

## Lo fantástico feminista: metamorfosis y trasgresión en Rosario Ferré y Rima De Vallbona

Jesús Rodero

Published online: 20 June 2008  
© Springer Science+Business Media B.V. 2008

**Abstract** The fantastic has always been an important feature in Latin American narrative fiction throughout the 20th century particularly in the short story. Todorov defines the fantastic as a genre characterised by hesitation and that cannot co-exist with allegory. According to him, allegory provides a metaphorical explanation of the supernatural and, in so doing, destroys the hesitation that defines the fantastic. Despite this conception, an allegoric modality of the fantastic has developed and expanded in the Latin American fiction of the last few decades, particularly amongst women authors. Following Christine Brooke-Rose’s proposal, according to whom allegory does not cancel the fantastic but actually can reinforce it, this article focuses on two short stories: one by Rosario Ferré — ‘La muñeca menor’ — and the other by Rima De Vallbona — ‘La tejedora de palabras’—, which can be understood as prime examples of this modality of the fantastic. In both stories the fantastic appears as a metaphorical device which subverts patriarchal discourse and reinterprets the female identity. Through their conception of the real as a cultural construct of language, both Ferré and De Vallbona attempt to transgress the limits and constrictions imposed upon women by traditional essentialist male discourse. Far from constituting a harmless escape from reality, the fantastic takes on an openly political character in these short stories.

**Keywords** Fantastic · Allegory · Feminism · Latin America · Short story · Rosario Ferré · Rima De Vallbona

En su estudio sobre la nueva narrativa hispanoamericana, Donald L. Shaw apunta la existencia de dos tendencias en el período que sigue al boom de los años 50 y 60.

---

J. Rodero (✉)  
Spanish and Latin American Studies, Department of Modern Languages, University of Strathclyde,  
26 Richmond Street, Glasgow G1 1XH, Scotland, UK  
e-mail: [jesus.rodero@strath.ac.uk](mailto:jesus.rodero@strath.ac.uk)

Por un lado, una tendencia mayoritaria cuya característica principal sería una vuelta a la referencialidad y la realidad. Esta tendencia rechaza la obsesión antirrealista y experimental de los escritores del boom y muestra una preocupación por la situación política y social del continente. Por otro lado, una tendencia minoritaria que prolonga las innovaciones del boom en la dirección del post-estructuralismo y el post-modernismo para alcanzar lo que Enrico Mario Santí llama “el nihilismo de la ficcionalidad total” (p. 276).

En la primera tendencia (post-boom) Shaw incluye a autores/as como Luisa Valenzuela, Isabel Allende, Rosario Ferré y Antonio Skármeta. En la segunda (post-modernismo) estarían, entre otros, Salvador Elizondo, Severo Sarduy, Diamela Eltit y Carmen Boullosa. Sin embargo, Shaw reconoce la dificultad de clasificar a cada autor individual dentro de una u otra tendencia y prefiere emplazarlos a lo largo de una línea imaginaria que iría desde un extremo (referencialidad total con el énfasis en lo documental y testimonial) hasta el otro (desaparición de la referencialidad en los juegos de simulación textual post-modernos). A lo largo de esta línea podemos ver numerosas variaciones y la mayor parte de las/os escritoras/es a menudo mezcla características de ambas tendencias. En este sentido, se puede establecer una relación de correspondencia entre estas tendencias apuntadas por Shaw y el concepto de lo fantástico. En efecto, lo fantástico casi siempre se ha concebido en Latinoamérica como un modo narrativo híbrido que no sólo no escapa de la realidad sino que, para usar las palabras de Rosemary Jackson, lo recombina y lo invierte de manera que establece una relación simbiótica con ella (p. 20). Este concepto de lo fantástico subraya el carácter híbrido de la narrativa latinoamericana más reciente y hace de este género o modo narrativo un paradigma de la narrativa heterogénea de las generaciones del llamado post-boom.

Esta recombinación de referencialidad y experimentalismo, de lo real y lo imaginario presenta evidentes connotaciones sociales y políticas en muchas escritoras de estas generaciones. Este es el caso de Rosario Ferré y de Rima De Vallbona. Ambas usan lo fantástico en muchos de sus cuentos como forma de atacar directa o indirectamente el orden social, y más concretamente para socavar las estructuras de poder. En gran parte de su producción lo real y lo irreal se mezclan para crear textos alegóricos que atacan la base ideológica del discurso masculino dominante en sus respectivos países, Puerto Rico y Costa Rica. Pero antes de entrar en el análisis concreto de algunos de sus cuentos conviene una breve clarificación del concepto de lo fantástico en relación con la alegoría.

