bien una situación: “a complex strategical situation in a particular society” (92-93). El poder, por otra parte, no es poseído ni adquirido, existe en su ejercicio, al interior de relaciones, y no puede concebirse como una relación entre dominadores y dominados porque no pertenece a un individuo sino que funciona bajo la lógica de tácticas, se autosostiene y propaga a partir de la acción y relación de fuerzas que lo constituye.

La crítica al modelo de poder de Foucault ha destacado que el autor parece dar por descontado el sometimiento de los cuerpos, limitando sus posibilidades de emancipación²⁷. No obstante, Foucault concibe la resistencia como implícita en las relaciones que constituyen el poder, como su opuesto irreducible²⁸. De la misma manera, en The History of Sexuality, Foucault postula el cuerpo como locus de esas posibles resistencias, no sólo advirtiendo de los riesgos de celebrar el sexo en sí mismo como supuesta fuente de liberación del cuerpo sino abriendo otras avenidas al deseo y los placeres por las cuales transitar en la búsqueda de una subjetividad autónoma.

En diciembre llegaban las brisas es susceptible de una lectura inspirada en Foucault no sólo por su representación del poder como red de fuerzas y relaciones, y de sus resistencias como implícitas en esta red, sino por la recreación de placeres y manifestaciones corporales que, lejos de celebrar el erotismo *per se*, destacan la necesidad de construir y expresar una sexualidad que escape tanto a la represión como a formas más sofisticadas de su producción bajo la norma patriarcal. Así mismo, el modelo de poder de Foucault resulta a

²⁷ La relación entre los cuerpos, la subjetividad y el poder según Foucault ha sido ampliamente debatida desde una perspectiva feminista, constituyendo un significativo aporte a las teorías de la subjetividad corpórea. Elizabeth Grosz, Lois Mc Nay y Judith Butler, entre otras, lo incorporan a sus modelos de subjetividad y agencia criticando, sin embargo, su descripción de un “cuerpo dócil” ante las fuerzas productivas del poder, y su construcción de un modelo basado en la universalización de la experiencia del hombre, que no contempla el género o la diferencia sexual como variantes en la relación entre cuerpos y poder. Mi trabajo parte de estas reelaboraciones feministas para aproximarse al género y el poder como un conjunto de normas inestables, vividas y transformadas en las prácticas corporales de hombres y mujeres, no sólo reiterativas sino mutables en el tiempo, condicionadas por la historicidad de las prácticas sociales. En este contexto, he venido abordando el poder desde la perspectiva de sus resistencias, es decir, desde la acción y creatividad de los cuerpos en su calidad de perceptores del mundo y de organismos con pulsiones y respuestas inaprensibles a pesar de su inscripción por el poder, cuerpos-sujetos que exploran, que desean o que sufren y somatizan, y que se solidarizan entre sí en el dolor, el afecto, el placer o la rabia. Así mismo, mi aproximación a la subjetividad supone tanto el impacto de las fuerzas de poder como el de una serie de elementos físicos y psíquicos, de acuerdo con el modelo de Grosz resumido anteriormente.

²⁸ Las resistencias son definidas por Foucault en The History como: “the odd term in relations of power, they are inscribed in the latter as an irreducible opposite. Hence they too are distributed in irregular fashion: the points, knots, or focuses of resistance are spread over time and space at varying densities, at times mobilizing groups or individuals in a definite way, inflaming certain points of the body, certain moments in life, certain types of behavior.” (96)

la medida del cuadro social proyectado por Marvel Moreno y por otras escritoras del Caribe desde la segunda mitad del siglo XX, planteándose como una herramienta valiosa para entender el orden patriarcal y sus efectos sobre la subjetividad femenina. Cabe aclarar que en el contexto retratado por autoras como Moreno y Rosario Ferré, el poder disciplinar sigue coexistiendo con el poder represivo, de manera que al entrenamiento de los cuerpos se superponen imágenes de abuso y violencia. En este contexto, las repetidas imágenes de violaciones, analizadas al final de este capítulo, ofrecen una clave adicional en cuanto al impacto del poder en la formación de la subjetividad, pues sintetizan sobre los cuerpos y las psiques femeninas la contundencia de dos de los más fuertes mecanismos de institución del poder: el control de la sexualidad y el castigo contra la trasgresión a la norma.

El contraste entre las historias de infancia de las protagonistas de En diciembre llegaban las brisas presenta inequívocamente la condición productora del poder anunciada por Foucault, al igual que los mecanismos sutiles y violentos de institución del mismo sobre los cuerpos femeninos. Al mismo tiempo, se ilustran en la novela algunas de las posibilidades de agencia y transformación individual de las protagonistas. Las historias de En diciembre confirman las instancias, actores y mensajes familiares y culturales, y las técnicas de administración o políticas del cuerpo, que constituyen la experiencia común de niñas y adolescentes en el Caribe. Como se ha visto en el caso de Ana Isabel, una niña decente y en el de las protagonistas de los cuentos analizados en el capítulo anterior, las esferas de movimiento de las niñas se restringen básicamente al núcleo familiar, la escuela católica y la iglesia, y las relaciones con otras “familias de bien”; esferas de las que las niñas escapan ocasionalmente en sus relaciones con personas fuera de ese orden, de origen popular o aisladas del ámbito familiar. La familia constituye el microcosmos en el cual se concreta la estructura de valores sociales y, en particular, las expectativas de género, reforzadas en la

escuela y en el medio social para establecer un código de leyes silenciosas y difícilmente refutables que definen “la decencia”.

Resumiendo las características observadas en los textos de los dos capítulos anteriores, en adición a las de la novela de Moreno, puede llegarse a una descripción del ideal de la decencia, ideal de gran vigencia sociocultural al menos hasta las últimas décadas del siglo XX, y que permanece con mayor o menor impacto aún hoy, en especial en comunidades rurales. Una niña decente es una niña “inocente”, obediente, respetuosa de la voluntad y las opiniones de sus padres y otros mayores, preferiblemente quieta, callada y aplicada. Una muchacha decente es una señorita recatada, cuidadosa de su arreglo personal y sus maneras, y sobre todo “pura”, es decir, virgen. Una mujer decente es una mujer casada, prudente y fiel, que acepta con resignación su destino cuando su matrimonio es o no es afortunado, que restringe su sexualidad a la reproducción y se dedica a sus hijos, que no exhibe su sufrimiento y que, independientemente de la conducta de su marido, guarda el sagrado orden de las apariencias. Los ejemplos de Ana Isabel, protagonista de la novela de Antonia Palacios, y las niñas de los cuentos de Ferré y Moreno testimonian cómo éstas aprenden la decencia a través del control familiar sobre sus movimientos, sus relaciones y sus curiosidades, a través de la sanción de familiares, maestras, monjas y otros adultos sobre el uso de sus cuerpos, y a través del descubrimiento temprano de la prohibición del deseo, por medio de la noción del pecado y de la amenaza del destino de las “sinvergüenzas”, que son castigadas con la maledicencia, el aislamiento social o la violencia sobre sus cuerpos.

Si bien el recorrido planteado por los textos delinea los parámetros de la decencia como el universo ideológico y empírico en el que se forman la mayoría de las protagonistas estudiadas, entre ellas proliferan niñas, adolescentes y mujeres “malcriadas” y desobedientes, quienes por sus distintas modalidades de rebeldía transitan en la frontera entre la decencia y

la indecencia, en quienes pueden observarse las múltiples subjetividades que se desprenden de las tecnologías y políticas del cuerpo antes señaladas.

En la novela de Moreno se pone en evidencia cómo las personalidades de Dora, Catalina, Beatriz y Lina son el resultado de un diálogo entre el contexto social y su imperativo patriarcal, y una combinación única de elementos físicos y psíquicos, en conjunción con las particulares experiencias familiares y los modelos de género accesibles a cada una. Para empezar, entre las protagonistas de Moreno varía la materia prima, física y psíquica, sobre la que se construye su subjetividad. Dora es retratada como instintiva y sensual, mientras que en Catalina se destaca su extraordinaria belleza y su inteligencia práctica, y en Beatriz su misticismo y maleabilidad. Por otro lado, se tornan factores decisivos en sus historias, la ausencia del padre en el caso de Dora y Catalina, la muerte prematura de la madre de Lina, y el impacto de los desequilibrios mentales de sus madres en Dora, Catalina y Beatriz. En este contexto, el final de las respectivas historias matrimoniales de Dora, Catalina y Beatriz confirma un designio tejido en las experiencias de su niñez y en relación con las historias infantiles de las personas decisivas en sus vidas, en particular sus madres y los hombres que se convertirán en sus esposos, cuyos orígenes también se incorporan en la novela. Esta proliferación de orígenes que se remiten a un pasado más remoto es parte esencial del proyecto genealógico de la novela, en donde se hace evidente cómo la fuerza de la costumbre y la naturalización de los prejuicios producen “verdades” que subyacen en las conciencias y moldean el comportamiento humano, reiterándose en el tiempo a pesar de las transformaciones aparentes en la sociedad.

Un resumen inicial de las historias de las protagonistas revela los mecanismos y efectos de esta combinación de factores, y apunta a la coexistencia de violencia y sexualidad en los orígenes y el sostenimiento del poder y la dominación masculina. En primer lugar, la

naturaleza sensual de Dora genera la irrefrenable atracción masculina y, al mismo tiempo, su violencia, bajo la necesidad de control del deseo que despierta, convirtiéndola en “la provocadora” por excelencia. La morbosa obsesión de su madre por neutralizar esa “fuerza oscura” que se anida bajo el cuerpo de su hija, bajo el discurso del pecado y la insistencia en la malignidad de los hombres, constituye el caldo de cultivo donde se cuece su posterior sumisión a las agresiones de su esposo. Dora es sometida a todo tipo de humillaciones y vejaciones desde que Benito Suárez descubre su trasgresión, el crimen de haber perdido su virginidad con otro hombre antes de casarse. Dora termina enferma, deprimida, con jaquecas de por vida, su cuerpo “analizado, cortado, amputado, pinchado, drogado” (58) bajo el sadismo del marido, quien se propone “regenerarla” a través de la supresión de su voluptuosidad.

Por su parte, la historia de Beatriz, protagonista de la tercera parte de la novela, es una tragedia de similares proporciones. Hija de un matrimonio de primos de la alta aristocracia barranquillera, la morbidez de la niña es avivada por el sufrimiento desmedido de su madre y su auto-vejación por las infidelidades constantes del esposo. Durante su epopeya de misas y peregrinaciones, la madre deja a Beatriz al cuidado de una tía desequilibrada, expulsada de más de un convento, que le llena la cabeza a la niña con historias de pecadores y almas en pena. La niñez de Beatriz está signada por la oscuridad agazapada en su interior, una compulsiva obsesión con el pecado y el control, y la hostilidad que genera entre los demás su obsesión. Beatriz constata el origen del sufrimiento de su madre durante su temprana adolescencia, cuando encuentra a su padre con otra mujer, lo que la sumerge en una serie de crisis nerviosas. Su necesidad de control empeora desde entonces, fomentada por el descubrimiento del desparpajo sexual de sus hermanos, de las criadas de su casa, y de una pareja de vecinos, a los cuales Beatriz espía hasta descubrir al amante negro de la señora,

una prostituta de clase alta, lamiendo el sexo de su hija adolescente. El resultado traumático de todas estas experiencias es el sadomasoquismo de Beatriz, que se revela en su tardía adolescencia, cuando Javier Freinsen la azota para poseerla. Beatriz encuentra entonces el camino hacia su placer, y hacia su perdición, pues nunca logra reconciliarse con su deseo y su sexualidad. El matrimonio con Javier incrementa su desequilibrio hasta que, acorralada y desesperada cuando el marido amenaza con quitarle a sus hijos y encerrarla en una clínica mental para impedir que se vaya del país, Beatriz acaba dinamitando su casa con ella y sus hijos dentro.

La de Catalina, en cambio, es la excepción que subraya los hilos que tejen las patologías de sus amigas. Catalina es la hija de Divina Arriaga, una mujer legendaria en la ciudad por su belleza y su desacato de las normas sociales, que retorna de Europa en una terrible depresión, tras la tortura y muerte del padre de Catalina. Extraordinariamente hermosa, como su madre, Catalina crece rodeada por un hálito de inaccesibilidad e impermeabilidad al mal, como “una muñeca envuelta en papel celofán” (102), reducido su contacto con la madre a los pocos momentos de lucidez de Divina. Esta especie de abandono materno es interpretado por la tía Eloísa como un experimento destinado a formar a la niña en ausencia de toda autoridad y al albedrío del ambiente social barranquillero, en cuya resistencia habrá de despertar, en su momento, el verdadero carácter que duerme en Catalina, heredado de la irreverencia de la madre. El resultado es una actitud de “insubordinación alegre” que, al lado del “innato sentido de superioridad” que le brinda su inteligencia y su belleza, guiará a la niña por la vida hasta que, en su adolescencia tardía, se ve obligada a conocer la hostilidad de su entorno. Esto sucede cuando Catalina es elegida como candidata para el “Reinado del periodismo” y, a la vista de su parecido con la madre, se desata el odio de la elite local, que venga sobre su cuerpo a tomatazos el desparpajo moral

de Divina. Entonces, Catalina opta por casarse con Álvaro Espinoza, un psiquiatra de alta posición social, con quien la muchacha espera recuperar su dignidad mancillada y encausar su floreciente curiosidad sexual. En su matrimonio Catalina se ve atacada una vez más, ahora por los reproches del marido a sus deseos, pues Álvaro sólo la quiere como trofeo y se propone anularla a fuerza de rechazo y de las teorías sobre la sexualidad femenina que ha aprendido del psicoanálisis. Se produce, entonces, la confrontación que permitirá, de acuerdo con el experimento de Divina, el surgimiento del verdadero carácter de su hija. Catalina hace gala de su inteligencia y su recién heredada fortuna para colocar las fichas que acabarán por enfrentar a su esposo con su homosexualidad reprimida, conduciéndolo al suicidio.

Como puede apreciarse en el anterior recuento, la novela no sólo expone los hilos del poder patriarcal sino que destaca el componente psíquico que funciona como correlato a la producción por el poder de los cuerpos, por medio de la incorporación del discurso psicoanalítico. Cabe anotar que aunque Foucault no ataca directamente al psicoanálisis, su descripción de las técnicas confesionales asimiladas por las ciencias de la sexualidad, acusa a su método y hace eco de la desconfianza que En diciembre plantea frente a este discurso y su práctica terapéutica. No obstante, el psicoanálisis provee a Moreno las herramientas para ahondar en el elemento psíquico de la formación de la subjetividad femenina y revelar el impacto de la violencia patriarcal en el desarrollo de la sexualidad de sus protagonistas. Del mismo modo, la novela revela el vínculo del psicoanálisis con la normalización de los cuerpos, que, como plantea Foucault, se alimenta precisamente del conocimiento sobre la sexualidad. El discurso y la práctica psicoanalítica se presentan en la novela en la voz de dos personajes: Álvaro Espinoza, el psiquiatra con el que se casa Catalina, y la tía Eloísa. El primero lo utiliza para enmascarar su propia homosexualidad reprimida y dominar a Catalina. Por su parte, desde la perspectiva de la tía Eloísa, la novela critica la imperdonable

capitulación de un discurso que, tras haber reconocido el papel del instinto y de la represión, se replegara para acomodarse a las expectativas del “deber ser” en lugar de contribuir a la liberación del ser, en especial del ser femenino, vía la reconciliación con su deseo e instintos reprimidos. Desde esta posición crítica, la novela desmiente y verifica con las experiencias de sus personajes varios de los “equivocos” en torno al desarrollo psico-sexual de la niña.

Quiero detenerme en el cuadro de las relaciones familiares de cada una de las protagonistas para destacar el impacto del género en la formación psíquica y en la inscripción de la materialidad de sus cuerpos que da lugar a la formación de su subjetividad, desde una perspectiva psicoanalítica y feminista. En La sexualidad femenina. De la niña a la mujer, Emilce Dio Bleichmar recrea la evolución de las teorías psicoanalíticas en cuanto a la sexualidad de la niña y traza la genealogía de algunos de los más problemáticos malos entendidos en torno al desarrollo psíquico de las mujeres. Dio Bleichmar señala como una de las principales carencias del psicoanálisis su negativa a contemplar el efecto del género en la formación del significado sexual de niños y niñas, en la producción misma de la teoría y en la relación del terapeuta con sus pacientes. A través de un extenso recorrido por las adiciones y reelaboraciones de las ideas de Freud por autores como Lacan, Melanie Klein, Karen Horney, Joane Riviere y Laplanche, la autora comprueba cómo la universalización de la experiencia psíquica y la andromofización de la experiencia de la niña han promovido la institución de “verdades” teóricas con las que se ha colonizado y reducido esta experiencia reproduciendo en la teoría y la clínica las estructuras de poder patriarcal socialmente imperantes²⁹. Algunos de los elementos cuestionados por Dio Bleichmar a la luz de las

²⁹ Las observaciones de Dio Bleichmar hacen eco de los reclamos que Luce Irigaray, entre muchas otras autoras feministas, hacen al psicoanálisis. Las objeciones de Irigaray pueden resumirse de la siguiente manera: el psicoanálisis no es conciente de las determinantes históricas y filosóficas de su propio discurso, responde a las fantasías inconscientes ligadas a un imaginario patriarcal y es ciego a sus propias asunciones (por ejemplo, equipara sexualidad con reproducción, para las mujeres; refuerza las oposiciones activo/pasivo, y

revisiones de otras autoras feministas son la masculinización de la sexualidad temprana de la niña—bajo la idea de que el clítoris es un pequeño pene—y la consecuente negativa del psicoanálisis a considerar, a pesar de los casos clínicos, las angustias de la niña ante sus propios genitales y el papel del miedo en la formación de la subjetividad. A lo largo de este capítulo dialogo, en particular, con su revisión del papel de la violencia en la formación psíquica de la niña, así como con su denuncia del falocentrismo detrás de la generalización de la madre seductora o la “madre fálica”. Me refiero también a aspectos como el lugar de la mirada adulta en la asignación del significado sexual al cuerpo de la niña, al mito de “la provocadora”, y a la escisión entre el cuerpo y el “yo” en la formación de la subjetividad femenina, aspectos que retomaré en el cuarto capítulo en mi análisis de las novelas de Fanny Buitrago y de los cuentos de Mayra Santos-Febres.

De acuerdo con Dio Bleichmar la violencia tiene un impacto irreducible para la concepción de su propio cuerpo, del género y de su ser por parte de la niña desde sus primeras teorías sexuales. Retomando la premisa freudiana de que niños y niñas observan o deducen de diferentes indicios la relación sexual entre sus padres—la “escena primaria”—Dio Bleichmar destaca cómo, según confirman los casos clínicos, tanto los varones como las

asigna significado al inconsciente de la mujer desde las preconcepciones del analista). Bajo estas condiciones, el psicoanálisis refleja y contribuye a la reproducción de un orden social patriarcal. Por otra parte, la teoría psicoanalítica ha tergiversado el papel de la madre y satanizado las relaciones entre madres e hijos o hijas, patrocinando la ruptura de ese lazo inicial. En cuanto al psicoanálisis lacaniano en particular, Irigaray critica su circunscripción del cuerpo a las leyes del discurso y el lenguaje. Estas teorías limitan al otro, su deseo y su lenguaje, restringiendo el cuerpo femenino al no deseo y al no saber ni decir de su goce, y por lo tanto al no gozar de él. Irigaray cuestiona también su encumbramiento del falo como significante del deseo y de una “falta” por parte de la mujer que vendría a asegurar los intercambios libidinales y amorosos bajo condiciones patriarcales, es decir, el culto al falo. El falo- padre-Dios es, según Irigaray, “la figura actual de un dios celoso de sus prerrogativas, que pretende, en cuanto tal, ser el sentido último de todo discurso, el patrón de la verdad y la propiedad, en particular del sexo, el significante y/o el significado último de todo deseo” (Ese sexo que no es uno 62).

Por su parte, hacia el final de su capítulo sobre Freud y Lacan de *Volatile bodies*, Elizabet Grosz se pregunta cómo es posible que el psicoanálisis haya ignorado sus propias contradicciones frente a la sexualidad femenina. Grosz concluye que admitir la diferencia sexual habría dinamitado el estandarte sobre el que se edifica la masculinidad misma. Sin embargo, Grosz rescata el psicoanálisis como herramienta de conocimiento del yo y recupera, en particular, las ideas de Freud y las reelaboraciones lacanianas sobre conceptos como el ego, y la “anatomía corporal”.

hembras tienden a interpretar la escena como violenta. En la teoría infantil la madre está “padeciendo” el coito, y algunos niños y niñas hasta somatizan la angustia que esta percepción les produce. De la escena se derivan el temor a la castración en el niño y un miedo equivalente en la niña a la agresión de sus genitales. Sin embargo, la interpretación violenta de la escena tiene efectos muy disímiles para niños y niñas. El niño encontrará, al concluir la fase edípica, la vía para reconciliarse con el padre al identificarse con el papel activo en la situación y desplazar su deseo de la madre, origen de la amenaza de castración, mientras que hallará suficientes indicios en su entorno para comprobar las escasas posibilidades de que su pene sea realmente cortado. De manera que el niño puede construir el significado sexual de su cuerpo libre tanto del peso del fantasma de la castración como del deseo incestuoso. La niña, en cambio, tendrá que lidiar dentro de sí con el temor de ser ella la agredida y, posteriormente, cuando su deseo inconsciente hacia el padre y, en su defecto, hacia un otro masculino, empieza a manifestarse, se verá ante el dilema de la coexistencia en su cuerpo del deseo y el miedo al acto sexual. Además, el fantasma de la niña se ve fácilmente reiterado por múltiples medios y mensajes que reafirman la condición pasiva de la sexualidad femenina, así como la relación entre sexo y violencia (331-339). Dio Bleichmar remite a esta situación el llamado “masoquismo femenino”, pues “la niña desea estar en el lugar de la madre y recibir el pene en tanto lo presupone en términos de violencia” de manera que “el fantasma masoquista es la forma habitual en la que se sexualiza su femineidad” (30). El “fantasma masoquista” explica también cómo el conocimiento de la posibilidad del abuso sexual o la experiencia del abuso en sí resultan eventos decisivos para la formación de la subjetividad femenina, en tanto que se inscriben en el cuerpo y la psique de niñas y mujeres como prueba irrefutable de su vulnerabilidad ante el deseo y el poder masculinos.

En diciembre ofrece una variada gama de mujeres más o menos “normales”, y/o “decentes”, y reproduce en sus protagonistas los efectos de su búsqueda de autonomía en medio de esta construcción psico-social de su sexualidad. En las historias de Dora y Beatriz se resumen algunos de los efectos más dramáticos de la relación entre sexualidad y violencia en el origen y el desarrollo de su comprensión del género y la sexualidad. Las historias de Dora y Beatriz ilustran inequívocamente las fuentes psíquicas y culturales de la construcción “masoquista” de la sexualidad femenina que, contraria a las teorías freudianas, no se presenta como una condición “natural” del deseo femenino, sino como consecuencia de una serie de eventos traumáticos. El caso emblemático de esta construcción traumática de su sexualidad es el de Beatriz.

La historia de Beatriz tiene sus antecedentes en el masoquismo de la madre, “la Nena” Avendaño. Sus padres se han casado presos de una voluptuosa pasión que concluye tras el nacimiento de la niña, dando lugar al vía crucis en el que su madre se propone, por un lado, expiar el pecado de haber sucumbido al deseo casándose con su primo a pesar de la oposición de su padre y, por el otro, conducir la frustración sexual de la que ha sido víctima, pues desde la destrucción de su matriz con el parto de Beatriz, su marido la ha reemplazado con varias amantes. En este contexto, llega a la casa la tía monja que inspira la auto-laceración de la madre y la imaginación mística y sacrificial de Beatriz. La niña vive el sufrimiento de su madre como una intolerable injusticia y como una agresión contra sí misma que personifica en sus juegos infantiles. Lina atestigua que “la madre se martirizaba a sí misma mientras la hija le imponía castigos atroces a sus muñecas ... para purificar sus cuerpos de los pecados ... o de las faltas graves que no podía mencionar” (184). A veces, Beatriz misma se convertía en muñeca y pasaba días jugando de rodillas, dice Lina. Las faltas

graves que Beatriz no puede mencionar son, en realidad, las del padre, cuya culpa en el sufrimiento materno la niña se niega a admitir.

Beatriz ejemplifica los efectos nocivos de la constatación de la desigualdad en la relación entre sus padres y la consecuente identificación defensiva con el padre, producto evidente del rechazo a la inferioridad que representa la madre, con la que, sin embargo, Beatriz también se siente identificada. De acuerdo con Dio Bleichmar, la percepción de la niña de la relación entre sus padres es crucial para comprobar o refutar la teoría infantil de la violencia en la escena primaria, y para su desarrollo de la mal llamada “envidia del pene”. El deseo del pene por parte de la niña, y su consecuente identificación con el padre, es básicamente la respuesta de la misma ante su apreciación de la desigualdad en la relación entre sus padres, movida tanto por el deseo inconsciente de gozar del pene del padre como por su temor a identificarse con la condición de inferioridad encarnada por la madre. De hecho, plantea Dio Bleichmar, los casos clínicos comprueban que sólo cuando existen mensajes familiares o culturales que le permiten identificar el pene de un hermano o del padre como la fuente de una posición de privilegio en su entorno inmediato, la niña desarrollará envidia por la masculinidad y una imagen disminuida de la feminidad, culpando a la madre por la devaluación de su narcisismo (327). Por su parte, la elección de objeto sexual, que como han resaltado autoras como Nancy Chodorov, entre otras, no se concluye para la niña durante el Edipo infantil sino en su reiteración del triángulo durante la pubertad, ofrece a la niña el reto adicional de negociar el temor a la violencia y sus imágenes de la masculinidad y feminidad con el surgimiento y reconocimiento de su propio deseo.

De hecho, el oscuro misticismo de Beatriz se apacigua precisamente en la pubertad, ante el surgimiento de su deseo. Lina la ve florecer, presencia el brillo de sus ojos después de sus juegos a escondidas con su primer enamorado, a los que Beatriz se abandona sin

comprender que “esas caricias, esos primeros asaltos de deseo, constituían a su edad el pecado por excelencia” (186). El hechizo de ese deseo en el que parece reconciliarse con su feminidad y con el otro, se rompe cuando a los trece años, en uno de sus paseos con Lina, Beatriz se encuentra al padre haciendo el amor con su amante en su automóvil. Preso de la confusión y los nervios al verse descubierto, el padre arranca el carro y atropella a Beatriz. La idealización del padre por parte de la niña, reforzada por la adoración autodestructiva de la madre, es tan intensa que cuando por fin descubre su infidelidad, Beatriz prefiere la amnesia antes que admitir la falta del padre. El evento es traumático para la adolescente y da lugar a una cadena de crisis anoréxicas, desmayos y amnesia selectiva. Lina nota, sin embargo, que Beatriz ejerce un curioso control sobre estas crisis: la anorexia le sirve como “instrumento de venganza” contra los desafueros de sus hermanos y los desmayos sólo se producen en la presencia del padre, sugiriéndose el doble filo del desequilibrio de Beatriz, quien se identifica con la víctima, la madre y ella misma, pero también con el agresor, el padre, de tal manera que da lugar a su sadomasoquismo adulto. La escena del padre haciendo el amor con la amante y posteriormente atropellándola ratifica en el cuerpo y la psique de Beatriz el vínculo entre sexo y violencia, constituyéndose en el evento traumático en cuya reiteración encontrará su placer adulto.

En el infierno de su matrimonio, cuando empieza a sufrir depresiones nerviosas, Beatriz descubre su propio masoquismo y le confiesa a Lina que sólo puede disfrutar de su sexualidad con “hombres innobles”. Poco después se entrega a Víctor, un comunista que le da asco y con el que, por lo tanto, vive toda una explosión orgásmica. De esa historia sale aún más aberrada del sexo, que asocia con una humillación tanto o mayor que el placer, viviendo su sexualidad, dice Lina, “como los hombres”, con temor a la pérdida del control por el instinto, como “una aterradora desintegración de su conciencia” (274). Movidada por la

culpa de la infidelidad y por su repugnancia hacia su propia sexualidad, Beatriz finge el papel de la “perfecta esposa”, haciéndose cada vez más indefensa y dependiente y anulando voluntariamente su sexualidad hasta infantilizarse. Sin embargo, el sadismo de su esposo acaba por destruir su farsa y conducirla a su trágico final.

Dio Bleichmar subraya el papel del padre en la socialización convencional de la niña en contraste con el poder asignado a la madre, madre “seductora” o “madre fálica”, a todo lo largo de la teoría psicoanalítica. El efecto del padre se hace evidente no sólo durante el complejo edípico y en la elección de objeto sexual, sino durante la latencia cuando, de manera inconsciente (si descontamos por el momento el caso del incesto), el padre se convierte en “seductor” a través de la mirada. La mirada del padre o de otros adultos, que para efectos de mi análisis considero como el ejemplo más sutil o menos agresivo de la imposición del deseo adulto sobre el cuerpo de la niña y la adolescente, cumple un papel fundamental en la sexualización de la niña, quien reconoce en el otro el atributo sexual de su cuerpo al descubrirse origen de la admiración o del deseo, si bien los niveles de comprensión de la naturaleza de ese deseo varían de acuerdo con la intensidad de la experiencia y con el conocimiento previo de la niña. Retomando por un momento el ejemplo comentado en el primer capítulo, Ana Isabel, la protagonista de la novela de Antonia Palacios, descubre con aprensión las transformaciones de su cuerpo, cuando el padre de su amigo Pepe la mira maliciosamente y comenta que Pepe ha crecido y será “un macho” como él. Ana Isabel entiende sin entender, y se siente avergonzada a pesar de no haber sido ella la causante—agente activa—de la mirada ni del comentario. Para Dio Bleichmar, la escena en que la niña reconoce la intencionalidad sexual de la mirada o de otro acercamiento de un adulto, inaugura la percepción de su cuerpo entero como órgano sexual y de sí misma como “provocadora” del deseo del otro:

Para la niña, la experiencia de la mirada seductora ha implantado en su subjetividad una codificación de su cuerpo que la acompañará gran parte de su vida: *su cuerpo tiene un carácter provocador*. La niña, como toda mujer, como el mito de Eva lo expresa y lo mantiene, es provocadora y culpable de poseer un cuerpo que atrae la mirada. Y en esta peculiaridad radica uno de los grandes desencuentros entre los sexos ... [pues] *la provocación consiste no en la intencionalidad del acto, sino en la posesión de un atributo ...* Lo que caracteriza la especificidad de la condición traumática de la construcción del significado sexual en la niña es que, si bien se trata de una experiencia inicialmente pasiva, es *codificada por la mente infantil como un acto activo*. La niña es la espectadora inicial que asiste a la escena en la que su cuerpo es mirado por un adulto hombre y por primera vez esa mirada es sentida y comprendida como sexual.

Por lo general, este simple acuerdo en la significación de un gesto como es la mirada, será entendido por ambos protagonistas como una invitación, un consentimiento, aunque para la niña no haya habido intencionalidad sexual inicial, es decir, deseo. Por tanto, se genera una situación subjetiva peculiar: *sin ser activa ni agente ni sujeto del cual parte el deseo, ni el fantasma, ni la excitación, sin estar su fuente en la subjetividad infantil, la niña lo interpretará como propio y se encontrará situada en la posición de ser causa del deseo del hombre, y ante el hecho consumado de la sexualización de su mirada y su cuerpo entero*.

De esta manera el adulto varón contribuye a la implantación invasiva en la subjetividad femenina de un cuerpo extraño-interno, de un significado sexual

del cuerpo femenino que tiene como efecto una amalgama compleja de seducción, vergüenza y culpa. (Énfasis de la autora, 258-259)

El escenario en el que la mirada, la mano, la palabra y/o un cuerpo ajeno invaden el de la niña detonando su sexualización, de forma a menudo prematura y abrupta, abunda en los cuentos y novelas de autoras caribeñas. Aparece en sus formas más sutiles en el caso mencionado de Ana Isabel o en el fantasma de Sergio que sigue a María en “Oriane, tía Oriane” de Marvel Moreno. Se simboliza también en la chágara que penetra la piel de la tía vieja en “La muñeca menor” y se ve en sus versiones más crudas en el intento de abuso de su padre a la protagonista de “Amalia” de Rosario Ferré, y en los peones que violan con complicidad del padre a Tomasa en “Ciruelas para Tomasa” de Moreno. A la versión más cruda de esta imposición-invasión del cuerpo de la niña por el deseo del otro, la violación, retornaré en la última sección de este capítulo.

Esta primera experiencia tiene consecuencias decisivas para la construcción del significado de su cuerpo en niñas y adolescentes. Entre las varias implicaciones mencionadas por Dio Bleichmar cabe destacar, por un lado, la producción de su cuerpo entero como órgano sexual, sujeto a la exposición pública o a lo que la autora denomina “la ausencia de privacidad en la construcción psíquica de su sexualidad”. En la ausencia de control sobre el escenario de su sexualización la niña constata, a su vez, la condición pasiva del cuerpo femenino ante el deseo del hombre que, gracias a la legitimación cultural de esa mirada o gesto invasor, contribuye a la sensación de vulnerabilidad de su cuerpo. La mirada implica también la interiorización del mito de “la provocadora”, alimentado por el creciente deseo de “llamar la atención” ligado a la construcción cultural de sus cuerpos como apariencia, en la que niñas, adolescentes y mujeres tienden a invertir la mayor parte de su narcisismo.

En En diciembre, esta condición invasiva del surgimiento de su deseo es ilustrada por el personaje de Dora. En el caso de Dora, se atribuye a la madre, en contraste con la ausencia del padre, el papel protagónico en la inscripción violenta de la norma patriarcal sobre su cuerpo. Doña Eulalia encarna la “madre fálica” por excelencia, atributo sobre el que volveré más adelante. La innata sensualidad de Dora, “aquella cosa inaudita que Dora exhumaba por la piel” (16), y que la madre adjudica a la sangre mulata heredada de su padre, estimula la mirada ajena y el temor de la madre. Lina se sorprende por la inmutabilidad de Dora ante los muchachos que escalaban la cerca para mirarla o los vagabundos que se bajaban el cierre del pantalón ante su presencia. Dora, dice Lina, lo concebía como algo completamente natural, sin notar su diferencia frente a otras chicas, sin cuestionar jamás el lugar de su cuerpo como origen y objeto de esas miradas. Siguiendo con las ideas de Dio Bleichmar, el descubrimiento de esa mirada y de la supuesta complicidad con la misma, coloca a la mujer en una perpetua situación de auto-vigilancia y promueve la represión sexual femenina en tanto que la mujer debe aprender a “hacerse la tonta”, ignorar y/o no devolver la mirada, a riesgo de que su respuesta sea leída como “consentimiento” o “invitación”, “*la seducción la convierte automáticamente en seductora*” (260). En consecuencia, dice la autora, “la niña, para poder mirar o darse a ver, debe de *renegar del significado sexual* o sino no mirar, es decir, reprimir. Pero de cualquier modo no se libera de seducir” (261). Este “hacerse la tonta” es, sin duda, el principal mecanismo de defensa asumido por Dora. Lina registra no sólo la inconciencia de Dora ante las miradas de los hombres sino su ensimismamiento permanente y su mutismo ante la obscena perorata de su madre contra los hombres. Sin embargo, en el encuentro de estas miradas y del discurso de la madre, Dora desarrolla una prematura conciencia del deseo sexual masculino y la precoz erotización de su cuerpo. De hecho, el temprano despertar sexual de Dora promueve también el de Lina y el de Catalina, de trece,

doce y quince años respectivamente, cuando descubren a Dora haciendo el amor en la playa con su primer amante, un hombre casado, el primer hombre con el que se encuentra Dora tras el encierro forzado por su madre. Cuando Dora inicia sus relaciones con Andrés, Lina descubre que su silencio ha sido una forma de resistencia contra el odio y la aberración al deseo que la madre ha intentado imponerle, y de cuyo discurso la niña aprende a desconectarse mentalmente, en su mutismo, permaneciendo hasta entonces fiel a su instinto y a su naturaleza sensual.

En adición a la interiorización por medio de la mirada ajena de su papel como “provocadora”, la niña se ve expuesta a la interacción con los actores y discursos que, como he venido ilustrando, instituyen el régimen de “la decencia” y que, entre otros aspectos, reafirman la condición pasiva de su deseo sexual bajo la distinción entre mujeres decentes y “sinvergüenzas”, Marías y Evas, cuyo criterio discriminatorio es el de la expresión de su sexualidad. Es así como se plantan las semillas para la construcción posterior de su deseo como el deseo de ser mirada, de provocar el deseo ajeno para satisfacer un deseo propio que no se conoce o no se reconoce, y cuyo reconocimiento implica, entre otras amenazas, la de la pérdida del amor materno o paterno y del futuro amor de un esposo, al igual que la sanción pública y el rechazo social.

Todos estos discursos y sanciones debe enfrentarlos Dora en la novela, tras el descubrimiento de su relación con Andrés. De hecho, es sólo cuando Andrés la rechaza y la humilla públicamente por habersele entregado, que Dora descubre el significado moral de su sexualidad y de su trasgresión, el precio de ser la “provocadora”. En consecuencia, Dora empieza a reprimir su deseo y se resigna a expiar su pecado bajo el destino que su madre predijera para aquellas que cometen el crimen de desear o de sucumbir al deseo de los hombres. Lina registra que, al verse repudiada por Andrés, “algo murió en ella [Dora]

definitivamente” (58). La golpiza de Benito Suárez que Lina presencia un año después viene a confirmar la degradación cultural de su cuerpo como “usado” que Dora ha incorporado en la imagen de sí misma, concluyéndose su objetificación e iniciándose la disociación definitiva entre su cuerpo y su subjetividad que acaba por desmembrarla. La resignación masoquista de Dora a su condición se remite inequívocamente a la previa posesión de su madre, “quizás porque no hacían más que repetir el esquema de vigilancia de su madre”, dice Lina, a Dora no la contrarían las limitaciones que le impone Benito, no se queja jamás ante la supresión de su placer ni se resiste a la degradación de su apariencia y su salud. Sin embargo, Dora le cuenta a Lina de su impresión de vivir “sonámbula” y vacía, sentimiento que somatiza en las jaquecas que la acompañarán de por vida, y en el estado de postración final de la protagonista, quien, como concluye Lina, buscaría “la evasión en el silencio y la inercia, tal vez en la muerte” (70).

Beatriz y Dora ilustran algunos de los efectos de la necesidad de procesar la carga de displacer y la amenaza contra su integridad física o su posición social que muchísimas niñas, adolescentes y mujeres aprenden a concebir como ligadas a la satisfacción de su deseo, entre ellos la fuerte represión sexual, la disociación del cuerpo entre el objeto del deseo y el cuerpo deseante, y la idealización del amor y/o el matrimonio como sublimación de las circunstancias bajo las cuales se realiza el encuentro sexual. Si bien evidentemente la sexualización prematura y violenta de las niñas conduce a consecuencias aún más traumáticas para la subjetividad femenina, los cuadros de infancia y formación proveídos por las autoras estudiadas sugieren que la formación de una mujer “normal” bajo condiciones patriarcales implica de por sí comportamientos patológicos y autodestructivos para niñas, adolescentes y mujeres. Sin embargo, este efecto resulta de una construcción cultural, del género, y no de la

“naturaleza femenina”, distinción que Moreno parece querer subrayar en el contraste entre Dora y Beatriz con el personaje de Catalina.

Catalina jamás incorpora ni acepta como suyos los prejuicios patriarcales contra la sexualidad y, en cambio, encuentra en su erotismo el impulso para desligarse definitivamente del poder que encarna su esposo Álvaro. El origen de su fortaleza se remite al temperamento de la madre, a quien no le tembló la mano en su adolescencia para disparar a tres hombres que intentaban violarla. Su carácter se explica también en la ausencia del padre y de toda otra figura de autoridad masculina. La madre, destrozada por el súbito descubrimiento del dolor y la maldad humana en su más cruda expresión—la tortura y el asesinato de su amado—decide invertir su escasa energía en enseñarle a su hija a reconocer el mal y a defenderse de él:

Dejándole siempre la libertad de elegir, pero sin orientarla, es decir, sin emitir ninguna opinión destinada a modificar la influencia del medio ambiente, y así abandonándola a sus propias fuerzas, como si un adulto colocara un niño frente a un inmenso desierto, con agua y comida suficientes para atravesarlo y bestias capaces de cargar el agua y la comida pero nada más. (114)

Así describe la tía Eloísa el curioso experimento al que Divina somete a Catalina, y bajo el cual subyace el objetivo de inmunizar a Catalina contra los artificios del poder. Divina también le hereda a su hija una enorme biblioteca a la que Catalina se vuelca cuando su marido empieza a psicoanalizarla, rechazando la expresión de su deseo y acusándola de no haber superado su “complejo de masculinidad”. Catalina, dice Lina, no podía imaginarse un deseo incestuoso porque no conoció a su padre, y “como sólo a los quince años había visto por primera vez a un hombre desnudo le resultaba imposible considerarse a sí misma acomplejada desde la infancia por carecer de un órgano masculino” (125). El reclamo de su erotismo es validado, en cambio, con la lectura de tratados orientales, en su relación con un

amante indio ajeno a los prejuicios de los hombres de su clase, y en el saber sobre la sexualidad que Catalina decide adquirir de las fuentes más directas: Petunia, una antigua “señora bien” que se prostituye en un barrio popular, y María Fernanda, una prostituta lesbiana, violada por su abuelo a sus diez años y asilada por su padre para ocultar el oprobio. De la mano de estas aliadas, Catalina acumula las fuerzas para combatir a Álvaro con sus propias armas y liberarse definitivamente de él, fiel a su inusual código moral de “no mentirse a sí misma nunca, ni buscar una explicación a sus actos reprobables” (112). Catalina continúa su vida en Europa, donde disfruta tanto de su erotismo y su libertad sexual como del amor.

Finalmente, la historia de infancia de Lina es la más difusa en la novela, si bien algunos datos se adivinan entre las historias de sus amigas. Su madre ha muerto y Lina crece con su abuela y su padre, el doctor Insignares, un hombre generoso y paciente que aparece en varios momentos de la novela apoyando a Lina en sus intervenciones para ayudar a Dora y Catalina. Las escenas de la escuela y de su vida social están reducidas a la experiencia con sus amigas, y a las visitas a las casas de sus tías. Con la abuela Jimena, Lina aprende a interpretar y aceptar el comportamiento humano como producto de la eterna lucha entre el instinto y unas estructuras mentales y sociales ancestrales. Con Eloísa aprende a valorar la trasgresión y la ruptura individual de esas estructuras a través del crecimiento intelectual y la reconciliación con el deseo. El mensaje de la tía Irene es, en cambio, de orden místico, una enseñanza hilada entre silencios y leída en las paredes de su casa: “La torre del italiano”. La torre es una extraña edificación con salas conectadas en una estructura laberíntica y con un gran salón de espejos, repleta de frescos en las paredes, en cuyos símbolos Lina va dando forma a una filosofía de la vida que excede a la experiencia material y la racionalidad, descubrimiento que culmina al escuchar la sonata que su tía compone para tocar una sola

vez, como despedida de la vida. En los laberintos de la torre, Lina encuentra el misterio y aprende el principio de incertidumbre que signa la experiencia humana³⁰.

De esta manera, la historia de Lina en la novela se inscribe como la trayectoria de su observación, su análisis y su formación ética y filosófica. El resultado es una profunda conciencia de las diferencias, una clarividencia escéptica, ajena a todo dogma, y una apreciación honesta y descarnada de la naturaleza humana y de la sociedad. Desde este tamiz, Lina recrea las historias de cada una, la historia de Barranquilla y la de la civilización occidental misma, sintetizada en todos sus vicios y falacias en un momento histórico particular en esa ciudad del Caribe. En la visión de Lina, se concreta también la propuesta ontológica de la novela que privilegia el instinto y la intuición, las formas no racionales de conocimiento y las no discursivamente colonizadas del placer, como avenidas hacia el reconocimiento y la liberación del ser.

De la Lina adulta, que adquiere voz en el epílogo, sabremos que vivió en París, que desde allí supo algunas veces de sus amigas, en especial de Catalina, y que observó desde Europa la transformación de las mujeres en Barranquilla y en París bajo el influjo de la “revolución sexual” con una mezcla de escepticismo y desencanto:

Las nuevas muchachas ... hacían el amor con desenvoltura para tormento de sus amantes que se sentían como cerezas tomadas con distracción de un plato. Quizás sólo yo comprendía que ese frenético consumo de hombres, elegidos y devorados sin ternura ni compasión, era simplemente la venganza que una generación de mujeres ejercía, sin saberlo, en nombre de muchas otras. Las jovencitas carnívoras pasaron, pues, por París, pasaron y se fueron

³⁰ Elvira Sánchez-Blake desarrolla en su disertación una aguda interpretación de la Torre y los laberintos de la tercera parte como símbolo de la estructura y clave de lectura de la novela en general.

y volvieron a Barranquilla. Con los años descubrieron el miedo a la soledad: entonces aceptarían vivir con un solo hombre. (283)

La visión crítica y descarnada de Lina frente a todo discurso le permite entender los extremos nocivos de las distintas versiones del poder patriarcal sobre la sexualidad femenina. Por un lado, Lina reconstruye las historias de sus amigas como la batalla de sus cuerpos contra la alienación y anulación de su deseo. Por otro lado, Lina intuye y anuncia las trampas que se esconden bajo la supuesta liberación de los cuerpos femeninos a través del sexo. En la tercera parte de la novela, una de las amantes de Javier, el esposo de Beatriz, describe este nuevo artificio del poder en estos términos: “La liberación sexual no liberaba en nada a las mujeres sino que las colocaba a todas en condición de disponibilidad total para los hombres, quienes seguían haciendo el amor a su manera, indiferentes al erotismo femenino, y ahora, gracias a las nuevas teorías, evitándose el trabajo de seducir o la humillación de pagar” (69).

Su caracterización de esta mal llamada “liberación” remite a la advertencia de Foucault:

We must not think that by saying yes to sex, one says not to power; on the contrary, one tracks along the course laid out by general deployment of sexuality. It is the agency of sex that we must break away from, if we aim through a tactical reversal of the various mechanisms of sexuality- to counter the grips of power with the claims of bodies, pleasures, and knowledges, in their multiplicity and their possibility of resistance. The rallying point for the counterattack against the deployment of sexuality ought not to be sex-desire, but bodies and pleasures. (157)

Las trampas de la “revolución sexual” se materializarán en algunos de los cuentos de las colecciones posteriores de la autora, El encuentro y otros relatos y Las fiebres de

Miramar, donde, al igual que en algunos de los textos de Fanny Buitrago y Mayra Santos-Febres que se comentan en el siguiente capítulo, aparecen protagonistas que confunden sexo con agencia, y utilizan su sexualidad como fuente de un engañoso poder sobre los otros antes que como vehículo del erotismo propio y de su autonomía. Si bien el desenmascaramiento del nexo entre sexualidad, poder y violencia y la denuncia de la supresión del deseo femenino es una parte esencial del proyecto genealógico de su novela, la propuesta ontológica de Moreno pasa por la liberación sexual pero no se queda en ella. Como se aprecia en el ejemplo de Catalina, la autonomía de los cuerpos supone, ante todo, una reconciliación consigo misma y su deseo, y con el otro a partir de ello, y requiere antes que nada del ejercicio de arrebatarle el cuerpo al discurso y al poder patriarcal para inscribir un deseo que no se agota en el “frenético consumo de hombres” sino que debe reencontrarse con su naturaleza para servir de punto de partida a la realización personal y a encuentros más inclusivos con los y las otras.

En el epílogo de la novela nos enteramos, además, de la enfermedad que promete extinguir los días de Lina, de su soledad y de su oficio de escritora. El camino hacia la sabiduría desde la que Lina reconstruye la historia de sus amigas ha sido, según se confirma en el epílogo, un recorrido doloroso, movido por una lucidez triste cuyos efectos sobre su propia historia se deducen del desencanto de esta voz final y de los enormes silencios textuales en cuanto a su propia vida. Lina vio, vivió y aprendió en los cuerpos mancillados de sus amigas, en la conciencia absoluta de lo absurdo de la violencia sobre los mismos, y en la impotencia ante esa realidad. Lo recuerda la escena en la que Lina, a los trece años, le revienta una silla en la espalda a Benito Suárez para evitar que siga golpeando a Dora, sin poder con ese gesto alterar el destino de su amiga. Lo ratifica también la escena en la que presencia estupefacta la tortura de unos gaticos frente a su madre a manos de los Freisen, la

familia fascista de Javier, quien acabaría casado con Beatriz y conduciéndola al suicidio y la muerte de sus hijos. Esa escena, dice la narradora, marca el surgimiento de la ética de Lina:

Sin Lina saberlo, eso que llaman ética o moral, eso que lleva a una persona a rechazar la violencia con su cuerpo, y su instinto y su cerebro, sin ambigüedades ni compromisos, se había incrustado en ella para siempre. La llegada de los Freisen había modificado la trayectoria de su vida y, años después, modificaría la de Beatriz. (225)

Las palabras de la narradora remiten a un sujeto que es cuerpo, instinto, cerebro y ética, y ubican al centro de la formación de este sujeto la vivencia y la observación lúcida y crítica de la violencia. Por ello el mundo que retrata Lina es, como lo señala Alfredo Antonaros, “la alegoría de un mundo sin amor, del amor depravado, de la confusión poder/sexo/amor, pero también de la sed de afectos y de emancipación auténticas y totales” (204). En las historias de Dora, Beatriz y Catalina se aprecian como consecuencia extrema de la violencia patriarcal, la emasculación de su sexualidad y de su capacidad de amar. El entretejimiento de estas historias con la vida y la visión de Lina delata, a su vez, la ubicuidad del poder y su innata condición violenta, así como la dependencia mutua de este poder y el control de la sexualidad, ya sea a través de la supresión y/o el castigo del deseo, y/o de la administración de ese deseo en función de una economía que objetifica los cuerpos y los intercambia al servicio del poder patriarcal.

Como se ha ilustrado desde la lectura de Ana Isabel, una niña decente y a todo lo largo de la primera parte de mi tesis, la economía que facilita la objetificación de los cuerpos y su intercambio a favor de una clase y un género, se aprende en casa, de manera que requiere para su sostenimiento de la complicidad de las mujeres mismas. El papel de las

mujeres en la perpetuación de lo que he llamado el orden de “la decencia” es representado a lo largo de la obra de Marvel Moreno en la figura de la madre. A diferencia de los cuentos analizados en el capítulo anterior, en los que, como se ha enunciado, la madre brilla y habla por su ausencia, las madres son una parte esencial en las historias de Dora, Catalina y Beatriz y un factor decisivo en el rumbo de las vidas de sus hijas. Entre las madres de las protagonistas de Moreno figuran mujeres depresivas o postradas por sus frustraciones matrimoniales, como el caso de Divina Arriaga y el de la Nena Avendaño, al lado de “madres fálicas”, como el caso de Doña Eulalia. La galería de madres en la novela se extiende a las madres de las madres de las protagonistas y a las madres de sus esposos. En estos personajes resulta sugerente la caracterización de sus desequilibrios mentales y emocionales, la cual desplaza por completo los atributos tradicionalmente asociados con la maternidad. En la obra de Moreno, al igual que en la mayoría de la narrativa estudiada a lo largo de esta tesis, la figura de la madre está lejos de ser emblema de la feminidad, y la maternidad de ser sinónimo “natural” de pureza, amor y cuidado. Las madres de Moreno son particularmente significativas por su abundancia y por su descarnada representación, con la que la autora se distancia, a su vez, de la tradición de las “matronas” en cuyas faldas se amparan las sagas familiares de autores como García Márquez o Héctor Rojas Herazo, por mencionar sólo ejemplos del Caribe colombiano. En la narrativa de Moreno, las madres “omnipotentes” o las “madres fálicas” saltan a la vista por su violencia y por su inquisidora vigilancia sobre el cuerpo de la hija, que atan para renovar el pacto patriarcal, restringiendo su sexualidad y patrocinando su silencio y su entrega sumisa a esposos fríos, burgueses acomplejados y aterrorizados por la sexualidad femenina, educados por madres igualmente opresoras³¹.

³¹ Elizabeth Burgos describe la figura de la madre en Moreno como “verdugo de la femineidad y mordaza del cuerpo de la hija”, incapaz “de permitir que la hija realice lo que le ha sido negado a ella”. Burgos sugiere dos líneas principales para entender la complicidad de la madre con el poder patriarcal en la obra de

La obra de Moreno está repleta de madres cómplices con el poder patriarcal que heredan a sus hijas su infelicidad. Las madres se erigen en la obra de Moreno como primaria y principal barrera contra el deseo femenino y, tras su negación, contra el desarrollo de una subjetividad autónoma por parte de la hija. Actualizados sus prejuicios, sublimadas sus frustraciones, impuestas sus propias expectativas sobre los cuerpos y las vidas de sus hijas, en una ambigua relación de egoísmo y amor, las madres parecen sentenciar a sus hijas con el peso de sus propios fracasos. Las madres son también las encargadas de llevar el estandarte de la moral y los valores religiosos, de modo que armadas con imágenes sacras, oraciones, sacerdotes, acusaciones de pecados y culpas, el culto a la apariencia y el temor al “¿qué dirán?”, las madres sustentan el discurso patriarcal y justifican la represión y la supeditación de sus hijas a la autoridad masculina. El componente de clase juega un papel decisivo en esta relación en tanto que, de manera más o menos conciente, las madres utilizan a sus hijas como medio de perpetuación de su estatus social. Su obsesión con los prejuicios y distinciones de clase, raza y género, que pugnan por inculcar a sus hijas, se ve inequívocamente ligada a la necesidad de sostener los privilegios de su clase para garantizar su propia posición y su poder en este orden.

Ante el poder que ejemplifican las madres, del cual es emblema la “madre fálica”, contrasta la ausencia de los padres. La mayoría de ellos se han ido o están muertos y son descalificados, cuando no demonizados, por las mismas madres, cuyo fracaso sexual y afectivo alimenta su lucha contra la sexualidad de la hija. Este aspecto es, en efecto, muy común en la estructura familiar caribeña, y se traduce en su literatura en los personajes de matronas que reinan sobre el universo cotidiano de la crianza de los hijos, en cuya

Marvel Moreno: una faceta social, donde el dominio sobre el cuerpo de la hija proporciona poder a la madre, y otra afectiva, donde el control se convierte en la sublimación del deseo homosexual inconsciente entre madre e hija, de modo que la madre busca, al destruir la sexualidad de la hija, frustrar su encuentro con el hombre, con el otro que la separa de ella.

domesticidad el padre juega un papel aparentemente secundario. La trivialización del rol paterno en el entorno doméstico contribuye a su vez a la visibilidad de ese poder materno sobre la formación de los hijos que la teoría y los mismos autores y autoras han reconstruido como “fálico”. Para contrarrestar el impacto de las madres y del poder patriarcal encarnado en las mismas, Moreno llena la experiencia de sus protagonistas con otras imágenes de mujeres, tías y abuelas como las de Lina, nanas y criadas, amigas, vecinas y mujeres de clase popular e incluso prostitutas, en quienes niñas y adolescentes encuentran modelos femeninos alternativos al materno. En las redes afectivas de mujeres, como lo he planteado con anterioridad, se sustentan las rebeliones femeninas en la narrativa de Moreno, al igual que en la de Rosario Ferré.

Al ahondar en la complejidad de esta relación, Moreno pone en evidencia la ambivalencia inherente a la misma, su poder fortalecedor o destructivo para la formación de la subjetividad femenina, y la inevitable persistencia de este lazo desde la niñez, durante la adolescencia y aún en la adultez de la mujer como elemento decisivo en la valoración de sí mismas y en las relaciones que las mujeres establecen con sus objetos de afecto. En esta segunda sección analizo el componente social y afectivo de esta relación desde una crítica al mito de la “madre fálica”, cuya descripción psicoanalítica es el intertexto sobre el que se reconstruye el poder de la madre en las figuras maternas de Marvel Moreno³². Partiendo de esta representación, interpreto la descripción de la relación entre madres e hijas en la obra de Moreno no sólo como denuncia de la complicidad femenina en el sostenimiento del orden patriarcal sino como testimonio de la complejidad de esta relación, de la ambivalencia del lazo entre madres e hijas, y del peso de este lazo y su ruptura sobre la construcción de la

³² Además de las “matronas”, las “madres fálicas” constituyen un motivo persistente en la obra de escritores caribeños. Véanse, entre otros ejemplos, los cuentos “En la popa hay un cuerpo reclinado” de René Marqués, “El hijo y la madre” de Reynaldo Arenas, y “El zurdo” de José Alcántara Almánzar.

subjetividad femenina. En este contexto, la caracterización de esta relación como negativa, alienante y amenazante contra la autonomía femenina, es interpretada como uno de los síntomas más extremos de la violencia patriarcal, para cuya perpetuación la ruptura y prescripción de las alianzas entre madres e hijas resulta uno de los mecanismos más sutiles y efectivos.

Emilce Dio Bleichmar traza la genealogía de la figura de la “madre fálica” desde Freud hasta nuestros días, pasando por Lacan y Laplanche, entre otros, desde sus primeras apariciones en la interpretación de casos específicos en los que la madre desarrollara un apego posesivo con lo hijos asociado a la frustración de su deseo por la ausencia o insatisfacción con el padre, hasta su generalización actual bajo la forma de la madre ambiciosa de poder que, para compensar su carencia del falo, lo reemplaza a través del hijo-falo, de acuerdo con la versión lacaniana. La idea de la madre fálica ha hecho carrera instituyéndose como una de esas verdades irrefutables del psicoanálisis y colonizando la apreciación de la relación entre madres e hijos o hijas al asignarle un valor de inherente hostilidad. En la imagen de la madre fálica se juntan dos premisas: la de la seducción y la del poder de la madre sobre el hijo, para generar “una atribución de poder—imaginario o real— que se califica o fantasea por medio de una imagen de pene” (147). Detrás de esta atribución de poder yace la ignorancia de la experiencia de la madre, del contenido psíquico, físico y social que circula en la relación con su bebé, y la imposición de una visión y un lenguaje masculino a esa experiencia, cuyo punto de partida es la equiparación de toda forma de poder al falo³³.

³³ En cuanto a la primera premisa, Dio Bleichmar aclara que, en efecto, son los adultos quienes provocan las primeras sensaciones placenteras en los niños pero, por una parte, no es la madre la única que estimula, también el padre lo hace, y, segundo, en ese punto el o la bebé no reciben este mensaje como sexual pues el estímulo materno sucede durante el cuidado y la limpieza, de manera que esos primeros placeres son asociados con la ternura materna. En cuanto a la segunda premisa, la pretensión de que la madre vive la

En la novela, las reflexiones de Lina en torno a Doña Eulalia, por ejemplo, remiten a los dos atributos principales de la madre fálica: seducción y poder. La madre de Dora desarrolla una obsesión malsana por vigilarla, controlarla, obligarla a confesar sus mínimos pensamientos, y “penetrar” su psique de manera que, Doña Eulalia, según Lina: “Terminó por poseerla antes que ningún hombre” (16), lo que, irónicamente, abre las puertas a la posesión de los hombres que vendrán. Lina explica el comportamiento de la madre de Dora como movido por una mezcla de envidia y temor hacia la sexualidad de la hija, en adición al proyecto económico de Doña Eulalia, quien ve en su hija el objeto de intercambio que le garantizará el sostenimiento del estatus merecido por su apellido y su origen.

La hostilidad que se revela en la representación de la relación entre madre e hija en los personajes de Moreno sugiere una lectura crítica de sus propias herramientas críticas. Como he mencionado con anterioridad, el discurso psicoanalítico es un intertexto con funciones múltiples en la novela, por lo que no es de extrañar que Moreno haya construido y ficcionalizado en clave de “madre fálica” su crítica a las madres opresoras, e incluso la experiencia con su propia madre. El último texto escrito por la autora, antes de morir de un enfisema pulmonar que la había venido reduciendo progresivamente durante años, pone en evidencia el impacto de su propia experiencia y la complejidad de su aproximación al problema de la relación madre e hija, motivo sobre el que la autora vuelve una y otra vez a lo

experiencia de lactar y de cuidar del bebé como poderosa, y que los sentimientos de satisfacción que siente en cuanto al bebé son “fálicos” responde a la andromorfización de la experiencia materna. En efecto, la madre sí hace una inversión libidinal y narcisista en su bebé, pero la idea de que la misma sea producto de su ambición de poder y de su necesidad de reemplazar el falo es construida a partir de la mirada masculina, incluida la del teórico, que equipara toda forma de poder al falo y, de paso, contribuye al prejuicio cultural de que toda práctica o ambición de poder masculiniza. Este prejuicio también se pone en evidencia en la denominación de mujer “fálica” para mujeres que “usurpan” los papeles culturalmente asignados a lo masculino: activas, ambiciosas, competitivas, etc. Por otra parte, cabe preguntarse por el papel del padre en el proceso, pues brilla por su ausencia en las lecturas que atribuyen poder a la madre y su participación en la constitución de trastornos psicológicos o variaciones “anormales” del complejo edípico.

largo de toda su obra. En “Un amor para mi madre”, fragmento de un texto que la autora no alcanzó a terminar, Moreno escribe:

Piadosa y rezandera, moralista y puritana, gorda y más bien fea, aunque tenía unos ojos magníficos, severa y sin ningún sentido del humor, convencida de que la principal actividad de una mujer consistía en ocuparse de sus hijos y mantener a salvo las apariencias, dominadora y dada a la crítica, inteligente y segura de poseer siempre la verdad, al acecho de los pecados, de las tentaciones y de los simulacros, mi madre había sido un inquisidor perfecto pero no estaba preparada para el amor. Se había casado por interés con el fin de darle a su propia madre una casa donde envejecer y morir en paz. La quería mucho y a mí me adoraba. Sólo he encontrado tanta devoción y fidelidad en mi perrita caniche, ahora, en mis cincuenta y seis años de vida...

(427)³⁴

La madre del fragmento está diseminada en todas esas madres “fálicas” de las historias de Marvel. En particular, el personaje de Doña Eulalia del Valle, la madre de Dora, la recrea con similar crudeza. Sin embargo, el gesto de escribir este texto final, su título, “un amor para mi madre”, e incluso el tono del mismo, sugieren un retorno reconciliador con la figura de la madre, un intento de comprenderla, quizás para encontrarse a sí misma e irse en paz en ese momento final de su propia vida. En la novela y en sus cuentos, se prefigura ese gesto que a Marvel le faltó tiempo para completar pero cuya semilla es central al proyecto ontológico de recuperación del yo, del cuerpo propio y del otro, que se aprecia en su obra.

³⁴ La narración asume una mezcla de la voz adulta con la visión de la niña al comentar sus tardes de cine con la madre y la abuela, que “cargaban conmigo” para no dejarla con las sirvientas, a pesar del rechazo de la niña a las sangrientas escenas de piratas y de amores contrariados que la hacían llorar. “Las escenas en que los protagonistas se besaban y se miraban dejaban a mi madre indiferente” sigue diciendo. “Pero había un actor que la enloquecía...” (428).

La representación del papel de la madre en la continuidad del poder patriarcal constituye uno de los movimientos más audaces de Moreno en su denuncia de este poder. Como se ha planteado anteriormente, Marvel Moreno construye su novela como un proyecto genealógico que nos lleva a los orígenes remotos de la sociedad patriarcal, efecto que se enfatiza por la inclusión de los epígrafes bíblicos y del árbol familiar de sus personajes principales. Es así como descubrimos las historias y las madres detrás de las madres “fálicas”. La historia de Doña Eulalia es emblemática de este movimiento hacia el pasado. Doña Eulalia es la hija de una niña de doce años “recién formada, pero todavía adormecida en la niebla de los cuentos infantiles”, que es cedida por su familia a un hombre de más de treinta, quien viola la regla tácita de esperar tres años para consumar su matrimonio “desarmado ante el inexplicable, diabólico deseo que por primera y única vez lograría endurecer la flaccidez de sus muslos destrozando el sexo de la niña hasta el punto de provocarle una hemorragia” (19). La niña, a la que el hombre había visto jugar en el patio de su casa una sola vez antes de pedirla en matrimonio y que “en su noche de boda fue violada por su marido, remendada por un veterinario y preñada de una criatura [Doña Eulalia] que nueve meses después arrastraría al salir de su vientre su matriz y sus ovarios haciendo de ella una mujer que sin transición pasó de la infancia al ocaso,” aprende así a odiar a los hombres, fría y lucidamente, transmitiendo a su hija ese mismo odio (20). Doña Eulalia crece aislada del mundo, leyendo novelas románticas cuyos galanes son su único referente de masculinidad fuera del padre ciego y del odio de su madre en contra de los hombres. Cuando al bordear sus treinta años, Doña Eulalia se ve amenazada por la pobreza, acepta casarse con Juan Palos Pérez, un hombre de sangre y apellidos dudosos, que le produce asco y que morirá de un paro cardíaco mientras hace el amor en una playa con otra mujer, dejándole por herencia deudas, la humillación pública de su muerte y a su hija Dora. A esta historia remite la abuela

Jimena, es sus conversaciones con Lina, la obsesión de Doña Eulalia con la sexualidad de su hija. También el sadismo de Benito Suárez y de Javier Freisen, esposos de Dora y Beatriz, se asocia en la novela con el poder sobre sus hijos de madres ambiciosas, seductoras y posesivas cuyas historias se remiten a migraciones forzadas, familias empobrecidas o expulsadas de sus países en medio de la guerra y maridos que las desposaron por su dinero o sus apellidos. Si bien las expectativas de las madres sobre hijos e hijas varían, detrás de cada una de estas historias hay otras madres represivas, esposos violentos, y privilegios sociales en juego que la madre pugna por sostener a través del dominio sobre el hijo o del control de la sexualidad de su hija, cuya virginidad y matrimonio es indispensable para su propia supervivencia. Las capas agregadas a la historia revelan el origen y el arraigo de los valores que las madres encarnan, y la impotencia dentro de la cual la madre construye su supuesto poder.

En Ese sexo que no es uno, Luce Irigaray se refiere al poder “fálico” de la madre como asociado a la pérdida de su propio goce, “en esa carrera por el poder, la mujer pierde la singularidad de su goce. Al cerrarse como volumen, ella renuncia al placer” para participar en la sujeción del placer de las otras en un sistema que la premia “reconociéndole cierta potencia social en tanto que ella sea reducida, con su complicidad, a la impotencia sexual” (29). La historia de Doña Eulalia revela, sin embargo, que la limitación de su goce no es resultado de una renuncia sino de una imposición cultural. La realidad que se oculta detrás de la madre fálica es la de las limitaciones sobre la feminidad en un contexto que se garantiza la complicidad de las madres al privarlas de su placer y de cualquier otra forma de poder. A la madre se le ha impuesto, además, la responsabilidad casi absoluta sobre la formación de sus hijos, y en especial de las hijas, y la noción de una maternidad perfecta, propósito natural de su existencia, que supone la anulación de todos sus deseos bajo la total restricción de su

subjetividad a la maternidad, y que no contempla espacio alguno para sus propias frustraciones o ambiciones de realización personal.

El componente psíquico de la relación entre la madre y su hija está marcado por esta situación social, que contribuye a su innata ambivalencia. Melanie Klein fue una de las primeras en mencionar la ambivalencia en la relación psíquica entre la madre y el bebé, acusando la presencia en la primera de sentimientos encontrados, una mezcla de amor con angustia y hostilidad. Autoras como Adriane Rich y Roszyka Parker han ampliado el concepto para referirse no sólo a la experiencia biológica y psíquica de la maternidad sino al componente sociocultural de la misma y, en particular, a las expectativas de género que comporta la maternidad y que contribuyen a las angustias inherentes a la experiencia de ser madre³⁵. Para estas autoras, son estas expectativas las que fundan la insalvable incomunicación y la oscilación entre amor y odio en la relación entre madres e hijas, paradigmática de la dificultad para amar de la que dan cuenta las historias de En diciembre.

³⁵ En Of Women Born, Rich plantea la necesidad de diferenciar el nivel biológico de la maternidad, la potencialidad de dar a luz y, por otro, la experiencia de traer a la vida y criar un hijo o una hija, una experiencia signada por el dolor, la rabia y la alegría cuya complejidad carece de discurso interpretativo. Rich propone desnaturalizar el concepto de maternidad impuesto por la sociedad patriarcal, donde la madre incondicional e ideal se ha equiparado a la mujer, restringiendo otras posibilidades femeninas, en especial su sexualidad, y generado una angustia paralizadora sobre las madres reales, aisladas en sus contradicciones. En esta línea de ideas, y retomando la teoría psicoanalítica de Melanie Klein, entre otros, Roszica Parker desarrolla y amplía el concepto de ambivalencia materna, “a complex of contradictory states of mind, shared variously by all mothers, in which loving and hating feeling for children, exist side by side” (“The Production and Purposes of Maternal Ambivalence”, 17). Esta ambivalencia no es exclusiva de las madres y forma parte también del universo psíquico de los hijos. Parker hace énfasis en que la ambivalencia es parte del desprendimiento físico y psíquico entre madre e hijo y que no es necesariamente negativa, el odio es necesario para la individualización tanto de la madre como de su hijo, y puede tener un poder creativo para la relación. La imposibilidad de manejar la ambivalencia da cuenta, de hecho, de los paradigmas sobre la maternidad impuestos por la sociedad: de las expectativas culturales hacia el poder de la madre sobre el hijo, de la ansiedad y la ambigüedad entre poder y vulnerabilidad que genera en la madre la experiencia de dar vida y de educar a un nuevo ser y, para el caso particular de las hijas, de sus sentimientos concientes e inconscientes hacia su propia sexualidad, sus expectativas y creencias sobre las diferencias de género y el valor cultural que se asigna a hijos e hijas (Mother Love/Mother Hate, 231).

En mi artículo, “Entre el amor y el odio: Ambivalencia materna, depresión e identidad femenina en dos cuentos de Marvel Moreno,” desarrollo un análisis detallado de la relación y el efecto ambivalente de las madres en personajes de varios relatos de esta autora.

A las contradicciones y limitaciones de la madre, se suman también las reflexiones sobre esta relación planteadas desde la perspectiva de la hija. Nancy Chodorov señala la contradicción que genera el lazo con la madre en el proceso de individuación de la niña y la púber. La madre es el primer objeto de deseo de los bebés y, a diferencia de lo que pasa con el varón, dado que la niña se socializa en la identificación con el género de la madre, este es un lazo que nunca se deshace completamente:

Mothers tend to experience their daughters as more like, and continuous with, themselves. Correspondingly, girls tend to remain part of the dyadic primary mother-child relationship itself. This means that a girl continuous to experience herself as involved in issues of merging and separation, and in an attachment characterized by primary identification and the fusion of identification and object choice. By contrast, mothers experience their sons as male opposites ... From very early, then, because they are parented by a person of the same gender (a person who has already internalized a set of unconscious meanings, fantasies and self-images about this gender and brings to her experience her own internalized early relationships to her own mother), girls come to experience themselves as less differentiated than boys, as more continuous with the external object-world as differently oriented to their inner object-world as well. (166-167)

En consecuencia, la separación de la madre, que es, por una parte, requisito para su individuación, puede generar en la niña un duelo difícilmente superable con profundas consecuencias para su apreciación de sí misma y para sus relaciones con los demás. Dicha separación es provocada, por un lado, por la identificación con el padre, que como he señalado con anterioridad es frecuentemente una reacción defensiva de la hija a su

percepción de desigualdad y/o de violencia en la relación entre padre y madre y entre hombres y mujeres. La separación es también resultado del imperativo de crecer y aprender su propio rol como mujer bajo unos modelos patriarcales. La ruptura con la madre, “our separation from that first home”, como lo señala Luce Irigaray en “The Bodily Encounter with the Mother”, “remains uninterpreted, unthought in their losses and scars” (The Irigaray Reader 40). La necesidad de entender, reparar, y potenciar las relaciones entre madres e hijas y entre las mujeres en general, constituye uno de los postulados centrales de la obra de Irigaray, quien destaca también las contradicciones inherentes a esta relación así como las consecuencias de la separación para la formación de la subjetividad de niñas y adolescentes. De acuerdo con Irigaray, el hecho de nacer y crecer en una relación con un sujeto de su mismo género, en efecto facilita a las niñas la estructuración de su relación con los otros pero, al mismo tiempo, las hace frágiles a esas relaciones. De allí que uno de los principales retos para la construcción de la subjetividad femenina, como también lo señala Chodorov, sea el de encontrar un balance entre la condición intersubjetiva de su formación y la adquisición de una subjetividad autónoma. Retomando las palabras de Irigaray citadas en la introducción a esta tesis, la construcción de la subjetividad femenina supone el paso desde una relación exclusiva con la madre, como extensión de su propio ser, a una relación con un otro diferente, relación que conlleva el reto de plantearse en términos de equidad y no de subordinación al mismo (Key Writings 27).

La dificultad de este reto se intensifica cuando el lazo con la madre se rompe de manera abrupta. Algunas de las consecuencias de esta ruptura han sido comentadas al final del capítulo anterior en relación con los cuentos de Ferré y Moreno. Las historias de Moreno, en particular, reflejan el desamparo de las mujeres desprendidas de manera traumática de la madre, modelo necesario para constituir su propia identidad. Moreno misma

ejemplifica el motivo de “la hija sin madre” que recrea Vivien Nice en escritoras norteamericanas y europeas. Se trata de un sentimiento de orfandad evidenciado por poetas y narradoras no sólo en sus obras de ficción sino en sus memorias y otros textos. Es un sentimiento que surge, entre otras razones, de las restricciones impuestas por la madre para educar a su hija como una “buena mujer”, de la excesiva dedicación de la madre a su esposo o a sus otros hijos, de la carencia de modelo al no poder la hija identificarse con la visión del mundo o el comportamiento materno, y de la ausencia de la madre para la hija ocasionada ya sea por su trabajo, como por haberse alcoholizado, deprimido, enloquecido o suicidado (103). Las protagonistas de En diciembre son todas, en esta línea de ideas, hijas sin madre. Lina porque la suya ha muerto, Catalina porque Divina está sumida en la depresión, Beatriz porque su madre vive enajenada por su propio sufrimiento y Dora porque su madre está obsesionada con controlarla en nombre de los prejuicios sociales. No obstante, la madre sigue estando presente aún en su ausencia simbólica. Es, de hecho, la “madre maternal”, protectora y dadora de afecto y apoyo, la pérdida irremediable que la hija no logra superar. En su lugar se erige, entonces, la “madre fálica”, inmersa en una red de valores morales y leyes sociales, que se constituye en modelo irreplicable y asfixiante. Siguiendo con las ideas de Nice, el sentimiento de orfandad manifiesto en textos de escritoras, puede interpretarse como resultado de su propia ambigüedad, muchas veces inconsciente, ante la madre, a quienes las autoras parecen reclamarle el haber obedecido a los valores particulares de su sociedad, antes que a las necesidades y deseos de sus hijas (78). Nice argumenta que este sentimiento está ligado, así mismo, a la incompreensión del lugar de la madre, quien a menudo está presa en las expectativas culturales y sociales sobre su propio papel y, desde su perspectiva, está protegiendo a su hija de las consecuencias de no ser una niña o una mujer “decente”, comportamiento que podría llevarla al aislamiento, la pobreza, el ostracismo

social o incluso hasta la muerte, en contextos como el retratado por Moreno. La dificultad para entender el lugar de la madre es obvia en el fragmento citado de Moreno a su madre y se manifiesta a lo largo de su obra en su afán por develar el mundo que estructura el poder de la misma y que la asocia a los esposos, a la iglesia y a la moralidad judeocristiana, en alianzas que constituyen su propia cárcel.

También Irigaray apunta a la ignorancia de la experiencia materna como origen de la representación de la madre “terrible”, que las mismas escritoras reproducen como un “devouring monster”, y que es, para la filósofa, “an invert effect of a blind consumption of the mother” (The Irigaray Reader 40), una de las consecuencias de la carencia tanto para las madres como para las hijas de un lenguaje propio y de un lugar propio en la cultura. Para Irigaray, la relación entre madres e hijas es obstaculizada por el hecho de que la experiencia de unas y otras carece de nombre, sentido y sexo propios: “Man’s language separates her from her mother and from other women, and she speaks it without *speaking* it”. La supresión de los placeres propios tanto para la madre como para su hija, aún desde su temprana formación, es consecuencia de este mismo fenómeno, “the Girls’ earliest pleasures will remain wordless; her earliest narcissization will have no words or sentences to speak their name, even retroactively. When a girl begins to talk, she is already unable to speak of/to herself” (101) De allí la necesidad de crear otra sintaxis u otra “gramática de la cultura”, un lenguaje que verbalice la relación con el cuerpo de la madre y restablezca su habla y la de las hijas: “we must give her the right to pleasure, to jouissance, to passion, to restore her right to speech, and sometimes to cries and anger” e inventar “the sentences that translate the bond between her body and that of our daughters” (43).

De esta manera, Irigaray traza una relación directa entre la ruptura del lazo entre madres e hijas y la supresión tanto de la voz como del deseo femenino de la que dan

testimonio las protagonistas cuyas rebeliones se analizan en los tres primeros capítulos de esta tesis. La reconciliación con la madre constituye un elemento esencial en la propuesta ontológica feminista que se ha venido delineando ya desde el análisis de los cuentos de Ferré y Moreno y principalmente en la novela de esta última, para la cual es indispensable, a su vez, la recuperación del cuerpo y la expresión del erotismo femenino. Como lo señala Irigaray, para la formación de subjetividades autónomas y el planteamiento de nuevas relaciones con los otros, es indispensable “discover our sexual identity, the singularity of our desires, of our auto-erotism, of our narcissism, of our heterosexuality and of our homosexuality,” es imprescindible encontrar “the singularity of our jouissance,” un goce que excede la definición de la sexualidad asignada por la representación patriarcal (45). En el caso de los cuentos y la novela de Moreno, este goce es hallado de la mano de Otro ajeno a la Ley patriarcal. El Otro que es para Catalina su amante indígena, o incluso, en principio, Andrés Larosca para Dora, o el amante comunista de Beatriz, si bien el encuentro con su placer es frustrado para estas últimas por la sanción social que las conduce al autodesprecio y a la depresión. El potencial emancipatorio de este deseo es evidente incluso en los cuerpos mancillados de las protagonistas de cuentos como “Ciruelas para Tomasa” de Moreno y “La muñeca menor” de Ferré, donde la somatización de la frustración del deseo en sus personajes histéricos se convierte en un lenguaje, en el testimonio del deseo y en la traducción corporal de la denuncia contra la violencia patriarcal, pues como lo plantea la misma Irigaray, “even in her paralysis, the hysteric exhibits a potential for gestures and desires ... a movement of revolt and refusal, a desire for ... a living/loving woman” (47-48).

En su propuesta ontológica, Moreno privilegia el efecto liberador del encuentro con el otro masculino que, al devolver una imagen narcisista del yo, vehiculiza el encuentro de la mujer con su propio cuerpo y promueve la recuperación de agencia sobre el mismo, si bien

la autora advierte, como he señalado, de las trampas del sexo en sí como instrumento de liberación. Por otra parte, la autora propone todo tipo de encuentros con otros y otras como alternativas para la reparación de la herida dejada por la pérdida de la madre, de forma que puede apreciarse en las relaciones entre amigas, con tías, hermanastras, abuelas, nanas y criadas que, como se ha explicado con anterioridad, van fundando una red de solidaridades y restableciendo las alianzas femeninas obstaculizadas por la ambivalencia en la relación con la madre.

En su honesta inclusión de la problemática entre madres e hijas, Marvel Moreno suscita el replanteamiento de una relación esencial para niñas, adolescentes y mujeres, en cuya ruptura e incomprensión se esconde el mecanismo más directo de su subordinación y en cuya reconciliación laten prometedores caminos para la formación de subjetividades femeninas y masculinas más autónomas. La representación de “madres fálicas” por parte de Moreno es sal en la herida que demanda atención sobre todos los lazos entre mujeres frustrados por el imperativo de la feminización bajo la norma patriarcal. El proyecto ontológico de Moreno se vincula así al clamor de Irigaray:

In a sense, we need to say goodbye to maternal omnipotence (the last refuge) and establish a woman-to-woman relationship of reciprocity with our mothers ... In a word, liberate ourselves along with our mothers. That is an indispensable precondition for our emancipation from the authority of fathers. In our societies, the mother/daughter, daughter/mother relationship constitutes a highly explosive nucleus. Thinking it, and changing it, is equivalent to shaking the foundations of the patriarchal order. (50)

La representación de la ruptura consigo mismas y con otras mujeres que garantiza la complicidad de las mujeres con el poder, apunta también a las rupturas y alianzas impuestas

por un orden sociocultural que se erige sobre la separación y distinción entre clases, razas y géneros. Moreno extiende su preocupación por esta ruptura con el Otro y los otros a las relaciones entre todos los individuos, al asociar las luchas de sus protagonistas con las de prostitutas, travestis, proletarios, criadas, negros y mulatos vinculados por su búsqueda de voz y autonomía frente a un poder que los reduce a su otredad. En el corazón del mundo violento y sin amor que recrea la mirada de Lina Insignares yace la incapacidad de conexión, de coexistencia con el otro, cuyo primer ritual de aprendizaje es la separación de la madre. Así mismo, en el centro de la propuesta ética de Moreno está el restablecimiento de esas conexiones, la construcción del yo en reconciliación con el cuerpo—con la intuición, el instinto y los placeres—como vehículo de la autonomía propia y escenario de un auténtico encuentro con los otros y las otras.

En diciembre llegaban las brisas ilustra contundentemente la batalla que, frente al imperativo sociocultural del “deber ser”, niñas, adolescentes y mujeres deben emprender para adquirir un “cuerpo propio”, medio de sus experiencias y de su relación consigo mismas y con el mundo esencial en la formación de una subjetividad autónoma. Así mismo, la novela permite rastrear los elementos que constituyen e instituyen el orden de “la decencia”, en el cual he agrupado durante los tres primeros capítulos de esta tesis los discursos y prácticas que definen la feminidad normativa, para cuyo sostenimiento y perpetuación es indispensable el control o la supresión del deseo femenino por medio de la construcción del cuerpo y la sexualidad de la mujer, desde su niñez y adolescencia, como “ajeno”, objeto del deseo, la apropiación y el intercambio de los otros. En diciembre subraya, además, los efectos de una línea que atraviesa empírica y simbólicamente todo el proceso de formación de la subjetividad femenina: la relación entre sexualidad, poder y violencia. En esta última

sección discuto las escenas de violencia sexual de En diciembre y retomo las imágenes de abuso sexual de los textos analizados en los dos capítulos anteriores. De esta manera, me propongo subrayar el efecto del vínculo entre sexualidad y poder en la formación de la subjetividad femenina, a manera de conclusión del análisis desarrollado en torno a esta problemática a lo largo de la primera parte de esta tesis.

En los tres primeros capítulos de este trabajo me he valido del modelo de “sujeto corpóreo” que se desprende de las ideas de Elizabeth Grosz y se alimenta con otros enfoques teóricos, para iluminar los actores, factores y escenarios en medio de los cuales se da lugar al proceso de formación de las subjetividades femeninas. En este contexto he destacado, entre otros aspectos, las cualidades perceptivas del cuerpo infantil, en contraste con la sexualización del mismo por parte de la mirada y el deseo adulto, y la condición intersubjetiva del proceso de formación de la niña, es decir, el papel de sus relaciones con los y las otras, empezando con el complejo vínculo con la madre, en la comprensión de su cuerpo, su sexualidad y su lugar en el mundo por parte de niñas y mujeres. He abordado así mismo la interacción entre las relaciones de poder y el desarrollo psíquico y sexual de la niña en la inscripción social de los cuerpos femeninos por la norma patriarcal. Se han aludido también algunos aspectos del contexto cultural e histórico para subrayar el cruce de elementos raciales, culturales y de clase con las distinciones de género y la transformación económica de las ciudades y provincias caribeñas durante el siglo XX. Todos los anteriores aspectos pueden encontrarse en la novela de Moreno, matizados por la crudeza de la violencia y, en particular, de la violencia sexual.

Muchas de las novelas y relatos de formación analizados a lo largo de esta tesis reflejan cómo la inscripción de la diferencia sexual y la norma patriarcal sobre los cuerpos y psiques de las niñas es un evento con frecuencia violento que conduce a un desgarramiento

interno en las protagonistas, quienes experimentan en sus cuerpos tanto el control social como las pulsiones contradictorias del deseo y del miedo. Las ideas previamente citadas de Emilce Dio Bleichmar señalan cómo la violencia está ligada desde muy temprano a la construcción del significado sexual de la niña y a su apreciación de las diferencias de género. La violencia detona la comprensión de su cuerpo por parte de la niña como órgano sexual y como receptor pasivo del deseo, es decir, la normalización de su deseo como el deseo de ser deseada, comprensión que es reforzada por el descubrimiento de la intencionalidad sexual adulta, a través de la invasión de su cuerpo por la mirada del varón.

La mirada constituye, entre las autoras estudiadas, la forma más sutil por medio de la cual la niña constata la posición de su cuerpo como objeto del deseo que le ha sido inculcada por medio de diversas “tecnologías del poder”. La mirada sume a la niña en una sexualidad de la que se siente cómplice o “provocadora” sin ser agente, y la somete a una invasión de su cuerpo de la que dependerá para la satisfacción de su placer, si bien le teme, pues la asocia con agresión y con una ausencia de control sobre su propio cuerpo. La escena inaugural de la mirada es reproducida en Ana Isabel, una niña decente como la antesala a la transformación del cuerpo perceptivo, activo y dinámico de la niña, en el cuerpo sexual y “ajeno” de la adolescente y la mujer. Pero las autoras reflejan también invasiones menos disimuladas por medio de las cuales se inscribe en la subjetividad de niñas y adolescentes una posición pasiva ante el deseo de los otros, a través de insultos y advertencias, de golpes y reprimendas o, en su escenario más extremo, del abuso sexual. La separación del cuerpo de la concepción de la subjetividad propia, es decir, la escisión interna entre el yo-cuerpo como centro de las experiencias cognitivas, espirituales, afectivas, etc., y ese otro cuerpo que despierta voluntaria o involuntariamente el deseo, es uno de los efectos de la paradoja de la formación del deseo femenino en relación con el deseo del otro y una de las consecuencias más inmediatas de la

violencia empírica y simbólica sobre los cuerpos femeninos. Esta escisión se manifiesta en las historias estudiadas en la represión y/o la sublimación del deseo, como es el caso de la tía vieja en “La muñeca menor” y el de la abuela en “Ciruelas para Tomasa”, y en cuadros patológicos como la histeria o la anorexia, que se han comentado en relación con las protagonistas de En diciembre, entre otras.

En el contexto de las transformaciones sociales de mediados de siglo XX, al que se remite la narrativa estudiada en el segundo y tercer capítulo, el escenario psíquico anterior se suma al control sobre la sexualidad de las mujeres que se exagera como reacción a la modernización socioeconómica, dando lugar a cuadros de subjetividades desgarradas, niñas suicidas, adolescentes y mujeres deprimidas, entre otras escenas previamente analizadas. La batalla por la autonomía del ser que representan autoras como Marvel Moreno y Rosario Ferré, pasa necesariamente por la recuperación de sus cuerpos en lucha contra su colonización, anulación, apropiación y objetificación por parte del poder, que toma forma por medio del discurso y las acciones de las madres, las tías, profesoras, curas, monjas, etc., encargados de inscribir la norma en las prácticas cotidianas de niñas, adolescentes y mujeres. En la narrativa que analizo en el cuarto y quinto capítulo que constituyen la segunda parte de esta tesis, la represión violenta del deseo deja de ser el motivo más evidente, y el control se sutaliza bajo mecanismos más sofisticados de producción de los cuerpos. Uno de los cambios radicales en esta narrativa implica la temprana comprensión de su sexualidad por parte de las niñas y adolescentes, y la búsqueda activa de la mirada y del deseo del otro como fuente de control y de poder, en un contexto que ha “liberado” el ejercicio sexual de sus cuerpos, reforzando, sin embargo, su condición de objetos.

He dejado para cerrar la primera parte de mi trabajo el comentario de las imágenes de abuso sexual por tratarse de la representación más cruda de la batalla por el “cuerpo

propio” de niñas, adolescentes y mujeres en la narrativa de escritoras en el Caribe hispano³⁶. La proliferación de escenas de violaciones en la obra de escritoras, y en particular de las del abuso sexual de niñas y adolescentes, remite a un evento real cuya persistencia está documentada en estadísticas y estudios sociológicos y psicológicos, legislaciones, registros médicos y penales, entre otros, además de en el poderoso rumor popular. La representación de la violación refiere simbólicamente, a su vez, a ese mensaje que niñas, adolescentes y mujeres reciben en la práctica cotidiana desde antes de tener memoria: que su cuerpo es objeto vulnerable no sólo al deseo y la sexualidad masculina sino a su poder, llevado en la violación al paroxismo de su violencia esencial. Retomando el argumento de Dio Bleichmar, la violación viene a ratificar el fantasma infantil de la niña en tanto que confirma la relación entre sexualidad y violencia, dentro de la cual es ella, identificada con el cuerpo y el género de la madre, quien recibe pasivamente tanto el deseo del otro como su violencia. En este sentido, uno de mis principales argumentos en esta parte es que el de la violación no es un incidente aislado que le “pasa” a ciertas mujeres sino que es sintomático de una cultura que autoriza el deseo masculino mientras sanciona el femenino bajo la figura de “la provocadora”, y de un sistema que engendra violencia en tanto que requiere de esa violencia para ratificar los roles de género tradicionales. El abuso de la niña, tanto la violación como la seducción por parte de un adulto, y el incesto, son entendidos aquí como casos extremos en esta economía del deseo y el poder que impacta no sólo a las víctimas de violación sino a todas las mujeres.

³⁶ Las de violaciones son imágenes constantes a todo lo largo de la narrativa de escritoras y no exclusivamente en el Caribe. En Growing Up Female. Adolescent Girlhood in American Fiction, Barbara White revisa la persistencia de estas imágenes en las novelas de adolescentes:

Most adolescent protagonists must endure leers, ‘harmless’ pinches, obscene name-calling, and sexual propositions from men, but what is startling is the large number of heroines who are physically assaulted ...

The adolescent heroines who are sexually assaulted react with furious anger, but they also feel humiliated and tend to keep the incident secret. In many cases it is the main purpose of the attacking man or men to degrade the girl and make clear to her her ‘inferiority’. (147-148)

Un breve recuento de las imágenes de violación de los textos comentados en el segundo y tercer capítulo de esta tesis refuerza esta apreciación. La “abuela” de “Ciruelas para Tomasa” de Marvel Moreno es testigo a los diez años de la violación colectiva de Tomasa por los peones de la hacienda, venganza del padre por la múltiple trasgresión de Tomasa al aliarse con la madre y enamorarse de su hijo Eduardo. Amalia, en el cuento de Ferré que lleva el mismo nombre, es seducida sucesivamente por Gabriel, el chofer de su tío, y por el tío mismo, quien resulta ser en realidad su padre. Ante su resistencia a los avances de este último, la niña es abandonada en el patio de su casa para morir bajo el sol. En En diciembre, la madre de Doña Eulalia del Valle tiene doce años cuando es violada por el hombre al que se la han vendido por esposa, y su matriz termina reventada durante el nacimiento de su única hija. Por su parte, María Fernanda, una de las aliadas de Catalina en su batalla contra el control de su esposo, se prostituye como efecto de su violación a los diez años por parte de su abuelo, legitimada por el padre, que encierra a la niña en un asilo para aislar la tentación, y para ocultar el oprobio del que se ha sentido víctima. En el capítulo cuarto veremos registrada la persistencia de este evento. En El hostigante verano de los dioses, la primera novela de Fanny Buitrago, aparece nuevamente una niña de doce años violada por su esposo, Dalia Arce; una niña retrasada, Edna, abusada antes de sus catorce años; Eugenia, otro de sus personajes, ha sido también abusada por su hermano. Mayra Santos-Febres inscribe también el imaginario del incesto en “Marina y su olor”, cuya protagonista es alejada por la madre para prevenir la atracción que ve aflorar en su padre por la muchacha, cuando ésta cumple trece años. Así mismo, las imágenes en las que se asocia el sexo con algún tipo de violencia están presentes en cada una de las escritoras estudiadas en esta tesis. Unas y otras permiten trazar la continuidad entre la violencia sutil y las formas más crudas de violencia como parte de un todo que vincula sexualidad y poder patriarcal a través

de la inscripción más o menos traumática de la norma de género—de una heterosexualidad pasiva—en los cuerpos femeninos.

El efecto que el abuso de la niña tiene sobre la identidad de la víctima es obvio en los ejemplos estudiados en esta primera parte: la locura de Tomasa; la muerte prematura de Amalia; el odio ciego hacia los hombres que la madre de Doña Eulalia transmite a su hija y que ésta impone sobre Dora anulando también su cuerpo y alimentando su masoquismo; la prostitución de María Fernanda, quien venga la doble humillación, de su abuelo y de su padre, vendiendo su cuerpo para desprestigiar el renombrado apellido del padre con su reputación. Si bien los de En Diciembre, “Ciruelas para Tomasa” y “Amalia”, son casos de violación o intento de violación explícita, el escenario de la seducción de las niñas en cuyo discurso suelen ampararse muchas de las representaciones masculinas de esta relación entre adultos y niñas, también es problematizado en novelas de Fanny Buitrago, entre otras. La perspectiva de las escritoras denuncia el papel del otro en la sexualización de la niña, y el evento del abuso como trauma fundacional en la subjetividad, como un momento de ruptura en el desarrollo de la misma al que se regresa siempre con dolor, rabia y vergüenza, que deja una marca indeleble aún en quienes, en el mejor de los casos, logran seguir con sus vidas.

Ahora bien, un aspecto igualmente significativo en la narrativa de estas escenas es el impacto que producen en la vida de las mujeres alrededor de la víctima. Lo testimonian las palabras de la abuela-niña en “Ciruelas para Tomasa” quien reconoce no haber olvidado nunca la violación de Tomasa ni haber podido amar, pues en su psique se ligaron para siempre el sexo y la violencia. El silencio sobre la vida amorosa y la soledad final de Lina es prueba también del impacto de toda la violencia sexual de la que fue testigo. El del abuso sexual sobre otras niñas y adolescentes aparece en estos casos como un momento que las define como seres, que las enfrenta a una “verdad” aún incomprensible, que les niega la

opción de mantenerse al margen, que se registra en sus propios cuerpos. La violación de la niña o el temprano descubrimiento del abuso como evento posible para las niñas en general, confirma, además, el par activo/pasivo, en donde la actividad se asocia, se permite y hasta se celebra como signo de masculinidad, y la pasividad se inscribe como condición “natural” e ideal de la feminidad, detonando la visión peyorativa de la niña sobre la feminidad y sobre sí misma. Además, si la violación es de por sí un evento traumático, la de la niña es especialmente significativa, en tanto que se da en el momento mismo de la construcción de su significado sexual, cuando la niña no tiene las herramientas físicas ni psíquicas para separarse o defenderse del agresor, hecho que se manifiesta en la vergüenza y la culpa que las niñas incorporan como consecuencia del abuso.

Por otra parte, el reconocimiento de la violencia sexual afecta a todas las mujeres no sólo por el evento mismo sino por su mezcla de visibilidad e invisibilidad social. Las imágenes de violación ratifican la vulnerabilidad de sus cuerpos en un orden que adjudica el poder sobre su sexualidad a otras personas desde el origen mismo de su sexualización y que, en la mayoría de los casos, legitima con su impunidad el abuso masculino. Ejemplos de este fenómeno son el silencio colectivo de la gente del pueblo ante la violación de Tomasa, y el encierro de María Fernanda por su padre en En diciembre. La violencia del acto se acentúa tanto por la justificación del escenario de la violación bajo el discurso de la provocación de la niña o la adolescente, como por la impunidad que admite el silencio familiar y la aceptación implícita de la cultura frente a muchas de estas prácticas abusivas. Como testimonio de esta aceptación y de la perpetuación y el efecto del mito universal de “la provocadora” pueden leerse las representaciones literarias bajo las que muchísimos autores han enmascarado el abuso infantil, velándolo bajo el motivo de “la Lolita” o la retórica del amor idealizado del

anciano por la niña, por acusar sólo algunas de las modalidades más obvias de este discurso³⁷.

Sexo, violencia y poder se conjugan en la imagen de la violación para imprimirse en los cuerpos y las psiques de niñas, adolescentes y mujeres como marcas que dejan una cicatriz indeleble, como un evento traumático en la formación de su subjetividad. El efecto de la violación en la personalidad de las mujeres abusadas cuando niñas ofrece, a su vez, una clave para la comprensión de las subjetividades femeninas “normales” bajo condiciones patriarcales. Prueba de ello es que las características patológicas de muchas víctimas de violación coinciden con aspectos de la feminidad convencional tales como la idealización del perpetrador (sea el padre o el amante), el masoquismo y la dependencia. Otro síntoma frecuente es la disociación de la subjetividad de la víctima de su cuerpo, del que la víctima se desvincula mentalmente durante sus relaciones sexuales futuras, en las cuales reitera el trauma, aspecto que puede considerarse como una forma extrema de la escisión del yo que Emilce Dio Bleichmar registra en la formación del significado sexual de la niña.

El extremo en el espectro de mi recorrido por la relación entre sexualidad, poder y violencia está compuesto por las imágenes de víctimas de incesto, el caso de la madre de Amalia y de Amalia misma, y el de María Fernanda en En diciembre. La representación de la

³⁷ Como he mencionado en la introducción, a la tradición de Nabokov no le han faltado adeptos. “Para la muestra un botón”: El premio nobel Colombiano, Gabriel García Márquez, también de origen caribeño, ofrece toda una gama de ancianos “enamorado” que seducen, compran o simplemente “poseen” a niñas y adolescentes: Remedios la Bella (Cien años de soledad), la Cándida Eréndira (“La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalmada”), Leticia Nazareno (El otoño del patriarca), Leona Cassiani y América Vicuña (El amor en los tiempos del cólera), Damiana y “Delgadina” (Memorias de mis putas tristes) son sólo algunos de los ejemplos. La naturalización de esta relación, a la que en la mayoría de los casos no se le concede estatus de violación, y el enmascaramiento del abuso bajo el discurso del “amor” a lo largo de toda su obra, sumada al silencio y la obliteración absoluta de la perspectiva de la niña, no sólo mimetizan, sino que, a juzgar por el poder de la palabra garciamarquina en el contexto de las letras latinoamericanas y universales, contribuyen a la aceptación acrítica de este hecho cultural. Para un recuento de este fenómeno en García Márquez, ver el artículo de Alexandra Luiselli: “Los demonios en torno a la cama del rey: pederastía e incesto en Memorias de mis putas tristes de Gabriel García Marquez”.

escena por parte de las escritoras apunta a la necesidad de hacer visible, desde la perspectiva de la niña, una realidad social que resulta cuantitativamente abrumadora, pero cuyo efecto sobre las vidas de las niñas mismas ha sido escasamente abordado. Más que en ningún otro caso de violación, el abuso de la hija, sobrina, nieta, etc. junta fuertes construcciones psíquicas y socioculturales en torno a la sexualidad y el poder: el tabú del incesto, el fetiche de la niña como encarnación de la tentación, el “derecho” del padre y los hombres de la familia sobre esposas e hijas y la vulnerabilidad de las mismas ante la violencia con la que el padre hace valer su propiedad sobre sus cuerpos. El silencio y la impunidad frente al incesto responden simultáneamente a todos estos factores, constituyendo un poderoso mecanismo de perpetuación de la ley patriarcal. Como lo señala Janet Liebman Jacobs en Victimized Daughters. Incest and the Development of the Female Self, “incest represents the most extreme conditions under which the sexuality of a female child is socially constructed by the power of male violence and control” (126).

Un breve resumen de las características de la víctima de incesto permite reforzar mi argumento en torno a la relación entre sexualidad y violencia como condición de posibilidad del poder patriarcal y como episodio fundador de la subjetividad femenina y sus modelos tradicionales. El escenario del incesto apunta inequívocamente no sólo a la violencia del poder, sino al rol del padre, el real y el simbólico, en la sexualización de la hija y en su aprendizaje de los roles de género, un terreno que ha sido poco explorado tanto en la teoría como en la obra de escritoras. Jacobs sugiere una conexión entre el desarrollo de la subjetividad de la niña abusada y los aspectos normativos de la feminización en los modelos convencionales de subjetividad femenina: “Because of the nature of attachment that develops between the incestuous father and the victimized daughter, this traumatizing relationship represents the most extreme form of the sexual objectification of the female

child in patriarchal culture” (10). En su caracterización de las traumatologías de víctimas de incesto, la autora prefigura un paralelo entre algunos aspectos de la construcción de las feminidades “normales” y el cuadro psicológico de la víctima de incesto: “in the characterization of the female self presented here, one may recognize aspects of a more universal gendered personality which emerges out of the cultural framework of male entitlement in the patriarchal family” (11).