### **Lo fantástico y la alegoría**

La proliferación en las tres últimas décadas del siglo XX de estudios críticos sobre lo fantástico abrió un interesante debate teórico alrededor de este género, modo narrativo, impulso o ámbito. Las aproximaciones a lo fantástico han partido de presupuestos múltiples y desde casi todas las ramas de la teoría literaria. Sin embargo, prácticamente todos los críticos parecen estar de acuerdo en una cosa: la naturaleza elusiva de lo fantástico, la dificultad de categorizarlo de forma sistemática dada su relación ambigua con lo real. El mismo intento de comprensión

del fenómeno fantástico lleva, en la mayoría de los estudios, a un cuestionamiento del concepto de realidad, de sus límites y de las presunciones empíricas que gobiernan nuestra comprensión del mundo.

Muchos de los primeros estudios sobre lo fantástico, fundamentalmente durante la primera mitad del siglo XX, trataron de definir lo fantástico desde una perspectiva intuitiva e imaginativa. Con el estructuralismo se dio, lógicamente, el primer intento de caracterizarlo de forma sistemática. Particularmente, el estudio de Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (1970), significó el inicio de una vasta producción crítica que llega hasta nuestros días. La mayor parte de los críticos posteriores han sentido la necesidad de responder, de una forma u otra, a los principios teóricos formulados por Todorov, ya sea para ampliar, desarrollar o modificar sus ideas sobre lo fantástico. Para simplificar, he clasificado la teoría de lo fantástico en tres tendencias generales:

Una primera tendencia que incluye aquellos/as críticos/as con una visión amplia e incluyente del fenómeno y ponen bajo el paraguas de lo fantástico cualquier narración en la que aparecen fenómenos sobrenaturales o imposibles, sin plantearse la relación que esos fenómenos puedan tener con la realidad representada o la forma en que esa relación entre elementos reales e irreales se resuelve o no en la narración. De tal manera que lo fantástico, sea considerado un género, un modo narrativo, un impulso, un ámbito o un simple soplo de la imaginación, incluye desde los cuentos de hadas y folclórico-tradicionales hasta los juegos de simulación y disrupción de la literatura postmoderna, pasando por la alegoría medieval, el cuento romántico de terror, los mundos alternativos de la fantasía cristiana y la ciencia-ficción, la narrativa psico-surrealista de vanguardia o el realismo mágico latinoamericano. Entre ellos estarían escritores y críticos como Tolkien, Rabkin, Manlove, Hume, Carilla o Hunter.

Por otro lado, la segunda tendencia ha puesto el énfasis en la forma en la que se resuelve o no la relación establecida en la narración entre la realidad representada y los fenómenos imposibles o sobrenaturales que aparecen en la misma. De tal manera que la resolución o no de esa relación, la problematización mutua o no de realidad e irrealidad o la duda sobre la naturaleza de esa relación serían determinantes para discriminar entre lo fantástico “auténtico” y otras formas literarias relacionadas, pero no fantásticas (léase lo maravilloso, lo extraño, lo alegórico o la ciencia-ficción). Como es bien sabido, Todorov distingue tres conceptos básicos: lo extraño, lo maravilloso y lo fantástico. Según él, lo fantástico es un género literario caracterizado por la incertidumbre y la duda. Esta duda es precisamente lo que lo distingue de los géneros vecinos, lo extraño o extraordinario y lo maravilloso. Una vez que el lector elige una respuesta a la duda planteada dejamos lo fantástico y nos adentramos en lo extraño o en lo maravilloso. Estaríamos en lo extraño si la duda planteada se resuelve mediante una explicación lógica y racional del fenómeno; en lo maravilloso si se crea una realidad sobrenatural autónoma y el lector acepta esa segunda realidad supralógica de forma natural, aunque no sea explicable según las reglas de la realidad, sino según reglas intrínsecas del propio fenómeno sobrenatural creado. Lo fantástico se sitúa, así, en cualquier punto de confluencia entre ambos, cuando la duda se apodera de nosotros. Es, por lo tanto, un género inestable, ambiguo y contradictorio que problematiza la relación entre lo real y lo irreal,

cuestionando así los cimientos del racionalismo. Otros críticos que pueden ser incluidos en esta tendencia serían: Ceserani, Chanady, Barrenechea, Risco o Cornwell.