Los aspectos estudiados por Jacobs en las víctimas de incesto han sido, en efecto, ilustrados en diferentes momentos de mi análisis como elementos constitutivos de la construcción de la subjetividad femenina bajo condiciones patriarcales: la ruptura con la madre, la idealización del padre, el rechazo de lo femenino y la identificación defensiva con lo masculino, la construcción del significado de su sexualidad en relación con la violencia, y la escisión entre el cuerpo y una subjetividad autónoma que resulta de la concepción del cuerpo como objeto sexual y del yo como sinónimo absoluto de ese cuerpo sexualizado. En primer lugar, en las niñas abusadas por el padre, destaca Jacobs, la ruptura con la madre se intensifica hasta hacerse casi irreversible, pues la niña culpa consciente o inconscientemente de su victimización a la madre, por su ausencia, por su ceguera o por su propia indefensión ante la violencia del padre, evidenciándose el efecto de esta ruptura como uno de los elementos fundamentales en la formación de las subjetividades femeninas³⁸. Así, en segundo lugar, el análisis del incesto destaca, con la caracterización de sus consecuencias más dramáticas, la importancia del padre en la formación de la subjetividad de la niña. El abuso

³⁸ Debido a la estrechez de su lazo original y el papel en su cuidado que la niña asigna a la madre, la niña puede firmemente creer que la madre sabe lo que está pasando entre el padre y su hija y que prefiere callar, si bien, como Jacobs argumenta, en la mayoría de los casos documentados, la madre lo ignora, y sí denuncia al perpetrador cuando descubre el abuso. La complicidad de la madre con el incesto es otro de esos mitos que, al lado del de la “madre fálica”, tienen hondas raíces en la cultura y han sido perpetuados a nivel teórico, debido a la asignación de la responsabilidad sobre el cuidado y la formación psíquica de niños y niñas casi totalmente a la madre. Como lo expresa Jacobs: “theories of gender identification and sex role learning tend to focus on the daughter’s relationship to the mother... sexual violence, however, destroys this pattern of development, shifting the daughter object of identification from mother to father” (76).

es una forma extrema del papel del padre en la socialización de su hija como mujer “normal”, esposa y madre, ya que por medio de la imposición de su sexualidad, el padre fuerza a la hija a desdibujar los límites entre su propio cuerpo e individualidad y los deseos del padre, así como a suplir las necesidades emocionales y sexuales del mismo. Irónicamente, algunas de las consecuencias de esta relación son la idealización, la identificación y la empatía con el padre que, como explica Jacobs, son defensas psicológicas de la víctima, pues una vez roto el lazo con la madre, la niña requiere de una conexión emocional con un adulto que le provea la confianza y seguridad necesarias para su desarrollo. Al fortalecimiento de la conexión o de la intimidad con el padre se remiten las adaptaciones psicológicas elaboradas por la niña para sostener la idealización del padre: la represión, ya sea por el “olvido”, o por medio de la distorsión en sus fantasías de la identidad del perpetrador, así como la culpa, ya que la hija victimizada desarrolla “an innate sense of her own evil nature,” a menudo estimulada por los comentarios del perpetrador sobre la provocación de la niña del deseo que lo conduce a su comportamiento (43).

Otros efectos de la idealización del padre son la interiorización del ideal del ego masculino y el rechazo del ser femenino. Jacobs comenta que en la identificación de la hija con el agresor se explica su tendencia simultánea a la revictimización, postulando “a theory of divided consciousness ... wherein the victimized daughter internalizes both the identity of the powerful father as well as a representation of self as powerless victim” (12). Las manifestaciones de esta “conciencia dividida” en niñas, adolescentes y mujeres van desde las fantasías de masculinidad y la personificación de roles tradicionalmente masculinos en la sociedad, hasta la necesidad desesperada de complacer, de ser “la hija perfecta”, la “esposa perfecta”, etc. En la pubertad, momento crucial en la construcción del cuerpo de la niña como sexual, los efectos de su victimización se manifiestan en una creciente devaluación de

sus cuerpos y en su rechazo a la feminidad. El cuerpo se vuelve el símbolo de su condición de víctima y el objeto de su ansiedad de control.

El caso de Beatriz en En diciembre llegaban las brisas documenta cómo no es necesario el abuso sexual directo para vincular violencia y sexualidad y para desarrollar un cuadro patológico de “conciencia dividida” entre la identificación con la víctima y el perpetrador de esta violencia. El desequilibrio de Beatriz se remite a una ruptura abrupta con la madre—detonada por la depresión autodestructiva con la que “la Nena” somatiza su frustración sexual—así como a la imposibilidad de la niña de reconocer a su padre como el perpetrador de “la injusticia” sufrida por su madre. La “violación” por parte del padre, en cuanto a trasgresión sexual y abuso sobre su hija, se simboliza en la escena en la que Beatriz encuentra al padre teniendo relaciones sexuales con una amante y el padre la atropella con su auto. La escena confirma en la psique de la adolescente el vínculo entre sexualidad, violencia, y sufrimiento intuida por la niña en la autolaceración de su madre. Beatriz desarrolla amnesia y otras reacciones psicósomáticas para sostener su idealización y su identificación con el padre. La reiteración adulta del trauma de su sexualización en sus relaciones sadomasoquistas le obliga finalmente a recordar y admitir el origen de su problema, sin poder, sin embargo, desarmar los profundos mecanismos que sostienen la “masculinización” de su sexualidad, su desprecio por su cuerpo y su tendencia a la victimización.

La rabia, cuando se reconoce la condición de abuso, es también una de las respuestas de las niñas, si bien Jacobs comenta que, a diferencia de la rabia de los niños, que se manifiesta hacia los demás, la niña tiende a interiorizar la rabia contra sí misma. En “Amalia” de Ferré, la rabia de Amalia se manifiesta en contra del tío pero también en su impulso autodestructivo de exponerse al sol para quemar su piel y desaparecer su cuerpo. María

Fernanda, en En diciembre, manifiesta también la rabia y el sentimiento de devaluación de su cuerpo a través de su prostitución voluntaria.

Las escenas de incesto son emblemáticas del rol de la violencia en la percepción de la sexualidad y la formación de la subjetividad femenina. Por su parte, en los ejemplos citados se revela cómo la idealización del padre es un elemento compartido por la niña, por la madre y por la cultura. El impacto del padre en la construcción de la subjetividad femenina no es sólo el producto de una “Ley” cultural o discursivamente producida y reproducida sobre los cuerpos sino de una relación inmediata de inmensa complejidad psicológica, que niñas y adolescentes experimentan directamente en sus cuerpos. El padre es real, es cuerpo y presencia que cuida, ampara y abraza, como es el caso del padre de Lina en En diciembre y del de Yolanda en las novelas de Julia Álvarez, constituyéndose en un modelo de fortaleza y determinación para la hija; pero también golpea y hiere, como en el caso de Ana Isabel y el de Beatriz, o mira, libidiniza y hasta apropia sexualmente el cuerpo de su hija, como en los casos de Amalia y María Fernanda. De la misma manera, la realidad de la experiencia de la madre y de su vínculo con la hija tampoco se agota en la construcción discursiva de su papel, ni mucho menos en la asignación del atributo paterno, “fálico”, a su experiencia, a cuyos efectos me he referido con anterioridad.

Finalmente, quiero detenerme en otro de los elementos destacados en el estudio de las víctimas de incesto por Jacobs, la equiparación del cuerpo con su yo, o *the body as self*, en cuya descripción pueden apreciarse una vez más las coincidencias entre la víctima de incesto y las feminidades “normales”. Según la autora:

For the sexually abused child, the cultural portrayal of female objectification and degradation merge with internal representation of the self that have been shaped by the experience of traumatic sexualization. As the shame of her

private humiliation is mirrored in the social construction of woman as body, the abused child's sense of self becomes tied to her identity as sexual object.

(119)

El caso de las víctimas de violación e incesto confirma una de las tesis principales de mi trabajo, constituyendo el escenario ideal de la objetificación del cuerpo por el padre, por el hombre, por la norma patriarcal. La violencia contra los cuerpos femeninos es esencial a la construcción de su lugar en la cultura, en tanto que concreta física y psíquicamente la norma que confina sus cuerpos al lugar del Otro y prescribe su agencia sobre su propio deseo, inhibiendo la construcción de una subjetividad autónoma por parte de niñas, adolescentes y mujeres. Por tanto, la batalla de niñas y adolescentes por retener las funciones y el valor de sus cuerpos e incorporar su propio deseo a la construcción de su subjetividad, descrita en estos tres primeros capítulos, tiene como emblema la lucha de las víctimas directas o indirectas de violación: en la rabia de la protagonista de “Amalia” y su resistencia a repetir la condena de su madre, también abusada por su hermano; en el silencio histérico de Tomasa y la venganza de la niña-abuela sobre el padre, en “Ciruelas para Tomasa”; y en el desquite de María Fernanda contra el “buen nombre” de su familia, en En diciembre. Otros efectos de la ira como respuesta a la violencia sexual y arma de batalla contra la norma patriarcal se aprecian también en las historias de Dalia Arce y Eugenia, que se discuten en el análisis de El hostigante verano de los dioses, primera novela de Fanny Buitrago.

A pesar de las transformaciones en algunos de los mecanismos de transmisión de la norma patriarcal y los modelos dominantes de feminidad que se exploran en el capítulo siguiente, la disociación entre el “cuerpo propio” y el “cuerpo objeto” sigue siendo un conflicto fundamental en la experiencia cotidiana de niñas y adolescentes. La adquisición por parte de las adolescentes de mayor conciencia sobre el poder al que puede accederse por

medio del otro y su deseo, y la utilización del cuerpo sexuado para obtener este poder, son algunos de los aspectos que se ilustrarán en las novelas de Fanny Buitrago y los cuentos de Mayra Santos-Febres. Cabe anotar que esta forma de agencia sobre los cuerpos es también una manifestación de la construcción de la subjetividad en este entramado de sexualidad, poder y violencia, así como una forma de disociación del yo. Como lo comenta Jacobs, la sexualización traumática condiciona a la mujer para valorarse a sí misma como cuerpo sexuado generando “an internalized objectification that confounds shame with a distorted sense of sexual power” (123). Por ello, como me propongo demostrar en el capítulo cuatro, el ejercicio de la sexualidad como poder puede ser tanto una “rebelión” como otra sofisticada trampa del poder patriarcal.

SEGUNDA PARTE

Capítulo 4

Fanny Buitrago y Mayra Santos-Febres: La subjetividad femenina como “pose” y otros avatares de las niñas y adolescentes de fin de siglo

Fanny Buitrago (Barranquilla, 1945) hizo su precoz y genial aparición en las letras colombianas en 1963 con la novela El hostigante verano de los dioses. Desde entonces, su auténtica vocación de narradora y su compromiso con el oficio de escribir ha podido constatar en cada una de sus siete novelas, sus colecciones de cuentos, piezas teatrales y volúmenes de literatura infantil. Premios y reconocimientos, así como las traducciones de sus novelas a varios idiomas, ratifican una trayectoria que permite catalogar la de Buitrago como la obra más importante de una escritora caribeña y colombiana durante el último medio siglo. Resulta aún más interesante en este recorrido la búsqueda constante de Buitrago de nuevas estrategias narrativas, a tono con las transformaciones más significativas de la literatura hispanoamericana contemporánea. Su experimentación con procedimientos como la polifonía, la ruptura de los niveles narrativos y de los mecanismos de representación, el uso del humor y la parodia, han llamado especialmente la atención de la escasa crítica en torno a su escritura³⁹.

Por otro lado, la obra de Buitrago ofrece una panorámica privilegiada de la Colombia de la última mitad del siglo XX y la transición hacia el XXI. Reflejo del deambular constante de la autora, nacida en Barranquilla pero radicada por muchos años en Cali, y en Bogotá, entre otras ciudades, Buitrago registra en distintos escenarios y temáticas “la realidad nacional”, desde una perspectiva que privilegia la parodia y el humor como estrategias

³⁹ Entre los elementos más destacados en la caracterización de su obra se encuentran, además, la carnavalización y la intertextualidad paródica, así como la superposición de géneros, medios y fuentes—desde los diarios y las cartas personales hasta la fotografía y el discurso publicitario, pasando por la prensa, el kitsch, la música y otras manifestaciones de la cultura de masas.

críticas, constituyendo una especie de sátira contemporánea. Tanto en sus temas como en sus técnicas y escenarios, Fanny Buitrago anticipa y atraviesa, desde el punto de vista estético y sociocultural, esa ambigua y polivalente condición histórica llamada posmodernidad. A su vez, sus textos ponen en evidencia las contradicciones inherentes a la misma bajo el contexto económico y social de injusticia, corrupción, las luchas de poder y la violencia, entre otros rasgos de las sociedades latinoamericanas contemporáneas.

Sin embargo, es ya un lugar común entre los escasos estudios sobre la autora acusar la poca recepción de la obra de Buitrago por el público y la crítica nacional, mientras que su restringida distribución editorial ha limitado su recepción internacional⁴⁰. El problema de la crítica con Buitrago tiene su raíz en la dificultad para clasificarla. Fanny Buitrago no puede ubicarse como feminista ni antifeminista, aunque ha sido catalogada de ambas maneras. No ha sido incluida cabalmente en la tradición literaria costeña (léase del Caribe colombiano) ni en la colombiana (léase del interior del país). Su obra constituye un cuadro de la “realidad nacional” que resiste su catalogación como realismo social, realismo mágico o ficción a secas. De igual manera, la polémica de si su obra es moderna, posmoderna o supone una transición entre ambos momentos o movimientos literarios, se ha llevado muchas páginas. Al menos dos de sus libros han sido catalogados alternativamente como colecciones de cuentos y como novelas, resistiendo la estabilidad de los dos géneros en sus versiones convencionales. Ni lo uno, ni lo otro, ni todo lo contrario. Todo lo cual, en mi opinión, le habría sido perdonado sino fuera por su indeterminación ideológica—su explícito reparo a asociarse con movimientos políticos y/o literarios particulares—y su negativa a posar de “escritora” en el

⁴⁰ Algunas tesis doctorales en universidades norteamericanas documentan el creciente interés en Fanny Buitrago durante los últimos años (ver Lutes Leasa, Elizabeth Montes Garcés y Luz Consuelo Triana Echeverría). Por otro lado, recientemente la publicación de un número monográfico de los Cuadernos de Literatura Hispanoamericana y del Caribe. “La obra de Fanny Buitrago. Crítica” (N.2, Julio-Diciembre de 2005), con artículos de quince investigadores, intenta recuperar la obra de Buitrago en el contexto de la literatura del Caribe colombiano, cuya producción ha tenido una línea crítica muy importante en las últimas décadas, en medio de la cual la autora había recibido escasa atención.

actual mercado nacional del libro, en el cual se ha hecho elemento central la edificación y comercialización de la figura del escritor.

Buitrago ha defendido con talento su derecho a la inclasificación, a la sana posición de no asumir posturas, o más bien de desconfiar de toda postura, que le ha permitido ser testigo escéptica y acuciosa de sus tiempos. Por ejemplo, la autora ha expresado su negativa a ser considerada parte del nuevo canon de las escritoras hispanoamericanas, abogando por la lectura de su obra en el contexto de una tradición universal, que no se limita a la de la escritura de autoras. En efecto, de cara al cuestionamiento crítico del canon literario como masculino, paralelo a la consolidación progresiva de poéticas feministas y femeninas durante las últimas décadas por parte de las escritoras caribeñas y latinoamericanas, Buitrago ofrece una perspectiva que rompe con las expectativas que rodean tanto a escritores como a escritoras contemporáneas⁴¹. Con voces múltiples, andróginas o simplemente de género indefinido, la escritura de Fanny Buitrago se sitúa en el umbral, proporcionando un severo escrutinio de la sociedad colombiana y caribeña—y de su condición patriarcal—para dar luz a una obra que excede las dicotomías de género tanto en la creación y la crítica literaria como en la sociedad. Un texto tras otro, Buitrago se ha resistido a localizarse en una perspectiva única sobre la realidad social, en un género, en un procedimiento narrativo o movimiento literario, reinventándose en un desplazamiento permanente, movida por el único compromiso de su oficio, el de escribir. En un medio cultural como el colombiano, tan acostumbrado a fórmulas y formalismos, las ansiedades despertadas por la figura y la obra de

⁴¹ En la reseña editorial que acompaña su última novela, *Bello animal* (2002), se cita uno de los comentarios más polémicos sobre Fanny Buitrago, a tono con la discusión de su escritura como “femenina” o “masculina”: “Rulfo dijo alguna vez que Fanny Buitrago era la mejor escritora latinoamericana porque escribía como un hombre”.

Buitrago se han traducido en un displicente silencio, con afortunadas pero aún sucintas interrupciones.

Ahora bien, una lectura extensa y profunda de la novelística de la autora revela una serie de obsesiones persistentes, preguntas y problemas que se ha ido formulando y reformulado con el tiempo, con franqueza y crudeza. Muchas de las historias de Buitrago son sagas familiares e historias de amor, matizadas por eventos históricos, y vinculadas entre sí por una revisión constante de las instituciones y valores sociales que han definido los seres y restringido a una serie de convenciones sus comportamientos y el ejercicio de su autonomía. La indagación sobre las relaciones de poder—sobre cómo se producen sujetos y órdenes sociales—atraviesa toda su narrativa, desplegándose en actores y escenarios cambiantes, desde la institución tradicional de la familia hasta los espacios de interacción promovidos por fenómenos como la globalización y por los medios masivos de información, la publicidad y la tecnología virtual. Costumbres familiares, códigos morales, imperativos del mercado, al lado de todo tipo de discursos orales, escritos, visuales, desde textos literarios hasta las revistas femeninas y otras fuentes de la cultura popular, aparecen amalgamados a un mismo nivel, constituyendo las “tecnologías del poder” en medio de las cuales sus personajes elaboran una comprensión de sí mismos y establecen sus relaciones con los otros. A lo largo de su obra puede rastrearse también una profunda incredulidad hacia las definiciones convencionales del amor, el deseo, la familia, el ser “hombres” y “mujeres”, al igual que la búsqueda de opciones dignas para reclamar autonomía y construir subjetividades más auténticas.

En este capítulo desarrollo un recorrido por cuatro novelas de Fanny Buitrago: El hostigante verano de los dioses (1963), Los amores de Afrodita (1983), Señora de la miel (1993) y Bello animal (2002). Mi análisis se detiene en los personajes de niñas y adolescentes,

y en las historias de formación que, en cada una de estas obras, constituyen un eje central de la crítica de Buitrago a la construcción cultural de las feminidades y masculinidades convencionales, y a las instituciones y prácticas regulatorias a partir de las cuales se establecen estos roles y paradigmas.

Este capítulo incorpora, además, cuatro cuentos de la escritora puertorriqueña Mayra-Santos Febres (Carolina, 1966). Tres de ellos pertenecen a su primer libro de relatos, Pez de vidrio (1995), “Nightstand”, “Hebra rota” y “Marina y su olor”, y el cuarto, “Los parques”, hace parte de su colección de cuentos El cuerpo correcto (1997). Mayra Santos-Febres es actualmente una de las autoras más estudiadas y reconocidas en el campo de las escritoras caribeñas, no sólo como narradora sino como poeta, ensayista, crítica y profesora de literatura. Santos-Febres se ha dado a conocer, además, por su reivindicación de la cultura negra y su incorporación de la denuncia al racismo en las prácticas y discursos populares del Caribe como elemento central de su construcción de la feminidad y de su propuesta ética y estética. Sin ánimo de desarrollar una lectura exhaustiva de esta extraordinaria autora, me interesa aquí continuar con el diálogo propuesto entre escritoras del Caribe continental e insular, y documentar la correspondencia en algunos motivos de Buitrago y Santos-Febres en cuanto a su representación de niñas, adolescentes y del proceso de formación de las subjetividades femeninas en los últimos decenios del siglo XX.

Las más de cuatro décadas de escritura de Fanny Buitrago proveen una panorámica privilegiada de la evolución de los paradigmas en medio de los cuales las mujeres han forjado su subjetividad. Las primeras novelas de Buitrago anteceden los cuentos iniciales de Marvel Moreno y de Rosario Ferré, cuyas coincidencias han sido analizadas en el segundo capítulo de esta tesis. Por su parte, Los amores de Afrodita fue publicada pocos años antes que la novela de Moreno, En diciembre llegaban las brisas, de 1987. A pesar de tratarse de

escritoras coterráneas y contemporáneas, Moreno y Buitrago constituyen visiones y poéticas muy distintas entre sí. Algunas continuidades en cuanto a la sociedad caribeña y colombiana como patriarcal y, sobre todo, de la relación entre sexualidad, poder y violencia, se pueden rastrear entre ellas, en especial en las primeras novelas de Buitrago. Sin embargo, son más significativas las diferencias. Para efectos de mi trabajo, ambas resultan fundamentales en tanto que, mientras la perspectiva de Moreno ofrece el cuadro más profundo de la psicología femenina entre todas las autoras estudiadas, la perspectiva de Buitrago ofrece el espectro de acciones, espacios y personajes más variado. Buitrago proporciona también otras aproximaciones a temas claves para mi comprensión de problemáticas más actuales en la formación de niñas y adolescentes, facilitando un recorrido por el surgimiento y la consolidación de nuevos modelos de feminidad, y por el relevo de los actores y escenarios dominantes en las relaciones de poder en medio de las cuales se han formado y transformado los sujetos femeninos durante las últimas décadas.

En el contexto de la transición recreada por Buitrago, desde la década de los sesenta hasta el principio del nuevo milenio, y a la cual se unen en los noventa los cuentos de Mayra Santos-Febres, se pueden registrar varias diferencias que distancian a estas autoras del entorno representado por las escritoras previamente analizadas. En los capítulos anteriores se ha ilustrado cómo la subjetividad femenina se forja en un diálogo, generalmente conflictivo, entre el cuerpo de la niña como parte activa de su ser y de su búsqueda de autonomía, y el cuerpo objetificado y disociado del ser, impuesto por la norma patriarcal. Esta última relación con sus cuerpos y subjetividades se forja en la interacción de niñas, púberes y adolescentes con unas tecnologías del poder que erigen modelos de feminidad y roles de género específicos. Dichas tecnologías o políticas del cuerpo conforman lo que he denominado “el régimen de la decencia”, una red de discursos, prácticas y valores, así como

las relaciones en medio de las cuales son producidos y diseminados, desde el espacio doméstico y en otras esferas tales como la escuela y el medio social. En las obras de Antonia Palacios, Marvel Moreno y Rosario Ferré, se puede apreciar la interacción de las mujeres con este régimen, desde la niñez e intensificándose en la pubertad, y cuán persuasivo es el imperativo de la “decencia” durante las primeras décadas del siglo XX y hasta bastante entrada su segunda mitad. Por otra parte, en las autoras anteriores se ha ilustrado cómo la prescripción del deseo femenino constituye uno de los efectos principales de este régimen. Parte esencial de ser “una niña decente” o “una señora bien” es aceptar la condición pasiva de la feminidad, la sexualización del cuerpo para el uso, disfrute e intercambio de los otros, la construcción de su deseo como el deseo de ser deseada, y la restricción de la sexualidad a su función reproductora en el marco de la institución matrimonial. En En diciembre de Marvel Moreno, se aprecia, al mismo tiempo, el correlato psíquico que facilita la inscripción de esta pasividad del cuerpo femenino, postulándose el nexo entre violencia, poder y sexualidad como trío fundacional en la construcción de una subjetividad femenina dissociada de su cuerpo deseante y pasiva ante el deseo masculino. La violencia sexual, y el abuso físico sobre niñas y adolescentes, cuyas imágenes proliferan en los textos hasta aquí estudiados, vienen a ratificar culturalmente una conexión entre sexualidad y poder que las niñas intuyen desde muy temprano en su formación psíquica. Como se ha examinado a lo largo de mi análisis, esta conexión constituye un elemento fundamental en la relación que niñas y mujeres establecen con sus propios cuerpos y en la formación de su subjetividad.

En la narrativa de Fanny Buitrago y Mayra Santos-Febres, la representación de la violencia física y sexual, al igual que la ilustración del orden de “la decencia”, ceden espacio a nuevas problemáticas. En primera instancia, Buitrago da cuenta de la transición de un orden social que basa las expectativas y juicios morales sobre hombres y mujeres en el código de

normas establecidas—el rígido orden de “la decencia”—a uno que privilegia los modos de subjetivación individual, las diferentes respuestas por medio de las cuales distintos individuos construyen una relación consigo mismos, con base en códigos molares compartidos. Así, en la narrativa de Buitrago y Santos-Febres se representan de manera más compleja y bidireccional las relaciones de poder en las que se sumergen los cuerpos en la formación de su subjetividad, dado que ambas autoras conceden mayor conciencia de estas relaciones a sus personajes, y mayor agencia a los individuos en las prácticas que los definen como sujetos. En este sentido, la visión de Buitrago se acerca a la apreciación de Foucault, en su segundo tomo de la Historia de la Sexualidad, The Use of Pleasure, donde registra una relación bilateral entre el poder y los cuerpos, a través de la descripción de unas “tecnologías del ser”, modos de comportamiento y comprensión de sí por medio de los cuales los sujetos concilian los códigos morales y la norma con su propia vivencia del cuerpo y de su sexualidad.

En medio de estas transformaciones, la representación de los cuerpos de niñas y adolescentes en la obra de estas dos autoras permite explorar nuevos retos enfrentados por los cuerpos en la formación de la subjetividad femenina. Por un lado, el ejercicio de la sexualidad por parte de adolescentes y mujeres, pasa de ser un comportamiento prescrito por un código moral a ser un problema de control individual, si bien sigue siendo un aspecto decisivo en la forma como cada adolescente o mujer se concibe y se proyecta como sujeto, y en la forma como es percibida en su entorno social. Tanto Buitrago como Santos-Febres reflejan un momento en el cual se hace aún más vigente la descripción de Foucault, en The History of Sexuality I, de un poder que se alimenta no de la prohibición sino de la producción, inducción e intensificación de los placeres. Así, uno de los cambios más significativos en la caracterización de las niñas y adolescentes en la narrativa de estas autoras es la precoz comprensión del estatus de sus cuerpos y de su sexualidad por parte de algunas

de ellas, y su búsqueda más activa de satisfacción sexual. En las varias décadas retratadas por Buitrago y Santos-Febres, la prescripción del deseo femenino por el orden de “la decencia” es desplazada por una nueva economía del deseo, dentro de la cual el ejercicio de la sexualidad no sólo es bienvenido sino inducido desde la temprana adolescencia.

Así mismo, las novelas de Buitrago, en especial las más recientes, Los amores de Afrodita, Señora de la miel y Bello animal, comparten con los cuentos de Santos-Febres la preocupación por los actores, escenarios y factores que promueven los modelos de feminidad imperantes en el contexto de una sociedad crecientemente consumista y globalizada. Ambas escritoras documentan y cuestionan el estatus de los cuerpos de niñas y adolescentes en este orden social, ya no sólo como objetos de deseo, control e intercambio, sino como objetos de consumo. Estos cuerpos son también emblema de nuevos modelos de feminidad, que siguen requiriendo de las niñas y adolescentes la disociación entre sus cuerpos y subjetividades, bajo complejas políticas del cuerpo y sofisticados mecanismos de inducción y regulación de su deseo. Los ideales estéticos bajo los modelos de feminidad diseminados por la cultura de masas son motivo recurrente en la crítica de estas escritoras al posicionamiento de los cuerpos de las adolescentes. El imperativo de la belleza es asociado en la narrativa de Buitrago y Santos-Febres con nuevas formas de agresión sobre los cuerpos femeninos, con una violencia con la que las mismas adolescentes se comprometen en su búsqueda de una ilusoria realización individual.

Por otro lado, Buitrago y Santos-Febres reiteran la propuesta de reencuentro con el erotismo y los placeres como mecanismo de liberación del cuerpo y el ser femenino, proyecto que se ha estudiado en el capítulo anterior en el análisis de la novela de Marvel Moreno. Al igual que Moreno, Buitrago y Santos-Febres conciben un erotismo más allá de los límites del artificio patriarcal sobre la sexualidad femenina, y denuncian la falacia del sexo

detrás de la llamada “revolución sexual” como una nueva forma de producción de los cuerpos al servicio de los intereses patriarcales.

Por otra parte, a diferencia de Rosario Ferré y Marvel Moreno, cuyos nexos con un discurso feminista son evidentes en sus posturas éticas y estéticas, la caracterización del problema de la autonomía femenina en Fanny Buitrago ha dado lugar a interpretaciones diversas y constituye un aspecto polémico en la crítica de su universo textual. Es evidente que Buitrago critica agudamente la participación femenina, en especial la de las mujeres de clase alta, en la perpetuación del poder patriarcal, a partir de su complicidad con el sistema de clases y de valores morales vigente. De la misma manera, su obra pone de manifiesto su incredulidad ante las transformaciones de los modelos femeninos a las que dio lugar la primera ola de los movimientos feministas. El cuestionamiento a la complicidad de las mujeres con el poder y la desconfianza hacia su condición indiferenciada de “víctimas” del patriarcado es parte de la visión desacralizadora del mundo de Buitrago, y de su escepticismo esencial a las “verdades” a secas y a las posturas unívocas. Por su parte, el radio de los personajes de Buitrago, y en particular el cuadro de los personajes femeninos, es más heterogéneo que el de las autoras anteriores, y en su cuestionamiento de los roles de género subsiste de manera más evidente una preocupación por los diferentes discursos y prácticas discriminatorias que no sólo colocan a las mujeres en desventaja ante los hombres, sino que establecen jerarquías de clase, raza, procedencia, etc., entre las mismas mujeres. Así, al lado de las “niñas decentes” y las “señoras bien”, aparecen en las obras de Buitrago muchachas pobres, negras y mulatas, niñas feas y con defectos físicos, de ambientes rurales y de grandes ciudades, analfabetas, colegialas, profesionales, etc., cada una de las cuales enfrenta los retos inherentes a su diferencia sexual en medio de una suma de marcadores de su diferencia.

Las niñas mulatas y pobres de Mayra Santos-Febres se unen, a su vez, a esta amalgama de feminidades. La amplia variedad de los personajes de estas dos autoras apunta al entendimiento de lo femenino como el resultado del cruce de todas las marcas de la diferencia—clase, raza, etnia, religión, nación, etc.—que moldean la experiencia de hacerse mujeres en contextos culturales concretos. Finalmente, ambas escritoras ponen de relieve la conexión entre los nuevos modelos de feminidad y los ideales neoliberales de individualismo y éxito, así como la forma en que estos ideales han dado lugar a una tergiversación del proyecto de subjetividad más autónoma y de una sociedad más justa que inspirara, en principio, los movimientos políticos de las minorías raciales, étnicas y sociales, al igual que el movimiento feminista.

A pesar de las anteriores diferencias, Buitrago y Santos-Febres comparten con Palacios, Ferré, Moreno, y con las autoras a revisar en el quinto capítulo, Magali García Ramis y Julia Álvarez, su cuestionamiento al poder patriarcal, que pasa en todas estas escritoras por la recuperación del cuerpo como componente esencial de la subjetividad femenina. De igual modo, el examen del poder de Buitrago y Santos-Febres sigue apuntando a la búsqueda de alternativas de subjetividad para las mujeres, así como de modelos de feminidad más dignos y coherentes con la experiencia femenina. Todas ellas recurren a las voces y perspectivas de niñas, adolescentes y mujeres en formación en la recreación de estos asuntos.

Ahora bien, la novelística de Buitrago se vale de una estrategia única en la representación y crítica del proceso de formación de la subjetividad femenina, y de la construcción y perpetuación de las diferencias de género bajo un orden patriarcal. En medio del cuadro satírico de la realidad dibujado por la autora, las feminidades y masculinidades aparecen como construcciones, “poses” fabricadas y asumidas, con mayor o menor

conciencia de su artificialidad, en la negociación de los sujetos con los discursos y prácticas que instituyen el poder⁴². Buitrago ilustra el impacto sobre la construcción de la subjetividad femenina del legado de la moral judeocristiana, la lógica del pecado, la culpa y el sacrificio, así como de las expectativas de pureza e inocencia que han determinado un ideal de feminidad infantilizada, haciendo énfasis en los resortes que erigen los signos “hombre” y “mujer” y que sostienen discursivamente estos mitos y valores en la cultura, pero también en las relaciones que las mujeres establecen con estos paradigmas y en las “poses” a través de las cuales se constituyen en determinado tipo de mujeres. En este contexto, la autora concede singular importancia a la tradición literaria, tanto en el acto individual de leer que determina la vida de varias de sus protagonistas, como en cuanto a las imágenes de feminidad y masculinidad circuladas en los relatos asimilados por la cultura popular, desde los cuentos de hadas hasta las novelas románticas, reemplazadas más recientemente por las revistas femeninas y las imágenes diseminadas por los medios masivos.

La “pose”, por medio de la cual los individuos negocian con los roles dominantes asignados a su género, obedece, en la narrativa de Buitrago, tanto a imperativos culturales como a ambiciones individuales. En el contexto de la segunda mitad y las décadas finales del siglo XX, en medio de la acelerada modernización socioeconómica y la transformación de los valores en torno a la familia y la feminidad, las adolescentes y mujeres de Fanny Buitrago oscilan entre las que sufren en la lucha contra el legado de los modelos de feminidad tradicionales—el imperativo del sacrificio de sus ambiciones y deseos y/o la culpa—y las que, en lugar de batallar contra estos modelos, los asumen como “poses” con las que

⁴² El calificativo de esta feminidad como “pose” proviene de mi interpretación de la última novela de Buitrago, *Bello animal*, donde la protagonista es una supermodelo en cuya caracterización la autora lleva a la hipérbole la condición construida de la feminidad, ya que la protagonista es desplazada por su propia pose ante las fotografías que repiten su imagen en distintos medios masivos.

enmascaran y hasta llegan a realizar sus deseos y ambiciones. El personaje de la “mujer-niña”, que aparece desde su primera novela y se reitera a todo lo largo de su narrativa, es en Buitrago emblema por excelencia de la mujer que “posa”. El contraste entre las mujeres que luchan contra los modelos de feminidad y las “mujeres-niñas” ofrece una visión descarnada de las consecuencias que la construcción mítica del signo “mujer” ha tenido para las mujeres reales. Los personajes de adolescentes y el recuento de las experiencias de formación resultan cruciales en la narrativa de Buitrago, en tanto que documentan el proceso de aprendizaje y adquisición de las poses que definen la feminidad, al igual que las rupturas con las mismas y las consecuencias afectivas y sociales para las mujeres que no se ajustan a la feminidad convencional, cuyas ambiciones de autonomía y sutiles rebeliones son acalladas por el poder del mito y de las mujeres que lo encarnan. Las poses cambian con los años, pero la feminidad sigue siendo igualmente fabricada en medio de los discursos, prácticas y relaciones que constituyen las nuevas políticas del cuerpo. En todo caso, la crítica última de Buitrago se dirige hacia un orden social y moral que anula el potencial de ser de los individuos, condenándolos a la interpretación de papeles en la gran función del poder. La recreación y deconstrucción del mito de la “niña-mujer” y, en general, la denuncia de la infantilización de la feminidad, son parte esencial de esta crítica.

Entre las principales consecuencias de las “poses” de la feminidad ilustradas por Buitrago se encuentran la anulación, sublimación y/o enmascaramiento de las pulsiones y deseos de niñas, adolescentes y mujeres. En la renuncia o disimulo del deseo a la que se ven forzados muchos de sus personajes femeninos se prefigura, desde sus obras iniciales, la propuesta que llega a su cumbre en una de sus últimas novelas, Señora de la miel (1993), en donde Buitrago postula la reconciliación con el deseo, con un goce que escape la regulación

patriarcal de la sexualidad femenina, como avenida hacia un auténtico reencuentro con la naturaleza de cada mujer.

Con el objetivo de ilustrar el estatus de los cuerpos de las adolescentes en la transición a un nuevo orden social y económico, me valgo en este capítulo del trabajo de varias investigadoras del campo de los *Girls' studies*. Autoras como Angela McRobbie, Sinnikka Aapola, Marnina Gonnick y Anita Harris, entre otras, comparten con Buitrago y Santos-Febres su examen del problema de la adolescencia femenina desde la convergencia de los múltiples vectores de la diferencia. Por otro lado, estas autoras resultan útiles a mi exploración de la feminidad en el Caribe en tanto que cuestionan y superan las dos tendencias dominantes de la primera década de los *Girls' studies*, identificadas por ellas mismas como, por un lado, *the Girl at risk* o *Reviving Ophelia* y, por el otro, *the Girl Power*. La primera, cuyo texto emblemático es el bestseller de la psicóloga norteamericana Mary Pipher, *Reviving Ophelia* (1994), responde a una concepción de la adolescencia como crisis de la identidad, pérdida de la voz y de la autenticidad. Esta perspectiva ha contribuido, sin duda alguna, a hacer visible la violencia y la problemática enfrentada por niñas y adolescentes, pero, al mismo tiempo, peca por haber equiparado la feminidad adolescente a vulnerabilidad y riesgo, generando tendencias paternalistas y favoreciendo el desconocimiento de las posibilidades creativas y de agencia por parte de las adolescentes. Del lado del *Girl Power* se agrupan los trabajos teóricos, sociológicos y críticos, así como el uso en los medios masivos de la figura de las adolescentes, en los que se las representa como el emblema de la mujer del futuro: ambiciosas, autodeterminadas e independientes. Como lo plantean Aapola, Gonnick y Harris en *Young Femininity. Girlhood, Power and Social Change*, este discurso se asocia a “a new take-charge dynamism ... [que] re-writes the passivity, voicelessness, vulnerability and sweet naturedness linked to some forms of raced and classed girlhoods” (19). Sin

embargo, esta aproximación ha sido crecientemente criticada también por su vínculo con los valores individualistas y el ideal de subjetividad promovido por las políticas neoliberales.

En efecto, y como se puede rastrear en los textos analizados a lo largo de esta tesis, ambos paradigmas resultan insuficientes para entender las relaciones de poder en medio de las cuales las niñas y adolescentes negocian su identidad y construyen su subjetividad, sobre todo para el caso de las adolescentes caribeñas y latinoamericanas. Ni siquiera en la acusación de la coexistencia del poder con la sexualidad y la violencia y de la vulnerabilidad de la niña en esta economía, que he revisado en las autoras previamente estudiadas, puede reducirse la recreación de la niñez y la adolescencia a una denuncia de la victimización y la pasividad de las niñas. En los casos de Antonia Palacios, Rosario Ferré y Marvel Moreno, se aprecia cómo las niñas, adolescentes y mujeres resisten la apropiación de su subjetividad por el orden patriarcal a través de distintas estrategias, como las alianzas con otras niñas y mujeres, al igual que la expresión de sus cuerpos y de su erotismo. Ni la concepción de sujetos sumisos y cuerpos dóciles, víctimas del poder, ni la idea de sujetos independientes y autónomos, que asumen el poder, agota la problemática estudiada.

Por último, he incorporado en este capítulo las teorías de Catherine Driscoll y Valerie Walkerdine, cuya aproximación a la niñez y adolescencia femenina subraya dos vectores centrales en la representación de la feminidad adolescente de Buitrago y Mayra Santos-Febres. Por un lado, la condición de sujetos eróticos y deseantes de las niñas y púberes, cuya recreación excede en estas autoras la de sus cuerpos como objetos de avances y abusos externos, representándolas como sujetos activos en la búsqueda de placer. Por otro lado, la construcción discursiva y visual de la feminidad en la cultura de masas. En concordancia con las ideas de Driscoll y Walkerdine, los textos de Buitrago y Santos-Febres sugieren una reflexión en torno a los significados de los signos “niña”, “mujer”, “púber”,

“adolescente”, “niña-mujer” o “mujer-niña”, las fantasías culturales asociadas con estos signos, y su impacto en las experiencias reales de niñas y mujeres.

En el contexto del análisis de la construcción cultural de las feminidades infantiles, adolescentes y adultas, mi lectura de Buitrago y Santos-Febres continúa examinando la relación entre poder, cuerpos y sexualidad, y la contraposición entre las versiones del cuerpo, el deseo y la sexualidad femenina inducidas por el poder patriarcal, frente al cuerpo, el deseo y los placeres experimentados y representados desde la perspectiva de niñas y adolescentes. Para este aspecto de mi análisis, regreso a las teorías en torno a la sexualidad de Michel Foucault y Emilce Dio Bleichmar, que han venido incorporándose a lo largo de los capítulos anteriores.

Cuando publicó su primera novela, en 1963, Fanny Buitrago contaba con dieciocho años y, a juzgar por el contenido crítico de la misma novela, había superado con éxito su primera incursión en un movimiento literario, el de “los nadaístas”, breve asociación que le valió más de un malentendido crítico y que ha sido anécdota memorable en todos los perfiles de la autora. La novela se leyó en relación con los valores de este movimiento, que desde un existencialismo a la criolla pregonaba su inconformidad con la tradición cultural y literaria nacional, con la academia y la iglesia, entre otros valores establecidos. En efecto, El hostigante contiene una crítica a los valores dominantes en la sociedad pero es, sin duda, también una crítica al grupo intelectual y bohemio, a su pose existencialista e iconoclasta, como alternativa “revolucionaria” contra los valores tradicionales. La novela tiene como protagonistas a un grupo de intelectuales y artistas que se hacen famosos cuando se publica un libro anónimo en el que se narran sus vidas y sus posturas filosóficas. El cuadro de “los dioses” dibujado por Buitrago los retrata como narcisistas irredentos, pasivos,

contemplativos, elitistas y racistas, amparando en su supuesta duda existencial su conformidad con el sistema de clases o su arribismo. El elemento de principal discordancia con el grupo es, sin duda, el lugar asignado a las mujeres en medio de esta revolución intelectual. Las mujeres del grupo son tratadas como apéndices y objetos de intercambio para la complacencia de “los dioses”. Ajenas al panteón, son ellas, sin embargo, las que asumen la voz para narrar la historia.

Quiero concentrarme en detalle en El hostigante verano de los dioses ya que la novela presenta varios personajes adolescentes, así como las historias de adolescencia de varias de sus protagonistas adultas, y constituye un antecedente de varios de los motivos reiterados a lo largo de la obra de Buitrago en relación con la construcción de la feminidad. En primer lugar, la novela introduce el personaje de la “niña-mujer”, en el cual Buitrago sintetiza su crítica a la construcción mítica y a la infantilización de la feminidad en la cultura. Del mismo modo, las historias de sus protagonistas registran las conflictivas relaciones de adolescentes y mujeres con este mito, dando lugar a la oposición antes mencionada entre las mujeres que sufren en sus cuerpos su discordancia con los modelos imperantes, y las mujeres que “posan” la feminidad dominante. La trama de El hostigante recrea también la preocupación de Fanny Buitrago por la relación entre texto y sujeto, es decir, por la literatura como discurso y como parte del imaginario y las fantasías colectivas, su impacto en la cultura y en la construcción de la subjetividad.

La novela se inicia con la llegada de Marina a la ciudad de B., una ardiente provincia del trópico. Marina, la primera de las narradoras, es una periodista enviada a investigar los orígenes del misterioso *bestseller* nacional en el que se narra la vida del grupo de intelectuales. Junto a la periodista, otras tres narradoras, Inari, Hade e Isabel, recrean la historia de los jóvenes, sumándose a ellas las voces de un juglar negro, Arturo C, cartas, notas periodísticas

y el diario de Esteban Lago, recuperados por la investigación de Marina. El autodenominado grupo de “los auténticos liberales” está conformado por Esteban, Yves, Leo, Milo, Arnabiel y Hade, y a su alrededor oscilan, como miembros itinerantes, Inari y Eugenia, y las “forasteras” Marina e Isabel. Esteban es el bueno de los gemelos Lago, obsesionado con los animales y famoso por su ayuda a los negros del “barrio abajo”. Esteban vive con Edna, una muchachita retrasada de catorce años. Yves es el heredero de la familia más rica y de rancio abolengo de la ciudad y el orgulloso fundador del grupo. Leo, por su parte, es un *play boy* rubio, hermoso y melancólico, descastado de su rica familia por su hedonismo y desafuero con las mujeres, cuyo comportamiento se atribuye al trauma ocasionado por la frustración de su primer amor adolescente, una niña a la que Leo termina envenenando por despecho. Milo, ex seminarista con aires de místico, es un aspirante a escritor, frustrado porque alguien ha robado su proyecto literario al publicar el famoso libro sobre el grupo. Arnabiel, por su parte, es un antiguo amigo de Milo, que crece en un orfanato y, convertido en pintor, encuentra en el grupo su plataforma a la fama. Al lado de los miembros del grupo, comparten protagonismo Fernando Lago, hermano gemelo de Esteban y déspota administrador de las bananeras de su familia, al igual que su hermano bastardo y mano derecha en la administración de la hacienda, el negro Ignacio Bande.

Inari, la segunda narradora, llega a la ciudad a trabajar como contadora para la madre de los gemelos, Dalia Arce, la mujer más rica del lugar, viuda que ha permanecido por más de once años encerrada en su casa, moviendo los hilos de sus haciendas y propiedades, y dominando desde allí la vida de la ciudad. Mientras que Marina intenta describir la historia de la ciudad y de los personajes desde la mirada renovadora de la forastera y el ojo objetivo de la periodista, Inari, por su parte, es una suerte de conciencia externa del grupo, de mirada crítica y pragmática, quien juzga con distancia su narcisismo colectivo y su “síndrome de

genios”, de cuyo fomento acusa a Yves. Inari cuenta las historias de sus amantes, Milo y Arnabiel, y narra también la llegada y la vida de la otra protagonista de la novela, Abia, a quien Inari invita a venir a la ciudad. Por otro lado, Hade ofrece el punto de vista interno, al develar al grupo desde sus relaciones con Leo y Fernando, y su amor por Esteban. Se trata, igualmente, de un punto de vista crítico aunque marcado por la resignación de la muchacha al destino que le ha deparado su relación con “los dioses”. Isabel, la cuarta narradora, es otra “forastera”, que viene a la ciudad en busca de Abia. Isabel es miembro de un grupo de izquierda que ha conocido a Abia gracias a su relación con Daniel, un revolucionario y antiguo novio de Abia que se va al monte tras su abandono, y del cual Isabel está enamorada. Isabel da cuenta de los orígenes y antecedentes familiares de Abia, el más enigmático de los personajes de la novela.

Una periodista, una contadora, una intelectual bohemía, y una militante de izquierda⁴³, conforman el cuadro de las narradoras de la novela, sugiriendo la emergencia de nuevas oportunidades de realización individual para las mujeres. Sin embargo, sus voces e historias hablan de ambiciones frustradas y destinos truncados por los designios de “los dioses”, así como por sus propias contradicciones ante las expectativas de una sociedad que defiende su estructura moral y sus jerarquías a través de la localización de sus mujeres. Inari es la única que termina por liberarse, desafiando todas las expectativas sociales. Amparada en su trabajo y en su relación con el negro Ignacio Bande, Inari supera el rechazo de su madre y de la ciudad, desatado por un escandaloso cuadro de Arnabiel que la retrata desnuda. Inari termina como administradora y propietaria del casino que funda Dalia Arce, y viviendo en concubinato con el hermano bastardo de los Lago. Por su parte, Marina, la periodista, acaba atrapada en un matrimonio forzado por su embarazo con el trofeo mayor, Leo, con quien se

⁴³ En realidad se trata de cinco narradoras, pues “la autora” asume la voz en el capítulo final para decir: “lo siento. Olvidé lo demás” (244).

casa a pesar de anticipar su fracaso, pues sabe que Leo está enamorado de Abia. Isabel, la otra “forastera”, se suicida tras ver frustrado su plan de recuperar a Daniel. Por su parte, la historia de Hade ilustra con particular crudeza la dificultad de estas mujeres para desprenderse de los roles tradicionales de género, debido a la dependencia afectiva y el masoquismo al que da lugar la construcción cultural de la sexualidad adolescente como “provocadora”, pecaminosa y culpable. En voz de las narradoras, y de los documentos agregados por la investigación de Marina, la narración da cuenta también de la violación de Edna por uno de los gemelos, y de la de Eugenia por su propio hermano. Se narra también el violento matrimonio de Dalia Arce, y se descubren los hilos del poderoso magnetismo de Abia: “La más inútil. Pero la única más poderosa antes de mí,” según declara la misma Dalia a Marina (36).

En El hostigante se encuentran algunas de las representaciones más violentas de Buitrago del poder patriarcal sobre los cuerpos femeninos. Este hecho remite a la hipótesis formulada en el segundo capítulo, donde se discute el recrudecimiento de la violencia contra los cuerpos adolescentes femeninos, en particular en las décadas de los cincuenta y sesenta, como una respuesta a la modernización social y económica de las provincias caribeñas. El acceso al espacio público y a la educación, así como la interacción con mujeres de otros contextos sociales, promueve en esta época la emergencia de nuevos modelos de feminidad. Frente a estos modelos, y como puede apreciarse en el caso de los personajes de El hostigante, la sociedad patriarcal resiste con particular saña. En la novela, Buitrago explora, a su vez, la complicidad y/o la conformidad de las mujeres con esta violencia, así como los motivos y pequeñas rebeliones que se esconden detrás de su subordinación a la misma. Por otra parte, la novela contrapone la mujer-mito, fabricación a la medida de las expectativas patriarcales, y las experiencias de las mujeres reales, con sus grandezas, sus miserias, sus

deseos y frustraciones. Del lado de las mujeres “reales” tenemos a Hade, Dalia Arce, Eugenia y Edna. Abia es, por su parte, el emblema de la mujer mito, de la “niña-mujer” por excelencia.

Hade es descrita como una muchacha morena, sensual, sensible, inteligente y con talento artístico. Su destino de “niña bien” se tuerce gracias a la publicación del infame libro del grupo, por el cual sus padres se enteran de los detalles de sus relaciones íntimas con Leo. Su historia se remite a unos años atrás, a “aquella niña que vestía uniformes oscuros y lloraba al leer versos cursis” (220). Esta niña se deslumbra al leer un cuento de Leo publicado en un periódico local. Hade busca al autor y se entrega a él por admiración. Leo introduce a Hade en el grupo, donde la chica se enamora de Esteban Lago, pero Esteban la rechaza. Hade empieza a escaparse del internado en el que estudia para unirse a las reuniones y fiestas del grupo, abandonando a su única amiga, Edith, su compañera tuberculosa. Una madrugada, al regresar borracha al colegio, Hade encuentra muerta a Edith.

Cuando Marina llega a la ciudad, encuentra una Hade de perfil triste, que vive con Fernando Lago por su parecido con su hermano, y que se somete a sus golpes, pagando voluntariamente el precio por sus trasgresiones. Sus brazos, dice Marina, “ostentan varias monedas oscuras” (19), quemaduras de cigarrillo que Hade se provoca a sí misma, “las placas del remordimiento” (220) asociado tanto con la muerte de Edith como con el rechazo de Esteban. En una carta a Esteban, Hade se describe a sí misma y a su tragedia: “tan espantosamente inútil, débil e insegura, que siempre busco seres para amar—no interesa que me amen—para compensar mi perpetuo vacío” (220). Este vacío es remitido por Hade a la pérdida irremediable de la niña del uniforme y de su virginidad, pues “tenía un músculo entre las piernas, que me aseguraba la respetabilidad, pero lo he dejado caer!” (220). Habiendo aprendido a asumir su sexualidad como “caída”, al entregar el que socialmente se prescribía

como su único atributo y valor, Hade justifica el rechazo de su familia y del mismo Esteban, al igual que el maltrato de Fernando.