Hay una tercera tendencia que en gran medida es producto de esta segunda, pero que expande los conceptos de duda y problematización hacia la trasgresión y la subversión. De manera que lo fantástico se caracterizaría no sólo por la duda, problematización o cuestionamiento de lo real, sino también y fundamentalmente por la recusación mutua de lo sobrenatural y lo real, por el cuestionamiento radical entre ambos creando un ámbito 'otro' irreductible y contradictorio. Esto hace que lo fantástico se toque con otros modos transgresores como lo carnavalesco, lo grotesco o lo lúdico, y de nuevo el concepto de lo fantástico se hace aquí incluyente y generalizado, pero desde un punto de vista ideológico muy diferente al que vemos en la primera tendencia. Esta tendencia crítica toma como válida la distinción entre lo fantástico y lo maravilloso, y la expande en términos filosóficos, psicoanalíticos, feministas o culturales, destacando ciertas características del fenómeno fantástico del siglo XX: el juego trasgresor y subversivo, el cuestionamiento y ruptura de valores culturales dominantes que se da en lo fantástico. Esta tendencia está representada por críticas/os como Bessière, Jackson, Brooke-Rose, Bravo o Armit.

Esta trasgresión de los límites para desafiar los valores culturales dominantes toma en Latinoamérica una forma específica entre muchas mujeres escritoras durante las tres últimas décadas del siglo XX. Muchas de estas escritoras han usado lo fantástico para cuestionar específicamente los valores masculinos dominantes. Con ellas, lo fantástico cobra carácter político y se presenta como alegoría en muchos casos. Rosario Ferré, Cristina Peri Rossi, Luisa Valenzuela, Rima De Vallbona, Isabel Allende, René Ferrer y Carmen Naranjo, entre muchas otras, han escrito relatos fantásticos en los cuales la problematización mutua entre lo real natural y lo irreal sobrenatural tiene como propósito cuestionar y subvertir valores y prejuicios culturales en general, y patriarcales en particular. Este uso de elementos imposibles, irreales o mágicos ha llevado a parte de la crítica a hablar de 'feminismo mágico' para definir algunos de los trabajos de estas autoras. El término fue acuñado por Patricia Hart en su estudio de 1989 sobre la obra de Isabel Allende: "Magical feminism can be defined as magical realism employed in a femino-centric work, or one that is specially insightful into the status or condition of women in the context described in the work" (P. Hart 1989, p. 29). Esta amplia y ambigua definición considera el feminismo mágico como una variante del realismo mágico.<sup>1</sup> Conviene recordar, entonces, la definición que la propia Hart ofrece del realismo mágico para poner en contexto su definición anterior:

---

<sup>1</sup> La polémica sobre la relación entre lo fantástico y el realismo mágico, véase por ejemplo el estudio de Chanady, se ha extendido durante muchos años y sería tema para otro artículo. Sin embargo, para fijar nuestra posición, conviene precisar que consideramos el realismo mágico como una variante de lo fantástico nuevo ya que usa la misma estrategia narrativa (familiarización de lo sobrenatural) y comparte la misma finalidad cuestionadora y trasgresora de valores culturales. Que esta estrategia y finalidad se aplique a sociedades post-coloniales exclusivamente o tenga un valor 'universal' resulta irrelevante en términos prácticos.