Cuando Esteban se va de la ciudad, Hade se enfrenta a Fernando y lo deja para volver a casa de su familia, donde soporta humillaciones hasta que es redimida gracias a la intervención del abuelo de Yves. Alejandro De Patiño encuentra a Hade llorando en una fiesta, y admirado del sufrimiento que ante sus ojos se erige como prueba de una feminidad auténtica y en vías de extinción, decide imponérsela como consorte a su nieto. Yves se casa para poder heredar la fortuna del abuelo, a pesar de que bajo su apariencia asexuada esconde su amor por Esteban. El novio ordena cirugías para tapar las marcas de los brazos de Hade y le anuncia, en la noche de bodas, que podrá hacer lo que quiera siempre que guarde las apariencias y le de un hijo, de cuya concepción habrán de encargarse en un momento a convenir. Al final de la novela, una nueva “forastera”, que llega a la ciudad once años después a averiguar el origen de los dos escritores surgidos del grupo, Milo y Leo, encuentra a Hade en casa de su esposo, tejiendo carpetas para un bebé inexistente. Sólo las medallas oscuras de sus brazos, que Hade ha vuelto a quemar, quedan como marca de la supresión de su deseo y de sus ambiciones, testimonio de la violencia que se esconde tras su apariencia de esposa perfecta.

En “The Body and the Reproduction of Femininity” Susan Bordo interpreta ciertas patologías femeninas como un doble gesto que, si bien supone la aceptación de una condición de inferioridad asociada al género, es también un movimiento de protesta, “embodied *protest*—unconscious, inchoate, and counterproductive protest without an effective language, voice or politics, but protest nonetheless” (97). A través de la anorexia, la agorafobia, la histeria, entre otras enfermedades, el cuerpo femenino se convierte en una superficie sobre la que se exponen las construcciones convencionales de la feminidad en

forma hiperbólica y extrema, en lenguajes que, como ejemplifica el caso de Hade, traducen un horrible sufrimiento, “it is as though these bodies speak to us of the pathology and violence that lurks just around the corner, waiting at the horizon of the ‘normal’ femininity” (97). En esta línea de ideas, el silencio final de Hade puede ser leído como su capitulación a los modelos tradicionales de feminidad, pero también, junto a las marcas auto inflingidas en sus brazos, como su silenciosa protesta contra las condiciones de su rendición.

El abandono de su cuerpo por parte de Eugenia, en quien Marina encuentra rastros de una recóndita y excepcional belleza, funciona también como una protesta similar. Eugenia es la hermosa descendiente de una familia aristocrática venida a menos, quien queda bajo el cargo de su hermano mayor tras la muerte de sus padres. Una noche, su hermano decide “hacer valer sus derechos” sobre las mujeres que mantiene, Eugenia y su hermana, y abusa sexualmente de Eugenia. Eugenia escapa. Poco después se hace amante de Fernando, quien la golpea y termina echándola de su casa. Su cuerpo es todo testimonio de su ruina: envejecida en plena adolescencia, enflaquecida, descuidada y sucia. Eugenia, a quien la violencia parece haber dejado sin habla, hace de su deterioro físico el escenario y el lenguaje de su protesta, en el que contesta las visiones dominantes de feminidad asociadas a la corrección y el cuidado de la apariencia del cuerpo femenino. Decidida a poner en evidencia su degradación, el disgusto que despierta en los otros con su apariencia se convierte en su paradójica fuente de placer y de poder. Eugenia queda embarazada en una fiesta de Abia, sin saber de quién, y pare un hijo muerto, convenciéndose a sí misma, con ayuda de Yves, de lo terrible madre que hubiera sido, para no llorar por la pérdida de su bebé. La muchacha termina viviendo con Arnabiel, quien deja a Inari por Eugenia, atraído por el pasado tortuoso de la segunda. Eugenia, sin embargo, no modifica su aspecto, y sigue apareciéndose

en las exposiciones de Arnabiel sucia y maltrecha, vengando su desgracia en la vergüenza e incomodidad que genera en los demás.

La pobreza repentina, la falta de un oficio y la dependencia económica, que contribuyen a la vulnerabilidad de Eugenia ante su hermano y Fernando, ponen en evidencia la coexistencia de las desventajas materiales, de educación y de clase, con las diferencias de género, como fuentes de la inferioridad social que expone a las adolescentes a la violencia patriarcal. Ante estas condiciones, el doble gesto de resignación y protesta de Eugenia resulta también una estrategia de supervivencia. La historia de Dalia Arce ilustra una similar mezcla de resignación a la violencia con agencia y estrategia ante el imperativo de la supervivencia.

Dalia se casa a los doce años por hambre, según ella misma explica a Marina, con Due Lago, un hombre violento, que

acariciaba a sus caballos y pegaba a sus mujeres... Y me escogió a mí... Señorita, que tenía doce años y sólo fui dos a la escuela. Se casó conmigo deslumbrándome con promesas y golosinas, dando a mi abuela una casa para que viviera...

Mi matrimonio fue una solución. Me casé porque se me abrió un nuevo futuro donde comería a diario y no de vez en cuando como en mi casa. El único error fue que nadie se molestó en explicarme lo que era un matrimonio. (32)

Due, sigue narrando Dalia, la fuerza a tener relaciones repetidamente a pesar de sus gritos, su anonadamiento y su resistencia: “me embarazó con violencia, enseguida ... sin inmutarse por mis gritos” (33). Sin cuestionar las circunstancias materiales que la condenan a esta salida, Dalia, la narradora adulta de su historia, asume su parte en la decisión que, siendo aún una niña, la une a ese hombre mayor y abusivo. Esta decisión, por un lado, la salva de

ser una más de las muchachitas pobres de la ciudad, de las “jovencitas que estrenan con mucho perfume su prostitución” en las fiestas del río (99), aunque, por el otro, se convierte en un calvario insospechado.

A los trece años, Dalia da a luz a Esteban y Fernando, en un parto que Arturo C describe como que “se desembarazó de ellos” (30). Esa misma noche, aún convaleciente, Dalia escapa a la vigilancia de su marido para irse a las fiestas del río, en donde baila toda la noche hasta caer desvanecida. La muchacha paga cara su primera rebelión, pues Due la encuentra, le da una golpiza que la deja casi muerta y la trae de regreso a la casa, donde aleja de su alcance a los niños, a quienes decide criar en su propia ley, negándoles cualquier muestra de afecto y la presencia de la madre. El resultado son un par de monstruos que asesinan a su padre cuando tienen apenas diez años, y cuyo afecto Dalia nunca puede ganar a pesar de la muerte del padre y de sus múltiples intentos de acercamiento.

En el funeral de su marido, Dalia se rebela una vez más contra la gente de la ciudad que viene a darle el pésame por un hombre que, como les grita a todos, odió y odia todavía. Convencida del desamor de sus hijos, Dalia acaba por echarlos de su casa tras entregarles su parte de la herencia. De esta manera, se convierte en la mujer más rica de la ciudad, con propiedades, voz y poder. Dalia es también una mujer infeliz, que busca refugio para su soledad en un alcoholismo irredimible y en las cartas que le escribe a Leo, de quien se enamora de oídas, por las historias que cuentan sus criadas de su belleza y sus andanzas. A la llegada de Marina al pueblo, Dalia tiene once años de haberse encerrado en su casa. Sale, entonces, una noche, a la fiesta de Yves Patiño, haciendo una grotesca aparición en sociedad en la que, vestida de colores chillones y maquillada en exceso, exhibe su rareza y su vulgaridad ante la crema y nata de la ciudad. Tras esta ocasión, Dalia regresa a su casa, pero ahora comprando la compañía de los muchachos jóvenes de la ciudad.

Emasculada por la violencia de su marido en plena adolescencia, Dalia hace de su ineptitud para amoldarse a las expectativas sociales sobre los papeles tradicionales de “esposa”, de “madre” y de “viuda”, la fuente de su poder. Su respuesta a las situaciones que limitan sus elecciones y confinan su vida a la violencia, el encierro y la soledad, se asemeja a las que, ante las contradictorias condiciones materiales y expectativas morales de su ambiente, Valerie Walkerdine registra en algunas niñas y adolescentes de clases populares:

Particular girls live [differently] those contradictions and how they operate in the limited terrains of self-production which is open to them. These practices are practices of survival, because they are about managing to survive and even to prosper in difficult circumstances. It is not the case that there are not choices, but these choices are heavily circumscribed and shot through with conscious and unconscious emotions, fantasies, defiance. (*Daddy's Girl* 171)

Dalia Arce es un perfecto ejemplo de las complejas decisiones en medio de las cuales adolescentes y mujeres consiguen producirse a sí mismas, a pesar de su escaso control de las circunstancias que limitan esta producción. Dalia no sólo logra sobrevivir sino que aprende a derivar fortaleza y poder de la violencia de la que es objeto. Dalia es un ejemplo, además, del diálogo entre los códigos morales y los modos de subjetivación que, en *The Use of Pleasure*, Foucault cataloga como “the moralities of behavior”:

Given a code of actions, and with regard to a specific set of actions (which can be defined by their degree of conformity with or divergence from the code) there are different ways to “conduct oneself” morally, different ways for the acting individual to operate, not just as an agent, but as an ethical subject of this action. (26)

En concordancia con esta idea, el comportamiento de Dalia no es representado en la novela como “amoral”, sino como una moralidad alternativa que surge de las condiciones en las cuales Dalia es obligada a definirse como sujeto. Dalia hace de sí misma la “patrona”, personaje a través del cual Buitrago parodia toda una tradición de patriarcas y matriarcas de gran apogeo en la literatura regional y nacional, mientras deconstruye el paradigma de la “maternidad” como natural⁴⁴. Ante los ojos del pueblo, cuya apreciación Dalia no se molesta en contradecir, Dalia es “una madre desnaturalizada” que rompe con todos los estandartes de la maternidad nutriente y protectora. De orígenes humildes, sin educación ni modales, déspota, manipuladora, egoísta, ambiciosa, rencorosa y vengativa, alcohólica irredenta y promiscua consumidora de hombres, Dalia reafirma su diferencia y se rebela contra la mojigatería y la doble moral de su contexto, llegando a hacer de sí misma el negativo de todos los modelos imperantes de mujer: no es la virgen, ni la madre, tampoco la prostituta, pues es ella quien paga por los hombres. Así, su comportamiento funciona en la novela como un contra-discurso que exhibe las contradicciones implícitas en cada uno de los modelos de feminidad imperantes, y en los códigos molares que los sustentan, cuyo origen se remite a la lógica judeocristiana del sacrificio y la culpa.

Finalmente, el poder de Dalia precipita la transformación total de la ciudad, pues, en respuesta a las huelgas de los “hombres del banano”, que presionan a los terratenientes a negociar sus condiciones de trabajo, la mujer se niega a sembrar sus tierras y, en su lugar, funda un casino con el que rompe para siempre la economía agrícola y la tranquilidad de la ciudad. Así, Dalia da la patada final que lanza la ciudad de B. a una modernidad que llega de la mano de turistas, moteles y burdeles. Para completar el cuadro, y antes de hundirse

⁴⁴ En el capítulo tercero se ha discutido también la crítica de la figura de la matriarca desde la perspectiva de Marvel Moreno, en sus personajes de madres “fálicas”.

totalmente en su soledad, Dalia pone a una mujer a cargo del casino, patrocinando con este gesto la rebelión de Inari.

A pesar de todo, Dalia misma afirma que ella no es la mujer más poderosa de la ciudad. En efecto, su más grande fracaso es no poder competirle el amor de sus hijos a Abia.

Abia llega a la ciudad atraída también por el grupo, tras establecer correspondencia con Inari, quien le cuenta las historias de sus nuevos amigos. Abia es descrita por los miembros del grupo como “una niña consentida”, “inútil”, “inconsciente”, incapaz de sentir odio o envidia, ofender o darse por ofendida, sin pasado ni futuro y ajena al remordimiento, que “goza de todo, olvida el atrás y se porta como una criatura” (70). Abia, dice Marina, “irradiaba un persistente atolondramiento” (53) y producía fascinación, hipnosis, “deseo, lástima de sí mismo, amor, cobardía, piedad” (51-52), dice Leo, así como un quemante deseo de protegerla, afirma Esteban (118). Abia es una especie de niña eterna, cuidada por una nana, y de quien sabemos por Inari que nunca llega a menstruar, si bien los hechos la ubican cronológicamente en su tardía adolescencia. Abia posee un único talento, el de hacerse amar con devoción irracional por hombres y mujeres que, acometidos por una ternura inevitable hacia esta “mujer-niña”, son poseídos por ella, y esclavizados a sus deseos. Aparentemente, Abia no distingue entre el bien y el mal, y hace daño igual que beneficio sin querer, se enamora fugazmente, usa y tira a los hombres como juguetes, plegándose de manera itinerante a sus deseos, sus expectativas y hasta sus ideologías, sin que nadie pueda reprocharle su volubilidad. Así, por sus manos pasan Daniel, Milo, Esteban, Fernando y Leo. Abia es, en efecto, la mujer más poderosa de la ciudad, pues, a diferencia de las otras, que sucumben por amor y devoción, y son todas víctimas directas o indirectas de los hombres del grupo, Abia es la única que hace de “los dioses” sus súbditos.

Si Dalia Arce desnaturaliza el signo “madre”, el personaje de Abia apunta a la no naturalidad de los signos “niña”, “púber”, “adolescente”, “mujer”. Abia es todas a la vez y no corresponde cabalmente a ninguna. De hecho, Abia sigue siendo una niña ya que se resiste a crecer, a menstruar, a convertirse en una “mujer”. Y, sin embargo, ejerce los privilegios de una sexualidad adulta, es sucesiva y hasta paralelamente amante de varios de los personajes, sin que su aura de pureza se vea amenazada por su reconocida sexualidad activa. Su indeterminación biológica y la imposibilidad de ubicar su comportamiento en ninguna de estas categorías cuestionan, por un lado, los límites y la continuidad entre las que se consideran etapas naturales del desarrollo femenino y, por otro lado, evidencian los valores y significados culturales que se asignan a cada una de estas etapas. Estos valores tienden a tipificar y mitificar un ideal de feminidad infantilizada. Cognitivamente una niña que no es capaz de contar, ni leer, ni escribir más que garabatos; “una niña delicada, con un cuerpo de doce años, duro y grácil” (112), indefensa e inocente y, al mismo tiempo, agresivamente sensual, Abia es la “mujer-niña”, la virgen y la “provocadora” en una sola “mujer”, una paradoja cuya materialización textual revela las contradicciones implícitas en la construcción de la feminidad ideal, la imposibilidad y la farsa detrás del signo “mujer”.

En Girls. Feminine Adolescence in Popular Culture and Cultural Theory (2002), Catherine Driscoll examina históricamente la construcción discursiva de los conceptos de pubertad y adolescencia femenina, y la distinción entre el primero como evento “natural” y el segundo como social o cultural. Según Driscoll, la adolescencia femenina nunca ha correspondido a una edad, identidad o forma corporal concreta sino a una idea de movilidad que precede la fijeza de la “mujer” y que implica un proceso inacabado de desarrollo personal. La adolescencia se ha vinculado también a una transición entre dependencia e independencia, entre ignorancia y conocimiento, y a ideales del sujeto moderno, tales como

la individualidad, agencia, y sexualidad adultas. Driscoll argumenta que esta concepción ha condenado a las adolescentes, incluso en el contexto de discursos feministas, al espacio de la no-subjetividad:

While masculine adolescence is a progress to Subjectivity, feminine adolescence ideally awaits moments of transformation from girl to Woman. The feminine adolescent has no past identity as herself and her future identity is divorced from what she presently is; her historical identity is thus not ordered in terms of duration. (57)

Abia es una caricatura de esta condición de no-sujeto de la feminidad adolescente, una muchacha de edad indefinible, sin identidad pasada ni proyección futura.

Por otro lado, una mirada rápida a los personajes de niñas y adolescentes que he venido estudiando durante esta tesis pone de relieve que las niñas son sujetos, no sólo sujetos en formación, sino individuos que actúan y razonan, que son capaces de juicios y decisiones éticas, y que establecen una relación consigo mismas y con el mundo a partir de las percepciones y experiencias de sus cuerpos. Es precisamente la ruptura con esa experiencia de sus cuerpos activos, forzada por la sexualización y objetificación de los mismos durante la pubertad, lo que sumerge a las adolescentes en una crisis de su subjetividad. En consecuencia, la representación y la crítica a los supuestos culturales en torno a la pubertad resultan esenciales a la comprensión del proceso de formación de las mujeres y al planteamiento de formas alternativas de subjetivación.

La pubertad se ha teorizado, en contraste con la adolescencia, como un conjunto de cambios biológicos que marcan la inevitable transición del cuerpo de la niña hacia la madurez sexual y reproductiva. Driscoll debate este implícito precisando el carácter cultural de la pubertad misma:

The pubescent body makes vividly visible something apparently prior to culture but also instantiates the self's plays in culture. Puberty is a representation of the gendering of the body, which doesn't mean that the body before puberty is gender neutral, but rather, that before puberty the gender of a body is held to be an inadequate and perhaps unstable map of the body. There is thus no such thing as female puberty (detached from representations, ideologies, histories) but only feminine puberty—a field of discourses on gender within which the girl is especially privileged. (87)

La pubertad es, como se ha podido ver en los casos de las protagonistas de Palacios, Moreno y Ferré, un evento crucial en la formación de las niñas, pues se trata del momento en que sus cuerpos chocan más intensamente con la representación de los mismos dentro de una estructura de géneros, y la sexualización de su cuerpo se acrecienta, dando lugar a la disociación entre el cuerpo y el yo en la construcción de la subjetividad de la adolescente. Buitrago hace visibles las contradicciones entre los discursos y la experiencia de esta etapa de la formación femenina a través de Abia. Uno de los aspectos más curiosos del personaje de Buitrago es, precisamente, que su cuerpo sigue siendo ese mapa inestable al que se refiere Driscoll, dado que Abia no desarrolla los cambios biológicos que supone su paso a la adolescencia, ni de la adolescencia a la adultez. Su cuerpo de púber, y su rostro que no envejece, contrastan con los comportamientos de la adolescente, que tiene novios y amantes, conduce un automóvil y hasta asiste a la universidad. Abia tampoco se desarrolla cognitivamente, no adquiere una idea del bien y el mal, ni un sentido ético o moral, no asume responsabilidad por sí misma ni por los demás. De estos comportamientos surge su catalogación como una “niña”, por parte de los miembros del grupo, que explican su irresponsabilidad como resultado de su “inconciencia”.

Inari, por su parte, ofrece otro dato a la confusión de edades mentales, físicas y culturales que se orquesta en el personaje. Inari acusa a la ausencia de la menstruación de la atrofia en el comportamiento de Abia, y piensa “que sentaría cabeza cuando le viniera” (70). Driscoll señala la relación entre la menarquia y los significados culturales asignados a la pubertad, precisando cómo “menarche is also understood as an interior in being for which the physical visible event is merely an indication” (91). Esta transformación interior jamás ocurre o se delata en el caso de Abia, porque ésta llega incluso a casarse dos veces, pero jamás menstrua. De hecho, Abia se resiste a ser marcada por esta transición: “¡No quiero que me moje esa porquería!”—contesta cuando Inari le pregunta si le ha llegado el período (96).

Siguiendo con la discusión de la pubertad y la adolescencia femenina como productos discursivos, Driscoll señala que mientras la línea entre la niñez y la adolescencia parece estar más definida a través de la menarquia, el paso de la adolescente a la adulta es aún más culturalmente marcado y hasta incierto:

The progression from girl to adolescent nominally depends on physical change, but that from adolescent to woman relies on an apparently indeterminate combination of social events. Accounts of female adolescents depend on a transition from menarche to an unpredictable point of maturity historically reliant on the idea of the hymen and variously defined as sexual intercourse, marriage or childbirth. (90)

Una vez más, Abia resulta un síntoma de la confusión de todos los niveles, pues sus relaciones sexuales y sus dos matrimonios no coinciden con su maduración física, emocional o social. Por otra parte, el personaje de Abia permite articular una problemática encontrada a lo largo de mi tesis, la dificultad de precisar los límites de lo que considero niñas, adolescentes o mujeres. Buitrago pone en evidencia el problema de la indeterminación

cultural de estos “estados” de la feminidad, que, como subraya Driscoll, responden a una serie de significados y límites inestables, que varían cultural e históricamente.

Abia prefigura otros personajes de Buitrago en su encarnación de la inconsistencia entre los marcadores biológicos, entre el cuerpo visible de la púber, y su significado sociocultural, una de las tácticas con las que juega Buitrago para deconstruir el discurso imperante sobre la feminidad. En el caso de Teodora Vencejos, en Señora de la miel, en contraste con Abia, la protagonista madura físicamente pero prolonga indefinidamente su “adolescencia” a la espera de su primer encuentro sexual. Abia es también el antecedente de otras mujeres-niñas, como Anabel Ferreira, la co-protagonista de “Legado de Corín Tellado”, y de Carmiña, personaje de Bello animal.

Por otra parte, el personaje de Abia dialoga con una tradición literaria, y se cimienta a través de una intertextualidad paródica, una de las principales estrategias narrativas de Buitrago. En Los amores de Afrodita la escritora parodia las novelas rosa y las revistas femeninas. En Señora de la miel desarrolla un diálogo similar con los cuentos de hadas y la novela de aprendizaje. En Bello animal, los libros son apropiados y desplazados por el poder de la publicidad y la imagen. Lo cierto es que a lo largo de toda la obra de Buitrago, la incorporación de la tradición literaria delata una reflexión sobre la relación entre textualidad y subjetividad, una pregunta por el impacto del libro y la imaginación tanto en la construcción de una imagen y una relación de los sujetos consigo mismos, como en las fantasías culturales que subyacen en los modelos dominantes de feminidad y masculinidad.

De hecho, El hostigante verano parte de la premisa de la respuesta vital de los lectores a un texto: el libro anónimo sobre el grupo de “los dioses”. Las vidas de todas las protagonistas y narradoras son radicalmente alteradas por la existencia de este libro. Hade, por ejemplo, es doblemente afectada, primero por el cuento que la une a Leo, y luego por el

escándalo precipitado por la exhibición de su vida íntima en el libro. En El hostigante, Buitrago recurre al efecto de la puesta en abismo para involucrar a sus lectores en el ejercicio no sólo de leer sino de verse reflejados en los personajes lectores que se construyen a sí mismos como sujetos a partir de sus lecturas.

Por otra parte, Buitrago explora el impacto cultural de algunos modelos literarios que han sido incorporados por el imaginario popular, constituyéndose en los discursos a partir de los cuales los lectores e individuos en general viven, narran e interpretan sus propias historias, incorporándolas en la formación de su subjetividad. El ejercicio de auto-narración y construcción del “yo” a partir de una narración en la que se combina la experiencia propia con las metanarrativas que circulan en el imaginario cultural es catalogado por el filósofo Paul Ricoeur como la estructuración de una “identidad narrativa”. A esta idea de la narrativa como parte de la formación del sujeto volveré en detalle en el quinto capítulo de esta tesis.

Las expectativas de pureza e inocencia en la construcción mítica de lo femenino tienen un anclaje ancestral en el marianismo y su parodia hace parte de la crítica de la autora a la moral judeocristiana. Sin embargo, Abia devela también la conexión entre el ideal infantilizado de la feminidad y una larga tradición de heroínas literarias, cuyo intertexto más directo es, en este caso, el de la heroína romántica. El personaje de Abia está edificado sobre el modelo de las puras e inocentes “mujeres-niñas” de la tradición romántica. La fascinación que despierta en los hombres el aura de indefensión de Abia, se agrava por el delirio de genios e intelectuales que acomete a “los dioses”, cuya fantasía romántica es encarnada por la feminidad etérea e inaccesible de esta “mujer-niña”⁴⁵. Como lo expresa el mismo Esteban a Isabel: “Los hombres, querida Isabel, amamos lo inestable, y somos felices cuando lo que queremos no está a nuestro alcance” (40). La muerte de Abia, por una enfermedad extraña e

⁴⁵ El mito del amor imposible y la heroína inaccesible puede remitirse, por supuesto, a la tradición del amor cortés, cuyos antecedentes mismos exceden, sin embargo, el proyecto de esta tesis.

incurable, un minuto antes de la llegada de Esteban, quien regresa de Europa para intentar salvarla, remeda el viaje de Efraín al encuentro de su María, y ratifica la tradición que antecede al personaje. Buitrago explora en la construcción de este personaje, el vínculo entre la tradición romántica y el mito dominante de la feminidad tradicional como sinónimo de ingenuidad, indefensión, pureza, mito que es columna vertebral de la feminidad infantilizada.

Sin embargo, sabemos que Abia no espera a su Efraín pura ni inmaculada. De hecho, Abia se casa con Fernando, el hermano gemelo y peor enemigo de Esteban, sin renunciar a sus amistades y coqueteos con otros hombres. Buitrago hace también un guiño a la tradición de “la Lolita”, la “provocadora” por excelencia, el otro gran símbolo de “la niña-mujer”⁴⁶. La aproximación de Buitrago apunta a la “Lolita” como fetiche, como centro de fantasías culturales alrededor del cuerpo y la sexualidad de las niñas y las púberes, cuyo efecto sobre la vida de las mujeres sigue siendo escasamente explorado.

El impacto de estos mitos es recreado en la novela a través del efecto que la fascinación despertada por Abia surte en las vidas de los otros personajes femeninos: la infelicidad de Hade, quien se considera impura para merecer el amor de Esteban, el matrimonio desdichado de Marina, la miseria de Dalia Arce y el suicidio de Isabel. En el contraste entre Abia, la mujer-mito, y el sufrimiento de los cuerpos de las mujeres “reales” en la novela, se metaforiza cómo estos paradigmas de feminidad han condenado a muchas mujeres a la infantilización, o a la “pose”, para ganar el amor de los otros. A su vez, el conformismo y la resignación de Hade e Isabel son síntomas de la moralidad del sacrificio y la culpa que es también objeto de la crítica de la autora.

⁴⁶ Los efectos de la interiorización de la imagen de la “provocadora” en el significado sexual que la niña asigna a su cuerpo, y en la formación de su subjetividad han sido desarrollados en el capítulo anterior en relación con el personaje de Dora, en la novela de Marvel Moreno.

La “anormalidad” de Abia es motivo de reflexión y desconfianza de varios de los personajes en la novela. Isabel subraya la diferencia de clase que la separa de Abia y que facilita la “bondad” de la segunda: “Abia es buena porque es inútil, y es incapaz de sentir rencor o envidia, ya que jamás tuvo hambre, ni experimentó rabia, angustia o despecho, porque todo cuanto quiso le fue dado, sin que se molestara o intentara luchar por ello” (44). Leo, por su parte, dice que el origen de su diferencia está en el carecer de “ese motor que distingue al hombre del resto de la creación ... el remordimiento” (182). El despecho de Milo, lo lleva a teorías más audaces; habla de haber descubierto a su nana leyéndole un libro sobre atrofia cerebral y la acusa de mentir “hasta en el acto tan humano de respirar” (73). Por su parte, Isabel, Inari y Olga, la niñera de Abia, ofrecen algunas claves de su pasado. Todo indica que Abia tiene un leve retardo congénito que le da ese aire de infantilidad y que disimula gracias a la protección económica de su padre, y con la asistencia incondicional de su nana, quien contesta por ella sus cartas, le lee y le hace memorizar pasajes de libros para sus clases.

La relación especular que se establece en la novela entre Abia y el personaje de Edna parece confirmar esta teoría. Edna es una mendiga retrasada que se enloquece tras haber sido violada por uno de los gemelos. Esteban la recoge de la calle y la lleva a vivir a su casa. Edna se enamora de Arnabiel y lo persigue por las calles, insinuándosele de manera que despierta la atención de las autoridades públicas, que se la quitan a Esteban y la mandan a un asilo. La muchacha escapa del asilo, pero nunca vuelve a aparecer a pesar de los intentos de Esteban por ubicarla. Leo compara la inconciencia de Abia con la de Edna, y Esteban escribe en su diario que mantiene a Edna consigo porque le recuerda a Abia. Edna es, por su parte, el único personaje que genera el rechazo instintivo de Abia, como si en ella viera reflejada su propia condición (o su farsa). Es también Abia la única que habla de Edna en términos de

“la mujer de Esteban”, sugiriendo que la relación de Esteban con la niña no es la del altruista protector de la mendiga sino la de un amante, teoría que parece confirmarse al final, cuando Esteban confiesa haber sido él, y no Fernando, quien violó a Edna.

La explicación de un retardo mental como origen de la inocencia de Abia plantea una gran ironía en cuanto a los paradigmas de feminidad que el personaje encarna: la única mujer que consigue el amor de todos los hombres que desea, es una “idiotita”, cuya inutilidad se convierte en habilidad a la hora de despertar el deseo, la ternura y el afán de protección masculinos, y a la hora de realizar sus propios deseos. El retardo de Abia es, además, la representación caricaturesca de la irracionalidad asociada con la feminidad, de la que, de acuerdo con Valerie Walkerdine, la niña ha sido el símbolo por excelencia. Las niñas, irracionales y eróticas, constituyen, según la autora, “the Other of the reason” (14), la alteridad de la razón según los discursos dominantes sobre el desarrollo humano que se han valido de la ficción de la racionalidad y la “inocencia” del niño para sostener una construcción ideológica que obedece a las expectativas del sujeto racional moderno.

Sin embargo, la percepción de Abia como “inconsciente” e “inocente” se complica en la novela con los cabos sueltos de la vida del personaje. Los recuerdos de Daniel, quien rememora las palabras de Abia antes de su ruptura, ponen bajo sospecha la inocencia de la muchacha. Abia se desnuda para hacer el amor con él, pero Daniel se niega, temeroso de mancillar la pureza de su amada. Antes de abandonarlo, Abia—hasta entonces una dulce “muñeca” que se pliega a la vida de Daniel, sus ideas revolucionarias, sus protestas y hasta a su pobreza, con admirable desprendimiento—adquiere una voz inusitadamente articulada, y le dice a Daniel: “Odio tu clase de amor que no permite que me desvista y que necesita de mi pureza para desearme... ¡No quiero ser buena para que tú me ames! ¡Y odio tu revolución. La odio!” (205). Abia acusa a Daniel y a su clase de combatir las desigualdades y hablar de

revolución pero imponer el freno al deseo de sus mujeres, mientras le recalca cómo sus amigos ricos quieren a sus mujeres aunque beban, fumen y tengan relaciones sexuales. Las palabras de Abia revelan una faz desconocida de la misma, que se ratifica en la escena de la muerte del personaje, casi al final de la novela, cuando confiesa a Leo que lo amó, pero que no pudo desarmar su pose de indefensión y dependencia para quedarse con él: “¡Tenía que hacerlo! De otro modo no hubiera tenido a nadie cerca de mí. Tenía que ser inútil para manejarlos, inconsciente para que obedecieran... ¡los engañé a todos!” (237). Los personajes parecen hacer caso omiso de sus palabras y se hace imposible determinar los niveles de conciencia de Abia. Sin embargo, el epitafio tras su muerte remite a las circunstancias en las que Abia dio luz a su propia imagen, a su “pose”: “Descansó Abia. Una niña que no tenía nada que ofrendar a los demás” (239).

A diferencia de Eugenia y de Dalia, que visibilizan su resistencia a los parámetros dominantes de la feminidad, haciéndose grotescas en su suciedad y su desenfreno, Abia se rebela haciendo de sí misma una versión hiperbólica de los atributos de la feminidad ideal, sintetizando en sí todas las fantasías patriarcales en torno a la niña, la adolescente y la feminidad infantilizada. Una vez más nos hallamos ante una complicada red de imposiciones culturales, y hasta condiciones biológicas, junto a estrategias de auto producción que permiten la supervivencia de las adolescentes de cara a sus circunstancias y a los modelos de feminidad y moralidad imperantes. Porque era una niña inútil, sin “nada que ofrendar”, Abia convierte en arte el recibir, el hacerse amar y proteger. Además, Abia aprende de su experiencia con Daniel que, en sus relaciones con los hombres, la expresión de su deseo le ganará el juicio moral y limitará la satisfacción de su erotismo. Como respuesta, Abia hace de su inconsciencia e inutilidad una pose, con la que “engaña” a todos y se libera de dos

expectativas que hundan las vidas de las otras mujeres en la novela, el imperativo de dar y el de ser “inocentes” y “puras”.

Abia se entrega como quiere, a quien quiere, cuando quiere, toma lo que quiere y da sin compromisos, en el instante. Es, a la vista de todos, y a diferencia de las otras adolescentes y mujeres de la novela, una niña a la que puede perdonársele cualquier cosa, por su inconciencia, por su incapacidad para entender las consecuencias de sus actos, para guardar resentimiento o para percibir el mal. Pero Abia no es “inocente”. Abia es la materialización de una fantasía cultural, efecto tanto de la imposición de unos modelos de feminidad, como de una auto-fabricación, una versión hiperbólica de un ideal de mujer infantil, indefensa, urgida de protección masculina e inaprensible. Revolucionaria cuando está al lado de Daniel, trascendental e intrascendente, como se haga necesario con cada uno, Abia es un camaleón y, al mismo tiempo, su adaptabilidad le permite libertad de movimientos y acción pero, sobre todo, poner a los hombres al servicio de sus deseos. De esta manera, Abia da cabida a la realización de su propia pulsión, revirtiendo su condición de objeto del deseo de los demás.

Abia delata, ultimadamente, no sólo la construcción de la niña y la mujer-niña como otro irracional sino su condición de ser deseante, erótico, y el vínculo entre el mito de la inocencia infantil y la necesidad de borrar ese erotismo. Volviendo a las ideas de Valerie Walkerdine, en “Girlhood through the looking Glass” la autora afirma que

It is the girl as erotic object that threatens the innocence of the rational child, for it is she who seems to threaten the idea of childhood as separated from adulthood, who by her presence seems to be contaminating the very idea of childhood, and must be kept at bay at all costs. (18)

De acuerdo con Walkerdine, además, el paradigma de la niñez como “inocencia” y la negación de la sexualidad infantil enmascaran no sólo la existencia del erotismo infantil sino la presencia de los deseos y ansiedades adultas en torno a esa sexualidad, de manera que la eliminación discursiva de tal sexualidad constituye una defensa del adulto contra su propio deseo. En “Popular Culture and the Eroticization of Little Girls”, Walkerdine continúa su crítica a la construcción discursiva de la niñez como “inocencia” denunciando el doble estándar en la representación textual y visual de las niñas, quienes aparecen en los libros de textos como ángeles mientras proliferan en la cultura popular como niñas-mujeres, maquilladas y posando sensualmente ante las cámaras, como “Lolitas”. Walkerdine acusa a la sociedad contemporánea de la negación colectiva de este fenómeno, “the ubiquitous eroticization of little girls in the popular media and the just ubiquitous ignorance and denial of this phenomenon” (323), que sólo ha contribuido a agravar la vulnerabilidad sexual de las niñas, limitando y penalizando la expresión de su erotismo y, al mismo tiempo, circunscribiendo el deseo adulto por las mismas al terreno de lo prohibido y, por lo tanto, de lo más seductivo. Walkerdine propone una lectura más compleja de la sexualidad de la niña en la que se contemple el deseo y el placer de la misma, no sólo como objeto de las fantasías masculinas, y en el que se revise el poder del fetiche y las fantasías en torno a las niñas en la cultura actual, pues:

If childhood innocence is really an adult defense, adult fantasies about children and the eroticization of little girls is not a problem of a minority of perverts from whom the normal general public should be protected. It is about massive fantasies carried in the culture, which are equally defended against by other cultural practices, in the form of the psycho pedagogic and

social welfare practices incorporating discourses in childhood innocence.
(331)

Tanto la expectativa de la inocencia infantil y el tabú frente al deseo femenino como la hiper erotización y la fetichización en la representación de las niñas, sobre cuyos parámetros se edifica caricaturescamente Abia, resultan igualmente nocivas para niñas y mujeres, cuyo deseo es restringido al terreno de la ambigüedad, al silencio, o a la disociación y sublimación, para conciliar su sexualidad con su subjetividad.

El contraste entre los cuerpos violentados de Hade, de Eugenia y Dalia Arce, en oposición al “triumfo” de Abia al maquillar su deseo, prueba la contradicción inherente en la fantasía de la “inocencia” que ha dominado la construcción discursiva de la niña, la púber, y la mujer-niña, fantasía que se cuela en la vida de niñas y mujeres a través del paradigma de feminidad infantilizada. La feminidad, bajo la construcción cultural de la misma como “inocente”, está condenada, parece decir Buitrago a lo largo de su obra, a la infelicidad o a la farsa. Bajo el imperativo de la feminidad infantilizada, la “pose” de niña se convierte en una ilusoria fuente de poder sobre los otros para las que la asumen, mientras que las mujeres que no se asimilan a esta feminidad sufren las consecuencias de no poder reconciliar las contradicciones entre sus propios deseos y ambiciones y las expectativas socioculturales sobre la feminidad. El principal efecto de estas poses es que, dada su complacencia con los modelos prevalecientes, limitan las posibilidades de las mujeres que las asumen y de las otras mujeres de encontrar vías más auténticas de reivindicación de su autonomía. Ambos tipos de mujeres se complementan en la exploración y denuncia de Buitrago del poder patriarcal y de la participación de las mujeres mismas en la perpetuación del *status quo* y de los prejuicios y discursos en los que se sostienen las divisiones de género, raza y clase.

Las contradicciones en medio de las cuales se teje el tapiz de la feminidad a lo largo de la obra de Buitrago, son anunciadas desde el epígrafe de El hostigante. La novela es dedicada a “una jovencita impura, no contaminada por el remordimiento”. Con esta paradoja Buitrago inicia su crítica a la feminidad tradicional, situando las dos armas más persuasivas de regulación del deseo femenino bajo el poder patriarcal: por un lado, el paradigma de la inocencia y, por el otro, la retórica de la culpa, cuya contraparte, el sacrificio, aparecerá también explícitamente criticado como el más pesado legado de la moral judeocristiana en Los amores de Afrodita. A través de la paradoja, Buitrago apunta también a un espacio más allá de las contradicciones, en el que se amparen modelos de subjetividad que rompan con las expectativas asociadas a la construcción patriarcal de la feminidad.

Por otra parte, la oposición entre las mujeres que “posan” y las mujeres que luchan por construir otras formas de subjetividad, sirve también a Buitrago para explorar las rivalidades entre mujeres, otro de los resortes fundamentales de la sociedad patriarcal. A diferencia de lo estudiado en el segundo y tercer capítulo, donde se discute cómo las redes de mujeres constituyen alianzas fortalecedoras en las que las niñas y adolescentes sustentan sus trasgresiones a la norma patriarcal, en El hostigante, al igual que en Los amores y en Bello animal, las relaciones entre mujeres están marcadas por una rivalidad que contribuye a su sumisión a paradigmas dominantes de feminidad. La vigilancia mutua, la competencia y la envidia aparecen retratadas en las historias de Buitrago como causas y consecuencias de las frustraciones a las que da lugar la norma patriarcal y la construcción mítica de la feminidad, en un ciclo que garantiza el sostenimiento de este orden. El individualismo creciente bajo el paradigma de la “mujer moderna”, al que retornaré en mi análisis de Bello animal, es también objeto de la crítica de Buitrago.

Las “poses” que desarrollan las mujeres para ajustarse a la feminidad tradicional y derivar poder de su sujeción a estos modelos, constituyen, además, metáforas del enmascaramiento y desvío del deseo femenino, uno de los principales ejes de la estructuración de los personajes femeninos de Buitrago. La autora persiste en la representación de este deseo—deseo no sólo sexual sino de movilidad, de independencia, de realización individual—y establece líneas de acción y agencia para sus personajes infantiles y adolescentes. Las niñas de Fanny Buitrago son, de manera más clara que en las escritoras anteriores, y como también se aprecia en los cuentos de Mayra Santos-Febres, sujetos eróticos y deseantes, tanto por su propias pulsiones como porque son incitadas al deseo. Al mismo tiempo, las niñas de Buitrago son a menudo víctimas pero no son “inocentes”, son observadoras inteligentes, que aún cuando no logran desasirse de los hilos con los que se producen sus subjetividades pueden llegar a reconocer sus resortes y patrones. En algunos casos, terminan por utilizarlos para construir espacios de autonomía, como los logrados por Dalia Arce y la misma Abia, si bien las estrategias de negociación con la norma y las posibilidades de adquisición de una subjetividad autónoma varían de novela a novela. En este sentido, la representación de niñas y adolescentes en Buitrago y Santos-Febres se acerca a la complejidad que sugiere Valerie Walkerdine en la apreciación de la niñez femenina.

Varios de los problemas introducidos en su primera novela son retomados por Fanny Buitrago en Los amores de Afrodita (1983). La novela es la suma de cinco relatos situados en Bogotá, en cuyo clima de violencia y caos se discute el tema del amor y de las relaciones de pareja, la institución del matrimonio, y las feminidades y masculinidades en circulación en un contexto cada vez más mediado por una economía de mercado, por los medios masivos, y por sus correspondientes valores. En el último de los relatos, “Legado de Corín Tellado”, una novela corta en sí misma, Buitrago recurre al dúo-duelo entre dos

hermanastras, María Teresa y Anabel Ferreira, para retornar con una fuerte carga de ironía, humor negro y escepticismo, a varias de sus obsesiones: la feminidad como “pose” y el paradigma de feminidad infantil; la relación entre texto, lectura y construcción de la subjetividad; al igual que las relaciones y rivalidades entre mujeres y su impacto en la formación de cada una. De cara a los nuevos tiempos, Buitrago registra también en Los amores la transformación de los modelos femeninos y denuncia la intensificación de la relación entre subjetividad femenina y apariencia, a través de su parodia al imperativo de la belleza como requisito de la feminidad. Por medio de la burla a los ideales estéticos de la sociedad contemporánea, Buitrago subvierte los paradigmas de la emergente “mujer moderna”, cuya parodia lleva a su cumbre en su novela más reciente, Bello animal. Los textos de Mayra Santos-Febres, que se comentan más adelante, se vinculan a la preocupación de Buitrago por el impacto de los paradigmas de belleza en la construcción de la subjetividad de las adolescentes contemporáneas. En cuentos como “Hebra rota” y “Nightstand” de la colección Pez de vidrio, Santos-Febres explora la compleja amalgama de factores socioculturales, físicos y psíquicos en medio de los cuales las protagonistas asignan valor y significado a la belleza de sus cuerpos, y examina la relación objetificada que las adolescentes desarrollan con sus propios cuerpos frente a los ideales de una sociedad consumista y neoliberal.

En “Legado de Corín Tellado” María Teresa, o Tarita, narra su vida y la de su hermanastra, Anabel Ferreira, quien ha marcado por completo su propia historia, y a quien no puede evitar recordar cada vez que ve una revista femenina. Anabel llega a su vida cuando Tarita tiene nueve años y su padre, Max Brand, se casa con Natalia, una de las esposas y amantes jóvenes y frívolas de las que Max se rodea, cuyos hijos, Christian y Anabel, se crían, desde entonces, como hermanos de María Teresa.

Con la llegada de Natalia, la vida en casa empieza a girar en torno a Anabel. Elizabeth, la tía divorciada que ha criado a Tarita, ve arrebatado su instinto maternal ante la fragilidad de la niña y termina alcahueteando las pataletas de Anabel, las pretensiones de Natalia, y el sometimiento de María Teresa a las necesidades de su nueva hermana, a quienes todos protegen como a un animalito indefenso, de otros niños y de la realidad, para no herir su supuesta vulnerabilidad dejándole saber su defecto y su desgracia: Anabel es una niña fea.

De nariz ganchuda, ojos saltones y dientes carnívoros, el rostro de Anabel, dice Tarita, “tenía derecho a encontrar su sitio en la vida diaria, si la belleza no se hubiese convertido en un artículo de consumo masivo y la fealdad, también la normalidad, para el hombre del siglo veinte, no fuesen considerados crímenes peores que el mismo asesinato” (178). Natalia, inspirada en las revistas femeninas y las novelas rosa—tradición de la cual Corín Tellado es la más grande expositora—y movida por “una fe inquebrantable en el hermoso porvenir de su niña consentida” (179), decide educar a su hija dentro de la casa, con maestros especiales, y en oficios tradicionalmente “femeninos”, a la espera de que el crecimiento, su “plan de embellecimiento y culturización”—clases de glamour, cocina, decoración—y las cirugías a las que somete a Anabel, obren un milagro. Cuando llega a la adolescencia, Anabel misma empieza a asumir un papel activo en el proyecto orquestado por su madre.

Entretanto, Tarita se ve obligada a reemplazar sus jeans por vestidos iguales a los de Anabel “recargados de volantes, alforzas, encajes, ruedos, lazos y aplicaciones... [que] nos hacían parecer deformes repollos de seda temblorosa” (179). Así mismo, cuando Tarita empieza a salir y a tener amigos, le duplican la vigilancia para evitar los celos de Anabel, y a sus dieciséis años, su primer novio es echado de la casa por evitarle el disgusto a Anabel, “una niña demasiado sensible” (180).

La representación de la obsesión por la belleza y por el mejoramiento del cuerpo en “Legado” hace eco de las preocupaciones de algunas autoras feministas y entre los estudios de la feminidad adolescente en torno al efecto de los parámetros estéticos sobre la relación que, en la construcción de su subjetividad, establecen las adolescentes y mujeres con sus cuerpos. En palabras de Susan Bordo: “Through the pursuit of an everchanging, homogenizing body, elusive ideal of femininity ... female bodies become docile bodies—bodies whose forces and energies are habituated to external regulation, subjection, transformation, ‘improvement’”. A través de la obsesión con dietas, ejercicio, maquillaje, etc., insiste la autora, “we continue to memorize in our bodies the feel and conviction of lack, of insufficiency, of never being good enough” (91). Aapola, Gonnick y Harris discuten también los “beauty projects” que son comunes entre las adolescentes en la búsqueda de mejorar sus cuerpos. Si bien éstas autoras dan voz a visiones más optimistas de la relación de las adolescentes con los modelos estéticos que encuentran en revistas y medios, coinciden en afirmar que el imperativo de la belleza tiende a generar una inconformidad permanente con sus cuerpos: “women’s bodies can never be quite right, and can always be improved. This improvement becomes an imperative of identity and happiness for young women due to the complex relationship between self and body” (137).

Puesto de manera más escueta, los parámetros de belleza constituyen, según parodia Fanny Buitrago, uno de los instrumentos más poderosos de sujeción de los cuerpos y subjetividades de niñas, adolescentes y mujeres en el contexto contemporáneo. La belleza se ha convertido en la nueva cara de la opresión patriarcal, que “maquilla” con la complicidad de las mujeres mismas el sometimiento de sus cuerpos, y limita la energía, el tiempo y la determinación que niñas y mujeres emplean en otras áreas de su formación personal.

La crítica al imperativo de la belleza constituye, en Buitrago, otra faceta de su cuestionamiento de los modelos de feminidad como construcciones culturales y discursivas. La tarea de embellecimiento de Anabel hace parte de un proyecto más complejo de fabricación de un ser, con el que se exagera el motivo de la construcción de la feminidad como “pose”. En “Legado” Buitrago revisa, una vez más, la relación entre estas poses y los mitos en torno a la feminidad, la masculinidad, el amor y las relaciones mediados por una tradición textual y circulados en las fantasías colectivas de la cultura popular. En el caso de Anabel, la “pose” asumida remite a un modelo de feminidad aparentemente en vía de extinción, que se debate con los emergentes ideales de la “mujer moderna”, encarnados en la novela por Natalia. La madre ha impuesto sobre Anabel su propia fantasía, alimentada en las novelas rosa, de una feminidad que le fue vedada a pesar de su belleza física. Natalia es una profesional en “Administración de Empresas”, que trabaja incansablemente para pagar el extravagante tren de clases, cirugías y otros gastos requeridos en la educación y embellecimiento de su hija. Sin embargo, Natalia se queja de haber nacido en el siglo equivocado, de los años desperdiciados en la universidad, y de su título que, en palabras de su hijastra: “la delataba como persona activa, sagaz, con mente contable, restándole la posibilidad de parecer la indefensa y delicada esposa con quien su marido creyó haberse desposado” (200). Natalia atribuye el fracaso de sus dos matrimonios a su incapacidad para ajustarse a ese modelo de “indefensa y delicada” feminidad, y reniega de ser una “mujer moderna”. En consecuencia, la madre moldea el proyecto de subjetividad, la “pose” de Anabel, haciendo de ella esa mujer-niña, plena de dulzura y candidez, que “no era deplorablemente culta, ni poseía capacidades ejecutivas, pero sí diáfana, sencilla, acogedora” (200). Natalia busca, de este modo, garantizarle a su hija “ese milagro de amor que todas las madres latinoamericanas suponen inherente a la preservación de la virginidad y al

matrimonio obligatorio (no a la doble conjugación de sexo y espíritu, menos a la diaria transformación de dos personas en una)” (188). Un “milagro de amor” que, a medida que crece, Anabel empieza a esperar ansiosa, celosa ante las amistades de Tarita, temerosa de su propia soledad.

El milagro llega de la mano de Christian, quien decide comprarle a su frágil hermana un novio. Así entra en escena Camilo Zárate, hijo de una familia poderosa, pero desterrado por su padre al abandonar su destino de abogado para hacerse actor. Tarita organiza los hechos del pasado llenando los vacíos con información del diario de Camilo, gracias al cual descubre que, desde el principio, se acercó a Anabel pagado por Christian. Natalia y Anabel ven realizado su sueño y, después de un par de años de un noviazgo de visitas en casa y escasas efusiones, perfectamente a la antigua, la madre señala a Camilo la inminencia del matrimonio. Camilo desaparece dejando a la familia sumida en el estupor de su propia mentira, pues todos presienten en silencio la farsa detrás del noviazgo de Anabel y Camilo. Sólo Max, quizás por su debilidad por la belleza, logra ver la incongruencia en el comportamiento de Camilo, al igual que la verdadera cara de Anabel. Tratando de explicar su desconfianza hacia las intenciones de Camilo y de advertir a Tarita de la urgencia de alejarse de su hermanastra, Max le grita a su hija: “Además de ser fea de remate... Anabel no tiene nada en la cabeza. Es tan hueca como Natalia y peor. También maleducada, egoísta, presumida y llorona...todavía se echa al suelo y echa espuma por la boca cuando quiere salirse con la suya, como cuando tenía siete años” (194-195).