*Magic* will refer to events counter (or apparently counter) to natural law; *realism* will refer to narrative that attempts to mirror nature; and *magical realism* will be defined as narration in which:

1. the real and the magic are juxtaposed; 2. this juxtaposition is narrated matter-of-factly; 3. the apparently impossible event leads to a deeper truth that holds outside the novel; 4. conventional notions of time, place, matter, and identity are challenged; and 5. the effect of reading the fiction may be to change the reader's prejudices about what reality is. (P. Hart 1989, p. 27)

Otros críticos, como Stephen Hart, prefieren caracterizar este tipo de ficción como “feminocentric supernaturalism” (S. Hart 2003, p. 58) para remarcar las diferencias con el realismo mágico de corte garcíaamarquiano. Por otro lado, parte de la crítica feminista ha caracterizado este uso de lo fantástico como ‘fantasía feminista’. Anne Cranny-Francis ofrece una definición del concepto más precisa que la de Patricia Hart:

Feminist fantasy explores the problems of being for women in a society which denies them not only visibility but also subjectivity. It scrutinizes the categories of the patriarchal real, revealing them to be arbitrary, shifting constructs: the subjugation of women is not a ‘natural’ characteristic, but an ideological process. (Cranny-Francis 1990, p. 77)

En cualquier caso, todos los términos apuntan al mismo cuestionamiento simbólico-alegórico de la realidad social y política a través de lo fantástico. En este sentido conviene recordar que según Todorov la alegoría anula lo fantástico ya que da una explicación metafórica al hecho sobrenatural. Sin embargo, estudios posteriores como el de Christine Brooke-Rose, han demostrado que la alegoría no cancela lo fantástico, a veces incluso lo refuerza. Según Brooke-Rose,

If the main condition of the fantastic (the sustained hesitation of the reader) is fulfilled, this will automatically produce a text with, at least, two meanings, two levels, both present at every moment; and this paradoxical element is very much part of traditional allegory where two levels of meaning, one literal, one abstract, are present. (Brooke-Rose 1981, pp. 69–70)

Por todo ello, Brooke-Rose concluye con una pregunta retórica bastante clarificadora: “Is not the fantastic as defined by Todorov a modern development of medieval allegory—two among various ways of writing metaphorically, or on several levels, or paradigmatically?” (Brooke-Rose 1981, p. 70). En definitiva, la alegoría no sólo no neutraliza lo fantástico, sino que puede ser usada como un instrumento para reforzar su naturaleza trasgresora.

De hecho, en términos cronológicos, a partir del modernismo, lo fantástico latinoamericano cobra un carácter fundamentalmente metafórico-alegórico. Las metáforas fantásticas de autores como Lugones, Felisberto Hernández, Borges o Cortázar, reflejan la pérdida de la certidumbre en el discurso, en el conocimiento, en la posibilidad de interpretar la realidad. Lo sobrenatural deja de ser ‘lo otro’, lo desconocido y perturbador que está al otro lado para asentarse en este lado y alterar nuestra percepción de la realidad. Nace así lo que Alazraki denominan

neofantástico, para diferenciarlo de lo fantástico tradicional. Los cuentos neofantásticos desechan la inclinación a explotar los miedos y terrores a lo desconocido de lo fantástico tradicional para sacar lo oculto y perturbador de su armario inconsciente y convertirlo en parte integrante de la realidad. Esta familiarización de lo sobrenatural abre el camino a la socialización y politización de lo fantástico. Las alegorías neofantásticas de carácter metafilosófico se transforman en alegorías socio-políticas con las generaciones posteriores al boom.

Esta modalidad adquiere plena relevancia con los relatos fantástico-feministas de autoras como las que nos ocupan aquí, Rosario Ferré y Rima De Vallbona. Muchos de los relatos de estas dos escritoras exploran la situación social y política de la mujer en Latinoamérica. Desde este punto de vista, analizaremos aquí dos relatos de estas autoras para demostrar que lo fantástico puede usarse de forma alegórica con implicaciones sociales y políticas para transgredir valores culturales y cuestionar estructuras de poder. Podemos afirmar, además, que ésta es una de las variantes más características del cuento fantástico latinoamericano de las últimas décadas del siglo XX.

### **“La muñeca menor”: la metamorfosis como rebelión**

“La muñeca menor” apareció en la primera colección de cuentos publicada por Rosario Ferré en 1976, *Papeles de Pandora*. Es uno de sus relatos más asiduamente analizados por la crítica. Muchos de estos estudios resaltan las implicaciones metafóricas del cuento. Sin embargo, muy pocos consideran el aspecto fantástico y su relación con la estrategia trasgresora del mismo. La mayor parte de estos trabajos hacen hincapié en la crítica que Ferré presenta contra el orden social represivo que condena a la mujer a la inmovilidad y el silencio en el espacio íntimo de la casa, así como la sátira contra la paralización política y social que caracteriza a las clases altas de Puerto Rico. Sin duda estos aspectos son esenciales para entender el cuento y forman parte de las connotaciones metafóricas del mismo; pero es también fundamental resaltar el papel que lo sobrenatural juega en la estrategia trasgresora del relato para entender sus implicaciones sociales y políticas.