En efecto, Anabel hace gala de su infantil manera de hacerse obedecer, ya no echando espuma por la boca sino por medio de una deliberada anorexia, usando su cuerpo enfermo como el arma de dominio sobre su familia. Incapaz de ganar el afecto de Camilo o generar atracción alguna, Anabel decide imponer su voluntad a través de la compasión y la

culpa. La primera reacción ante el abandono de Camilo resulta incomprensible para su familia. Justo antes de sumergirse en una inalterable huelga de hambre, Anabel gasta sumas astronómicas en compras frenéticas de lo que resulta ser un sofisticado ajuar de bodas. Después, se tira en una cama a morirse, escondiendo los alimentos que le dan y generando un ambiente de podredumbre a su alrededor que termina por minar los nervios de todos en la casa. Desesperados ante la inminente muerte de Anabel, Natalia, Christian, Elizabeth y la misma María Teresa acogen la medida de Regina, la abuela de Tarita, quien finalmente le pide a María Teresa que concierte una cita entre ella y Camilo para tratar de convencerlo de regresar con Anabel. A espaldas de la familia, Regina ofrece una gran suma en dinero y propiedades a Camilo para que se case, con la esperanza de que una vez casados, si la dejara, Anabel sobreviviría, y al menos ostentaría para sí el apellido “de Zárate”.

La atracción entre Camilo y Tarita, que tanto Natalia como Max han intuido con preocupación, se hace evidente cuando María Teresa va a buscarlo para que se reúna con su abuela. No obstante, Camilo, movido por sus ambiciones de éxito, acepta el trato ofrecido y se casa con Anabel. Inmediatamente después del matrimonio, Camilo se va a vivir con Tarita, dejando a Anabel a la espera de su noche de bodas. Anabel, mientras tanto, se posesiona del apartamento de Camilo y lo redecora por completo con el ajuar que comprara tras su primer abandono. Cuando Camilo, al encontrarla instalada en su apartamento, la rechaza, Anabel intenta suicidarse tirándose por el balcón. Ese mismo día, corriendo para ver a su hija, Natalia es atropellada por un carro y muere. A partir de entonces, Christian se vuelve el enfermero y cómplice de su hermana, quien se recupera poco a poco de la invalidez ocasionada por su intento de suicidio para perseguir, como su legítima esposa, al cada vez más famoso actor Camilo Zárate.

Buitrago hace explícita su crítica a la institución de la familia y del matrimonio en esta historia, a través de la peculiar educación de Anabel y del triángulo entre Anabel, Camilo y Tarita. Mientras Anabel acosa a Camilo y reclama los derechos de una unión comprada y nunca consumada, María Teresa, cuya relación con Camilo es marcada por una auténtica atracción, comunicación y convivencia, debe soportar el escarnio público y la persistente persecución de Anabel. A pesar de que Tarita y Camilo se casan en una ceremonia clandestina, apabullada por la culpa ante el sufrimiento de su hermanastra, María Teresa se niega a disputarle lo único que Anabel posee de Camilo, su apellido. Apoyada por el poder de su hermano, Anabel exagera su papel de víctima y fuerza a Camilo a un acuerdo de separación con el cual éste le provee una pensión, si bien entre Anabel y Christian se encargan de dilatar indefinidamente el divorcio. El curioso triángulo acaba en tragedia la noche del lanzamiento de la película de Camilo, en la cumbre de la carrera del actor. Camilo llega al evento de la mano de Tarita, quien lo acompaña frente al público y las cámaras con varios meses de embarazo. En medio del furor de las fans y las cámaras, Anabel se aparece en muletas, reclamando a gritos, “¡Quiero a mi marido!”, y golpea a Tarita hasta provocarle un aborto. La escena dramatiza violentamente el final del duelo entre la “mujer-niña” y la otra, la rival, la mujer de carne y hueso condenada por el poder de las convenciones sociales y del mito de la feminidad infantil: “Anabel surgió lloriqueante, nimbada de tules, como una niña furiosa a quien se acaba de arrebatar un caramelo ... golpeándome con las rodillas directamente en el vientre” (274). Camilo se suicida, dejando el diario por el cual Tarita se entera de las siniestras transacciones que movieron su noviazgo y su matrimonio con Anabel.

Años después, desde su soledad y aislamiento, Tarita recuerda estos hechos preguntándose: “¿Qué hará en estos momentos la pequeña Anabel Ferreira?” (178), aún movida por la compasión y el terror cuando se cruza con una revista femenina, a cuyos

consejos Tarita atribuye la desgracia de “la pequeña” y la suya propia. Anabel de Zárate, su legítima viuda, sigue apareciendo en todo homenaje póstumo al recordado actor, triunfante en su papel de “la dulce enamorada de cada novela rosa, la frágil criatura atormentada por una rival infame, el ejemplo vivo de que la inocencia y el bien triunfan por encima de todos los escollos” (172).

Una vez más, Buitrago hace uso de la parodia a la tradición literaria para reconstruir los orígenes del mito y deconstruir los modelos de feminidad imperantes. El “Legado de Corín Tellado” es la herencia apropiada por Anabel, con ayuda de la madre, como fuente de su auto producción e inspiración de su “pose” de mujer-niña. La pose es también su herramienta de compensación por su “debilidad” y su estrategia de ataque. Anabel hace de su fealdad y de su papel de víctima su poder, con el que acaba por colonizar la vida de su familia y reducir la de María Teresa a la vergüenza y el olvido. En la novela se hace explícita, a su vez, la crítica al conformismo y la resignación que deciden la suerte de Tarita, pues a pesar de las advertencias y la irreverencia de su padre, así como de la independencia modelada por su abuela, María Teresa cae en la red tejida por Natalia y Anabel, sometida por la compasión que le despierta su hermanastra y por su propia culpa por haberle arrebatado al hombre al que le daba derecho su lugar de “legítima” esposa. En sus reflexiones finales, la narradora remite el origen de su propia sumisión a una herencia cultural, la “tara genética” que, según “Tarita”, todas las mujeres latinoamericanas debemos a la religión católica: “una pujante, decisiva, y hasta alegre propensión al sacrificio” (220).

En un tono menos paródico, Mayra Santos-Febres elabora en Pez de vidrio el impacto del imperativo de la belleza y los modelos estéticos en la formación de la subjetividad de las adolescentes contemporáneas. En “Hebra rota”, la autora inscribe la perspectiva de una muchacha negra que espera sentada en el “Beauty” de Doña Kety, el

alisado y pintura de su cabello. Yetsaida, ahora una adolescente en edad para alisarse, se recuerda a sí misma desde los diez años soñando con la belleza de su pelo en rojo Auburn. Las primeras líneas del cuento sintetizan la compleja gama de emociones, recuerdos, sensaciones, códigos y valores que la niña asigna al alisado de su cabello:

Una niña y un padre y un sueño y una memoria rota como una nariz a los diez años con aliento a alcohol encima. Hay días en que una tiene que salir lacia a la calle para olvidar, entacá a la calle, con uñas de acrílico y bondo en la cara como un carro con pintura fresca. Con lija, hay que rehacerse a veces y la peinilla en la hornilla esperando la horquetilla, la hebra rota, para recomponerla al rojo vivo. La peinilla se va poniendo color sangre de neón.

(65)

La práctica del “beauty project” como respuesta a unos ideales estéticos y como parte de la auto-producción del sujeto, adquiere en este cuento dimensiones más complejas. Para empezar, la protagonista es una niña negra y pobre. La persecución del esquema de belleza dominante funciona no sólo como respuesta a unos parámetros de feminidad, sino a la visión disminuida que la muchacha ha incorporado sobre su diferencia racial, marcada en su cuerpo por “las pasas”. La práctica del alisado, es, por demás, pan de todos los días en una sociedad como la caribeña, donde el discurso y las prácticas del “blanqueamiento” siguen siendo un fuerte componente de la cultura popular. Por otro lado, el cuento revela la conexión directa entre el afán de belleza con la necesidad de ser aceptada y amada, aún desde el seno familiar, pues la niña asocia los golpes del padre, con el asco que despierta en él su cabello y su negritud. El cuento es también evidencia de la relación entre los parámetros de belleza y la tergiversación operada sobre las ambiciones individuales por los ideales neoliberales de subjetividad. La sumisión a unos modelos dominantes de belleza y la

necesidad de afecto, al igual que las ambiciones de independencia y de éxito de la muchacha se amalgaman en el sueño de Yetsaida, que se imagina a sí misma caminando orgullosa con su pelo lacio y rojo. Bajo este entramado de significados, y detrás del placer que la muchacha deriva de la esperada modificación de su imagen, subyacen la violencia y la objetificación de su cuerpo, que se concreta en el pasaje anterior en el símil entre el cuerpo maquillado y “un carro con pintura fresca”.

Angela McRobbie discute la necesidad de pensar a las adolescentes contemporáneas no sólo en función de las distinciones de género, sino en la conjunción de todos los factores que marcan su diferencia, y que se constituyen en las condiciones de posibilidad de la formación de la subjetividad de niñas y adolescentes concretas:

It is also virtually impossible to detach the category of young woman from the ways in which social class and ethnicity intersect with, cut across and give distinctive and material shape to what it means to be young and female. These are omnipresent factors in the experience of adolescent femininity. At the same time, the commercial representations of young women that now dominate visual culture bringing together the signatures of “slim bloneness” also perpetuate daily a series of violent exclusions, of the non-white, non-heterosexual, non-able bodied. (Feminism and Young Culture 193)

Las violentas exclusiones a las que se refiere McRobbie son representadas simbólicamente en el cuento por la persistencia del rojo, rojo sangre, en la peinilla, en el cuero cabelludo, y en las fantasías de sí misma que la niña elabora. El cuento denuncia, además, la coexistencia de esta violencia simbólica, a veces incluso autoinflingida sobre el cuerpo de niñas y adolescentes para adecuarse a los ideales dominantes del cuerpo y la feminidad, con otras formas más crudas de violencia social. Las mujeres del barrio, incluida

Doña Kety y Yetsaida, exhiben la marca de la violencia patriarcal en sus narices rotas, que Yetsaida interpreta como resultado de su fealdad y su negritud, y que asume como un estímulo para esa cruzada por la belleza en la que la muchacha quiere unirse a Doña Kety. En adición, Doña Kety exhibe la violencia del alisado de las mujeres del barrio en las quemaduras dejadas por la plancha en su brazo: “el mapamundi de su brazo izquierdo que da fe de su valor y sacrificio” (66). Por su parte, Yetsaida se ha estrenado para la aceptación de esa violencia en casa, a los diez años, con “una madre harta” que le pega con la peinilla cuando se impacienta por no poder desenredar el pelo de la niña, y con un padre alcohólico que las golpea a las dos.

Por otro lado, el cuento recrea lo que, en *Young Femininity*, Aapola, Harris y Gonnick han registrado como la transición desde una construcción de la feminidad basada en códigos de comportamiento a una basada en la apariencia. En las adolescentes contemporáneas, la objetificación del cuerpo, y la disociación entre el yo y el cuerpo como objeto de la mirada y el deseo que se ha discutido en los capítulos anteriores, persiste bajo la forma de los proyectos de modificación de su apariencia, a los que son impulsadas por los modelos estéticos imperantes en los medios masivos:

Young women are encouraged to relate to their bodies as objects that exist for the use and aesthetic pleasure of others, and to work on the improvement of their appearance. The body is to be held away from oneself, considered critically and judge by its attractiveness or unattractiveness. Girls are told from a very early age to pay attention to this appearance. Thus a young woman ‘...becomes for herself the object who is being worked up to corresponded to the textually defined image. She becomes the object of her

project' (Smith, 1988, p. 49). Girls are encouraged to create an objectified relationship with their body. (136-137)

Esta relación con sus cuerpos puede rastrearse en el comportamiento de Anabel en “Legado”, quien hace de su cuerpo el objeto e instrumento de su violencia pasiva, pero quien es, al mismo tiempo, incapaz de articular la carga de deseo frustrado que se esconde tras su pose de niña delicada y consentida. Tanto en el caso de Anabel como en el de Yetsaida, las modificaciones a la apariencia de su cuerpo remiten a una herida narcisista, a una carencia de afecto que se asocia con la “fealdad” y que se procesa a través de la transformación obsesiva de su apariencia. La historia de Yetsaida remite, por su parte, a los orígenes violentos de la disociación entre cuerpo y subjetividad, al vincular la obsesión de la niña con su cabello con la carencia de amor y la violencia del padre. Yetsaida se recuerda a sí misma a sus diez años trabajando en su tarea escolar, con la esperanza de obtener una buena nota para, en premio, ser llevada al “Beauty”, pues, desde la percepción de la niña, al alisar su cabello podrá complacer y ganar el amor de su padre, que “ni le toca las pasas del asco” (67). El padre le rompe la nariz en medio de una borrachera cuando la niña insiste en que le compre unos crayones para terminar su tarea.

Emilce Dio Bleichmar comenta cómo la niña construye su cuerpo todo como objeto sexual y como elemento fundamental de su narcisismo. El equivalente al complejo de castración del niño, se expresa en la niña, según la autora, a través de un temor a la falta de amor, pues “su ser sexuado es la gracia y la belleza en tanto atributos del cuerpo entero,” atributos que le garantizan la atención y el amor de los otros, de manera que “*la linda, la guapa*” es el ser sexuado de la niña, constituye un atributo de su identidad total” (326-327). La autora precisa cómo esta sexualización de todo su cuerpo, y la tipificación de su feminidad en razón de su sexualización, se presenta como algo “natural”: “nadie dudará en afirmar que la

apariencia del cuerpo femenino es su máximo sostén narcisista” (374). De manera que la niña se encuentra con una tipificación de su cuerpo y su ser que la preexiste, y que ella misma recrea en sus versiones imaginarias del yo corporal que se va instituyendo como polo narcisista simbolizante y estructurante de su subjetividad. Como se aprecia en los relatos estudiados, el problema de la apariencia física implica para las adolescentes connotaciones profundas, ser o no ser bella, ajustarse o no a los parámetros de feminidad imperantes, se convierte para niñas y adolescentes en un evento placentero o doloroso, en tanto que en su apariencia se concentra la estructuración de su identidad y de ella depende su acceso al amor de los otros. De allí que niñas y mujeres toleren el dolor y encuentren placer en estos proyectos de modificación de su apariencia. “Hebra rota” ilustra también este componente de placer. De hecho, Yetsaida encuentra en la violencia de los estirones una alternativa y un alivio contra la violencia y el desamor del padre: “Ella se abandona a la sensación de los estirones, al delicioso dolor de unos dedos que no quieren romperle nada, que quieren dejarla bella y radiante para que el céfiro juegue con su cabello ¿Mirta? Y la haga mujer” (69). La muchacha diluye el dolor en sus fantasías de realización emotiva y sexual con un céfiro que la encontrará bella y la “hará mujer”. Dio Bleichmar argumenta también cómo la ignorancia y el olvido del dolor y de la violencia sobre su cuerpo es la forma como la adolescente procesa la carga de displacer que implica la percepción de su cuerpo como objeto sexual, pasivo y vulnerable a la violencia:

La niña va construyendo paso a paso un significado del cuerpo entero como órgano sexual y, simultáneamente, una operatoria mental de desestimación de tal significado, una suerte de renegación y de disociación mente/cuerpo, que le permite “hacerse la tonta” de la violencia sexual a la que su cuerpo está

sometido y a la que incita. Para mantenerse en el interior del ser sexuado que la tipifica y que sostiene su sentimiento de bien-estar. (330)

Incluso el discurso amoroso funciona, según la autora, como una sublimación, como una fabricación que le permite a la adolescente prepararse para “aceptar la violencia en nombre del amor⁴⁷” (334).

Por otra parte, en el cuento de Santos-Febres, Yetsaida asigna a la búsqueda de la belleza el valor sagrado de una misión, que sólo ella y Doña Kety pueden entender: “Doña Kety y ella han dado la vida por el culto a la belleza de verdad, la que es cierta y sale por las pantallas y por los anuncios” (68-69). La muchacha sueña con convertirse en una profesional de la belleza, “dedicar su vida a eso más allá de un beauty en Trastalleres... ir a la academia de belleza al lado de D’Rose el año entrante, oh sí, y a la Sky Academy of Looks and Beauty en Miami cuando se vaya a proseguir estudios” (68-69). Para Yetsaida, su propio embellecimiento constituye el primer paso en esa carrera por el éxito, el amor, la independencia, y el bien de todas las mujeres que, como ella, dependen de las manos de Doña Kety para garantizar su propia felicidad. El ideal de la belleza se inscribe, para la protagonista, en una amalgama de discursos que prescriben sus ambiciones de realización personal, tergiversando y desplazando su búsqueda de autonomía con una fantasía de perfección inalcanzable. Santos-Febres inscribe en este cuento una de las consecuencias más tristes de la objetificación y disociación entre la subjetividad y los cuerpos femeninos, al ilustrar cómo las posibilidades de rebelión y superación contra la opresión de sus cuerpos se diluyen, en especial para las niñas y adolescentes de clases populares, en la ilusoria sensación de poder que adquieren a través de la posesión de un cuerpo deseable, o del dominio y la

⁴⁷ Es interesante que sea precisamente bajo la retórica del amor, desde el punto de vista del hombre adulto enamorado, que se haya enmascarado la problemática del abuso en las representaciones de relaciones entre adultos y niñas en la tradición literaria masculina.

modificación de la apariencia de sus cuerpos. La lógica consumista del mercado y el estatus de sus cuerpos como objetos se suman, en niñas y mujeres cuyas condiciones materiales y educativas limitan su acceso a otras alternativas, para hacer de la belleza y el atractivo sexual de sus cuerpos el único pasaje a una realización personal concebida en términos económicos y de clase. En algunos casos, este cuerpo deseable constituye el único medio concebible de supervivencia. En “Hebra rota” toda esta problemática se ve atravesada no sólo por la pertenencia racial de la niña sino por la condición poscolonial de la isla, ya que el sueño de validación personal de Yetsaida asimila la belleza con un éxito que sólo será legitimado por sus estudios en los Estados Unidos. La presencia del inglés, el “Beauty”, entre otros vocablos usados en el cuento, ratifican esta intervención de lo americano en el imaginario cultural local, motivo que se reitera a través de los otros cuentos aquí analizados de Santos-Febres.

La crítica a los parámetros de la belleza se convierte en Santos-Febres, al igual que en Fanny Buitrago, en medio para ilustrar y criticar las “políticas del cuerpo” a través de las cuales se producen los sujetos femeninos en las relaciones de poder contemporáneas. En Bello animal, la más reciente novela de Buitrago, la ironía de la autora en torno a los paradigmas de belleza se percibe desde el título mismo de la novela. La trama retoma también la idea de la mujer como construcción, como “pose”, y explora la relación de esta construcción con los modelos estéticos contemporáneos, así como con los ideales de subjetividad promovidos por una cultura de consumo masivo. Toda esta problemática se sintetiza en la figura de la protagonista, Gema Brunés, una supermodelo que ha sido convertida en un símbolo nacional, representante de la mujer colombiana y latina, de la belleza y de la coexistencia de la misma con, y a pesar de, la violencia y la guerra del país. El símbolo Gema circula en la novela a través de la difusión de su imagen ya no sólo en televisión y en revistas, sino en un sinnúmero de medios audiovisuales y virtuales, así como

en todo tipo de productos; muñecas, ropa, perfumes y hasta la identidad nacional transitan internacionalmente al lado de la modelo.

La novela se inicia con el rumor de la muerte de Gema, quien ha intentado suicidarse, dando lugar a su búsqueda por parte de sus creadores y coprotagonistas, los socios de la agencia publicitaria “Mex”. Alrededor del cuerpo, la imagen y la historia de Gema, se entretajan, así, las historias de Aurel Estrada, un exitoso publicista y exesposo de Gema, Marlene Tello, presentadora de televisión y periodista de farándula, y Fernando Urbano, mecenas de Gema y la más importante figura en la escena política del país. Si bien todos se sirven de la imagen de la modelo, se adjudica a Marlene la creación intelectual del mito de Gema, una belleza imperfecta y sublime, al haber sacado a “una niña cándida e inculta de su entorno para transformarla en ídolo e icono, sin medir las consecuencias” (50).

Marlene descubre a Gema a sus trece años en una fiesta de la familia Urbano, cuando la niña juega con su amigo y gran amor, Helios Cuevas. Marlene reconoce en esa niña ingenua, torpe e ignorante, sin metas ni ambiciones, que “de cerca desilusionaba” (84), pero que contaba con un aire de seducción infalible, el embrión de una diva. “Le inventaremos carisma y personalidad” (127), se propone Marlene, “crearemos una nueva modelo ... una que rescate lo diferente de cada mujer y convierta todos los defectos físicos en atributos” (86), “una diva que afirmara la identidad y el orgullo de las mujeres del tercer mundo” (88).

Bello animal lleva a su cumbre el motivo de la mujer como construcción, recreando el cuerpo femenino como superficie en la que se trazan infinitos significados, y metáforizando este efecto en las innumerables poses que Gema asume en las fotografías que proliferan en la novela. Gema se convierte en un símbolo nacional e internacional, cuyo éxito es llevado a la hipérbole por la autora para construir una alegoría textual de la sociedad colombiana como una sociedad colonizada por los medios, en la que los publicistas y los

empresarios de la televisión y del internet se alían con poderes políticos para erigirse en los nuevos “dioses” de un orden dominado por las redes de comunicaciones y de información⁴⁸. En el centro de este escenario, la autora sitúa a Gema, el ídolo de una juventud “ambiciosa, desprejuiciada, ávida” (47) y el emblema de la “mujer moderna”.

En las paredes de “Satín-Gema”, la empresa de modelaje fundada por la misma Gema, se exhiben los “consejos para triunfar”, mandamientos a seguir para alcanzar el ideal de perfección que inspira el nuevo mito de “la feminidad y la belleza imperfecta, terrenal” (45) representado por la supermodelo. “1. Cada mujer es única. Cuide su físico y olvide sus defectos. No soy una diosa pero conozco una a una mis cualidades. La belleza es magia, inteligencia, alegría e imaginación” (89). Así se inaugura una serie de mandatos para obtener tal unicidad y belleza, desde el maquillaje, el cabello, la dieta, ejercicios, perfumes, el bronceado, matrimonio, vida social, suficientes horas de sueño, equilibrio emocional, porque, para completar la ironía, “6. Ser bella es ser usted misma” (123-124). Buitrago se vale de discursos provenientes de mensajes publicitarios, de las revistas femeninas, los libros de autosuperación, las ideas del movimiento de la “nueva era” y hasta de preceptos “feministas”, en una amalgama que no establece jerarquías, para remedar la confusión de valores e ideales utilizados por la cultura de masas en la producción de los modelos imperantes de feminidad actual. Al final de la novela, cuando aprovechando el rumor de su muerte Gema escapa para casarse con Helios, sus creadores se preparan para usar a Ana Bolena, el reemplazo de Gema, en el lanzamiento de nuevos modelos,

⁴⁸ El mundo, explica uno de los personajes, “es como un alucinante ojo de mosca... Quien maneja imagen e información tiene a la mosca y sus ojos en el puño” (35). El universo virtual de las pantallas, videocarteles, el internet y otros medios visuales que la autora se inventa, y en el que reina la imagen de Gema, contrasta grotescamente con el mundo popular de los transeúntes, las carretas, el ruido, los puestos de comida y los bebederos de cerveza, subrayando la ironía del creciente “desarrollo” tecnológico de las sociedades latinoamericanas, en donde el cruce entre lo premoderno y lo posmoderno sólo ha servido para acentuar las diferencias de clase y para enmascarar con fantasías masivas la igualmente masiva miseria de sus gentes.

—¿o mujeres?— ... será otra mujer la llamada a reinar. Hermosa, impoluta, que nunca hará el amor sin preservativos y elegirá con cuidado al padre de sus hijos. Amante de la salud, la perfección física y espiritual ... opuesta a sus antecesoras afectas a la carne ... La próxima mujer es la sacerdotiza del agua, la naturaleza y la energía solar. (256)

Buitrago recrea no sólo cómo se crea sino cómo se vende, en un movimiento simultáneo, el signo “mujer” en el contexto de las sociedades consumistas y globalizadas contemporáneas. El entramado de discursos e imágenes de feminidad que Buitrago incorpora en la novela, remite a la polémica que McRobbie, Aapola, Gonnick y Harris registran alrededor del discurso y las imágenes asociadas con el *Girl Power*, evocado en la novela en la forma como se construye el símbolo de Gema desde su adolescencia y en esa “juventud ambiciosa, desprejuiciada, ávida” que la idolatra, y a la cual se dirigen las campañas publicitarias de la “nueva mujer”. En *Young Femininity*, las autoras precisan cómo el discurso del *Girl Power* “positions young women as feisty, ambitious, motivated and independent” y, por ende, desde su origen mismo “it became not only a catch phrase for educational programs, but a successful marketing tool for the culture industries” (26). La proliferación de estas imágenes ha sido celebrada dentro de una línea feminista ya que provee alternativas a las feminidades tradicionales para las adolescentes en la negociación de sus identidades y en la construcción de su subjetividad. Sin embargo, otras autoras han denunciado su vínculo directo con los ideales del sujeto neoliberal y su régimen del mercado, subrayando que su popularidad se debe a que no objeta el *status quo*, sino que promueve una auto-realización individual en la que se diluyen las expectativas feministas de transformaciones sociales colectivas. Según Angela McRobbie, el ideal de la chica independiente—y bella—es:

a further sign of how far a version of feminism can be pulled in the direction of the political right, where the values of brutal individualism and the pursuit of wealth and success turn all personal and social relationships into an extension of the market economy ... a popular feminism not just shifting to the right but actively re-emerging the right through the seduction of individual success, the lure of female empowerment and the love of money. (211-212)

La novela de Buitrago está plagada de mujeres jóvenes, “exitosas”, talentosas, ricas e independientes, de las cuales Marlene Tello es paradigmática, y de otras que luchan por asegurarse a cualquier costo este estatus, si bien, el costo suele ser la insensibilización, la alienación, la pérdida del afecto y la complicidad con su objetificación, en la utilización de sus propios cuerpos como herramienta de poder. Incluso en las primeras, la novela delata la tergiversación y alienación de sus ambiciones, con sus respectivas renunciaciones. Como lo plantea Amílkar Caballero en su crítica de Bello animal: “En el mundo posmoderno creado por Buitrago la mujer posmoderna ha logrado el éxito y la realización personal pero es absolutamente infeliz” (65). Marlene Tello, por ejemplo, “representa a la mujer atrapada y condenada a seguir los valores de la moral individual entronizada por la época” (67). Entre tanto, la partida de Gema resulta un movimiento significativo en la novela. Gema, según Caballero, “representa a la mujer que se libera de esos valores a pesar de haber llegado a ser la máxima encarnación de ellos” (67). A su vez, Caballero interpreta el matrimonio de Gema con Helios como un retorno a los valores tradicionales de la familia por encima del hedonismo posmoderno y cataloga la visión de Buitrago como una que: “no sólo clama por una vuelta al mundo de las tradiciones y los valores colectivos y familiares, sino que propugna por el derrumbe del *ethos* posmoralista y narcisista posmoderno” (68).

En efecto, Buitrago critica, a tono con los comentarios de las autoras citadas, ese “feminismo popular” que se ha confundido con los valores del sujeto neoliberal. Sin embargo, al colocar Bello animal en el contexto de la trayectoria novelística de Buitrago, resulta difícil coincidir en que la autora esté clamando por un retorno a la familia tradicional, que claramente constituye en “Legado”, entre otros de sus textos, la cuna de todos los males que han limitado la formación de sujetos autónomos y mujeres dignas.

El retorno de Gema al sur, a la ciudad popular y a su amor de toda la vida, es, más bien, un retorno al deseo, al primer y único objeto de su deseo, del que los creadores de la mítica “Gema” la separaron en más de una ocasión, sin éxito. Gema es expulsada del colegio por encontrársele haciendo el amor con Helios y, años después, en pleno furor de la carrera de modelaje de ambos, Fernando Urbano y su familia los alejan tras hallarlos una vez más amándose a escondidas durante un funeral. A pesar de sus dos matrimonios con publicistas, que se enamoran de su imagen, Gema se resiste a abandonar a Helios, y lo apoya incluso cuando, tras saberla casada con otro hombre, Helios asesina a una de sus protectoras. De hecho, el intento de suicidio de Gema es provocado porque Gema se entera que Helios ha salido de la cárcel y no la ha buscado, al contrario de la creencia pública que lo adjudica a presiones de las modelos más jóvenes de la agencia. En una de las escenas finales de la novela, Aurel descubre a Gema, una Gema en la que no reconoce a la modelo a la que él amó, embarazada y de “piernas varicosas”, celebrando su boda entre gente del populacho con un marido gordo y feliz, Helios, que ahora administra las ferreterías de su familia. La descripción de Gema remite, a pesar de lo grotesca, a un retorno al cuerpo y a la mujer real, en oposición al mundo de la imagen, los medios, y a la mujer-“pose”, que constituye la reivindicación de su fertilidad y de su goce. A este efecto contra-discursivo y liberador del goce retornaré más adelante.

En “Nightstand”, relato inicial de Pez de vidrio, Mayra Santos-Febres hace eco de la preocupación de Buitrago y las teóricas citadas por el impacto que la cultura de consumo y los ideales neoliberales de individualismo y éxito económico ha ocasionado sobre la construcción del cuerpo y las subjetividades de las adolescentes contemporáneas. Santos-Febres retoma, a su vez, el motivo del ilusorio “poder” que adolescentes y mujeres derivan de su asimilación a los modelos estéticos imperantes y del uso de sus cuerpos en la carrera por conseguir el éxito. En el cuadro dibujado por la autora, se trata de un poder que, sin embargo, no depende sólo del modelo individualista neoliberal ni del estatus cultural de los cuerpos femeninos, sino de la coexistencia de estos factores con la relación psíquica entre las adolescentes y sus cuerpos, cuya complejidad he venido ilustrando a la luz de las teorías de Emilce Dio Bleichmar. Santos-Febres apunta también al lugar que la sexualidad “liberada” de las adolescentes contemporáneas tiene en toda esta problemática.

El cuento se inicia mientras la protagonista, Stephanie, camina en dirección a un bar:

Allá va, oronda la niña, oronda y cansada de sus senos y de sus nalgas. Cómo las había bailoteado aquella noche, cómo las había pareado para arriba y para abajo por las calles de San Juan, con sus tacos nuevos y su pelo nuevo, con sus ojos nuevos y su sexo nuevecito y oloroso a cosa chata, playera, de cerda de sal. Cómo se había reído encontrándose en las vitrinas doble y triplemente repetida, los maniqués de último modelo tan parecidos a ella. Cómo la miraban los chicos sanjuaneros; cómo sabía que volverían a sus casas a hacérsela en su nombre. (13)

Además de la evidente relación objetificada que la niña establece con su propio cuerpo, el cuento explora el motivo del exhibicionismo adolescente. La autora retoma este tema en “Los parques”, de su colección El cuerpo correcto, donde una colegiala se escabulle

entre los parques para hacer el amor con hombres mayores, movida por su ansiedad de ojos que la observen desde la carretera.

Dio Bleichmar discute el exhibicionismo femenino como una de las principales consecuencias de la construcción intersubjetiva del significado sexual del cuerpo de las niñas, en especial en aquellas que son más tempranamente expuestas al voyeurismo de un adulto varón o a prácticas institucionalizadas de voyeurismo. Las niñas, plantea la autora,

cuanto más lindas y graciosas, más hacen suyo este código masculino-voyeurístico femenino-exhibicionista muy precozmente, ya que “provocan” la mirada, prolongando indefinidamente un patrón de interacción temprano que es el “llamar la atención” como forma de contacto y comunicación interpersonal. (376)

El exhibicionismo, explica Dio Bleichmar, es “un imperativo de lo que se ha teorizado como su verdadera feminidad: ‘ser objeto causa de deseo’, el puerto de llegada de su largo proceso de sexuación” (384). El exhibicionismo patológico es, por ende, metáfora de la construcción de la feminidad normal como sexualización del cuerpo de la niña y la adolescente bajo la mirada y la apropiación por el deseo del otro.

Las protagonistas de los dos cuentos de Santos-Febres ilustran versiones distintas e igualmente significativas de este patrón psíquico-social de exhibir el cuerpo. Stephanie, en “Nightstand” exhibe su cuerpo como objeto de consumo, infatuada por el ilusorio poder que su belleza le adjudica sobre las miradas de los hombres y sobre la consecución de un hombre que cumpla con sus expectativas económicas y sociales. Una vez en el bar, la muchachita cruza y descruza sus piernas, seductora, a la espera, “ella tiene sed y hambre de justicia”, dice la voz narrativa, “quiere un trago... una boca seductora al otro lado de su trago, un seductor bolsillo con muchos Franklins que le paguen el trago y, colmo de la

seducción, dentro del bolsillo, un seductor llavero con tres llaves prodigiosas”(13)—la llave de un apartamento en el viejo San Juan, la de una oficina propia y la de un carro lujoso.

Las aspiraciones de la muchacha se ven recompensadas con la aparición de un hombre elegante que exhibe las tres llaves requeridas y se asegura el premio de la virginidad de la chica. Ya en su apartamento, recrea la voz: “el hombre saca la cuarta llave (la incontada) y le pone un protector, bien rapidito. Mientras la brinca, la puja y la despeina, ella baila extasiada pensando en otra cosa.” Stephanie se escapa en la fantasía de ser vista por sus amigas, por otras mujeres que “la mirarán a ella bailoteando senos y nalgas, con sus tacos nuevos, con su traje nuevo, con su hombre nuevo...”, y su sed cambia, ya no es de justicia sino “...¡ay, qué éxtasis!, sino de perfección” (15).

La escena revela la persistencia de la disociación entre el cuerpo y el yo de la chica, incluso en medio del acto sexual, disociación que facilita la utilización de su cuerpo como medio para acceder al éxito y al poder. Así mismo, el cuento subraya la dependencia entre la construcción de su cuerpo como objeto de consumo y un ambiente sociocultural, que la hace objeto de la mirada, y adicta a esta mirada. Dio Bleichmar adjudica la dependencia femenina de las miradas al déficit de privacidad en el cual se desarrolla su vida psíquica sexual:

Es como si su cuerpo siempre se hallara expuesto, contemplado, habitado. Esta experiencia que sostiene su narcisismo—ya que es en tanto cuerpo que la mujer tiene un lugar público, que es reconocida y valorada—tiene enormes consecuencias desestabilizadoras de su equilibrio interno. Lo expuesto a la mirada constituye el eje vertebral de su identidad. (382)

Por otra parte, la historia pone de relieve el entramado de discursos y “deseos” en medio de los cuales se inscribe la sexualidad de las adolescentes en las sociedades consumistas contemporáneas. Si bien la protagonista de este cuento no registra una censura

ni sanción social a su deseo, el ejercicio de agencia sobre su sexualidad es problematizado en el cuento, en tanto que lo que Stephanie desea no tiene nada que ver con su erotismo, sino con ambiciones de poder económico y éxito social. La protagonista de “Nightstand” se hace cómplice de la condición de objeto sexual de su cuerpo al supeditar su sexualidad a la satisfacción de “deseos” producidos por nuevas políticas del cuerpo, en el contexto de un poder que ha modificado sus códigos morales y sus modelos de subjetividad para ajustarlos al imperativo del consumo masivo bajo una ideología neoliberal.

En el cuento se hace evidente la disociación entre sexualidad y placer, y la dependencia entre sexualidad y poder, que sigue siendo la condición de posibilidad de la formación de los sujetos femeninos en las sociedades contemporáneas muy a pesar de la “revolución sexual”. A diferencia de las protagonistas de las historias estudiadas de Antonia Palacios, Rosario Ferré y Marvel Moreno, y como aún puede rastrearse en las primeras novelas de Fanny Buitrago, en donde la emergencia del deseo sexual es prevenida o castigada por toda una serie de prácticas y discursos que prescriben la sexualidad femenina, las adolescentes contemporáneas no sufren la prohibición de su deseo. Por el contrario, su deseo es incitado y el ejercicio de su sexualidad bienvenido en medio de una nueva economía de los cuerpos y los placeres que las hace cómplices de su objetificación sexual, al enfatizar la dependencia entre su apariencia y la construcción de su yo.

La historia de Stephanie denuncia la intensificación en su sexualización y objetificación que la proliferación de discursos e imágenes sobre la sexualidad adolescente ha operado sobre la psique de niñas y adolescentes. En el contexto retratado por Santos-Febres, se hace pertinente, quizás más que en ningún otro momento de la historia occidental, la advertencia al fenómeno de “incitement of discourse” que Michel Foucault detecta y discute, desde su surgimiento en la época victoriana, en The History of Sexuality: “a constant

optimization and an increasing valorization of the discourse on sex ... meant to yield multiple effects of displacement, intensification, reorientation, and modification of desire itself” (23). De acuerdo con la apreciación de Foucault, la puesta en discurso, y trayéndolo al contexto actual, la puesta en escena del sexo, “far from undergoing a process of restriction, on the contrary has been subjected to a mechanism of increasing incitement ... the techniques of power exercised over sex have not obeyed a principle of rigorous selection, but rather one of dissemination and implantation of polymorphous sexualities...” (12).

En la intensificación de los discursos que celebran la precocidad y “actividad” sexual de las adolescentes a edades cada vez más tempranas subyace el poder disciplinar que se ha venido discutiendo a lo largo de esta tesis, un poder productivo que se vale de técnicas de administración de los cuerpos que ratifican la norma sexual y de género para facilitar la autorregulación por parte del sujeto. Las historias analizadas reflejan cómo, tras la retórica de la liberación de los cuerpos femeninos por medio del sexo *per se*, subsisten tanto la disociación entre el cuerpo y la subjetividad femenina, como la construcción de sus cuerpos como objetos de deseo, y de su deseo como el deseo de ser deseadas. Este estatus de los cuerpos femeninos no sólo no ha cesado durante las últimas décadas sino que, gracias a la diseminación por los medios masivos de las imágenes de estos cuerpos, ha dado lugar a la intensificación de su condición ya no sólo de objetos de intercambio patriarcal, sino de consumo (y autoconsumo) masivo. Irónicamente, la creciente hipersexualización de los cuerpos femeninos ha incrementado la complicidad femenina en la objetificación de sus cuerpos y desplazado los deseos y placeres de muchas niñas y mujeres hacia ambiciones de poder basadas en el tener, en lugar del “ser”. Como lo anunciara el mismo Foucault, este es uno de los efectos de la incitación del discurso sobre la sexualidad, “the irony of this deployment is in having us believe that our “liberation” is in the balance” (159).

El comportamiento sexual de Stephanie ilustra cómo las políticas del cuerpo interfieren en los cuerpos y psiques femeninas para incitar y promover la edificación del deseo en términos que beneficien el sostenimiento de las relaciones dominantes de poder, produciendo sujetos directamente comprometidos en la regulación de sus propios deseos y placeres. A su vez, el proyecto de “perfección” de Stephanie coincide con las expectativas de realización individual que, como se ha precisado con las ideas de Angela McRobbie y Anita Harris, se han confundido bajo el discurso del *Girl Power*, por medio de un “feminismo popular” tergiversado por su apropiación y asimilación a los ideales de individualismo y éxito económico del sujeto neoliberal. Es precisamente esta confusión del poder de los medios y el mercado con un proyecto “feminista” lo que parodia Fanny Buitrago en Bello animal.

Por otro lado, si bien la censura contra el deseo femenino sin duda ha disminuido en las últimas décadas, se trata de un proceso desigual que varía de país a país, de acuerdo con contextos étnicos y religiosos diversos y aún de clase a clase en el mismo contexto social y regional. La primera novela de Buitrago, que se sitúa precisamente a principios de los sesentas, en plena emergencia de la “revolución sexual”, documenta estas inconsistencias. El reclamo del personaje de Abia a su novio revolucionario, Daniel, delata cómo en los ambientes urbanos de clase alta existe mayor permisividad hacia la sexualidad de las adolescentes, mientras que las expectativas de castidad y “pureza” siguen dominando el imaginario de la feminidad en las clases populares. Angela McRobbie destaca en el artículo antes citado el hecho de que ser rica, joven y exitosa e ir a la universidad liberan relativamente de la censura contra la sexualidad, pero al otro lado de la escala, las muchachas populares siguen enfrentándose a códigos más restrictivos. La autora subraya también la inconsistencia entre la precocidad de los encuentros sexuales en las adolescentes y las

transformaciones en el discurso y las prácticas discriminatorias en torno a las más activas sexualmente, en especial entre las muchachas de clases populares.

Por su parte, en *Young Femininity*, Aapola, Gonnick y Harris discuten cómo la sexualidad adolescente se ve forzada a hacer un “difficult balancing act”, en tanto que a las muchachas se les exige, como parte de su maduración, entender sus cuerpos como objetos sexuales y, al mismo tiempo, hacerse responsables por esa condición, a través de prácticas como cuidar de su apariencia y atraer a los hombres, que coexisten con el imperativo de no mostrarse demasiado sexuales ni activas y evadir el interés no solicitado. En consecuencia, “young women must monitor and control what can and cannot be seen, and be responsible for the effects of the sexual meaning of their body parts in social relations. Girls themselves keep a close eye on each other and create distinctions between those girls who get it ‘right’ and those who are ‘wrong’” (140).

De hecho, existe toda una gama de vocabulario entre las adolescentes para nombrar a las muchachas que exceden estos códigos, versiones contemporáneas de la vieja distinción entre vírgenes y prostitutas, las “buenas” y las sinvergüenzas, que sigue teniendo una fuerte presencia en el imaginario adolescente⁴⁹. En suma, la adolescencia femenina contemporánea está marcada por una mayor conciencia y un aprendizaje más temprano de la condición sexual de sus cuerpos, pero aún, a su vez, por la construcción de esta sexualidad como pasiva, y por el imperativo de la autorregulación de la misma. En palabras de estas mismas

⁴⁹ En *Slut. Growing Up Female with a Bad Reputation* (1999), Leora Tanenbaum afirma que este epíteto y sus equivalentes siguen siendo el mayor insulto entre los insultos y una marca poderosa en la vida de las adolescentes. A pesar de que no tiene siempre su origen en el comportamiento sexual de la chica, su utilización sigue respondiendo a la tradición del aislamiento de las consideradas impuras, o de las que no se ajustan a las expectativas del medio sobre su comportamiento. En adición a esto, en el imaginario popular, siguen siendo las adolescentes y las mujeres las responsables de las consecuencias del acto sexual. Como bien lo resume el dicho popular caribeño: “el hombre propone y la mujer dispone”. En un ejemplo muy claro de contradicciones a este nivel, McRobbie comenta el hecho de que las adolescentes de clases populares se las ven en dificultades para exigir de los muchachos que utilicen condones porque resulta en contra de su propia reputación “saber” sobre el sexo y la contracepción, pero, al mismo tiempo, la responsabilidad de un embarazo no deseado sigue cayendo casi completamente sobre ellas.

autoras: “For girls, the transition from youth to adulthood is marked by learning to read the female body as sexual and then taking responsibility for this meaning” (141).

El anterior es un cuadro complejo pero no del todo pesimista. Como se ha comentado en la introducción a este capítulo, otro de los cambios significativos para la formación de la subjetividad femenina durante las últimas décadas ha sido el desplazamiento del poder desde los códigos morales progresivamente hacia los mecanismos individuales de subjetivación. A pesar de la dificultad de imaginar opciones distintas en medio de la profusión de imágenes en torno a los cuerpos, la sexualidad y la feminidad en el contexto actual, el hecho de que la responsabilidad sobre su comportamiento sexual es atribuida cada vez más a las mismas adolescentes y mujeres, ha abierto el espacio a otras formas de relacionarse con sus cuerpos y sexualidades. En esta línea de ideas se insertan las reappropriaciones del cuerpo y el deseo manifiestas por las protagonistas de “Los parques” y “Marina y su olor” de Mayra-Santos Febres, así como por la historia de Teodora en Señora de la miel de Fanny Buitrago.

En “Los parques”, parte de la colección El cuerpo correcto, Santos-Febres desarrolla una metáfora más compleja del tópico del exhibicionismo femenino analizado previamente en “Nightstand”. En su adicción patológica a las miradas, la protagonista de este cuento invierte la relación de apropiación de esos ojos sobre su cuerpo, convirtiendo a los otros en la fuente de su placer erótico.

La narradora empieza por establecer, con singular énfasis, la conciencia y agencia de la adolescente en su práctica exhibicionista. “Ella sabe, ella sabe a lo que va. Ella sabe, sabe”. La muchacha retrasa su regreso de la escuela para encontrarse en los parques con amantes que escoge entre hombres mayores, algunos de ellos recurrentes y que, a diferencia de su ex novio Tony, no se preocupan por esconderla de los ojos de los que ella deriva su placer.

Mientras tiene relaciones con estos hombres, la muchacha rastrea los ojos que la miran con el espejo de su polvera, “cuando ella piensa en esos ojos el placer se le convierte en una tormenta deliciosa de repiques sobre la grama. Ay de ella, su mismísimo cuerpo es la ensalada y el plato principal para esos ojos” (128). De regreso a casa se lleva con ella los ojos, que ve reproducidos en las calles, desde automóviles, en sus vecinos. A diferencia de sus amigas, la protagonista no vende su cuerpo ni su sexualidad, “sus amigas de la escuela hacían partime en los parques para comprarse mahones de marca y camisas satinadas. En su casa ella tenía para eso” (130). Ella, en cambio, “sabe”, es una estudiante aplicada, se asegura de que los hombres usen condones, y “no se mete en vicios, ella no es boba” (131).

La historia de la muchacha exhibicionista de este cuento remite a otro placer, a otra forma de deseo y de erotismo, que excede las expectativas de la construcción patriarcal de la sexualidad femenina. Si bien las mujeres han de exhibirse en sus prácticas cotidianas, para el goce de los otros, el acto sexual es un acto privado. El recato en el comportamiento habitual de la muchacha, que vive una vida normal en la escuela y ante su familia, contrasta con su necesidad de llevar el sexo al espacio de lo público, en el cual la adolescente del cuento encuentra la avenida a un placer inédito, a un erotismo otro, cuya inversión y exceso frente a la norma se ratifica en las frases finales del cuento: “De tarde cierra los ojos un instante para verse en simulacro como la ven los ojos sin cara de los parques, con su espalda arqueadita y su polvera vigía para iniciar un juego. Y los ojos la encuentran siempre para dejarle sus regalos” (131).

En “Marina y su olor”, de Pez de vidrio, Mayra Santos-Febres ratifica su proyecto de reivindicación de formas alternativas de erotismo como mecanismo de reapropiación del cuerpo femenino. Al igual que la muchacha de “Hebra rota”, la protagonista es una mujer de ascendencia negra, pero a diferencia de Yetsaida, Marina resiste la construcción de su cuerpo

como estéticamente incompleto, y reivindica su autonomía y su negritud por medio de su capacidad de producir olores y en su deseo por un hombre negro.

Doña Marina París, ahora una hermosa mujer cercana a los cincuenta años, recuerda su infancia en un “come y vete”, donde se cría en compañía de sus padres hasta que, al cumplir trece años, la madre decide alejarla de su padre, atemorizada por la atracción que la muchacha ejerce sobre los hombres. En casa de los Velásquez, donde entra como cocinera, Marina descubre y educa su prodigiosa habilidad de reproducir y crear con su cuerpo los olores de la comida, del ambiente y de los sentimientos humanos. Hipólito, el hijo de la señora Georgina Velásquez, empieza a acosar sin éxito a Marina, quien tras un año y medio de vivir en la casa, ha empezado a mirar con interés a los muchachos del pueblo. En una fiesta, Marina encuentra a Eladio, quien la invade de nuevas y deliciosas fragancias, hechizándola con su hermoso cuerpo negro. El romance de Marina y Eladio se ve amenazado por la insistencia de Hipólito, que en su despecho la acusa ante la madre. Doña Georgina insulta a Marina, gritándole “¡Mala mujer, indecente, negra apestosa, apestosa!” (48), y sometiéndola a un encierro que sume a la muchacha en una crisis, al punto de que siente perder su talento para crear olores.

Un día Marina decide llamar con su olor a Eladio, pero es descubierta por Hipólito, quien le pide que acepte sus avances sexuales a cambio de no acusarla con la madre. Marina se llena de una inmensa rabia y se defiende produciendo una gama de olores nauseabundos y tristes, con los que deja la casa sumergida en confusos aromas. Antes de escapar a la opresión de los Velásquez para unirse a Eladio, la niña reivindica su negritud en un grito liberador: “-¡Para que ahora digan que los negros apestan!” (51).

El goce es también la fuente del reencuentro con el yo, que, para los personajes de adolescentes y mujeres en la obra de Buitrago, constituye la alternativa a la “sexualidad” y la

subjetividad producidas por el poder. Esta propuesta se evidencia desde El hostigante en la reivindicación de su deseo que consume Abia, a pesar de que para conseguirlo tenga que hacerse pasar por tonta, así como en la felicidad de Inari con un hombre negro, por encima del oprobio de la ciudad. De la supresión de ese goce dan cuenta, en cambio, las marcas en los brazos de Hade. Este es también el goce que se niega Tarita, anulada por la compasión con la que Anabel Ferreira se asegura de compensar la frustración de su propio deseo. Es el goce que recupera Gema en su retorno a Helios en Bello animal. Es además el goce que no puede sentir Stephanie, en “Nightstand” de Santos-Febres mientras se disocia de su cuerpo para soñar con los ojos que aprobarán su conquista, y el que Yetsaida, en “Hebra rota” sueña que llegará de la mano del céfiro que jugará con su pelo lacio. Es el goce que encuentra la protagonista de “Los parques” en las miradas ajenas, o el que se asegura Marina, defendiéndolo con sus olores. El goce más allá de los confines predispuestos por las instituciones y el poder patriarcal, el *jouisissance*, como lo llama Irigaray, o “la dicha” que alcanza Teodora en el así titulado capítulo final de Señora de la miel.

En Señora de la miel Fanny Buitrago reelabora el tema del deseo y de su relación con la subjetividad femenina y con el signo “mujer”, incorporando en un mismo personaje la lucha entre la sexualidad apropiada por el poder y una forma alternativa de placer. En la novela, Buitrago lleva también a su cumbre el efecto paródico de sus textos, a través del lenguaje soez y del humor carnavalesco, con el que emprende una celebración del cuerpo y del erotismo sin precedentes en su novelística. La novela es también una parodia a la novela de formación, o el *bildungsroman*, así como a los cuentos de hadas⁵⁰.

La historia de Teodora Vencejos se narra en dos secuencias cuyos episodios se intercalan a lo largo de la novela, confluyendo en los últimos capítulos. La primera secuencia

⁵⁰ A las características específicas de las narrativas de formación femenina y sus diferencias con el tradicional *bildungsroman* retornaré en el último capítulo.

narra el regreso de la Teodora adulta, en sus treintas, quien vive ahora en Madrid y trabaja para el Doctor Amiel, y quien decide volver de sorpresa a ver a Galaor, su esposo, y a sus dos hijastras, radicados en Real del Marqués, un pueblo cercano a Barranquilla en el Caribe colombiano. La segunda secuencia desarrolla la historia de Teodora durante su adolescencia, desde la muerte de su madrina, hasta su matrimonio con Galaor y su partida a Madrid, a donde se ve obligada a marcharse para poder cubrir con su trabajo las deudas adquiridas por Galaor.

Teodora es una mujer sensual y de sobrenaturales efectos sobre la sexualidad de todos los seres con los que se atraviesa, en quienes despierta el florecimiento de su erotismo, que se revierte sobre ellos mismos y sus parejas. Teodora “no es bella”, dice la voz narrativa, aclaración que resulta significativa en el contexto de la crítica de Buitrago a los parámetros de belleza, pero tiene “ojos de luz” y un atractivo inexplicable. Desde la narración de su adolescencia, se registra la incomodidad de los hombres, y el asombro ante su transformación de una niña flaca y sin gracia a esa mujer de sensualidad impenetrable, cuyo paso las esposas llegarán a celebrar cuando descubren el efecto afrodisíaco que genera. A pesar de esto, a la espera de consumir un matrimonio por conveniencia con un prototipo jocoso del macho caribeño, Galaor Ucrós, Teodora llega a sus treinta sin haber perdido su virginidad ni alcanzado su madurez ya que guarda su “pureza” para un marido que le es infiel y que abusa económicamente de ella, a la vista de todos excepto Teodora. Galaor decide casarse con Teodora cuando descubre que es ella la verdadera dueña de los bienes que él aspiraba a heredar de su madre, quien tomara a su cuidado a Teodora cuando niña. Doña Ramonita oculta a Teodora la herencia que le ha dejado su padre y la trata como a una sirvienta y una arrimada hasta el día de su muerte, cuando le hace prometer que se encargará del cuidado de Galaor, “su herencia”.

Galaor, cuyo falo llega a adquirir proporciones míticas en la imaginación del pueblo, es motivo del delirio de las muchachas del Real del Marqués, quienes compiten por consolarlo a la muerte de su madre. La ganadora en este torneo es Clavel Quintanilla, una forastera con la que Galaor se encierra a “fifar” por meses, dejando a Teodora fuera de su propia casa. Clavel termina saliendo de la casa, obligada por la negativa del pueblo a suministrarle a Galaor más comida y servicios fiados, embarazada de tres meses del primero de sus hijos con Galaor. Este último se va a otras ciudades y alimenta su fama de *play boy* criollo hasta que la ruina lo devuelve a Real del Marqués, donde, después de un fallido intento de casarse con una de las señoritas ricas del pueblo, fragua su matrimonio con una ingenua y excitada Teodora, que se casa a pesar de las advertencias y reticencias de todos en el lugar. El mismo párroco del pueblo le pregunta indignado si piensa “con la cabeza o con el trasero” (176) cuando Teodora le cuenta la noticia de su matrimonio, y se niega rotundamente a casarlos. Sin embargo, la boda se lleva a cabo y la misma noche de bodas, en la que Teodora espera la realización de su deseo, le llegan empacadas en una gran caja de regalo las dos hijas de Clavel con Galaor, que arman soberano escándalo. Unas semanas después, y aún sin haber consumado su unión, Teodora tiene que partir a España ante la amenaza de embargo del Doctor Amiel, eterno enamorado de Teodora y dispuesto a cobrar las deudas de Galaor con tal de separarla de él.

Este es el origen del curioso acuerdo de trabajo entre Teodora y Amiel. El Doctor Amiel se ha hecho famoso por su empresa de repostería erótica, pasteles y bizcochos con formas de penes, senos y amantes en plena unión, bebidas exóticas y perfumes afrodisíacos, toda una gama de productos culinarios que le valen la expulsión de Barranquilla. Teodora, quien aprendiera el negocio de la repostería de su madrina, es contratada por Amiel como asistente pero también como su inspiración, incluyendo en un contrato detallado los costos

de cada caricia, beso, aplicación, entre otros jugueteos que se vuelven parte de la vida cotidiana de Teodora, y cuya única restricción es la de la penetración, pues Teodora sigue siendo fiel a su marido, a pesar de que tras tres lustros en Madrid y recorriendo el mundo, Teodora sigue sin consumar su matrimonio. La novela empieza, entonces, con los “antojos” de Teodora, ya desesperada por su “paloma torcaz muerta de hambre” (79). Es así como la protagonista emprende, a pesar de las advertencias de Amiel, un viaje inesperado de regreso a Real del Marqués.

Las dos secuencias de la novela, y su zigzag en el tiempo y el espacio, reproducen en la estructura de la misma la división interna que empieza a obrarse en la subjetividad de Teodora, y los dos discursos sobre el deseo que la novela inscribe en el cuerpo y la historia de Teodora. En su artículo, “The Development of Subjectivity in Fanny Buitrago’s Señora de la miel”, Gregory Utley interpreta el viaje de Teodora como “the heroine’s journey of self-discovery”, a través del cual “as both subject and object, she projects the feminine erotic body as a complex focal point of desire, pleasure, subjugation, and ultimate self-determination” (131). Utley propone leer la subjetividad femenina en la novela de Buitrago como resultado del cruce de dos órdenes, el del deseo regido por el discurso y por el poder, simbolizado por el falo de Galaor, y un segundo orden en el que emerge un erotismo que transforma y reescribe el cuerpo femenino desafiando la “verdad” del primero (131). Teodora es, a su vez, un sujeto escindido por estos dos órdenes del deseo, entre una mujer tradicional que sujeta su sexualidad a la construcción patriarcal de la misma y a la institución del matrimonio, y un nuevo sujeto femenino que emerge de su encuentro con una forma distinta de erotismo.

El deseo que despierta Galaor en las mujeres del pueblo y en la misma Teodora, y que se intensifica ante los gritos desmesurados de Clavel Quintanilla, las farras inacabables

con las prostitutas del pueblo y hasta un concurso de penes que resulta en un catálogo con fotos del denominado “pipí de oro” de Galaor, actúa como emblema de ese discurso del poder que incita, induce y seduce, provocando el deseo femenino. Todo este despliegue es, por supuesto, también una parodia al falocentrismo y el patriarcado en el Caribe, que llega a sus dimensiones más exacerbadas en las comunidades rurales. Utley lee estas imágenes como ejemplos de la incitación al deseo a la luz de las ideas antes citadas de Foucault sobre la sexualidad, y comenta cómo este deseo no resulta en la satisfacción de Teodora sino que, por el contrario, la somete a una auto-disminución y a una permanente insatisfacción, causa de la alargada adolescencia de la protagonista, a la espera del encuentro sexual con su marido. Utley distingue este deseo del falo del deseo que empieza a emerger en Teodora gracias a las caricias y las palabras de Amiel. El primero es la respuesta a la inducción y seducción por el poder patriarcal, que la novela parodia hasta la exageración en los efectos que asigna al falo de Galaor. Se trata de un deseo que obedece a la lógica de la carencia, de la dilación, y que ancla a Teodora—y a todas las enamoradas de Galaor—en la sensación de falta y en un estado de pasividad, detonando “not a fulfilment of subjectivity but a crisis of self-fulfilment and development” (135). Se trata de un deseo que condena la subjetividad femenina a su incompletud por medio de la promesa y el aplazamiento del orgasmo que, como veremos en la novela, termina llevando a la decepción.

Entretanto, Teodora siente surgir en su cuerpo otra forma de deseo, un deseo que se niega a sí misma, obsesionada por regresar al sagrado espacio del matrimonio en el cual será legítimo el encuentro sexual. La ceguera que Teodora se impone sobre su erotismo y su deseo por Amiel recrea metafóricamente la escisión del yo que, como he venido ilustrando a lo largo de esta tesis, es una de las condiciones principales de la relación con su propio cuerpo en la formación de la subjetividad femenina. Retomando la argumentación de Emilce

Dio Bleichmar, la niña construye su sexualidad a partir de la comprensión de su cuerpo como objeto sexuado para el adulto pero, al mismo tiempo, esta comprensión no es paralela a sus propios fantasmas sexuales ni a actividades autoeróticas, las cuales son severamente controladas por la madre y los adultos que la rodean. Si a esto sumamos el fantasma infantil de la relación entre sexo y violencia que vincula la satisfacción de su pulsión con displacer, se explica cómo niñas y adolescentes desarrollan una escisión psíquica que les permite no sólo establecer una relación objetificada con sus cuerpos sino aislar el significado sexual de sus pulsiones. Para este efecto, niñas, adolescentes y mujeres recurren a ocultar a la conciencia el significado de la excitación corporal y de toda disposición al acto sexual, por medio de lo que Dio Bleichmar llama un “olvido intencional”: “Se trata de eso, de un olvido voluntario con desconocimiento por parte del sujeto de su voluntad para olvidar; no hay duda de que la histeria en su versión clásica pone de relieve “el no sé nada de eso” como “la inocente mentira del yo” (389).

A esta “mentira del yo” femenino refiere Dio Bleichmar la conducta recurrente en las niñas y mujeres de “hacerse las tontas”, y llega a preguntarse si esta conducta puede generar una inhibición cognitiva, es decir, si de tanto hacerse las tontas, niñas y mujeres terminan haciéndose, en efecto, más tontas (386). A través de personajes como Abia y Anabel, Buitrago parece hacer eco de esta pregunta, si bien el origen de la tontería resulta menos relevante en la autora que enfatizar el perjuicio que, al hacerse las tontas o “posar”, las mujeres se hacen a sí mismas y a otras mujeres, ya que en lugar de cuestionar el orden en el cual se sustentan las diferencias de género y clase, el comportamiento de estas mujeres contribuye a la perpetuación de los estereotipos que han sostenido estas diferencias.

En Señora de la miel es evidente que Teodora se oculta a sí misma su deseo por Amiel y se “hace la tonta” en cuanto a las manifestaciones del mismo, y en cuanto a la lucha

que empieza a librarse en su cuerpo entre el deseo fálico y el erotismo que emerge en su relación con Amiel. La niña o la mujer, insiste Dio Bleichmar, “se excitan pero no se enteran. Es posible observar conductas, gestos, posturas corporales que demuestran su excitación; no obstante, el significado de tales sensaciones y comportamientos se halla interceptado o encubierto por otros argumentos” (386-387). Teodora llega incluso a incitar las caricias de su jefe, encubriendo su impulso bajo el motivo económico, y sin considerar este comportamiento una trasgresión a su lazo matrimonial. La única condición que pone, desde el momento mismo de la firma del contrato, es que no haya penetración, ratificando con este gesto el reinado del falo sobre su propia construcción de su sexualidad.

Ahora bien, uno y otro deseo empiezan a apremiar a Teodora, quien ha esperado demasiado, así que decide regresar. A su retorno, Teodora encuentra a Galaor haciéndole el amor a Clavel Quintanilla, afeado y debilitado por la gordura y el alcohol. Teodora reacciona con un ataque de risa, una “risa caliente, traicionera y cosquillosa que se le mete a Teodora entre los muslos y los orificios de las orejas”, en medio de la cual anuncia el declive de la extraordinaria potencia sexual de su esposo: “Galaor Ucrós ya no tiene el pipí de oro ... ¡ya no!” (133).

Si bien la risa y el grito de Teodora señalan su ruptura con el primer modelo de subjetividad y con el deseo fálico que la ha movido hasta entonces, la protagonista afronta el momento más crítico de la escisión de su yo, cayendo en un profundo sueño y semiinconsciencia. En este sopor permanece por casi dos años bajo la protección de Zuleyma, la esposa del turco del pueblo y Luminosa, la bruja local, entre otros amigos del lugar. Luminosa receta como antídoto al sueño de Teodora que tenga relaciones sexuales con un muchacho puro, tarea que se asigna a Perucho, drogado con complicidad de su madre, quien acompañara a Teodora cuando niño antes de su partida a Madrid. Perucho es también

quien, después de los infructuosos intentos de localizar por teléfono a Amiel, decide ir a buscarlo porque sólo con un beso de amor Teodora terminará de despertar de su sueño. Amiel, cuya vida pasa del desespero al desenfreno en ausencia de Teodora, regresa y la rescata de su sueño en un capítulo final titulado “La dicha”.

El final feliz adquiere un tono ambiguo cuando, mientras hacen el amor, Teodora imagina los cuerpos de todos esos hombres que ha visto en sus viajes con Amiel y de cuyo acceso se ha privado por su fidelidad a Galaor. El encuentro entre los dos amantes es al mismo tiempo la apertura para la liberación erótica de la protagonista:

Teodora, perfumada con romero y verbena, entreveía las maravillas del porvenir. ¡Y el mundo era tan grande! ¡Y había en él tantos y tantos hombres! Delicados japoneses, hermosos griegos, exóticos muchachos de filipinas... Y los rubios ... Y los negros aceitunados...

Eres un tipo sensacional—dijo, inundada por la cercanía del máximo placer—¡Como tú no hay dos!—mientras, con los párpados cerrados, se prometía un mundo con sábanas de seda, incandescencias, amantes de pura miel. (227)

La escena remite al encuentro de Teodora de ese *jouissance* que Luce Irigaray distingue del placer en el contexto de la economía sexual patriarcal. Un placer que vincula espíritu y corporalidad y que se experimenta “in their innermost heart” (*The Irigaray Reader* 190). Un goce que, en el contexto de la novela, y como lo señala Utley, reescribe el cuerpo de Teodora y permite la emergencia de un nuevo sujeto. De esta manera, el erotismo de la novela se constituye en un contra-discurso que, por un lado, exhibe “the inability of patriarchal culture to provide feminine pleasure” (139) y, por el otro, reinscribe el cuerpo, el placer y el goce en el mapa de la subjetividad femenina.

En la escisión interna de la protagonista se representa también la inseparabilidad de la “sexualidad” y el “sexo” a la que se refiere Foucault en The History of Sexuality al advertir que no es a la “agencia” del sexo, en oposición a la sexualidad como construcción histórica y discursiva, a la que debe dirigirse la lucha por desasir la correspondencia entre sexualidad y poder, sino que, por el contrario, la expectativa de agencia en el sexo debe ser reemplazada por “the claims of bodies, pleasures, and knowledges, in their multiplicity and their possibility of resistance. The rallying point for the counterattack against the deployment of sexuality ought not to be sex-desire, but bodies and pleasures” (157).

La oposición entre los cuerpos y placeres, y el “sexo” y su supuesta agencia que proclama Foucault es evidente también en los cuentos de Mayra Santos-Febres. Stephanie, la protagonista de “Nightstand” no encuentra liberación alguna en su agencia sobre el sexo. Por el contrario, la niña exhibicionista de “Los Parques”, al igual que Teodora Vencejos, encuentra su placer asociado a comportamientos transgresores a la norma, que permiten una construcción alternativa de su subjetividad. Desde el punto de vista de estas autoras, es la construcción cultural de la feminidad, y de su correlativa “sexualidad”, la que previene, desde la niñez y la adolescencia, la formación de una subjetividad femenina autónoma, y sólo en condiciones trasgresoras de las prescripciones de este deseo, tanto la realización individual como el encuentro con el otro se hacen posibles.

En Señora de la miel Buitrago remite esta lucha entre la sexualidad y la búsqueda de otras formas de placer al lenguaje mismo, en el contraste entre las imágenes fálicas y el lenguaje soez con el que parodia el deseo fálico, y una serie de imágenes que remiten a lo sensorial, en especial a la comida, sus formas, sus sabores y aromas, para inscribir el deseo y los placeres. Así, Buitrago formula, en lenguaje y trama, un proyecto textual de realización en el placer ajeno a la norma sobre los cuerpos y sobre la palabra y el texto. Como lo plantea

Gregory Utley: “The body pleasure in Señora de la miel ... turns into a body of defiance, that is, pleasure develops into a textual/writing project that seeks to offer another voice, another subject free to search a different destiny” (139).

La intertextualidad que ha dominado hasta ahora las novelas de Buitrago, al igual que su pregunta por la incidencia de la lectura y del texto en la construcción de la subjetividad, parece traducirse en esta novela en la búsqueda de un lenguaje que no sólo reproduzca la complejidad de discursos en medio de los cuales se construyen las subjetividades femeninas, sino que dé voz a la construcción de formas alternativas de subjetividad y de textualidad. En este sentido, la novela es un puerto de llegada en una larga búsqueda y resulta, sin lugar a dudas, la más susceptible a un análisis feminista de las historias de Buitrago.

Refiriéndose a las narrativas sobre adolescentes, Renée Hoogland, en “Belonging to Another Person Dream”, señala su potencial para reescribir las narrativas y discursos dominantes sobre la feminidad y los roles de género y afectar significativamente las vidas de los lectores y escritores, quienes somos no sólo agentes sino actores en la construcción del escenario en que vivimos. Hoogland argumenta que los textos narrativos, en esencia estructuras abiertas del discurso, no están obligados a la re inscripción de los mitos prevalecientes en el imaginario cultural, sino que pueden reapropiar y reescribir estos “ideological scripts” frente a los cuales los sujetos son llamados a definir sus roles e identidades. La evolución que, en cuanto a las representaciones de niñas, adolescentes y su proceso de formación, puede rastrearse desde las autoras de los capítulos anteriores hasta Buitrago y Mayra Santos-Febres, y aún en la misma trayectoria de Buitrago desde su primera novela, registra este salto entre una narrativa que recrea, denuncia y subvierte los paradigmas dominantes de feminidad, y una narrativa que crea nuevos paradigmas, contribuyendo a la

imaginación y articulación de posibilidades alternativas de feminidad. Las narrativas de formación y adolescencia, dice Hoogland:

By exposing the conflicts and contradictions resulting from the operations of dominant technologies of sex and gender, can and often do provide us with such radical re-visions. As such, they offer a discursive space with a powerful transformational potential... they speak to our desires and imaginations as much as to our capacities for rational thought. Inscribing (subversive) configurations of female adolescence, such narratives do not merely create new 'literary' or 'artistic' representations of girlhood, but also produce new 'truths' about female subjectivity *per se* ... As critical interventions in the dreams of patriarchy, stories of female adolescence may succeed in rewriting, revising the cultural narratives in and through which we have learned to read ourselves; they may, in fact, force us to change our views on ourselves, on others, and on the world. (95-96)

A la luz de estas ideas, el recorrido por el tema de la niñez y la adolescencia en la narrativa de Fanny Buitrago, y en particular su recreación de la feminidad como “pose”, puede interpretarse, no sólo como una indagación en el problema de la representación de la feminidad como parte de la formación de las mujeres, sino como una intervención crítica, cruda y burlesca, en la fantasía patriarcal de la feminidad infantilizada.

Por su parte, el efecto que las narrativas de la niñez y adolescencia femenina tienen en la formación de la subjetividad no sólo de sus lectoras, sino de sus escritoras mismas, es tema principal del quinto y último capítulo de esta tesis, en el que analizo novelas de Julia Álvarez y de Magali García Ramis.

Capítulo 5:

Magali García Ramis y Julia Álvarez: Subjetividad e identidad ante la disolución del “Yo”

Felices días, tío Sergio ha sido una de las novelas más leídas en Puerto Rico desde su publicación en 1986. La novela vendría a consolidar la carrera como narradora de Magali García Ramis (Santurce, 1946), quien había publicado hasta entonces una colección de cuentos, La familia de todos nosotros, (1976), pero que había ganado prestigio predominantemente como periodista, ensayista y profesora en la Universidad de Puerto Rico. Felices días es una novela corta narrada en primera persona por su protagonista, y *alter ego* de la autora, Lidia, cuya trama evoluciona linealmente desde su niñez hasta su tardía adolescencia. La historia se remite a los años cincuenta y vincula el desarrollo de la niña con la urbanización y modernización de la isla durante el primer gobierno estadolibrista: “los tiempos de Muñoz Marín ... los tiempos de esperanza que todavía olían a nuevo” (2). Por medio de la historia de Lidia y su familia—formada en los años treinta en la clase media de Santurce, la autora recrea el cuadro de una generación surcada por la transición entre un pasado ligado a lo español y un porvenir atado a lo norteamericano. Lidia y su hermano Andrés son los descendientes de esa generación, de la cual heredan profundas dudas en torno a su identidad como puertorriqueños. La búsqueda de esta identidad es uno de los motores principales de la novela de García Ramis, y es también un motivo persistente entre los escritores y escritoras puertorriqueñas contemporáneas.

La novela representa el mundo de la casa “perfectamente ordenado e incambiable” (15), y a la familia, anclada en sus valores, prejuicios y prohibiciones, en tensión permanente con las transformaciones sociales del momento histórico. En este contexto, García Ramis explora los efectos de esta tensión sobre la experiencia y comprensión de la niña de su

propio cuerpo, su sexualidad, su subjetividad y su identidad personal y nacional. Valiéndose del modelo del *bildungsroman*, la autora registra la historia de aprendizaje y anti-aprendizaje de Lidia. Como buena heroína del género, Lidia exhibe en pequeños actos de rebeldía su escepticismo ante el sistema de valores imperante, su aburrimiento y su necesidad de desbordar las fronteras de la casa, ganándose el epíteto de “malcriada” entre su madre y sus tías. La “malacrianza” de Lidia se manifiesta principalmente en su negativa a identificarse con los modelos de feminidad representados y defendidos por las mujeres de su familia. En este escenario hace su aparición el tío Sergio, aislado por su nacionalismo y su homosexualidad, cuya marginalidad hace eco de las dudas de Lidia y cuya presencia habrá de contribuir tanto a la emergencia de una conciencia nacional en la adolescente como a la consolidación de una identidad de género disidente frente a la norma patriarcal.

De manera similar a García Ramis, Julia Álvarez (República Dominicana, 1951) recurre a la recreación ficcional de escenas de su propia vida y la de su familia, y en particular al recuento de su inmigración forzada a los Estados Unidos, para ilustrar la adquisición de subjetividad de sus protagonistas como resultado de un diálogo entre, por un lado, la experiencia de las niñas de sus cuerpos y de su diferencia sexual y, por el otro, las condiciones políticas e históricas y el cuestionamiento de su pertenencia a una comunidad cultural que se ve dislocada por las circunstancias del exilio. En su primera novela, How the García Girls Lost Their Accents (1991), Álvarez ilustra el proceso de formación de las cuatro hermanas García desde su infancia en la isla y tras su exilio a los Estados Unidos debido a la persecución política de las fuerzas del dictador Trujillo a la familia. Álvarez recrea las historias de las hermanas García, y en particular la de su *alter ego*, Yolanda, como un tapiz de continuidades y rupturas en cuyo origen se evidencia no sólo el impacto de la experiencia migratoria y la oscilación entre dos mundos, dos culturas y dos lenguas, sino los efectos del

choque con los roles y definiciones asignados a las adolescentes y mujeres en ambos contextos culturales. De esta manera, Álvarez rompe aún más radicalmente con las convenciones del *bildungsroman*. La autora continúa la historia de Yolanda en su tercera novela, *¡Yo!* (1997), donde retoma una vez más algunas imágenes de la niñez y adolescencia de la protagonista para confirmar la construcción de su identidad como fragmentada y de su subjetividad como en perpetua redefinición y relocalización.

En este capítulo desarrollo una interpretación de *Felices días, tío Sergio* de Magali García Ramis y de *How the García Girls Lost Their Accents*, complementada por algunas alusiones a *¡Yo!* de Julia Álvarez. Mi análisis parte de la revisión de algunos de los actores, escenarios y motivos centrales en la formación de la subjetividad femenina observados a lo largo de mi trabajo y reiterados por estas autoras. En ambas se remiten a la niñez y adolescencia las experiencias y relaciones en medio de las cuales surge la subjetividad de la adulta, y se retrata la búsqueda de una subjetividad autónoma en medio de una relación conflictiva con los modelos de feminidad imperantes en sus contextos culturales. Sin embargo, este conflicto es matizado por dos variantes no discutidas hasta ahora. En primer lugar, en ambas escritoras es posible explorar los efectos de la relación que niñas y mujeres establecen con el espacio geográfico y sociocultural, la isla, la nación o las naciones frente a las que se forjan sus pertenencias culturales. Desde la experiencia (post)colonial puertorriqueña y desde la narración del exilio respectivamente, Magali García Ramis y Julia Álvarez ofrecen un recuento del impacto de las complejas relaciones transnacionales, en particular con los Estados Unidos, que han marcado la historia contemporánea del Gran Caribe. En este contexto, cabe aclarar que la inclusión de las novelas de Julia Álvarez obedece al objetivo general de mi tesis de abordar el Caribe, y en particular la problemática de las subjetividades femeninas, desde una visión amplia de la región que contemple sus

movimientos de contracción y expansión, su permeabilidad y su pluralidad. La novelística de Julia Álvarez documenta las continuidades y rupturas que marcan la relación con sus naciones de origen de los individuos y las comunidades de la creciente diáspora caribeña en los Estados Unidos, revelando la porosidad de las fronteras lingüísticas, geográficas y culturales de la región.

En segundo lugar, en este capítulo me aproximo al efecto del tiempo, en particular a la dialéctica entre permanencia y transformación, y entre mismidad y diferencia, que la organización de la experiencia a través de la memoria supone sobre la relación consigo mismas que establecen niñas, adolescentes y adultas, constituyendo la base para la formación no sólo de su subjetividad sino de una identidad personal. El comentario del uso y las variaciones de las autoras al modelo del *bildungsroman*, junto a la exploración del concepto de “identidad narrativa” del filósofo Paul Ricoeur constituyen la base para mi análisis de los dos factores anunciados.

El *bildungsroman* ha sido el modelo por excelencia para novelar el desarrollo de la subjetividad y ha demostrado, en general, su consistencia con los discursos sobre la formación psíquica, moral y sociocultural del sujeto de acuerdo con las expectativas patriarcales. Sin embargo, la novela de formación o aprendizaje ha sido también el espacio de un conflicto entre el “deber ser” y las pulsiones individuales de sus protagonistas que ha facilitado su apropiación y transformación por parte de escritoras para la inscripción de la formación del yo femenino. Obras como Ana Isabel, una niña decente de Antonia Palacios, analizada en el primer capítulo; el relato de Rosario Ferré, “La bella durmiente”, comentado en el segundo; la novela de Marvel Moreno, En diciembre llegaban las brisas, discutida en el tercer capítulo; al igual que “Legado de Corín Tellado” y Señora de la miel de Fanny Buitrago, cuya interpretación se desarrolló en el cuarto capítulo, comparten en mayor o

menor medida algunos de los rasgos de este modelo. Al mismo tiempo, estas historias cuestionan las expectativas del desarrollo lineal y progresivo del individuo hacia un sujeto independiente con una identidad propia que subyacen en este género narrativo, al exponer las dificultades de las adolescentes para adquirir autonomía física, psíquica y social en un contexto patriarcal.

Al igual que las obras anteriores, Felices días, tío Sergio y How the García Girls Lost Their Accents se valen del *bildungsroman* en un ejercicio que supera las características clásicas del género para inscribir las problemáticas específicas a la formación de una subjetividad y de una conciencia de sí por parte de protagonistas femeninas. Además, en estas últimas García Ramis y Álvarez recurren al modelo de la novela de aprendizaje para representar la formación de la identidad personal, y de la identidad de género de sus protagonistas, como directamente ligada a la adquisición de una identidad nacional o a la ruptura con la misma. Es así como el examen de las adiciones de estas autoras al *bildungsroman* me sirve como punto de partida para una indagación sobre los límites entre lo personal y lo histórico, en donde subrayo el efecto del género y la diferencia sexual sobre la construcción de una identidad cultural. Por otro lado, las novelas de formación femeninas registran la condición de durabilidad o perpetuo devenir de la formación de la subjetividad, pues superponen a la permanencia en el tiempo de una serie de rasgos del carácter de las protagonistas, su des-identificación con el entramado de prácticas y discursos que las definen como seres, y como mujeres, cuestionando la expectativa de consistencia en el tiempo asociada con las acepciones más frecuentes del concepto de identidad.

Considero útil en este punto hacer algunas distinciones terminológicas. Hasta el momento me he valido del concepto de subjetividad para referirme al proceso de formación de lo que puede equipararse a una personalidad, una relación consigo misma, con los otros y

con el universo material e inmaterial, en la que, como he venido argumentando, cumple un lugar fundamental la diferencia sexual, entre otras variantes de diferencia o alteridad, y la relación que se establece con el cuerpo, mediada por unas “técnicas” y unas relaciones de poder. Mi uso del término es heredado de las teorías del *embodiment* o del “sujeto corpóreo”, como he dado en llamarlo a pesar de que carece de equivalencia exacta en el español. De hecho, la palabra *subjetividad* remite en el Diccionario de la Real Academia Española y en el de María Moliner a lo *subjetivo*, entendido como pertinente al punto de vista del sujeto. *Sujeto*, por su parte, es el agente de una acción gramatical o, en su acepción más cercana “el espíritu humano considerado en oposición al mundo externo, en cualquiera de las relaciones de sensibilidad, de conocimiento, y también en oposición a sí mismo como término de conciencia”. La definición anterior confirma la distinción entre cuerpo y mente—o cuerpo y espíritu, que sostiene las definiciones clásicas de sujeto en oposición a las cuales se construye toda mi tesis.

Por otra parte, he limitado hasta ahora mi uso de la palabra *identidad*, acogida entre los estudios de grupos minoritarios, los estudios culturales y postcoloniales como alternativa para la articulación de una visión de sí, de un discurso y de unas políticas que representen las experiencias silenciadas por la visión dominante del “Sujeto” y su producción discursiva. *Identidad*, volviendo a los diccionarios, connota, por un lado, el “conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás”; la “igualdad de una cosa con ella misma”; y la “conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás”. Es en este último sentido que utilizo el término *identidad* en el contexto de este capítulo. Tal conciencia de sí es uno de los aspectos de la relación consigo mismos, con los otros seres y objetos que establecen los individuos, a cuyo conjunto me he referido como *subjetividad*. *Identidad* remite también a la relación de identificación del

sujeto con comunidades específicas definidas por rasgos de clase, raza, género, religión, cultura o nacionalidad. Es también en este sentido que acudo al concepto para documentar, por ejemplo, la adquisición de una identidad puertorriqueña y la disolución de una identidad de género por parte de Lidia, protagonista de Felices días, tío Sergio.

Sin embargo, cabe registrar aquí mi desconfianza hacia el término identidad. Algunas de mis objeciones con el mismo han sido articuladas en medio de las discusiones teóricas en cuanto al “sujeto posmoderno” bajo la crítica al esencialismo asociado con la identidad y a la expectativa de la misma como fija y acabada. Por otro lado, mi principal sospecha con la palabra tiene que ver con el uso de identidad como “igualdad de una cosa con ella misma”, o su consecuente uso como igualdad de un individuo con el grupo con el que se identifica. La noción de “identidad narrativa”, que desarrollo en este capítulo a partir de las ideas de Paul Ricoeur, resume mi intento de tomar distancia de la identidad como “mismidad” sin capitular por completo la unidad del ser, su permanencia en el tiempo y su singularidad, así como su conciencia de sí, también implícitas en el concepto de identidad. Valiéndome del concepto de Ricoeur ilustro en este capítulo cómo las novelas de formación o *bildungsromans* femeninos recrean en el texto la coexistencia de las pulsiones hacia la igualdad y hacia la diferencia, y hacia la permanencia y el cambio inherentes al sujeto. El reconocimiento de esta pluralidad al interior de la identidad es esencial en la formación de una subjetividad femenina autónoma, en tanto que provee las bases para rechazar y replantear las identificaciones de género, entre otras identificaciones posibles, preservando una unidad del ser.

Las ideas de Ricoeur son también fundamentales para mi tesis en tanto que me permiten discutir el impacto de la narración, y en este caso de la escritura, no sólo como representación de la formación de la subjetividad femenina sino como parte esencial de este proceso. Ricoeur argumenta que la unidad del sujeto es adquirida retrospectivamente a través

de una narración, un relato de sí que organiza la experiencia vivida. Todas las acciones y experiencias humanas son susceptibles de ser parte de este relato, en tanto que comparten una cualidad pre-narrativa. Eventos a veces discontinuos y divergentes, seleccionados en medio de una cadena de olvidos necesarios, se dan lugar en esta narración del ser que es, a su vez, una acción ontológica e interpretativa, en la que se negocian las imágenes que el individuo forja de sí mismo y de su historia personal con unas meta-narrativas socioculturales. Estas meta-narrativas, fruto de la tradición y de la apropiación popular de la ficción y sus estructuras, afectan la valoración de los eventos y sucesos de la vida, e incluso los modelos bajo los cuales se organiza y se narra la experiencia individual. Podría decirse, por ejemplo, que hay quienes narran su vida como un melodrama y hay, en cambio, quienes acuden a modalidades épicas en la estructuración de su propio heroísmo. La preocupación de Fanny Buitrago por el impacto de la tradición literaria sobre los modelos dominantes de feminidad y masculinidad, elemento de su poética que se ha discutido en el cuarto capítulo, revela precisamente los hilos con los que se tejen esas meta-narrativas culturales y el impacto de las mismas sobre la construcción individual del sujeto. En “Life on Quest of Narrative”, Ricoeur resume el diálogo entre sujeto y cultura en esta construcción narrativa del yo: “We never cease to reinterpret the narrative identity that constitutes us, in the light of the narratives proposed to us by our culture ... we learn to become our *narrator* and the hero of *our own story*, without actually becoming the *author of our own life*” (On Paul Ricoeur. Narrative and Interpretation 32). La llamada “identidad narrativa” de Ricoeur es, entonces, un punto de encuentro entre la capacidad creativa de los individuos y las técnicas de producción de los sujetos por el poder, en particular las prácticas discursivas, cuyos efectos se han ilustrado a lo largo de esta tesis. La narración del ser es además el espacio en el que se reconcilian vida y ficción para dar lugar a la unicidad e “identidad” de los sujetos.

Algunas de las historias de formación que se han venido estudiando, y de manera más evidente ficciones autobiográficas como Ana Isabel, una niña decente de Antonia Palacios, En diciembre llegaban las brisas de Marvel Moreno, Felices días, tío Sergio de Magali García Ramis, al igual que How the García Girls Lost Their Accents y ¡Yo! De Julia Álvarez pueden considerarse sofisticadas formas de construcción de una identidad narrativa, a través de las cuales las autoras procesan y organizan, con las licencias permitidas por la ficción, su experiencia vital, en un ejercicio no sólo de auto-representación sino de auto-invencción que, entre otros efectos, desautoriza la representación patriarcal de la feminidad y del proceso de formación del sujeto. Parte esencial de esta desautorización es la tergiversación del proceso de desarrollo humano a través del uso creativo y crítico del *bildungsroman*. Así, la narración, y en particular la recreación de las voces, personajes e historias de la niñez y la adolescencia, se convierte en el mecanismo principal por medio del cual estas escritoras negocian la de sus personajes y su propia subjetividad frente a la serie de modelos, normas, relaciones de género y de poder, en medio de las cuales toma lugar su formación.

La historia de Lidia, en Felices días, tío Sergio, remite en muchos sentidos a las de las protagonistas de los textos analizados en la primera parte de esta tesis y se hermana especialmente con la vida de Ana, en Ana Isabel, una niña decente de Antonia Palacios. Algunos de los rasgos que vinculan el mundo en el que se forma Lidia con ese universo regido por la “decencia” al que he hecho referencia en la primera parte de esta tesis son: la vigilancia de la madre y las tías paternas, la presencia de un hermano menor y los efectos de la diferencia sexual que la niña identifica en el trato a niños y niñas, la prohibición de salir a la calle, el rol de la iglesia católica en la estructura de valores familiares, y la obsesión de su

familia con las distinciones que los separan de toda una serie de otros: pobres, negros y advenedizos, entre otros. Al igual que Ana Isabel, además, Lidia es acusada por su familia por su “malacrianza”, expresada en su curiosidad y espíritu crítico, sus travesuras y su negativa a aceptar las reglas de los adultos sin un “¿por qué?”. El padre de Lidia ha muerto en la guerra de Corea, de manera que la niña y su hermano Andrés se crían con su madre en la casa paterna, un mundo regido por una legión de mujeres que, a pesar de ser profesionales y manejar todos los niveles de la vida familiar, siguen venerando la figura del abuelo español muerto, Don Fernando. Así, las tías reproducen en la crianza de los niños toda una amalgama de valores patriarcales: “mezcla de conceptos científicos y religiosos, verdaderos y falsos, producto de sus miedos y prejuicios o de sus conocimientos y convicciones, que nos tomó una vida reorganizar y clasificar,” dice Lidia, estructurando la comprensión que los hermanos desarrollan de sí mismos y de los demás en un orden perfectamente dividido y estratificado:

Estaba implícito en la Vida misma, que había un Bien y un Mal, y se dijera abiertamente o de soslayo, sabíamos que a toda acción, persona e idea se le pasaba juicio en nuestra familia a la luz de ese Bien y ese Mal.

Del lado del Bien estaban la religión Católica, Apostólica y Romana, el Papa, Estados Unidos, los americanos, Eisenhower, Europa, sobre todo los europeos finos ... la gente preferiblemente blanca, todos los militares, Franco, Evita Perón, la ópera, la zarzuela, todos los productos de España ... y Sarita Montiel ...

Del lado del Mal estaban los comunistas, los ateos, los masones, los protestantes, los nazis, las naciones recién formadas por negros en África (porque derramaban sangre europea y mataban hermanitas de la caridad), los

nacionalistas e independentistas puertorriqueños, el mambo, Trujillo, Batista, y María Félix, pájara mala culpable de que Jorge Negrete estuviera en el infierno. (28-29)

La gran diferencia en cuanto al mundo de la “decencia” en medio del cual se forja la subjetividad de Lidia está dada, como puede apreciarse en el pasaje anterior, por la emergencia de actores políticos que delatan las contradicciones internas inherentes a la situación histórica y política puertorriqueña. En este contexto, la adquisición de una identidad nacional se vuelve un elemento central en el proceso de formación de la subjetividad de Lidia, cuya búsqueda de identidad y autonomía se convierte en emblemática del clamor de todo un pueblo y una generación de escritores.

Lidia narra su historia retrospectivamente desde poco antes de la aparición del tío Sergio, un desterrado político que llega a desestabilizar el mundo perfectamente controlado de las mujeres de la familia. Sergio representa para la niña y su hermano la figura paterna ausente y el mentor, con quien aprenden ciencias y arte, y junto al cual se asoman a un orden de valores distintos, presidido por el afecto, la solidaridad y la conciencia, y no por el rígido e incomprensible código moral de la familia. A pesar de que las tías han condicionado su relación con los niños a no hablar de política ni de historia puertorriqueña, el tío logra sembrar en ellos la semilla de la duda y la crítica. Entre otros momentos claves del despertar de su conciencia, Lidia recuerda cuando Sergio los lleva a visitar a los Tristani, un anciano nacionalista, su hija soltera y su nieto “natural”, vecinos que constituyen la síntesis de todo lo terrible para el patrón familiar. Sergio contradice también el credo según el cual todo lo bueno viene de Europa, despertando el interés de los niños por lo propio puertorriqueño y por una cultura universal. Incluso un sentido alternativo de lo sagrado emerge de la relación de los niños con su tío, el único adulto que valora su dolor por la pérdida de su gato, Daurel,

y se inventa un ritual para enterrarlo en un funeral *in absentia*. Luis Felipe Díaz resume el rol del Tío Sergio en la vida de Lidia como el del punto de referencia para una nueva forma de ver y medir el mundo, gracias al cual la niña aprende “a reconocer de una manera más auténtica la posición que como ser humano debe tomar frente al mundo, [y] a identificar sin reparo aquello que desea rechazar” (330).

El tío Sergio se convierte, además, en el objeto de la emergente curiosidad sexual de Lidia, quien es testigo de su encuentro sexual fallido con Micaela, la empleada de la casa. Lidia se fascina por la bondad del tío, en quien halla una ternura inédita en su familia. Se enamora también de su olor, que irrumpe en el mundo “de olores, sabores y rituales conocidos y no cambiantes” de la casa (13), y que la niña persigue en su ropa, en sus objetos personales, en las sábanas mojadas sobre las que Sergio ha intentado hacer el amor con Micaela. Es precisamente este olor—“sólo tu olor y tu verdad” (147)—el rastro que deja el tío cuando, tras haberlos iniciado en la sospecha, parte sin explicaciones de vuelta a Nueva York. Sergio deja a Lidia en plena crisis adolescente, sumergida en una batalla con su conciencia, con su cuerpo y su deseo.

Años más tarde, Lidia le escribe a Sergio una carta de amor y despecho en la que le confiesa su ira por su abandono. Por medio de la carta, Lidia se reencuentra también con el español, lengua en la que escoge redactar su diatriba. En ella reconoce el papel de su tío en el despertar de su conciencia política y sexual, aunque lo culpa por haberse ido sin acompañarlos, a ella, su hermano y su primo, en el descubrimiento de la “verdad”. La protagonista cuenta también cómo encontró refugio a su soledad en la literatura, los cómics y la fantasía. Por su parte, la música popular, a la que se asomara también en una de las escenas previas a la partida del tío, se vuelve su puente con una cultura puertorriqueña. En la escena referida, Sergio baila con su abuela la danza que da título a la novela y explica a la niña

el sentido de su título, la nostalgia por los “Felices días” del pasado, que Lidia misma invoca al iniciar su carta con las palabras: “Felices días, Tío Sergio, Felices Días” (150).

Sergio nunca contesta la carta. Sin embargo, en el acto mismo de escribirla y de narrar su historia y la del paso de su tío por su vida, Lidia parece reparar la brecha dejada por el mismo⁵¹. Retomando las ideas de Paul Ricoeur, la narración en primera persona constituye el gesto organizador e interpretativo de la experiencia que facilita a Lidia la estructuración de su identidad. Esta identidad es accedida a través de un movimiento retrospectivo, en el espacio entre la fabulación y la historia al que da lugar la memoria, memoria individual que narradora y autora vinculan con la historia colectiva de su generación. En el capítulo final de la novela nos enteramos de que Sergio ha muerto solo en Nueva York. Lidia, ahora una estudiante universitaria, reflexiona entonces sobre las luchas y dimisiones de su tío, y también sobre la historia nacional a la que se asomó a través de él. Explica también que durante sus años en la universidad, ella, su hermano y su primo llegan a la revelación de que “habíamos crecido a ser puertorriqueños” (151) a través del reencuentro con una herencia cultural discontinuada, que había sido dada por sentada para las generaciones anteriores pero que había sido para ellos el fruto de un re-aprendizaje y un descubrimiento repentino.

La narración por medio de la cual Lidia articula esta identidad inscribe, a su vez, un movimiento equivalente por parte de la autora, de quien presta el personaje su carácter y muchas de sus experiencias vitales. La protagonista y narradora es un *alter ego* de García Ramis, con cuya familia y vivencias presenta múltiples coincidencias que han sido documentadas en entrevistas y comentarios a la obra. No obstante, la autora ha precisado que el tío Sergio no existió, que es de hecho la condensación de “todos los que en mí

⁵¹ Lidia encuentra también el camino a su propia vocación, la de la escritura, de manera que vincula la novela con la tradición del *kunstelroman*, fenómeno que se repite igualmente con respecto a Yolanda en las dos novelas que se comentarán de Julia Álvarez.

despertaron una conciencia puertorriqueña. Es como un símbolo, el tipo de persona que cuando estás creciendo tiene una influencia sobre ti y después se va, sigue su camino”⁵². Este símbolo le permite reinventar su historia para reparar, a través de la escritura, la carencia que marcó su propia experiencia y la de muchos de los escritores de su generación. Como lo precisa Aurea María Sotomayor: “la urgencia mayor de esta generación de escritores estriba en recobrar el discurso perdido de un mentor invisible” (326), un mentor que García Ramis convoca en su creación del tío Sergio.

La recuperación de una identidad cultural puertorriqueña descrita por Lidia remite parcialmente a la reconciliación con su entorno social que caracteriza el final convencional del *bildungsroman*. Lidia se refiere a esta adquisición de identidad como su salida de su propia familia y su entrada en “otra familia más amplia, más grande, toda nuestra” (152). De hecho, la novela cumple con la mayoría de los requisitos clásicos del género, cuyo eje tradicional es el conflicto entre el adolescente y la norma social. Este conflicto se representa inicialmente con la separación de la familia, de la cual el héroe se desprende para emprender un viaje de auto-conocimiento, en el cual, gracias a un guía o a una experiencia excepcional, llega a una revelación. En *Felices días*, al igual que en muchas de sus versiones femeninas, el viaje de la protagonista se ve limitado a un viaje interior, dadas las reducidas posibilidades de desplazamiento real de las adolescentes. Las novelas de este género tienden a resolverse con un retorno que implica la aceptación del individuo de su papel en la sociedad, aún cuando ese lugar puede ser mejorado por una respuesta creativa a la norma social como la que demuestra Lidia en su reconstrucción de su puertorriqueñidad. La novela de García Ramis presenta también el que Alice Edwards, en su tesis sobre las manifestaciones de las novelas de aprendizaje en escritoras latinoamericanas, considera uno de los rasgos principales de las

⁵² Entrevista citada en “Relaciones entre autor, narrador y personaje en *Felices días, tío Sergio*” por Lesbia M. Cruz, p.112.

mismas: el diálogo entre lo histórico y lo individual desde un discurso basado en la experiencia femenina⁵³.

Sin embargo, visto desde la perspectiva de género, el proceso de Lidia no culmina en reconciliación sino en ruptura con su contexto social y con la identidad que como mujer le es impuesta desde el mundo doméstico empezando en su temprana infancia, y es precisamente en la experiencia femenina donde se siembra esta disrupción. La escena inicial de la novela da cuenta de este otro recorrido vital de Lidia. “No era que mi mamá no fuera femenina, sino que le gustaba pararse como las garzas” comienza la narradora su descripción de cómo su madre solía sostenerse en una sola pierna, desafiando “al mundo, al ‘buen gusto’ y a la familia,” en un gesto imitado orgullosamente por los niños (1). La frase sintetiza la tensión entre la voz patriarcal de sus tías, que enjuician el gesto de su madre como poco femenino, y

⁵³ En *Coming of Age in Latin America: Women's Writing and the Bildungsroman*, Alice Edwards resume las características del género de la siguiente manera: en primer lugar, el *bildungsroman* narra el crecimiento del protagonista a través de sus experiencias, por lo general de las experiencias de infancia y juventud, y al mismo tiempo, las reflexiones del protagonista sobre estas experiencias (20). James Hardin, en el volumen *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*, señala estos dos movimientos, acción y reflexión, como los polos a partir de los cuales se define el género. Por otra parte, las novelas de aprendizaje examinan la relación los impulsos individuales del protagonista, y las reglas y roles establecidos por la sociedad (Edwards 21). El hecho de que el protagonista se reconcilie o no con los valores de la sociedad ha sido un aspecto polémico para los críticos del *bildungsroman*. A este respecto, en *Reflection and Action*, Jeffrey L. Simmons señala que el foco del género es la maduración de las potencialidades del individuo a través de la experiencia social y que “it does not much matter whether the process of *bildung* succeeds or fails, whether the protagonist achieves an accommodation with life or society or not” (xviii). Volviendo al recuento de Edwards, la autora señala como otra característica fundamental la relación formal del *bildungsroman* con la autobiografía. Ya que se trata de “a fictional life account”, el género del *bildungsroman* remite, aún si no tiene datos puramente autobiográficos, a parte del pacto autobiográfico acuñado por Philippe Lejeune. Es decir, existe algo de la expectativa de “verdad”, al menos de la verdad del sujeto, en la lectura de una novela de formación. Edwards señala también una serie de temas recurrentes en este tipo de novelas: la infancia, el conflicto generacional, el provincialismo y el viaje hacia el mundo urbano del protagonista, el autodidactismo, al menos un par de encuentros amorosos, por lo general uno fracasado y uno constructivo, y la búsqueda de una filosofía individual y/o de una vocación. Es precisamente en este punto donde se evidencian más claramente las variaciones desde el punto de vista femenino, ya que en las novelas de formación escritas por mujeres estos temas son desplazados por problemáticas como la búsqueda de auto-conocimiento y auto-realización, la exploración de los roles de género y de opciones educativas y de carrera; el examen de la actitud hacia las relaciones y el matrimonio; la búsqueda de autonomía y liderazgo sobre sus propias vidas. Algunos de estos eventos son desplazados desde el momento de la infancia y la adolescencia hacia la adultez, haciendo del matrimonio el punto de partida y no el cierre del “viaje” femenino (Edwards 27). Por esto mismo, el género ha resultado particularmente atractivo para inscribir el proceso de “awakening” feminista del que dan cuenta muchas autoras en los finales del siglo XX, y que, en muchas mujeres, se remite a su adultez. Por último, Edwards señala que el *bildungsroman* inscribe una preocupación didáctica, en tanto que refleja el proceso de formación y aprendizaje de los lectores mismos. Por esto, también, ha sido de particular interés para las escritoras feministas.

la disidencia de la propia voz de Lidia, quien se resiste a creer en la autoridad de esa primera voz. La mayoría de los eventos seleccionados por la narradora para organizar la experiencia que da lugar a su identidad reproducen esta tensión, que antecede y cruza su búsqueda de una identidad nacional.

Algunas otras escenas previas a la llegada del tío Sergio reafirman la precedencia de este conflicto. Por ejemplo, Lidia cuenta cómo, a pesar de predecir el castigo por su trasgresión, se atreve a saludar a Mágina, la hija del vecino nacionalista, quien exhibe con altivez un embarazo sin padre conocido. Mágina es el símbolo por excelencia de la suciedad de la sexualidad, la imperdonable maldad y “vicio” femenino que las tías acusan y reiteran, ante la perplejidad de la niña. La explicación que la tía Sara da de la maldad de la actriz María Félix resume estas ideas y el doble estándar sobre la sexualidad femenina y masculina en el que se edifican. Según tía Sara, Jorge Negrete se va al infierno por su concubinato con esa mala mujer. Ante la inquietud de los niños, la tía concluye contundente: “de todas formas es culpa de la mujer’ ... ‘Las mujeres que se portan mal son viciosas, lo hacen por vicio, en cambio, los hombres, muchas veces no pueden evitarlo, el hombre tiene el lobo por dentro...’” (29).

Pues Lidia también tiene el lobo por dentro, o eso parecen reprocharle sus tías al quejarse de su mal carácter y ponerle tabasco en la boca para que no diga lo que los demás no quieren escuchar. Lidia no deja de buscar explicaciones y se resiste decididamente a aceptar no sólo la suciedad femenina, sino la pasividad y el silencio que reclaman sus tías a sus explicaciones. “¿Por qué las mujeres son fuentes de pecado para los hombres?” (103) o “Por qué Eva tentó a Adán, por qué Dios nos castigó haciendo que doliéramos al dar a luz, por qué no era tan digno ser mujer como ser hombre,” son algunas de las preguntas de Lidia, que ni el mismo tío Sergio acierta a contestar (104-105).

El clímax del conflicto de Lidia con la posición de la feminidad como el polo pasivo o “vicioso” de la sexualidad se produce con su entrada a la adolescencia, cuando al lado de Andrés, empieza a hacer indagaciones sobre el sexo, del que hasta entonces sólo intuían que era “un estado de ánimo o actividad intensamente ligado al pecado original y la maldad de la mujer, y a lo sucio del cuerpo de los hombres” (84). Entonces, dice Lidia, el mundo se vuelve sexual: “De pronto, todos los calzoncillos que colgaban en los patios y galerías de Santurce eran motivo de interés para mí, porque ahí estaba la forma de los hombres ... todos éramos seres sexuales” (87-8). Los hermanos compran revistas, hacen preguntas a amigos mayores, y se insinúa también que exploran sus propios cuerpos, negociando su curiosidad con su temor por estar en pecado. Un miércoles santo, ante la angustia de la confesión, Andrés le reitera a Lidia la verdad que ella se ha negado a admitir, y que la separa definitivamente del mundo que hasta ahora ha compartido con su hermano:

-Mira, yo soy hombre, ¿ves? Los curas son hombres. Ellos entienden. Yo le puedo decir que compré libros y hasta que me masturbé, y me dicen que cuántas veces y me mandan unos padre nuestros y credos y ave marías y me perdonan. En cambio tú...

-¿Yo qué?

-Tú eres una mujer y no se supone que hagas nada. Las mujeres tienen que ser limpias. Tú nunca te vas a conseguir novio, nunca te vas a poder casar si no eres limpia. Al padre no le va a gustar nada que sepas de sexo o que mires revistas o hagas nada. Capaz que se lo dice a Mami y a Tía Ele. (89)

Lidia recrea el derrumbe de su imagen sobre sí misma tras esta comprensión: “Y mi mundo se cayó ... Yo, era una viciosa. No quería decírmelo a mí misma pero eso era lo que yo era. Por eso me sentía tan distinta de todos, ni tenía amigas” (90). Sin embargo, el

derrumbe implica también el despertar de su conciencia sobre lo que significa ser mujer y su deserción frente a esta valoración, en tanto que Lidia decide callar y comulgar sin confesar todo lo que ha hecho, asumiendo su destierro de la norma que hasta ahora la ha definido: “yo para siempre fuera de los BUENOS, de los JUSTOS, de los LIMPIOS, de los CATOLICOS, de mi FAMILIA.” (89-90). La ruptura con esta norma, que a la larga se convertirá en liberadora, es dolorosa para la adolescente y genera una inmensa rabia, odio e impotencia ante las injusticias que separan a los hombres de las mujeres. Poco después, Lidia decide defender a su hermano de otros niños del colegio que le gritan “mujercita” y lo golpean, ganándose ella el epíteto de “marimacho”, en una inversión que profundiza la brecha que da lugar a su reconstrucción de su identidad de género.

La figura del tío Sergio resulta ambivalente en este proceso de comprensión de su diferencia sexual. Por un lado, Sergio se convierte en objeto de deseo y en inspiración para su disidencia frente a la moralidad que sus tías, profesoras y otros adultos intentan inculcarle. Por el otro, la soledad de la adolescente en su búsqueda de autonomía y de una identidad fuera de los confines de los modelos de feminidad dominantes, se confirma y profundiza cuando Lidia descubre a su tío, hasta entonces idealizado y secretamente deseado, en brazos de Micaela. Lidia esconde dentro de sí la rabia que siente contra él porque cree que, como todos los hombres, Sergio usa a Micaela sin amarla, y se remuerde de celos de Micaela, a quien desea quemarle el cuarto o hacerla atacar por perros rabiosos. Justo antes de la partida de Sergio, Lidia llega entonces a la cúspide de su soledad y su ruptura con el mundo: “uno nunca está tan solo como cuando se es adolescente y tiene un secreto, nunca se duele tanto, nunca se despedaza por dentro más que a esa edad cuando en vez de formarse uno se está rompiendo” (135).

La descripción que hace Lidia de su propia crisis, así como el contraste entre el desarrollo de una identidad nacional y de una identidad de género de la adolescente en la novela, vinculan la recreación del proceso de formación de la subjetividad en *Felices días* con las continuidades y rupturas que Renée Hoogland identifica en formas contemporáneas del *bildungsroman*, en especial aquellas con protagonistas femeninas. Hoogland ensaya una caracterización de este género—el cual equipara con la “novela adolescente”—en la cual pondera sus posibilidades para la representación y un análisis más complejo de la experiencia y de la posición de los y las adolescentes en el imaginario sociocultural actual. El *bildungsroman* contemporáneo, dice el autor, es tributario a la “economía adolescente” en tanto que registra la tensión entre las pulsiones de dispersión e integración del yo inherentes a la formación del sujeto. Esta tensión se presenta por medio de la coexistencia de la protagonista, la niña o adolescente en formación, quien sufre de un fuerte sentimiento de dislocación en busca de su propio yo, con una voz adulta que estructura las experiencias del pasado: “organized around a protagonist overwhelmed by feelings of meaninglessness and incoherence, adolescent novels present often disconnecting accounts of disorder on which an omniscient narrator, firmly established in her/his position as an adult speaking subject, retrospectively imposes order” (93).

Felices días reproduce en la voz de Lidia tanto el fuerte sentimiento de dislocación por parte de la protagonista, como el orden asignado por la narradora adulta. Sin embargo, y aunque en cuanto a su identidad nacional la Lidia adulta impone un orden y conclusión a su proceso de formación, en lo que se refiere a su identidad de género, el desarrollo de Lidia está signado por la ruptura, y resulta en una identidad fragmentada e inacabada. La formación de la subjetividad de Lidia obedece, entonces, a un movimiento simultáneo de identificación y desidentificación correspondiente al que Paul Ricoeur registra en su

discusión de la diferencia entre *idem* e *ipse* en el proceso de selección y organización que da lugar a la identidad narrativa, distinción a la que retornaré más adelante en mi análisis de las novelas de Julia Álvarez.

La ambivalencia del mismo Sergio como mentor en la formación de Lidia confirma la coexistencia del proceso de integración a una nación con un proceso de desintegración, de ruptura con la norma patriarcal. Ya en la carta de Lidia se anticipan sus dudas sobre la revolución del tío: “¿O es que tú no tienes clara tu identidad y nos lo escondiste?”—le pregunta (141). Lidia se ve obligada a enfrentar la cobardía del tío y a desmitificar a su mentor para poder efectuar el desprendimiento que supone su verdadera adquisición de identidad como puertorriqueña, desde su resistencia a la norma de género, cuyo paralelismo con la recuperación de una identidad nacional es disuelto por el comportamiento del mismo tío. Sergio no puede ser el mentor en la formación de una identidad de género para Lidia en tanto que su revolución política oblitera su aceptación de su identidad homosexual. Su búsqueda de independencia nacional está aún supeditada a su aceptación de una norma patriarcal que lo conduce a esconder su propia identidad sexual.

En contraste, la aceptación de su pertenencia a esa gran familia de la nación desde la diferencia parece ser la opción de Lidia, si bien en los últimos capítulos la lucha por su identidad sexual parece perder terreno ante el discurso articulado por la narradora en torno a la revelación de su identidad nacional. El final de la novela constata la adquisición de una identidad nacional pero deja en suspenso la identidad sexual de Lidia. Como he argumentado con anterioridad, la organización de la experiencia pasada por parte de la narradora replica un movimiento similar por parte de la autora. En palabras del mismo Hoogland:

The imaginary activity of writing fiction can ‘permit a genuine inscription of unconscious contents within language’, while simultaneously protecting the

subject ‘from phobic affects’. The very act of fictionalizing enables the writer to ‘re-elaborate [her/] his psychic space’. The contradictory pulls of dispersion and control are thus inherent in the writing of adolescence, and in its novelistic discourse which, as an ‘open structure’ par excellence, is largely tributary ... to the ‘adolescent economy’. (93)

Si bien García Ramis sintetiza en la figura de Sergio al mentor en la búsqueda de la identidad nacional, en su búsqueda de una identidad alternativa de género Lidia es dejada sin mentor, modelos ni respuestas. La novela queda abierta en cuanto a la pregunta de género, debido a que es una pregunta, tanto para la autora como para su generación, irresuelta, paralela pero no equivalente, aunque históricamente supeditada a la búsqueda de una identidad nacional, que sólo con el *boom* de las escritoras de la isla, desde finales de los setenta, ha adquirido visibilidad en la escena literaria, cultural y política de Puerto Rico y del Caribe en general. La apertura de la novela a este nivel pone en evidencia, a su vez, la pluralidad interna a la que dan lugar las múltiples identificaciones y desidentificaciones que las adolescentes deben enfrentar en su búsqueda de una subjetividad autónoma, así como el perpetuo devenir que supone la formación del yo. Esta apertura de la narración y del yo es llevada al extremo en las novelas de Julia Álvarez.

En How the García Girls Lost Their Accents, Julia Álvarez da voz a su propia historia y la de su familia, que se ve obligada a abandonar la República Dominicana poco antes del final de la dictadura de Trujillo. Separadas por un año cada una de la otra, las cuatro hermanas García—Carla, Sandra (“Sandi”), Yolanda (también llamada “Yoyo”, “Yo” o “Joe”) y Sofía (“Fifi”)—llegan a los Estados Unidos justo en el momento en que Carla entra en la pubertad. La novela es un viaje invertido por la vida de las hermanas dividida en tres secciones correspondientes sucesivamente a su edad adulta, su adolescencia en los Estados

Unidos, y su niñez en la República Dominicana. El recorrido se inicia con el retorno a la isla de Yolanda, ahora una mujer de treinta y nueve años, después de cinco años de ausencia. En la primera parte (1989-1972) se narran algunos sucesos de la vida adulta de las García y se esbozan sus personalidades. La madre asume la voz para contar historias emblemáticas de cada una de sus hijas, gracias a las cuales nos enteramos de la obsesión con el control y el orden de Carla, del desequilibrio nervioso de Sandí, de la vocación de narradora de Yolanda, y de la rebeldía de Sofía. En esta sección se narran también los colapsos nerviosos de Sandi y Yolanda, quienes pasan temporadas en clínicas mentales debido a episodios neuróticos. Las tensiones al interior de la familia, el resentimiento del padre hacia Sofía, las quejas de las hijas sobre la labor de su madre en su crianza, la hostilidad de las otras García hacia Carla y la tendencia de la misma a juzgar y psicoanalizar a toda la familia, son algunas de las pinceladas que retratan la identidad adulta de las hermanas como conflictiva y fragmentada.

El viaje emprendido hacia el pasado de las García se plantea, en primera instancia, como la búsqueda en la memoria de los orígenes de tal fragmentación. En la segunda parte de la novela (1970-1960) se narran momentos claves de la adolescencia de las hermanas, retrocediendo desde el momento de ruptura definitiva con la isla, cuando las muchachas dejan de visitarla en los veranos, hasta las primeras experiencias tras su llegada a los Estados Unidos. En esta sección se aprecian los efectos inmediatos del desplazamiento, y el emplazamiento de las hermanas entre dos órdenes culturales, dos lenguas y dos códigos morales que escinden su identidad, generando pérdidas pero también abriendo puertas a otras experiencias y opciones en su búsqueda de autonomía. La novela retrocede finalmente al período de la niñez de las hermanas en la República Dominicana, desde los últimos momentos en la isla, signados por el miedo a la persecución de los guardias de Trujillo, hasta recuerdos de su primera infancia.

Una narradora omnisciente comparte con las García la voz narrativa a lo largo de la novela y cede la palabra a otros personajes en la historia, como la madre y Chucha, una empleada haitiana que despide a las niñas con un ritual vudú a su partida de la isla. Carla, Sandi y Fifi narran cada una un episodio de su niñez. Por su parte, la historia y la perspectiva de Yolanda sobresalen en la novela, y su voz narra varios episodios de su niñez y su adolescencia. El protagonismo de Yolanda, *alter ego* de la autora, y la inscripción de su identidad como fragmentaria e inacabada, se extiende en la tercera novela, ¡Yo!, donde el tapiz de la subjetividad de Yolanda, Yoyo o “Yo”, es tejido por un coro de voces que oscilan desde las de familiares cercanos hasta la de un fanático obsesionado con sus novelas. En esta última, Álvarez recurre una vez más a episodios de la niñez y la adolescencia de Yolanda, algunos de ellos antes mencionados en How the García Girls, para estructurar narrativamente la subjetividad del personaje.

En How the García Girls y ¡Yo!, el movimiento constante entre los espacios, tiempos y voces narrativas replica el desplazamiento de la autora, su exilio geográfico, cultural y lingüístico, y las dificultades de encontrar una identidad personal ante el desdibujamiento de una identidad nacional. A su vez, y al igual que en la novela de García Ramis, la disolución y reorganización de una identidad de género juega un papel fundamental en la dinámica de desplazamientos y rupturas en la que se forja la subjetividad de sus protagonistas. How the García Girls y ¡Yo! constituyen también un ejercicio de organización retrospectiva de la experiencia que, como en el caso de Felices días, permite ordenar y reinventar los eventos vividos no sólo para representar la formación del yo sino para dar estructura al ser. En este contexto, el retorno a la memoria se constituye también en un movimiento reparador, en un gesto de sanación de los traumas y fisuras dejados por los múltiples desprendimientos que signan la vida de la autora. Como argumenta Roberta Rubenstein en Home Matters: Longing

and Belonging, Nostalgia and Mourning in Women Writers, por medio de la excavación capa tras capa en la memoria “Álvarez moves backward, through Yolanda, to unravel—and to ‘fix’ or reknit in a more deliberate and coherent design—the interrelated meaning of language, identity, and loss” (70).

Si bien las novelas de Julia Álvarez crean y recrean el ser a través del tiempo, su peregrinación y reparación en la memoria se resiste, tanto en su estructura como en su trama, a formular una identidad única y acabada. A diferencia de Lidia, el exilio limita a las protagonistas de Álvarez la posibilidad de acceder y aferrarse a una identidad nacional, de manera que su desprendimiento es múltiple y conduce a identidades fragmentadas en diferentes niveles. Esta fragmentación es recreada por la autora de manera ambivalente, ya que es dolorosa y conflictiva para las protagonistas pero, al mismo tiempo, es celebrada en la diversidad de voces recreadas en las novelas y en la negativa de Álvarez a culminar la obra abierta del yo en posicionamiento y reedificación permanente. Así, la autora realiza un movimiento simultáneo de recreación de una subjetividad, y de desestabilización de los vectores que equiparan la identidad a mismidad y permanencia en el tiempo. Frente al *bildungsroman*, cuyo modelo subyace en especial en la primera novela, este movimiento genera un efecto de inversión y dispersión. Respecto a este efecto Rubenstein comenta que “Álvarez’s reverse chronology inverts (and subverts) the idea of “development” in either the narrative sense—the traditional *bildungsroman* form—or the psychological sense—the development of identity” (69).

En este contexto, la narración se vuelve el laboratorio de las identidades posibles, el registro de la pluralidad y del permanente proceso de formación del yo, así como el testimonio de una unidad en coexistencia con tal pluralidad, de un ser que se sostiene a través del tiempo pero que no es idéntico a sí mismo, unívoco ni estático. De esta manera, la

escritura de Julia Álvarez constituye un ejemplo contundente de la construcción narrativa de la identidad, y de la coexistencia de las pulsiones hacia la permanencia y la transformación en el tiempo, y de la igualdad y la diferencia como vectores constitutivos de la subjetividad, aspectos que Paul Ricoeur destaca en su discusión de la “identidad narrativa”.

Ricoeur argumenta en varios de sus ensayos y libros que los problemas con el uso del concepto de identidad como criterio de unidad y unicidad del yo, estriban en la dificultad para separar dos aspectos inherentes pero no iguales en esta noción. Dichos aspectos corresponden a las raíces latinas *idem* e *ipse*. La primera, cuyo equivalente en inglés es *sameness* y que en español puede equipararse a mismidad, denota unicidad (versus pluralidad); similitud extrema (versus diferencia); continuidad o “the uninterrupted continuity in the development of a being between the first and last stage of its evolution” (versus discontinuidad), y permanencia en el tiempo (versus transformación en el tiempo). (“Narrative Identity” On Paul Ricoeur. Narrative and Interpretation 189-90). A este primer componente de la identidad corresponde también la noción de identificación “understood in the sense of the reidentification of the same, which makes recognition: the same thing twice, *n* times” (Oneself as Another 116), pero también en el sentido de las identificaciones asumidas por el individuo con distintos grupos, modelos o hábitos. Estas identificaciones generan un sentimiento de estabilidad del yo que permite al sujeto responder a la pregunta “¿qué soy?”. En estas acepciones del término se funda el esencialismo de algunas teorizaciones de la identidad, que han sido problematizadas desde una perspectiva posmoderna del sujeto como disperso y múltiple. Del otro lado, correspondiente al *ipse* o *selfhood*—cuya más cercana equivalencia en el español sería el “sí” de no venir siempre problemáticamente acompañado con “mismo”—se explora la pregunta “¿quién soy?”, que si

bien también supone una permanencia en el tiempo, abraza la pluralidad, la diferencia, la discontinuidad y la transformación del ser.

Un corte ontológico y no sólo epistemológico divide estas dos acepciones de identidad, cuya intersección es la permanencia en el tiempo, si bien la confusión entre la permanencia del “sí”, y la permanencia del “mismo” dificulta el uso del concepto: “The entire problematic of personal identity will revolve around the search for a relational invariant, giving it the strong signification of permanence in time” (Oneself as Another 118). Para Ricoeur, por más disperso que sea, el individuo requiere de una unidad que hace posible su subjetividad, pero esta unidad no es estática ni idéntica a sí misma sino que es obtenida gracias a la síntesis de lo heterogéneo, lo disperso, el pasado y lo continuo, en una trama narrativa del yo. La estructuración de la experiencia en una trama “allows us to integrate with permanence in time what seems to be its contrary in the domain of sameness-identity, namely diversity, variability, discontinuity, and instability” (140). Del mismo modo, la narración facilita un proceso constante de redistribución de eventos, experiencias y aspectos del carácter cuya interpretación ha sido sedimentada con el tiempo gracias a la expectativa de permanencia y mismidad del yo. Este proceso de reinterpretación y reinención funciona en las novelas de Álvarez como mecanismo no sólo de unificación del yo, desde su pluralidad y diferencia, sino de curación de las circunstancias traumáticas que signan su experiencia vital y la formación de su subjetividad, en particular su ruptura con la cultura y lengua de origen, así como con las definiciones del ser, y del ser “mujer”, aprendidas durante su infancia en la isla.

How the García Girls y ¡Yo! exponen las fronteras, intersecciones y disociaciones entre “sí” y “mismo” que signan la formación de la identidad. De acuerdo con el mismo Ricoeur, muchos novelistas modernos han explorado las combinaciones entre la identidad como *sameness* y la identidad como *selfhood*. En sus obras, “to the loss of personal identity

corresponds a loss of narrative configuration and in particular a crisis of its closure ... The erosion of paradigms strikes both the figuration of the character and the configuration of the plot” (“Narrative Identity” 195). Este es, sin duda, el caso de las protagonistas y las novelas de Julia Álvarez. No obstante, continúa Ricoeur, “even in the most extreme case of the loss of sameness-identity of the hero, we do not escape the problematic of selfhood” (196). De hecho, la disolución de la identidad reproducida por la estructura abierta, polifónica y fragmentaria de las novelas de Julia Álvarez expone la problemática del yo a partir de la pérdida de sus identificaciones y pertenencias, para inscribir, diría Ricoeur, “a self deprived of assistance from sameness—(*idem*) identity” (198). Así mismo, la cronología revertida de How the García Girls y los saltos cronológicos en ¡Yo! cuestionan la idea de permanencia en el tiempo al igual que la expectativa de progreso continuo en el desarrollo de la subjetividad.

La crítica sobre Julia Álvarez ha discutido el resquebrajamiento de la unicidad o mismidad del yo en su obra como corolario al problema del exilio y del desplazamiento no sólo geográfico sino, sobre todo, de una lengua a otra. Sin ánimo de agotar la exhaustiva crítica sobre esta autora, quiero resumir tres preocupaciones principales en los comentarios a su primera novela que hacen eco de mi propio abordaje de la obra. En primer lugar, existe un cuerpo importante de artículos en torno al impacto del exilio sobre la identidad y sobre el posicionamiento cultural de la autora y sus protagonistas. En este contexto, la escritura de Álvarez se ha considerado testimonio tanto de una asimilación a la cultura norteamericana como de una identidad mestiza o de frontera recurriendo a la caracterización popularizada por Gloria Anzaldúa para definir la identidad de la chicana. Los trabajos de Roberta Rubenstein, Loes Nas, Ibis Gómez Vega y Ricardo Castells, entre otros, examinan estas cuestiones. Una segunda variante crítica se concentra en la transición lingüística como parte esencial de la problemática señalada. El problema del desprendimiento de la lengua, las crisis

de la identidad como resultado del mismo y la memoria como reinscripción e invención del evento traumático de la pérdida del hogar y de la lengua madre son algunos de los temas discutidos por autoras como Lucía M. Suárez y Karen Castellucci Cox. La primera examina, además, la pérdida de la voz y de la identidad como reacciones traumáticas no sólo al exilio sino a la violencia y el imperativo de silencio bajo la dictadura de Trujillo. Por su parte, Cox postula la tesis de la escritura como reinscripción y curación de este trauma. Sobre algunos de estos artículos retornaré en más detalle.

Por otro lado, mi propio análisis dialoga más claramente con una tercera preocupación crítica, que ha sido tangencialmente abordada por algunos de los trabajos antes citados: el efecto de la migración en cuanto a la transposición de los modelos de género accesibles para la construcción de la subjetividad de las protagonistas en las dos culturas. A este respecto, resultan particularmente iluminadoras las observaciones de Miriam Criado en “Lenguaje y otredad sexual/cultural en *How the García Girls Lost Their Accents* de Julia Álvarez”. Criado argumenta que: “Julia Álvarez presenta en su novela la dificultad de las hermanas García por encontrar un lenguaje que consiga expresar su experiencia vital mediante una doble dicotomía lingüística: inglés versus español, lenguaje masculino versus lenguaje femenino” (196). En efecto, al igual que sucede con el relato de Lidia en Felices días, la selección de eventos que constituyen la trama del yo en las novelas de Álvarez, delata la coexistencia de la búsqueda, o en este caso la pérdida, de una identidad nacional con la construcción de una identidad de género, para cuya adquisición se hace necesaria la ruptura con los modelos predominantes de feminidad en la cultura de origen. En How the García Girls y ¡Yol!, la ruptura de la identidad o la escisión del sujeto generada por la migración forzada, el ingreso en una nueva cultura y el aprendizaje de una nueva lengua, es agravada por el cuestionamiento de los roles de género y del sistema de valores que juzga su

comportamiento como adecuado o no para una “señorita”, según los estándares de la isla. Este cuestionamiento resulta de la contraposición de esos valores con los del nuevo contexto cultural. A este nivel, las novelas de Álvarez repiten muchos de los motivos que se han venido analizando a lo largo de esta tesis como parte del conflicto entre la formación de una subjetividad femenina autónoma y la norma patriarcal. Así mismo, Álvarez inscribe en sus novelas la problemática de la pérdida de la voz, o el duelo que las púberes experimentan al sentir el crecimiento y percibir la sexualización de sus cuerpos, efecto comentado en casos como el de Ana Isabel en la novela de Antonia Palacios, y que se observa también en la crisis adolescente de Lidia en Felices días.

Trauma, duelo y nostalgia se mezclan en el ejercicio de incursión en la memoria por medio del cual Julia Álvarez intenta reconstituir narrativamente la identidad y la voz de sus personajes, así como la suya propia. La coexistencia de estos aspectos se evidencia desde el primer episodio de la novela, que narra el regreso de Yolanda a la isla y la celebración familiar de su retorno. Conmovida por el afecto familiar, la Yolanda adulta admite que nunca se ha sentido en casa en los Estados Unidos y considera volver a la isla: “Let this turn out to be my home” (11). Sin embargo, la protagonista va descubriendo su distanciamiento de la misma y los motivos de esta ruptura gracias, por un lado, a su reencuentro con las reglas y costumbres que rigen la vida de las mujeres de su familia, quienes sorprenden a Yolanda con su reticencia a que viaje sola a recorrer la isla. Por otro lado, en este capítulo Yolanda se ve obligada a revivir el miedo. Cuando, en busca de colmar su antojo de guayabas, Yolanda se pierde en medio del campo, la aparición de dos campesinos que intentan ayudarla conduce a la mujer al pánico, la parálisis física y verbal. La narradora omnisciente reflexiona sobre la reacción de Yolanda, considerando cómo los mismos hombres que podrían resultarle atractivos en cualquier otro lugar, en este contexto le resultan peligrosos. Yolanda rompe su

silencio en inglés, en una escena que reitera su distancia definitiva de los nativos y de la isla. Si bien el miedo de Yolanda puede considerarse una respuesta al trauma infantil de la violencia previa a su partida de la República Dominicana, en este primer capítulo se hacen obvias las connotaciones negativas que la protagonista asocia con la feminidad en las mujeres de la misma: excesiva preocupación por la apariencia, dependencia, vigilancia mutua sobre los comportamientos adecuados para las mujeres y, sobre todo, vulnerabilidad, son algunas de las características que saltan a la vista. Desde el principio se plantean, entonces, la escisión interna de Yolanda, el vínculo complejo y ambivalente que sostiene con la isla, al igual que los términos de su ruptura con la cultura local.

A lo largo de la primera parte se descubren otros síntomas de esta escisión, que marca particularmente las personalidades de Sandi y Yolanda, las dos hermanas intermedias. Los episodios nerviosos de las mismas llevan al paroxismo la severa dislocación de su yo que se ha comentado como característica de las heroínas del *bildungsroman* contemporáneo. En el origen de este sentimiento se vinculan, al igual que en la escena inicial, el miedo, el efecto traumático de la pérdida de su hogar y su lengua, y un sentimiento de inferioridad asociado con una idea de la feminidad a medio camino entre la heredada de la isla y la norteamericana.

La crisis de Sandi ocurre durante su época universitaria y empieza con una dieta severa emprendida por la muchacha. Mami cuenta al psicólogo que la anorexia de Sandi es acompañada por una compulsiva necesidad de leer, explicada por la hija, en un estadio severo de su locura, como la necesidad de recolectar mucha información, pues su cuerpo y su mente están sufriendo una involución que pronto la llevará a convertirse en mono. Yolanda, por su parte, sufre un colapso nervioso tras la separación de su primer esposo, John. La narradora registra el deterioro de la relación como resultado de una imposibilidad de comunicación que se pone de manifiesto, desde un principio, por la incapacidad de su

esposo de pronunciar el verdadero nombre de Yolanda, que americaniza llamándola “Joe”. La aceptación del apodo por Yolanda y su esfuerzo de aprender la lengua de su esposo es la cumbre de un largo proceso de asimilación, manifiesto en la americanización y masculinización de su lenguaje, que antecede a la crisis de identidad en que la sumergen las complicaciones y el consecuente fracaso matrimonial. La crisis de la pareja expone la brecha lingüística, cultural y de género que los separa, pues, a pesar de que los dos hablan inglés, como concluye Yolanda al explicar la separación a sus padres: “We just didn’t speak the same language” (81). En los encuentros finales de la pareja, la incomunicación conduce a una suerte de afasia por parte de Yolanda, quien no puede entender las palabras de John ni articular las propias ante él. Yolanda termina optando por el silencio y abandona a su esposo. De vuelta en casa de sus padres, Yolanda emerge del silencio hablando sin parar un lenguaje completamente ajeno, primero en comparaciones y juegos de palabras, y después citando compulsivamente a escritores: “She quoted famous lines of poetry and the opening sentences of the classics ... She quoted Frost; she misquoted Stevens; she paraphrased Rilke’s description of love” (79). Al igual que Sandi, silenciada por su compulsión por leer escritores, Yolanda esconde su propia voz tras esta lluvia de pensamientos ajenos en los que trata de hallar respuesta a la pregunta que se vuelve su obsesión: “What is love?” (82). Pero los textos que cita, todos de escritores, hablan la misma lengua de John, una lengua androcéntrica que no puede dar una respuesta satisfactoria a la pregunta de la protagonista. La tradición literaria, cuyos escritores han funcionado como los mentores de Yolanda en su encuentro con la lengua y la cultura de su nuevo hogar, resulta insuficiente para guiar a la protagonista hacia la comprensión de su identidad de género. La caracterización del amor que encuentra en estos autores obedece a una perspectiva y una tradición masculina, que, al igual que lo hace John al rebautizarla como Joe, nombra la mujer a su manera y exige su

aceptación pasiva del amor, su silencio y la anulación de su cuerpo. La crisis de Yolanda delata su reconocimiento de ese lenguaje como ajeno, y su dificultad, como mujer y escritora, para encontrar un lenguaje propio.

Los padres acaban por internar a Yolanda en un sanatorio. Allí, la mujer empieza a fantasear con su doctor, sobre quien desplaza su búsqueda de respuestas, y a quien le habla sobre su dilema, "the growth and fear and the self in transition and women's spiritual quest," con la esperanza de que él le devuelva el sentimiento extraviado de unidad de su ser: "He would save her body-slash-mind-slash-soul by taking all the slashes out, making her one whole Yolanda" (80). La descripción de la crisis y búsqueda de Yolanda remite inequívocamente a la escisión entre el cuerpo y el ser cuyo origen adolescente se ha venido documentando a lo largo de esta tesis, y que se agrava para este caso por el exilio geográfico y lingüístico del personaje. Tampoco el doctor puede reparar la herida interna de Yo, correspondiente a la herida del "yo"/cuerpo femenino. La persistencia de su fisura se simboliza en la alergia desarrollada por Yolanda a la versión inglesa de su nombre, "Joe", y a las palabras "love", y "amor", cuya pronunciación le produce ronchas e hinchazón. Yolanda materializa en su propio cuerpo su rechazo a las palabras que, al nombrarla, colonizan su subjetividad remitiéndola a ser un sujeto escindido y enajenado por la autoridad masculina que, valiéndose del discurso amoroso, silencia su voz propia. Yolanda logra superar la crisis cuando asume su búsqueda espiritual y se reconcilia con su cuerpo, al proponerse crear inmunidad contra estas palabras y encontrar las suyas propias a través de la escritura. El accidentado desarrollo de la vocación de Yolanda como narradora a lo largo de las dos novelas analizadas testimonia la peregrinación de la protagonista en la búsqueda de un lenguaje propio y las tensiones recurrentes por las que se ve cruzada.

Por otra parte, los episodios de Sandi y Yolanda ponen de relieve el efecto de la diferencia sexual y del aprendizaje conflictivo de unos roles de género en medio de la complejidad de factores que generan las subjetividades escindidas y el silenciamiento de la voz de las hermanas García. Como bien lo señala Miriam Criado, a pesar de que las hermanas mismas se explican la pérdida de su voz por las dificultades del nuevo idioma y el trauma del exilio, dicha pérdida es también directa consecuencia de la sexualización de sus cuerpos:

La pérdida de la voz de las hermanas García está íntimamente ligada no sólo al proceso de su asimilación cultural en los Estados Unidos sino a su descubrimiento de la sexualidad y de sí mismas como seres sexuales. En los casos de Carla y Sandra, sus voces se pierden en la transición entre la niñez y la adolescencia. Sin embargo, ellas creen que los sentimientos y los cambios en su cuerpo son un resultado directo del exilio. (197-198)

En efecto, Carla, Sandi y Sofía sólo narran en primera persona durante su niñez. Por su parte, en el caso de Yolanda el último episodio que narra en primera persona, que corresponde a la primera parte de la novela pero cronológicamente remite a la adolescencia tardía de la protagonista, se remite a su enfrentamiento con su sexualidad en el *college*. Es entonces cuando su “vivacious personality”, que la había hecho atractiva para los chicos en la escuela, se hace insuficiente para mantener el interés de su primer novio, Rudy, quien rompe con ella por su negativa a tener relaciones sexuales. En el capítulo se pone en evidencia la incapacidad de Yolanda para captar las sutilezas y dobles sentidos de la lengua, así como su escasez de vocabulario para nombrar su deseo y entender la sexualidad propia o ajena. Una vez más el idioma que ha aprendido en la literatura, el escenario principal de su encuentro con el inglés, revela su insuficiencia. De la misma manera, su relación con Rudy

enfatisa el conflicto de valores interiorizado por Yolanda, que se debate entre una moral católica en la que ya no cree pero que sigue moviendo hilos invisibles de su conducta, y el imperativo de la época, los sesenta, en plena revolución sexual, cuando “everybody was sleeping around as a matter of principle” (87).

Así mismo, los episodios de la adolescencia y la niñez de las García, narrados en la segunda y la tercera parte de la novela, constatan el impacto de la sexualización de sus cuerpos sobre la escisión del yo que signa su subjetividad adulta. El recuento de la adolescencia de las hermanas evidencia no sólo la disociación entre sus cuerpos y su ser que ha sido ilustrada a lo largo de esta tesis como emblemática de la experiencia de las adolescentes, sino las constantes y diferencias entre los modelos de feminidad de las dos culturas, así como el efecto que la transposición de dichos modelos opera sobre la construcción de la subjetividad de las protagonistas.

La segunda parte se inicia cronológicamente con la llegada de las hermanas a los Estados Unidos y culmina con el último verano en el que las García pasan sus vacaciones en la isla, correspondiente al primer capítulo en el orden invertido de la narración. En los diez años transcurridos se observa la conmoción que supone el cambio para las vidas de las cuatro hermanas como un momento de numerosas pérdidas, entre otras la del hogar, la lengua madre, la familia extensa, el estatus económico y social de la familia en la isla, y la estabilidad emocional. La transición es particularmente difícil para la hermana mayor porque su llegada a los Estados Unidos coincide con su pubertad. Carla se ve obligada a soportar las humillaciones de sus compañeros de escuela, que la llaman “dirty spic” y el acoso de un pervertido que le muestra su pene desde su coche. Carla asocia estas ofensas con la suciedad que asigna a su cuerpo en crecimiento “a hairy, breast-buddy grownup no one would ever love” (153), respondiendo con rabia y frustración a la sexualización de su cuerpo. Sin

embargo, la transición supone también ganancias, en especial en cuanto a la autonomía adquirida por las hermanas en sus *boarding schools* y gracias a su interacción con las adolescentes americanas. Sofía, la menor, es quien se adapta con mayor facilidad a los estándares morales y las prácticas de su nuevo contexto cultural: sale con o sin el permiso de los padres, conoce muchachos y tiene novios, prueba drogas, etc. Es así como la asimilación cultural de las García adquiere un matiz ambivalente, pues, como lo precisa Karen Castellucci Cox, su aceptación de la nueva cultura supone, al mismo tiempo, una ruptura con la norma patriarcal:

With every act of American conformity, these Dominican daughters act against a cultural code of behavior that values feminine deference, sexual purity, and familiar devotion. The García girls are reminded incessantly that their allegiance lies in another place, their conduct measured by another standard. (135)

Y, sin embargo, las muchachas no cesan de cuestionar estos estándares. En aras de reconciliar las expectativas paternas con sus nuevas prácticas, las hermanas mienten y se escapan, resistiendo con lo que llaman “a guerrilla war” la norma sobre la feminidad representada por el orden familiar y la cultura de origen. Alarmados con la excesiva adaptación de las hermanas a la cultura americana, los padres emprenden una campaña para mantener los valores de sus hijas, enviándolas a la isla durante los veranos o como castigo a sus comportamientos reprobables. Las visitas a la isla acentúan los contrastes entre las experiencias de sus primas y las de las García, entre las vidas de sus tías y las expectativas sobre sus propias vidas que van forjándose las hermanas, quienes cada vez más contestan en inglés y cuestionan las imposiciones familiares. Es así como la exigencia de estas visitas por sus padres termina siendo contraproducente, promoviendo la ruptura definitiva de las

muchachas con la isla y con las limitaciones que la misma representa para su autonomía. Dicha ruptura se narra en el episodio inicial de la segunda parte, titulado: “A regular revolution”. La revolución se inicia con el castigo de Sofía, quien es enviada por sus padres a quedarse por un año entero en la isla cuando, para terror de la madre, encuentra marihuana en el cuarto de las muchachas. Yo explica la reacción de la madre irónicamente: “Worried sick about protecting virginity since we’d hit puberty in this land of wild and loose Americans, and vice entered through an unguarded orifice at the other end” (114). Tras el primer semestre de Sofía en la isla, Carla, Sandi y Yolanda regresan de vacaciones para encontrar a la más rebelde de las García transformada en una S.A.P., “Spanish American Princess”, arreglada y maquillada para complacencia de su novio, un macho isleño que cree que usar condones causa impotencia y que leer o dar su opinión es inapropiado para las mujeres. Las hermanas emprenden de inmediato su revolución feminista, sabotando el noviazgo en los propios términos de su familia, al exponer frente a la madre la posibilidad de que Sofía esté teniendo relaciones sexuales con su novio. De esta manera, las hermanas se aseguran el retorno de Sofía y la cancelación de sus visitas a la isla, garantizando la independencia que sienten haber ganado con su salida de la red de afectos, vigilancia y prohibiciones de su familia extensa. La historia de su “revolución” evidencia cómo la ruptura emocional de las muchachas con la isla, su familia, su lengua y su cultura, es precipitada por la necesidad de autonomía que la cultura norteamericana parece proveer a las adolescentes y que las García no encuentran en su cultura de origen. Sin embargo, la promesa de libertad de su nuevo hogar no repara la herida del múltiple exilio al que se ven forzadas las hermanas, ni tampoco garantiza la adquisición de una identidad y una subjetividad autónoma, hecho del que da testimonio el cuadro psicológico y familiar de las García adultas.

La adolescencia resulta, entonces, el momento crucial en el resquebrajamiento del yo de las García, de una escisión entre *sameness* y *selfhood* que coincide con la disociación entre el cuerpo y el ser, y que es reproducida en la novela tanto por la trama como por su estructura. El último salto cronológico hacia la infancia de las García puede interpretarse, en este contexto, como un intento de recuperación de la voz a través del reencuentro con la niña, a la cual se remite la autenticidad del ser, como *ipse*, cuya unidad es amenazada por la ruptura con el *idem*, representado por la univocidad de una lengua y la identificación con una cultura y una definición de la feminidad. El viaje invertido en la memoria y la recreación de los puntos de quiebre en la experiencia de las niñas ha sido interpretado por Karen Castellucci Cox como un ejercicio de sanación, en el que, de manera similar al método psicoanalítico, la cura procede del reencuentro con los orígenes del trauma. Sin embargo, la cura en la novela no proviene sólo del acto de recordar sino del ejercicio de narrar, recreado en la necesidad de contar historias de Yolanda, que permite la reconciliación en una identidad del pasado y el presente, y de las pulsiones diversificadoras e integradoras inherentes a la subjetividad.

El cuadro de la infancia de las García en la República Dominicana está enmarcado por la protección y el afecto de una gran red de tías, primos, empleadas, etc., pero también por el miedo que precedió la salida de la familia de la isla, bajo la amenaza de la guardia de Trujillo. A la niñez se remiten eventos fundacionales en la vida de cada hermana. Carla tiene su primer dilema moral cuando Gladys, una de las empleadas domésticas, es despedida porque le encuentran una muñeca mecánica que su padre le había regalado y que Carla le cede a la muchacha. Sandra, por su parte, ve frustrado su talento artístico al romperse el brazo en un accidente. La escena es también su despertar a la sexualidad, pues Sandi se fractura al caerse de un techo desde el cual observa a un escultor seducir a una mujer enorme de madera. La niña descubrirá luego, en la iglesia, a la mujer de madera convertida en una

virgen con un rostro idéntico al de Sandi, cuyas facciones son usadas por el artista para completar su obra. De “Yoyo” y “Fifi” se cuenta su descubrimiento de “the human body”, en el capítulo así titulado, donde su primo Mundito les propone mostrarle que sí son chicas a cambio de la plastilina y un muñeco armable que su abuela le ha traído de regalo. Fifi se baja los pantaloncitos sin saber lo que está haciendo, mientras que Yo registra un atisbo de culpa al recordar que: “In religious instructions classes, sor Juana had told how God clothed Adam and Eve in the Garden of Eden after they have sinned” (234). Mientras que, en casa: “the aunts had drawn the older girls aside and warned us that soon we would be señoritas who must guard our bodies like hidden treasures and not let anyone to take advantage” (235). En este mismo episodio, Yolanda recibe el regalo que marca el inicio de su propia vocación, el libro de Las mil y unas noches, con cuya Scherezada la niña se identifica de inmediato.

Por su parte, el miedo y las circunstancias traumáticas de la partida son relatadas en “The Blood of the Conquistadores”, capítulo con el que se abre la tercera sección, en el que se relata la visita de los guardias de Trujillo a la casa familiar, el escondite del padre, la angustia y el insomnio permanente de la madre, así como el precipitado abandono de la familia García. A la salida abrupta se remite también la fisura interna de Sandi, la única que, ante la exigencia de la madre de elegir un único juguete para llevar con ella, no logra escoger: “nothing quite filled the hole that was opening wide inside Sandi ... that need, even years later” (215). En este capítulo se refiere también el único recuerdo infantil de Fifi, el ritual vudú de despedida de Chucha, su empleada haitiana. Chucha asume la voz en primera persona tras la salida de las niñas de la casa en un monólogo en el que profetiza las futuras crisis y dificultades de las muchachas, cuyo origen localiza en la muerte espiritual que atribuye a la partida. Chucha también anuncia la que se convertirá en la cura contra la

enfermedad de la nostalgia y el exilio: “They will be haunted by what they do and don’t remember. But they have spirit in them. They will invent what they need to survive” (223).

Autoras como Lucía M Suárez y Karen Castellucci Cox remiten la inestabilidad y los colapsos nerviosos de las García a esta partida abrupta y al miedo que registran las niñas en los años de la dictadura, cuyas tensiones se concretan en el capítulo citado. Suárez interpreta esta última parte de la novela a la luz de la violencia de la dictadura: “Álvarez highlights the impact of violence on memory and the complexity of its representation” (2). Así mismo, esta autora sitúa la pérdida de voz e identidad de las protagonistas en el silencio forzado por los horrores del gobierno de Trujillo: “the inherited legacy of the indecipherable horrors of the thirty-one-year Trujillo dictatorship that imposed loss of both memory and geography on many Dominican families” (8-9).

Por su parte, Cox sugiere el poder de la narración en la recomposición del yo disociado por el trauma, vinculando las palabras de Chucha sobre la capacidad de invención en la que consistirá la cura con la vocación de contar historias de Yolanda. En efecto, la relación entre su necesidad de narrar historias y el miedo se evidencia en los otros dos eventos traumáticos en la infancia de Yolanda referidos en esta parte final de la novela. El primero es un incidente en el que la niña es castigada por el padre ya que cuenta a un general cercano a la familia que Papi guarda un arma. El impacto del castigo del padre se esboza en How the García Girls para concluirse en el capítulo final de ¡Yo!, al que volveré más adelante. El segundo evento cierra la primera novela. Yolanda roba un gatico de una manada, aprovechando la ausencia de su madre. Camino a su casa, la niña se encuentra con la gata y mete al gatico dentro de su tambor para ahogar sus aullidos con el tamborileo. Finalmente, Yo se ve obligada a tirar el gatico por una ventana, asustada por el quejido de la gata negra que la perseguirá en sus pesadillas hasta que llega a los Estados Unidos, y aún después:

I grew up, a curious woman, a woman of stone ghosts and stone devils, a woman prone to bad dreams and bad insomnia. There are still times I wake up at three o'clock in the morning and peer into the darkness. At that hour, and in that loneliness, I hear her, a black furred thing lurking in the corners of my life, her magenta mouth opening, wailing some violation that lies at the center of my art. (290)

En las líneas citadas se vincula el episodio no sólo con la formación como sujeto de Yolanda sino con su oficio de escritora. Se percibe un nexo entre la travesura de la niña—la culpa al entender el costo de su trasgresión—y las dudas de la adulta que aún busca definirse como ser y autora. William Luis interpreta el desprendimiento del gatico del lado de su madre en esta escena final como símbolo del propio desarraigo de Yolanda de su tierra madre. De manera que las pesadillas que la adulta adjudica a su propia culpabilidad al haber alejado al gatico del nido materno “recall that past but most importantly Yolanda’s own trauma of being taken from her natural environment, from her own litter ... The mother cat is a reminder of what Yolanda did, but it is also a symbol of the psychological fear of being taken away from her surroundings at an impressionable age” (847-848).

El vínculo entre trauma y vocación se hace aún más evidente en la otra historia que la persigue, cuya importancia es insinuada en How the García Girls pero que adquiere protagonismo en ¡Yo!. En esta última, Álvarez recurre una vez más al recuento de las memorias de infancia para inscribir la lucha de Yolanda por definir su subjetividad, y para explicar a esa mujer errante entre amores e historias, a la que le cuesta encontrar y admitir su voz, estremecida aún por la secreta trasgresión de su palabra, y cuyo símbolo es esa disolución de su nombre, Yolanda, en “Yo”, “Yoyo”, o “Joe”. En ¡Yo! Álvarez subraya la concordancia entre sujeto y trama, y entre disolución de la identidad y de la estructura

narrativa de la que da cuenta Paul Ricoeur. Para Ricoeur, los personajes son tramas, y las tramas identidades, de modo que “the person shares the condition of dynamic identity peculiar to the story recounted. The narrative constructs the identity of the character, what can be called his or her narrative identity, in constructing that of the story told. It is the identity of the story what makes the identity of the character” (147-148).

Si bien la historia y la identidad de Yolanda constituyen el centro narrativo y temático de *¡Yo!*, al igual que en *How the García Girls*, la multiplicación de voces y perspectivas reproduce en la trama y estructura de la novela una subjetividad tejida a través de la experiencia propia y en conjunción con las experiencias de los demás. De hecho, al final de *¡Yo!* es el padre quien asume la primera persona para suturar las heridas de Yolanda y completar el proceso de su recreación y reinención narrativa.

Carlos García, Papi, refiere finalmente el citado castigo de Yolanda. La niña Yo, quien erizaba los nervios de la madre por su compulsión por inventar historias y decir mentiras a los adultos, comete un día la imprudencia de decirle a un general vecino que su padre tenía una pistola más grande que la suya. Según explica el mismo padre, Yo debía haber visto la pistola que él tenía guardada en el armario porque la niña visitaba frecuentemente su estudio, en donde jugaba con sus libros de medicina contándoles las historias de Scherezada a los pacientes retratados para hacerlos sentir mejor⁵⁴. De modo que la historia de Yolanda tiene una base real, pero los padres reaccionan violentamente porque al contarla Yo ha puesto en la mira de los trujillistas a la familia García. Papi cuenta que él mismo castiga a la niña con “una pela”: “I had to silence our betrayer... ‘This should teach you a lesson’ I kept saying. ‘You must never ever tell stories’” (307). El padre anciano decide

⁵⁴ Cox señala que la niña anticipa en este gesto la cura a través de las historias que será el mecanismo reparador del trauma para la escritora y su *alter ego*, mecanismo que anuncian también las palabras de Chucha (141).

recordarle esta historia a Yolanda porque entiende su peso sobre la vocación de narradora de su hija, quien aún se debate entre dudas sobre sus libros y sobre su decisión de no tener hijos. En este episodio infantil, el padre intuye el origen de la ambigua relación de Yo con sus libros, la sensación de que, al escribir, cumple y viola secretos designios. El castigo del padre vincula también el silencio impuesto a la niña con el evento nacional del terror y el imperativo de callar para sobrevivir en medio de las circunstancias de la dictadura.

La vocación de narradora de Yolanda está cercada desde sus orígenes por pulsiones contradictorias y violentas, cuya persistencia se reitera enfáticamente en los finales de las dos novelas. Así mismo, el colapso nervioso de Yolanda constata que la aserción de un lenguaje propio es uno de los retos decisivos en la historia y la identidad de la protagonista. De hecho, en How the García Girls se cuentan también las dificultades de la Yolanda adulta para continuar su carrera como poeta, y gran parte de las peripecias de Yo en la siguiente novela oscilan en torno a su escritura, la pérdida de uno de sus manuscritos, el rechazo familiar tras la salida de su primera novela. En la recreación de estas anécdotas la protagonista emula también a su autora, cuya primera novela se publicó cuando Álvarez tenía cuarenta y un años, después de muchos ires y venires como poeta y profesora.

Por otro lado, el castigo del padre remite a la norma patriarcal como prohibitiva de la vocación de la niña, de manera que también en este nivel de la historia se evidencia que la dificultad para encontrar su voz y un lenguaje propio, para crear y para crearse, como ser, personaje y autora, está atravesada por su diferencia sexual. Así, mientras que en la primera novela la ambivalencia hacia su oficio de escritora—“a violation that lies at the center of my art”—se remite en su escena final al desarraigo de la tierra y la lengua, en ¡Yo! se asocia claramente a la trasgresión del mandato paterno—“You must never ever tell stories”. En esta última se inscriben además las consecuencias de su trasgresión, ya que la novela empieza

por registrar el rechazo y resentimiento familiar contra Yolanda por parte de sus hermanas y sus padres, por haber expuesto la historia familiar en la primera novela. De hecho, las dos novelas son testimonio de la trasgresión del mandato paterno en su existencia misma, pero sus episodios reiteran una y otra vez que esta rebelión contra la ley del padre tiene para la narradora efectos desgarradores y dolorosos.

La violación que supone el escribir se asocia en ambas novelas con la ruptura de Yolanda con la norma de género. Las múltiples voces de ¡Yo! registran una mezcla de admiración y compasión por esa Yo errante, frustrada en sus matrimonios y en sus proyectos, sin un trabajo fijo ni una vida en orden, que subvierte tanto las expectativas sobre la feminidad en la isla como las de la mujer profesional y exitosa del modelo norteamericano. Aún desde la estabilidad de su último matrimonio, Yolanda es perseguida por la duda, acusándose por haber renunciado a la maternidad. Es entonces cuando su padre interviene para reiterarle que los libros son sus hijos, y su destino. Papi decide no sólo contarle la historia a su hija sino reinventar el final de la misma, cambiar el castigo por una bendición que impartirá en un ritual, poniendo sus manos sobre la cabeza de Yolanda, para desterrar por fin la incertidumbre sobre su vocación. El padre se refiere al ritual como “una cura mágica” que, en oposición a su propia medicina, reitera la cura anunciada por Chucha y asumida por Yolanda en el acto de narrar: “They will invent what they need to survive”. En palabras de Cox, la reinención de la memoria, tanto en la bendición del padre como en la narración, funciona en las dos novelas como un “mystical healing that offers psychological wholeness to these Dominican American characters living between two cultures in the mental borderland of the exiled” (134).

La cura del padre puede ser interpretada también como una ambivalente reconciliación con la ley patriarcal, pero si bien Yolanda requiere de la bendición paternal

para asumir finalmente su vocación, el ritual se hace en los términos de la escritora, los que el padre ha aprendido de su hija: “I have promised her a blessing to take the doubt away. A story whose true facts cannot be changed. But I can add my own invention—that much I have learned from Yo. A new ending can be made out of what I now know” (308). Así como García Ramis inventa un tío Sergio que funcione como el mentor ausente durante su etapa de crecimiento y repare la fisura de su identidad nacional, Álvarez recrea a su padre para que éste reinvente su pasado y el de su hija para sanarla. El final de la novela supone, entonces, la imposición de la lógica de la creación y la narración como cura mágica que supera el lenguaje científico y racional masculino. La creación termina por liberar a Yolanda del imperativo de ser la madre y la mujer que no fue, que no será, pero cuya deserción sigue acosándola, para reconciliarla finalmente con su destino de escritora. De esta manera, en palabras de Cox: “The novels of Julia Álvarez ... assert that a life lived between these binary worlds—in spite of the alienation and pain it engenders—can be embraced and celebrated with words. In fact, Álvarez calls books her ‘portable homeland’, the country to which she claims her more comfortable citizenship” (147).

El final no deja de ser ambiguo, reiterando las complejas alianzas en medio de las cuales se construye la identidad y la “ciudadanía textual” de la autora. La recreación de cada elemento de su identidad, la lengua de sus novelas versus la experiencia y la sensibilidad inscrita en sus historias, la relación ambivalente con el padre y su posicionamiento frente a la norma patriarcal, remiten a esta autora al espacio de la pluralidad y la polivalencia, testimonio de las complejas y múltiples identificaciones en medio de las cuales se define el sujeto desde la diáspora. Desde los mismos títulos de sus novelas, el de la indefinición y la ambigüedad, el del *ser sin el mismo*, se plantea como el lugar desde el que la autora recrea su yo y comunica su historia. La ironía de How the García Girls Lost Their Accents se manifiesta en la

persistencia del “acento” en el apellido. Un García que aún se escribe con tilde recuerda que el desplazamiento de la lengua original no es total y que las García siguen siendo hijas de su padre, aún desde su exitosa asimilación a la norma de género de su nuevo entorno. En ¡Yo!, por su parte, las connotaciones del diminutivo de Yolanda en su idioma materno enmarcan la estructura de la novela y sintetizan todas sus tensiones. Como lo explica Lucía M. Suárez: “Yo is the “T” caught in the tension between the past and the present, Hispanic and American, and (as the text underscores) good daughter (following tradition) and feminist woman (defying traditional expectations of silence)” (12).

Felices días, How the García Girls y ¡Yo! reproducen en sus historias y en sus estructuras abiertas el proceso de la formación de la subjetividad como un perpetuo devenir sujeto, desde la multiplicidad y la diferencia, no sólo frente a los otros sino frente a los que fuimos y seremos, los que creímos ser, lo que narramos como nuestro yo hoy y lo que reinterpretaremos mañana de nuestro pasado y nuestro presente. Las historias retratan la persistencia del yo, del ser, más allá de la ruptura con sus identificaciones, con su familia y su género, en el caso de Magali García Ramis, y con su tierra, su lengua y su género en el caso de Julia Álvarez. Las protagonistas son, en consecuencia, desgarradas e incompletas, pero la inscripción de sus dolores en el texto sana, y su identidad se negocia precisamente desde su incompletud abriendo puertas a una construcción de su subjetividad más allá de los imperativos patriarcales.

La representación del proceso de formación de la subjetividad de Lidia, Yolanda y las García, rebasa no sólo las expectativas de género, sino las expectativas de la tradición cultural y literaria que provee las estructuras meta-narrativas que las autoras utilizan para contar sus historias. Así, las expectativas de desarrollo lineal y continuo hacia una subjetividad y una identidad adulta se revierten en la apropiación de estas autoras del *bildungsroman*,

evidenciando el diálogo entre tradición y creación que signa no sólo la formulación narrativa sino la acción y la experiencia misma de los sujetos, sus posibilidades creativas de respuesta ante la norma, su capacidad para reformular la norma en la vivencia, y en la interpretación y organización de su propia historia. De esta manera, García Ramis y Álvarez ponen de relieve la inestabilidad y apertura del sujeto y su identidad. Siguiendo las palabras de Ricoeur, la literatura llega en este tipo de narraciones a su máximo poder liberador, al exponer que: “what we call the *subject* is never given at the start. Or, of it is, it is in danger of being reduced to the narcissistic, egoistic and stingy ego, from which literature, precisely, can free us. So, what we lose in the side of narcissism, we win back on the side of narrative.” (On Paul Ricoeur 33)

Ahora bien, para Ricoeur tanto la narración como la lectura son procesos interpretativos. El acto de leer activa simultáneamente una relación hermenéutica entre el lector o lectora y el mundo real, entre el lector y el o la autora y su universo ficcional, y entre el lector o lectora y ella misma. Desde este punto de vista, el sujeto que se narra a través de la escritura está no sólo organizando su experiencia en relación con un contexto familiar, social y cultural específico, sino que está detonando un proceso interpretativo del mundo que continúa en el acto de leer. El gesto de construcción de sí misma en el ejercicio de escribir es emulado en la lectura, en tanto que acto interpretativo del yo, del otro y del mundo; de modo que escritura y lectura son ambas experiencias fundamentales para esa subjetividad en permanente formación, transformación y negociación. A este nivel, la identidad narrativa pone en evidencia que

the self does not know itself immediately, but only indirectly by the detour of the cultural signs of all sorts which are articulated on the symbolic mediations which always already articulate action and, among them, the narratives of

everyday life. Narrative mediation underlines this remarkable characteristic of self-knowledge—that it is itself interpretation. The appropriation of the identity of the fictional character by the reader is one of its forms. What narrative interpretation brings in its own right is precisely the figural nature of the character which the self, narratively interprets, turns out to be a *figured* self—which imagines itself (*se figure*) in this or that way. (198-199)

Las historias de Lidia, Sandi y Yolanda revelan este proceso en la construcción de su propio yo, al igual que las dificultades que la diferencia sexual genera al apropiarse el lenguaje de la tradición literaria al servicio de la construcción de una subjetividad femenina autónoma. Sin embargo, la lectura revela su papel liberador en su celebración de la creación, que invita a su reescritura, a la reinscripción de la tradición en la narración propia, al diálogo crítico con sus formas, sus modelos y conceptualizaciones del ser y sus dilemas.

¡Yo! testimonia este impacto de la lectura al iniciarse con las quejas de los lectores de la novela anterior, inscribiendo el impacto del texto sobre las vidas de aquellos cuyas historias no han sido contadas desde su propia voz, pero son susceptibles de ser narradas, apropiadas, reinventadas y convertidas en un espejo con referencia al cual pensar y repensar su propio yo. Este efecto es confirmado al final de la novela, cuando Papi, quien dice que ya no sabe qué vivió y qué no gracias a las historias de su hija, decide, sin embargo, conceder la palabra a la ficción como testimonio para futuros lectores, para los nietos y bisnietos que, al llegar, tras perder su vínculo con la isla, carecerán de memoria, de pasado y de historia: “Tell them our journey. Tell them the secret heart of your father and undo the old wrong. My Yo, embrace your destino. You have my blessing, pass it on” (309).

Conclusiones

La investigación sobre el proceso de formación de la subjetividad femenina emprendida en este trabajo, me ha permitido ampliar y confirmar varias de mis hipótesis de partida. En primer lugar, la reiteración en la narrativa de escritoras del Caribe hispano de imágenes de niñas, adolescentes y mujeres que exploran, perciben, tocan, bailan y disfrutan con sus cuerpos, que sufren en ellos la violencia física y psíquica de la norma patriarcal, que expresan, disimulan o subliman su deseo, o que somatizan el dolor, la frustración y la rabia, remite inequívocamente el desarrollo de la subjetividad a un proceso de inscripción psíquica y social de los cuerpos. La subjetividad aparece en esta narrativa como resultado de un diálogo constante entre materialidad y cultura, y entre el individuo y las relaciones de poder, en el que los cuerpos son tanto el blanco de unas técnicas de producción de los sujetos, como el medio y el espacio de contestación de esas técnicas y de la norma patriarcal que sustentan. De allí que la representación de los cuerpos por parte de las escritoras oscila entre la recreación de los mismos como vehículos de una liberación del ser hacia la construcción de una subjetividad autónoma, y la de los mismos como escenario de una batalla violenta contra la apropiación patriarcal. El impacto de esta batalla por sus cuerpos se intensifica en los personajes de niñas y adolescentes, en cuya interpretación he encontrado un lugar privilegiado desde el que observar tanto los mecanismos de inscripción sobre los cuerpos de todo tipo de significados, valores, discursos y prácticas que sustentan la norma patriarcal, así como los excesos ante la misma: las experiencias corporales, las preguntas indiscretas, las respuestas creativas, la “malacrianza”, y otras modalidades de “rebelión” contra los modelos dominantes de feminidad.

En los tres capítulos que constituyen la primera parte de esta tesis, dedicados respectivamente a la novela de Antonia Palacios, los primeros cuentos de Rosario Ferré y de

Marvel Moreno, así como a la novela de esta última, se ha sustentado cómo las técnicas de producción del sujeto por parte de la norma patriarcal apuntan a la anulación del deseo femenino bajo el control de su sexualidad y la restricción de sus subjetividades al modelo de las “niñas decentes” o “señoras bien”, sintetizando el imperativo sociocultural y moral ante el cual se debaten los cuerpos y sus pulsiones en lo que he llamado el “régimen de la decencia”. Estas condiciones enmarcan la emergencia de los sujetos femeninos hasta bastante entrada la segunda mitad del siglo XX, si bien el peso de “la decencia” persiste en mayor o menor grado y con variaciones hasta nuestros días en el Caribe y Latinoamérica.

Por su parte, en el contexto de las transformaciones económicas y sociales de las últimas décadas bajo el modelo neoliberal, este régimen ha cedido espacio a la tendencia individualista que requiere del control de los cuerpos y su sexualidad desde el sujeto mismo. Bajo el nuevo régimen, la limitación de la construcción de una subjetividad autónoma femenina persiste bajo la forma de un doble estándar sobre su sexualidad, que promueve el ejercicio sexual desde una edad temprana entre las adolescentes, pero que sigue colocando sobre éstas la responsabilidad sobre el deseo y el acceso masculino a sus cuerpos, ratificando su condición de objetos. Esta problemática ha sido documentada entre las escritoras incorporadas en la segunda parte, en especial en las novelas de Fanny Buitrago y los cuentos de Mayra Santos-Febres. La preocupación de estas escritoras por la intensificación de las expectativas estéticas sobre los cuerpos femeninos evidencia también la transición hacia una feminidad crecientemente anclada en la apariencia, ligada a una apreciación de los cuerpos femeninos ya no sólo como objetos de intercambio sino también de consumo.

Por otro lado, la persistencia del fenómeno de objetificación de los cuerpos femeninos a través de las seis décadas de narrativa incluidas en este estudio, confirma la segunda de mis hipótesis: que la subjetividad femenina es el producto de la tensión en torno

a sus cuerpos y de la dificultad de integrar el cuerpo a su subjetividad, dado que su “feminización” bajo la norma patriarcal promueve la escisión entre su cuerpo y su percepción de sí misma como sujeto, por medio del desplazamiento de un cuerpo “propio” por un cuerpo “ajeno”. El análisis de los personajes de niñas y adolescentes, y de la transición de la niñez a la adolescencia, documenta, en muchos de los casos estudiados, el reemplazo de una vivencia de sus cuerpos como aliados y activos componentes de su ser, por la apreciación de los mismos como receptáculos pasivos del deseo masculino y de los significados asignados culturalmente a su corporalidad. De esta manera, la relación entre las adolescentes y mujeres y sus cuerpos se ve reducida a la del cuidado de su apariencia, como garante de su acceso al deseo del otro, desde una construcción de su propio deseo como el deseo de ser deseadas.

Algunos de los mecanismos rastreados como fuentes de la escisión interna de los cuerpos y subjetividades de niñas y adolescentes son: la vigilancia a la que se ven sometidas por parte de padres, tías, abuelas, empleadas domésticas, curas, profesores y hasta vecinos, las miradas y avances sexuales de los adultos, incluido el abuso sexual como emblema de la apropiación de sus cuerpos, y, más recientemente, la proliferación en los medios masivos de modelos de feminidad basados en parámetros universalizados de belleza. Las niñas se ven expuestas desde muy temprana edad a estos mecanismos, si bien se hacen más vulnerables a los mismos al entrar en la adolescencia. En muchos de los personajes estudiados, y predominantemente en historias de formación tales como las de Ana Isabel, una niña decente de Antonia Palacios, “La bella durmiente” de Rosario Ferré, En diciembre llegaban las brisas de Marvel Moreno, Felices días, tío Sergio de Magali García Ramis y las novelas de Julia Álvarez, How the García Girls Lost Their Accents y ¡Yol!, entre otras, se ilustra el duelo de las adolescentes que resulta de la pérdida de sí, la muerte del “cuerpo vivo” o “propio”

durante la pubertad. Es entonces cuando se acentúa la escisión entre el cuerpo y el ser femenino, que restringe el primero a su acepción de objeto, consolidando el proceso de sexualización de esos cuerpos y de feminización “normal” de sus subjetividades. De aquí que la recuperación de los cuerpos sea uno de los motivos principales de la rebelión en la mayoría de los textos estudiados.

Por su parte, algunas de las novelas de Fanny Buitrago y de los cuentos de Mayra Santos-Febres, interpretados en el cuarto capítulo, documentan uno de los efectos irónicos de la evolución de la posición de las mujeres en las sociedades contemporáneas. La sutilización de los mecanismos de sujeción y la “liberación” de la sexualidad, ha dado lugar a un fenómeno de negación o desconocimiento de la discriminación patriarcal por parte de las adolescentes, quienes se hacen cómplices complacientes de su sujeción, a través de la manipulación y, en casos extremos, hasta de la utilización de sus cuerpos y su sexualidad como instrumento de poder sobre los otros, en función de los ideales económicos e individualistas del “éxito” en el contexto neoliberal.

La tercera de mis hipótesis iniciales planteaba que hablar de la subjetividad femenina es hablar de subjetividades en plural, debido, por un lado, a la multiplicidad de sujetos que se derivan de las experiencias individuales de niñas y adolescentes, y, por otro lado, porque tanto el proceso de formación en estas historias como su madurez recrea a las niñas y mujeres en una red de relaciones con otros sujetos, en medio de las cuales se construye su apreciación de sí mismas, así como sus juicios y decisiones éticas. En este contexto, mi trabajo ha demostrado cómo otro de los mecanismos que obstaculizan la formación de una subjetividad autónoma es la ruptura con los otros—paralela a la escisión interna del cuerpo y el yo, empezando con la ruptura con la madre, que es reemplazada por una relación de subordinación al otro masculino, como fuente de legitimación del cuerpo y la subjetividad

propia. Las novelas y cuentos de la primera parte de esta tesis comprueban esta hipótesis ya que, por un lado, inscriben la ruptura entre madres e hijas que resulta de la economía patriarcal y, por el otro, proponen la recuperación de los lazos femeninos, en alianzas con tías, abuelas, amigas y otras mujeres, tejiendo textualmente una red en la que se sustentan las rebeliones de niñas y adolescentes contra la norma patriarcal. Las novelas de Julia Álvarez estudiadas en el quinto capítulo registran de manera similar la formación de la subjetividad en medio de la red de las hermanas y la familia extensa. Por su parte, las novelas de Fanny Buítrago y los cuentos de Santos-Febres permiten aproximarse a otro de los efectos de la construcción de la subjetividad femenina frente al modelo neoliberal: la intensificación del individualismo. En este contexto, las rivalidades femeninas en las que se ha sustentado ancestralmente la norma patriarcal, se perpetúan bajo la forma del deseo de éxito individual que motiva cada vez a más niñas y mujeres, desvirtuando las posibilidades de reconexión con los otros, y de deslegitimación del poder patriarcal, que la metáfora de la red de las primeras novelas postulara como alternativa hacia la adquisición de una subjetividad autónoma.

En adición a lo anterior, mi interpretación de las novelas de Magali García Ramis y Julia Álvarez registra una tercera modalidad de la pluralidad en la subjetividad femenina. En la construcción de la “identidad narrativa” estudiada en estas autoras se aprecia la heterogeneidad del yo, del sujeto en relación consigo mismo, a través de la cadena de identificaciones, des-identificaciones y reidentificaciones, así como de la tensión entre transformación y permanencia en el tiempo, que recrea su retrato de la subjetividad de las protagonistas.

Finalmente, mi acercamiento a las niñas a través de la narrativa de autoras caribeñas me ha permitido confirmar algunas otras apreciaciones. Primero, las niñas aparecen en estas obras como poseedoras de una energía vital, una curiosidad y una capacidad intelectual que

testimonia su condición de sujetos en sí, no de sujetos potenciales. Las niñas perciben, viven y aprenden a través de su corporalidad, en la que se fundamenta una relación consigo mismas, con los otros y el mundo, que da lugar incluso a raciocinios morales y posturas éticas. De hecho, puede argumentarse que es la ruptura con los otros y la escisión de sus cuerpos promovida por su “feminización” y sexualización, el origen de la “pérdida de sí” o “pequeña muerte” que da lugar, en la adolescencia, a la sensación de estar perdiendo y no adquiriendo una identidad, efecto que registran las novelas de formación analizadas. De allí que las adolescentes se vean obligadas a reinventarse a sí mismas desde la negociación con la norma que las define como mujeres, proceso a menudo doloroso y no siempre exitoso. En este contexto, la subjetividad, e incluso la identidad, aparecen retratadas como procesos permanentes y discontinuos, como un devenir constante en lugar del resultado de este proceso o del estado garantizado por la llegada a la adultez.

En este sentido, las narrativas de niñas y adolescentes son potencialmente reveladoras y transformadoras no sólo para sus escritoras sino para los o las lectoras. Para las primeras, la recreación de la niñez y de los cuerpos de las niñas funciona, en un primer nivel, como un intento de recuperación en la ficción de la agencia sobre esos cuerpos, cuyas posibilidades de transformación y resistencia, son expuestas en el acto mismo de escribir e inscribir los cuerpos en el proceso de formación de la mujer a través de la narrativa. Escribir la niñez desde la experiencia femenina es también un movimiento que permite arrebatarse a la palabra masculina su legitimidad sobre la construcción de esos cuerpos, tanto en la cultura como en la tradición literaria, y el punto de partida para la resignificación del lenguaje y del signo “mujer” en el que las escritoras anclan su propia voz autorial. Por último, y como se ha argumentado en especial en el último capítulo, narrar el proceso de formación funciona como una fuente de organización y reorganización de la experiencia propia, una auto-

narración en una trama en la que se exhibe el diálogo entre las meta-narrativas culturales que han dominado la construcción discursiva y empírica de la subjetividad femenina, y la creatividad individual. En este último nivel, la recreación de la subjetividad se vuelve potencialmente relevante para la formación de la subjetividad de lectores y lectoras, que ven emuladas sus propias pulsiones y dilemas, sus identificaciones y sus rupturas, sus pérdidas y ganancias en la construcción de su yo, así como las posibilidades de transformación siempre abiertas en su propia historia personal.

La exploración de la narrativa de formación en escritoras del Caribe hispano me ha abierto también puertas a nuevas preguntas, y revelado tareas pendientes para investigaciones personales futuras o, incluso, para los trabajos emprendidos por otros investigadores e investigadoras en los distintos campos del saber que han influenciado este trabajo.

Frente al campo de los estudios caribeños, la construcción narrativa de los cuerpos por escritoras permite cuestionar el estatus de los mismos en la cultura y en la tradición literaria y crítica de la región. Una de las hipótesis pendientes que se desprende de este trabajo es que la persistente centralidad de la corporalidad en la escritura de las narradoras caribeñas responde, por un lado, a la visibilidad de los cuerpos en la región, pero también, por el otro, a la intensificación de la objetificación de los cuerpos femeninos que subsiste bajo la aparente celebración de su ritmo, movimiento y exhibición en el Caribe. En relación con el carácter contestatario o contra discursivo que se ha asignado en el marco de los estudios postcoloniales a los cuerpos como fuente de la reescritura de la historia y de una construcción de la identidad cultural caribeña desde las múltiples voces y herencias culturales silenciadas por la experiencia colonial, la narrativa de escritoras pone en evidencia la necesidad de repensar los cuerpos y sujetos postcoloniales desde el cuestionamiento no sólo a la norma colonial sino a la norma patriarcal. A este primer nivel, son tareas pendientes

continuar con la exploración de la narrativa de formación entre escritoras del Caribe hispano, anglófono y francófono, en otras escritoras de la diáspora caribeña en los Estados Unidos, y aún frente a otras escritoras latinoamericanas, para ahondar en lo propio de la representación caribeña de los cuerpos femeninos. La contraposición de estas historias con la representación de las niñas y adolescentes en la tradición literaria masculina en la región también se hace necesaria como proyecto a mediano plazo.

De cara a las teorías del *embodied subject*, las narraciones de formación ofrecen un punto de observación privilegiado para entender la brecha en la que se sustentan muchos de los conflictos de la subjetividad femenina, en cuyo abordaje ha predominado la perspectiva adulta. La aproximación a la subjetividad como devenir es, por supuesto, una tendencia cada vez más fuerte en este contexto teórico. Sin embargo, creo que muchos de estos estudios se beneficiarían de la recreación del proceso antes que del “resultado”, y que en la energía y vitalidad de las niñas se hallan fuentes valiosas para entender la problemática de la subjetividad. Frente al proyecto feminista de unas subjetividades femeninas más autónomas y dignas, las historias de adolescentes recuerdan también las batallas ganadas y las hasta ahora perdidas, permitiendo replantear los rumbos de las luchas políticas y de las exploraciones teóricas emprendidas.

En relación con el campo de los estudios de la adolescencia femenina o *Girl's studies*, creo que la interpretación de la narración de la niñez en escritoras caribeñas y latinoamericanas es un puente de entrada hacia la comprensión de las especificidades de las experiencias infantiles en estas regiones, frente a las cuales, como se ha argumentado con anterioridad, tanto las tendencias de *the Girl at Risk* como las de *the Girl Power* resultan iluminadoras pero insuficientes. La construcción de las historias de niñas como producto de una red de subjetividades permite también asomarse a toda una gama de historias no

contadas, de niñas y adolescentes reales que no tienen acceso al privilegio de narrar(se), y cuyas historias se entretajan entre tantos otros vectores de la diferencia y problemáticas culturales. A este nivel, me interesa aproximarme a las representaciones de los cuerpos de niñas de clases populares a través de otros discursos, a partir de su recreación en los medios de difusión masiva, en telenovelas, en la música popular, y en la venta del Caribe como destino turístico internacional, entre otras fuentes.

Finalmente, me queda como pregunta abierta para una investigación a largo plazo cómo acceder a las niñas reales, cómo conocer las historias que las niñas cuentan, ya no desde la memoria sino desde su propia voz, y cómo contribuir a su exposición a otro tipo de discursos desde los cuales puedan entenderse y narrarse a sí mismas en formas alternativas a las que les proveen los modelos imperantes en sus entornos inmediatos o en los medios masivos. En otras palabras: cómo contribuir a la comprensión, a la imaginación y a la práctica creativa, por parte de las niñas y adolescentes, de sí mismas como seres con cuerpos y subjetividades propias.

Bibliografía

I. Textos primarios:

- Álvarez Julia. How the García Girls Lost Their Accents. New York: Plume, 1992.
- . In the Time of the Butterflies. Chapel Hill: Algonquin Books of Chapel Hill, 1994.
- . ¡Yo! Chapel Hill: Algonquin Books of Chapel Hill, 1997.
- Buitrago, Fanny. El hostigante verano de los dioses. Bogotá: Tercer Mundo, 1963.
- . Cola de zorro. Bogotá: Monolito, 1970.
- . La otra gente. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1973.
- . Los amores de Afrodita. Bogotá: Plaza & Janés, 1983.
- . Los fusilados de ayer. Badajoz: Universitas Editorial, 1987.
- . ¡Lábranos de todo mal! Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1989.
- . Señora de la miel. Bogotá: Arango Editores, 1993.
- . Bello animal. Bogotá: Planeta, 2002.
- . Los encantamientos. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2003.
- Ferré, Rosario. Papeles de Pandora. México: J. Mortiz, 1979.
- . Sitio a Eros: Trece ensayos literarios. México: J. Mortiz, 1980.
- . Maldito Amor. México: J. Mortiz, 1986.
- García Ramis, Magali. La familia de todos nosotros. Río Piedras: Cultural, 1976.
- . Felices días, tío Sergio. [s.l.]: Antillana, 1986.
- Moreno, Marvel. En diciembre llegaban las brisas. Barcelona: Plaza & Janés, 1987.
- . Cuentos completos. Bogotá: Norma, 2001.
- Palacios, Antonia. Ana Isabel: una niña decente. Caracas: Monte Ávila, 1969.
- . Obras completas. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 2002.
- Santos-Febres, Mayra. Pez de Vidrio. Río Piedras: Huracán, 1996.
- . El cuerpo correcto. San Juan: R&R Editoras, 1998.

II. Teoría y crítica

- Aapola, Sinikka, Marnina Gonnick y Anita Harris. Young Femininity. Girlhood, Power and Social Change. New York: Palgrave, 2005.
- Abdala Mesa, Yohainna. El devenir de la creación. Marvel Moreno: Escritura, memoria, tiempo. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2004.

- Adjarian, M.M. Allegories of Desire: Body, Nation, and Empire in Modern Caribbean Literature by Women. London: Praeger, 2004.
- Albada-Jelgersma, Hill. "El mangó: Función poética de un signo en 'El regalo', de Rosario Ferré." Anclajes: Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso. 2.2 (1998): 13-27.
- Aldana, Ligia S. "En diciembre llegaban las brisas y 'La muerte de la acacia': De la sexualidad y el poder." Gilard y Rodríguez Amaya. 147-56.
- Antonaros, Alfredo. "Rutas, senderos, itinerarios en la novela En diciembre llegaban las brisas de Marvel Moreno." Gilard y Rodríguez Amaya. 203-12.
- Apter-Cragolino, Aída. "El cuento de hadas y la *bildungsroman*: Modelo y subversión en 'La bella durmiente' de Rosario Ferré." Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana. 20.2 (1991): 3-9.
- Araújo, Helena, La Scherezada criolla: ensayos sobre escritura femenina latinoamericana. Bogotá: Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia, 1989.
- Bedoya, Luis Iván. "Mitopoética de la cotidianidad femenina en los cuentos de Fanny Buitrago." Hojas Universitarias Revista de la Universidad Central (Bogotá, Colombia) 20 (1984): 144-50.
- Benítez Rojo, Antonio. La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna. Hanover: Ediciones del Norte, 1989.
- Birmingham-Pokorny, Elba D. "(Re)Writing the Body: The Legitimization of the Female Voice, History, Culture and Space in Rosario Ferré's 'La muñeca menor'." Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura. 10.1 (1994): 75-80.
- . "Reclaiming the Female Body, Culture, and Identity in Mayra Santos-Febres's 'Broken Strand'." Daughters of the Diaspora: Afro-Hispanic Writers. Ed. Miriam Decosta-Willis. Kingston: Randle, 2003. 462-68.
- Bondi, Liz et al. Subjectivities, Knowledges, and Feminist Geographies: The Subjects and Ethics of Social Research. Oxford: Rowan & Littlefield, 2002.
- Bordo, Susan. "The Body and the Reproduction of Femininity." Conboy, Medina y Stambury. 90-110.
- Braidotti, Rosi. Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory. New York: Columbia University Press, 1994.
- Brown, Joanne y Nancy St. Clair. Declarations of Independence: Empowered Girls in Young Adult Literature, 1990-2001. London: Scarecrow Press, 2002.
- Brown, Lyn Mikel y Carol Gilligan, eds. Meeting at the Crossroads: Women's Psychology and Girls' Development. Cambridge: Harvard UP, 1992.
- Burgos, Elizabeth. "Femineidad, feminismo y escritura - Negación del deseo, poder de la madre y escritura en la narrativa de Marvel Moreno." Gilard y Rodríguez Amaya. 127-34.

- Butler, Judith. Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex. London; New York: Routledge, 1993.
- . Excitable Speech: A Politics of the Performative. London; New York: Routledge, 1997.
- . Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge, 1999.
- Caballero, Amílkar. “Bello animal: una mirada caribeña del mundo posmoderno.” La obra de Fanny Buitrago. Crítica. Número especial de Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica 2 (2005): 57-69.
- Caicedo de Cajigas, Cecilia. “El donjuán criollo en Señora de la miel de Fanny Buitrago.” Revista de Ciencias Humanas Universidad Tecnológica de Pereira (Pereira, Colombia) 9 (1996): 24-30.
- Castells, Ricardo. “The Silence of Exile in How the García Girls Lost Their Accents.” Bilingual Review/La Revista Bilingue 26.1 (2001-2002): 34-42.
- Caine, Barbara, Elizabeth Grosz and Marie Lepervanche, eds. Crossing Boundaries: Feminisms and the Critique of Knowledges. Boston: Allen & Unwin, 1988.
- Campbell, Elaine and Pierrette Frickey. The Whistling Bird: Women Writers of the Caribbean. Kingston: IRP, 1998.
- Celis, Nadia. Escritura femenina en el Caribe colombiano: Marvel Moreno. Tesis Monográfica. Cartagena: Universidad de Cartagena, 2000.
- . “Los cuentos de Marvel Moreno.” C.M.H.L.B Caravelle. Université de Toulouse-le Mirail. 79 (2002): 335-338.
- . “La mujer del Caribe colombiano en Algo tan feo en la vida de una señora bien.” La Jornada Literaria: Actas de la X Conferencia de Estudiantes Graduados Department of Spanish and Portuguese, Rutgers University 1.VII (2003): 29-41.
- . “El imperio de las imágenes: la fotografía y el simulacro de la nación en Bello animal de Fanny Buitrago.” La obra de Fanny Buitrago. Crítica. Número especial de Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica 2 (2005): 43-56.
- . “Entre el amor y el odio: Ambivalencia materna, depresión e identidad femenina en dos cuentos de Marvel Moreno”. Revista Polifonía (Barranquilla, Colombia). (2006):
- Chodorow, Nancy. The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender. Berkeley: University of California Press, 1978.
- Cixous, Hélène. La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura. Trad. Ana María Moix. Barcelona: Anthropos, 1995.
- Conboy, Katie, Nadia Medina y Sarah Stambury, eds. Writing on the Body. Female Embodiment and Feminist Theory. New York: Columbia UP, 1997.
- Cox, Karen Castellucci. “A Particular Blessing: Storytelling as Healing in the Novels of Julia Álvarez.” Healing Culture: Art and Religion as Curative Practices in the Caribbean and Its Diaspora. Eds. Margarite Fernández Olmos y Lizabeth Paravisini-Gebert. New York: Palgrave, 2001. 133-48.

- Crespo, Luis Alberto. Prólogo: "Antonia Palacios y todo lo inmóvil." Antonia Palacios. Ficciones y aflicciones. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989. IX-XX.
- Criado, Miryam. "Lenguaje y otredad sexual/cultural en How the García Girls Lost Their Accents de Julia Álvarez." Bilingual Review/La Revista Bilingüe 23.3 (1998): 195-205.
- Cruz Alfonso, Lesbia M. "Relaciones entre autor, narrador y personaje en Felices días, tío Sergio." Horizontes: Revista de la Universidad Católica de Puerto Rico 46.91 (2004): 93-114.
- Curry, Renée. "I Ain't No FRIGGIN LITTLE WIMP'. The Girl 'I' Narrator in Contemporary Fiction." The Girl: Constructions Of The Girl In Contemporary Fiction By Women. Ed. Ruth O. Saxton. New York: St. Martin's Press, 1998. 95-105.
- De Lauretis, Teresa. Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction. Bloomington: Indiana UP, 1987.
- De Ras, Marion y Mieke Lunemberg, eds. Girls, Girlhood and Girls' Studies in Transition. Amsterdam: Het Spinhuis, 1993.
- Díaz, Luis Felipe. "Ideología y sexualidad en Felices días, tío Sergio de Magali García Ramis." Revista de Estudios Hispánicos (Río Piedras, Puerto Rico) 21 (1994): 325-41.
- Diccionario de la lengua española. [Madrid]: Real Academia Española, 2001.
- Dio Bleichmar, Emilce. La sexualidad femenina: de la niña a la mujer. Barcelona: Paidós, 1997.
- Driscoll, Catherine. Girls: Feminine Adolescence in Popular Culture & Cultural Theory. New York: Columbia UP, 2002.
- Edwards, Alice. Coming of Age in Latin America: Women's Writing and the Bildungsroman. Diss. U of Pittsburg, 1998.
- "Ellas cuentan". Memorias del I Encuentro de Escritoras en Cartagena. Homenaje a Marvel Moreno. Bogotá: Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer, 2005.
- Esteves, Carmen C. "Literatura/Journalism: The Frontier. An Interview with Magali García Ramis." Callaloo 7.3 (1994): 862-869.
- Fernández, Ana María. La invención de la niña. Argentina: UNICEF, 1997.
- Foucault, Michel. Discipline and Punish. The Birth of the Prison. Trad. Alan Sheridan. New York: Vintage, 1995.
- . The History of Sexuality. An Introduction. Vol 1. Trad. Robert Hurley. New York: Vintage, 1990.
- . The Use of Pleasure. The History of Sexuality. Vol 2. Trad. Robert Hurley. New York: Vintage, 1990.

- . Power. The Essential Works of Foucault 1954–1984. Ed. James D. Faubion. Trad. Robert Hurley et al. New York: The New Press, 2000.
- Freud, Sigmund. Three Essays On The Theory of Sexuality. Trad. James Strachey. New York: Basic Books, 1962.
- Frost, Liz. Young Women and the Body: A Feminist Sociology. New York: Palgrave, 2001.
- García-Calderón, Myrna. “La añoranza histórica en las obras de Magali García Ramis.” Explicación de Textos Literarios 23.2 (1994-1995): 55-63.
- Gilard, Jacques. “Novela de Marvel Moreno. La historia de Lina Insignares.” Magazín Dominical de El Espectador. Bogotá, 20 de junio de 1987: 4-6.
- y Fabio Rodríguez Amaya, eds. La obra de Marvel Moreno. Actas del Coloquio Internacional de Toulouse. Viareggio: Mauro Baroni Editore, 1997.
- Gilligan, Carol. In a Different Voice: Women's Conception of the Self and of Morality. Cambridge: Harvard UP, 1981.
- Giraldo, Luz Mary. “Los relatos de Marvel Moreno: mirar, narrar, despedir el edén.” Gilard y Rodríguez Amaya. 221-31.
- Glenn, Kathleen M. “Text and Countertext in Rosario Ferré's 'Sleeping Beauty'.” Studies in Short Fiction 33.2 (1996): 207-18.
- Gómez-Vega, Ibis. “Hating the Self in the 'Other'; Or, How Yolanda Learns to See Her Own Kind in Julia Álvarez's How the García Girls Lost Their Accents.” Intertexts 3.1 (1999): 85-96.
- Gosser-Esquilín, Mary Ann. “Textualidad y sensualidad compartidas en 'El regalo' de Rosario Ferré.” Alba de América: Revista Literaria 11.20-21 (1993): 199-210.
- Grosz, Elizabeth. Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism. Indianapolis: Indiana UP, 1994.
- . Space, Time and Perversion. Essays on the Politics of Bodies. New York: Routledge, 1995.
- . Time Travels: Feminism, Nature, Power. Durham: Duke UP, 2005.
- Guerra-Cunningham, Lucía. “Tensiones paradójicas de la femineidad en la narrativa de Rosario Ferré.” Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana. 13.2-3 (1984): 13-25.
- Figueroa, Alvin Joaquín. “Feminismo, homosexualidad e identidad política: El lenguaje del otro en Felices días, tío Sergio.” La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico 5.20 (1991): 499-505.
- Hardin, James, ed. Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman. Columbia: University of South Carolina Press, 1991.
- Harris, Anita. The Future Girl. London: Routledge, 2004.

- Hirsch, Marianne. The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, and Feminism. Bloomington: Indiana UP, 1989.
- Hoogland, Renée. "Introduction: Belonging to Another Person's Dream." De Ras y Lunemberg. 88-101.
- Iglesias, Elena. Antonia Palacios, esa columna en vilo. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 1979.
- Irigaray, Luce. The Irigaray Reader. Ed. Margaret Whitford. Cambridge: Basil Blackwell, 1991.
- . Luce Irigaray: Key Writings. London; New York: Continuum, 2004.
- . Ese sexo que no es uno. Trad. Catherine Porter. Madrid: Saltes, 1982.
- Jacobs, Janet Liebman. Victimized Daughters. Incest and the Development of the Self. New York: Routledge, 1994.
- Jaramillo, María Mercedes, Betty Osorio y Angela Inés Robledo, eds. Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del Siglo XX. Santafé de Bogotá: Ediciones Uniandes y Universidad de Antioquia, 1995.
- Jiwani, Yasmin et al, eds. Girlhood: Redefining the Limits. Montreal: Black Rose Books, 2006.
- Kaminsky, Amy K. Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women Writers. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Lacan, Jacques. Écrits: A Selection. Trad. Bruce Fink. New York: W.W. Norton, 2002.
- La obra de Fanny Buitrago. Crítica. Número especial de Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica 2 (2005). Barranquilla: Universidad del Atlántico, 2005.
- Lagos, María Inés. "Conflicting Body Signs in Rosario Ferré's 'La muñeca menor'." Revista de Estudios Hispánicos 37.1 (2003): 167-87.
- Lawler, Steph. Mothering the Self. Mothers, Daughters, Subjects. London: Routledge, 2000.
- López, Ivette. "La muñeca menor?: Ceremonias y transformaciones en un cuento de Rosario Ferré." Explicación de Textos Literarios 11.1 (1982-1983): 49-58.
- Luis, William. "A Search for Identity in Julia Álvarez's How the García Girls Lost Their Accents." Callaloo 23.3 (2000): 839-49.
- Luiselli, Alexandra. "Los demonios en torno a la cama del rey: pederastia e incesto en Memorias de mis putas tristes de Gabriel García Márquez." Espéculo. Revista de estudios literarios. 32 (2006). Universidad Complutense de Madrid. 2 de Mayo de 2007. URL: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/camarey.html>>.
- Lutes, Leasa. Allende, Buitrago, Luiselli: aproximaciones teóricas al concepto del "Bildungsroman" femenino. New York: Peter Lang, 2000.

- MacDonald-Smythe, Antonia. Making Homes in the West/Indies. Constructions of Subjectivity in the Writings of Michelle Cliff and Jamaica Kincaid. New York: Garland, 2001.
- Matos Freire, Susana. "El sujeto femenino y la escritura: Felices días, tío Sergio de Magali García Ramis." Revista de Estudios Hispánicos 20 (1993): 327-33.
- McNay, Lois. Gender and Agency. Reconfiguring the Subject in Feminist and Social Theory. Cambridge: Polity Press, 2000.
- McRobbie, Angela. Feminism and Youth Culture. New York: Routledge, 2000.
- Merleau-Ponty, Maurice. The Visible and the Invisible. Trad. Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern UP, 1968.
- . Phenomenology of Perception. Trad. Colin Smith. New York: Routledge Classics, 2003.
- . The World of Perception. Trad. Oliver Davis. New York: Routledge, 2004.
- . Maurice Merleau-Ponty: Basic Writings. Ed. Thomas Baldwin. New York: Routledge, 2004.
- Mohammed, Patricia. Gendered Realities: Essays in Caribbean Feminist Thought. Kingston: University of the West Indies Press, 2002.
- Moliner, María. Diccionario de uso del español. Madrid: Gredos, 1998.
- Montes Garcés, Elizabeth. El cuestionamiento de los mecanismos de representación en la novelística de Fanny Buitrago. New York: Peter Lang, 1997.
- Muñoz, Eugenia. "Fanny Buitrago y la parodia de la construcción social de la realidad femenina latinoamericana." MACLAS: Latin American Essays. 10 (1996): 49-56.
- Murphy, Marie. "Rosario Ferré en el espejo: Defiance and Inversions." Hispanic Review. 65.2 (1997): 145-57.
- Nas, Loes. "Border Crossings in Latina Narrative: Julia Álvarez' How the García Girls Lost Their Accents." Uneasy Alliance: Twentieth-Century American Literature, Culture and Biography. Ed. Hans Bak. Amsterdam: Rodopi, 2004. 323-34.
- Nice, Vivien E. Mothers and Daughters. The Distortion of a Relationship. New York: St. Martin's Press, 1992.
- Niebylski, Dianna C. Humoring Resistance. Laughter and the Excessive Body in Latin American Women's Fiction. Albany: State University of New York Press, 2004.
- Osorio de Negret, Betty. "Marvel Moreno o la reconstrucción del canon femenino." Gilard y Rodríguez Amaya. 99-106.
- Palmer- López, Sandra. "Papeles de Pandora de Rosario Ferré: Una revisión de la mitología femenina patriarcal." Hispanic Journal 21.1 (2000): 109-25.
- Pantin, Yolanda y Ana Teresa Torres. El hilo de la voz. Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX. Caracas: Fundación Polar, 2003.

- Parker, Rozsica. Mother Love/Mother Hate. The Power of Maternal Ambivalence. New York: Basic Books, 1995.
- . "The Production and Purposes of Maternal Ambivalence." Mothering and Ambivalence. Ed. Wendy Hollmay y Brid Featherstone. London: Routledge, 1997. 17-36.
- Pérez, Carmen Z. "Marina y su olor' y 'Hebra rota': Lo maravilloso y lo mítico." Exégesis: Revista de la Universidad de Puerto Rico. 15.43 (2002): 59-64.
- Pipher, Mary. Reviving Ophelia: Saving the Selves of Adolescent Girls. New York: Ballantine Books, 1994.
- Puleo, Augustus C. "The Intersection of Race, Sex, Gender and Class in a Short Story of Rosario Ferré." Studies in Short Fiction. 32.2 (1995): 227-36.
- Rich, Adrienne. Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution. New York: W.W. Norton & Company Inc., 1976.
- Ricoeur, Paul. The Conflict of Interpretations: Essays in Hermeneutics. Ed. Don Ihde. Evanston: Northwestern UP, 1974.
- . Interpretation Theory: Discourse and The Surplus of Meaning. Fort Worth: Texas Christian UP, 1976.
- . Time and Narrative. Vols. 1, 2 y 3. Trads. Kathleen McLaughlin y David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- . On Paul Ricoeur. Narrative and Interpretation. Ed. David Wood. London: Routledge, 1991.
- . From Text to Action. Trads. Kathleen Blamey y John B. Thompson. Evanston: Northwestern UP, 1991.
- . A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination. Ed. Mario J. Valdés. Toronto: University of Toronto Press, 1991.
- . Oneself as Another. Trad. Kathleen Blamey. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- Rivera, Carmen S. "Porcelain Face/Rotten Flesh: The Doll in Papeles de Pandora." Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana 23.2 (1994): 95-101.
- Rivera Villegas, Carmen M. "La celebración de la identidad negra en 'Marina y su olor' de Mayra Santos Febres." Espéculo: Revista de Estudios Literarios 27 (2004): (sin paginación).
- Rodríguez, Ileana. House Garden Nation: Space, Gender, and Ethnicity in Postcolonial Latin American Literatures by Women. Durham: Duke UP, 1994.
- Roses, Lorraine Elena. "Las esperanzas de Pandora: Prototipos femeninos en la obra de Rosario Ferré." Revista Iberoamericana 59.162-163 (1993): 279-87.
- Rubenstein, Roberta. Home Matters: Longing and Belonging, Nostalgia and Mourning in Women's Fiction. New York: Palgrave, 2001.

- Salgado, María A. "Temas y técnicas en Los amores de Afrodita de Fanny Buitrago." Hojas Universitarias Revista de la Universidad Central (Bogotá, Colombia) III.28 (1987): 174-84.
- Sanchez-Blake, Elvira. La inscripción de la voz femenina en Latinoamérica: Testimonio y ficción de narradoras colombianas y mexicanas. Diss. Cornell U, 1998.
- Santos-Phillips, Eva L. "Abrogation and Appropriation in Rosario Ferré's 'Amalia.'" Studies in Short Fiction 35.2 (1998): 117-27.
- Sirias, Silvio. Julia Alvarez: A Critical Companion. London: Greenwood Press, 2001.
- Skinner, Lee. "Pandora's Log: Charting the Evolving Literary Project of Rosario Ferré." Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana. 23.2 (1994): 102-10.
- Sloan, Cynthia A. "Caricature, Parody, and Dolls: How to Play at Deconstructing and (Re-) Constructing Female Identity in Rosario Ferré's Papeles de Pandora." Pacific Coast Philology 35.1 (2000): 35-48.
- Smith, Sidonie. Subjectivity, Identity and the Body: Women's Autobiographical Practices in The Twentieth Century. Bloomington: Indiana UP, 1993.
- Sotomayor, Aurea María. "Si un nombre convoca un mundo ... Felices días, tío Sergio en la narrativa puertorriqueña contemporánea." Revista Iberoamericana. 59.162-163 (1993): 317-27.
- Suárez, Lucía M. "Julia Álvarez and the Anxiety of Latina Representation." Meridians: Feminism, Race, Transnationalism 5.1 (2004): 117-45.
- Tanembaun, Leora. Slut! Growing Up Female with a Bad Reputation. New York: Seven Stories Press, 1999.
- Téllez, Freddy. "Los *incipit* de En diciembre llegaban las brisas." Gilard y Rodríguez Amaya. 157-66.
- Triana Echeverría, Luz Consuelo. Clase social, raza y género en la Colombia de Fanny Buitrago. Diss. U of California Davis, 2003.
- Urrea, Beatriz. "El cuerpo femenino: Identidad(es) problematizada(s) en dos cuentos de Rosario Ferré." Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 22.43-44 (1996): 279-300.
- Utley, Gregory. "The Development of Subjectivity in Fanny Buitrago's Señora de la miel." Hispanic Journal 25.1-2 (2004): 131-43.
- Vega Carney, Carmen. "Sexo y texto en Rosario Ferré." Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura 4.1 (1988): 119-127.
- Vilches, Patricia. "La violencia pública/íntima hacia la subjetividad del cuerpo femenino en Julia Álvarez y Rosario Ferré." Taller de Letras 32 (2003): 99-112.
- Wailer, Doris. "Locura y muerte: En diciembre llegaban las brisas." Gilard y Rodríguez Amaya. 232-40.

- Walkerdine, Valerie. Daddy's Girl. Young Girls and Popular Culture. Cambridge: Harvard UP, 1997.
- . "Girlhood through the looking Glass." De Ras and Lunemberg. 9-24.
- . "Popular Culture and the Eroticization of Little Girls." Cultural Studies and Communications. Eds. James Curran et al. London: Arnold, 1996. 323-333.
- et al, eds. Growing Up Girl: Psychosocial Explorations of Gender and Class. New York: New York UP, 2001.
- White, Barbara. Growing up Female: Adolescent Girlhood in American Fiction. Westport: Greenwood Press, 1985.
- Wolf, Naomi. The Beauty Myth. How Images of Beauty are Used Against Women. New York: Anchor Books, 1991.
- Zee, Linda S. "Rosario Ferré's 'La muñeca menor' and Caribbean Myth." Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana 23.2 (1994): 102-10.

CURRICULUM VITAE

NADIA V. CELIS SALGADO

EDUCATION

- October 2007 Ph.D in Philosophy (Spanish American and Caribbean Literature)
Department of Spanish and Portuguese, Rutgers, the State University
of New Jersey. New Brunswick.
- October 2004 M.A. in Arts (Spanish)
Department of Spanish and Portuguese, Rutgers, the State University
of New Jersey. New Brunswick.
- December 2000 B.A. Linguistics and Literature.
High honors
Universidad de Cartagena. Cartagena, Colombia

OTHER EDUCATIONAL EXPERIENCE

- October 2007 Graduate Certificate in Women's Studies.
Department of Women's and Gender Studies, Rutgers, the State
University of New Jersey. New Brunswick.

TEACHING EXPERIENCE

- Fall 2003 to
Summer 2007 Teaching Assistant. Department of Spanish and Portuguese. Rutgers
University. New Brunswick.
- September 2005 Master Teacher. Rassias Foundation. Boston.
- March 2005 Assistant Teacher. Rassias Foundation. Princeton
- Fall 2003 to
Spring 2005 Instructor. Global Village Program at Douglass College. Rutgers
University. New Brunswick.
- Summer 2004 Instructor. School of Spanish. Middlebury College. Vermont.

PUBLICATIONS

- 2006 "Entre el amor y el odio: Ambivalencia materna, depresión e identidad
femenina en dos cuentos de Marvel Moreno". *Revista Polifonía*. Barranquilla,
Universidad del Atlántico, 2006.

- 2005 “El imperio de las imágenes: la fotografía y el *simulacro* de la nación en Bello animal de Fanny Buitrago”. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*. Barranquilla, Colombia. No. 2, Julio- Diciembre de 2005.
- Poemas. *Yzur: Revista de cultura, literatura y creación*. Department of Spanish and Portuguese, Rutgers University. New Brunswick, No. 4, Spring 2005.
- “Lector y escritor: codependencia y antagonismo en “El espejo de tinta” y “El espejo y la máscara” de Jorge Luis Borges”. *La Jornada Literaria: Actas de la XI y XII Conferencia de Estudiantes Graduados*. Department of Spanish and Portuguese, Rutgers University. New Brunswick, Año XIX Número 1, 2005.
- 2003 “La mujer del Caribe colombiano en Algo tan feo en la vida de una señora bien.” *La Jornada Literaria: Actas de la X Conferencia de Estudiantes Graduados*. Department of Spanish and Portuguese, Rutgers University. New Brunswick, Año VII, Número 1, 2003.
- 2002 “Los cuentos de Marvel Moreno” (Book review). *C.M.H.L.B Caravelle*. Université de Toulouse-le Mirail. No. 79, December 2002.
- 2001 “Ascenso y degradación en ‘El perrito’ de Marvel Moreno”. *Rara Avis*. Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá, No. 4, Julio – Diciembre 2001.
- “Ascenso y degradación en ‘El perrito’ de Marvel Moreno” [online]. *La casa de Asterión*. Departamento de Idiomas de Universidad del Atlántico. Vol 2, No. 5, 2001.
- URL address <<http://casadeasterion.homestead.com/v2n5.html>>.