El cuento narra la historia de una dama aristocrática (la tía) y su sobrina menor. De joven, la tía se ve sometida a la inmovilidad debido a un ‘accidente’ mientras se baña en el río: un cangrejo (chágara) penetra en su pierna y se instala en su muslo. Esto causa una hinchazón enorme y la paralización del personaje. A causa de esta inmovilidad, la tía renuncia a casarse y se dedica a hacer muñecas para sus nueve sobrinas. Estas muñecas cada vez son más grandes, perfectas y parecidas a las sobrinas; hasta que la última, que la tía regala a las sobrinas cuando llega el momento de sus respectivos matrimonios, es prácticamente un doble de la sobrina en cuestión, en tamaño y apariencia. Cuando la sobrina más joven se casa con un doctor ambicioso y avaricioso, la tía crea una muñeca especial, rellena de miel y con ojos de diamante. Poco antes descubrimos que el padre, también médico, del joven doctor se ha enriquecido a costa de la tía y su extraña enfermedad. Hubiera podido curarla inmediatamente después del accidente, pero prefirió condenarla a la inmovilidad para conseguir el dinero con el que pagar la carrera de su hijo. El

marido de la sobrina menor resulta ser tan avaricioso y falto de escrúpulos como su padre. Pronto saca los ojos de diamante de la muñeca para venderlos y poco después la muñeca desaparece devorada por las hormigas. Con el paso del tiempo, la sobrina menor se va pareciendo cada vez más a la muñeca (no envejece, sus ojos permanecen bajos e inmóviles, su piel adquiere la tersura de la porcelana) hasta que finalmente se transforma en muñeca y los cangrejos salen por las cuencas de sus ojos para atacar al marido. Las connotaciones alegóricas de la historia son obvias y han sido resaltadas extensamente por la crítica:

“La muñeca menor” presents a ferocious satire on women’s immobility.... The dolls are clearly like upper-class women who are made of honey and spice and all things nice, but who are both deprived of movement and inwardly resentful. (Franco 1999, pp. 373–374)

The rotting doll then is introduced as a metaphor of the anger and frustration that are consuming women inside. This apparently inoffensive toy also allows women to rebel against the roles imposed by society and to use their passivity as a weapon .... By transforming herself into exactly what her husband wants, a doll, the girl succeeds in disturbing the young doctor. (Rivera 1994, p. 96)

Como vemos, la mayor parte de la crítica señala la doble estrategia de Ferré. Por un lado, presenta una sátira de la aceptación y perpetuación del papel social impuesto por los hombres a las mujeres a través de la inmovilidad y el silencio de los personajes femeninos; por otro lado, Ferré ofrece un ataque sin compromisos contra los valores masculinos que causan, promueven y refuerzan ese comportamiento pasivo y sumiso. Este ataque se realiza usando y asumiendo los instrumentos mismos de la imposición patriarcal: la objetualización y el silencio. En esto consiste la doble estrategia trasgresora del relato; y, en esa estrategia, lo fantástico juega un papel fundamental.

En efecto, la inmovilidad de los personajes femeninos ha sido causada por los hombres: la de la tía se debe a la avaricia del doctor, que se niega a curarla para enriquecerse a su costa; la de la sobrina menor se debe a la actitud del doctor joven, su marido, que

La obligaba todos los días a sentarse en el balcón, para que los que pasaban por la calle supiesen que él se había casado en sociedad. Inmóvil dentro de su cubo de calor, la menor comenzó a sospechar que su marido no sólo tenía el perfil de silueta de papel sino también el alma. (Ferré 1991, p. 13)

Obviamente, otro aspecto significativo del relato es la crítica de las relaciones de clase en Puerto Rico. La tía y las sobrinas pertenecen a la aristocracia en declive, cuya representación simbólica más clara es la devastación de la casa y de sus lujosos objetos. Por otra parte, los dos doctores, padre e hijo, representan a la clase media emergente que priva a la vieja oligarquía de su poder y posesiones. La ascendente burguesía local viola y saquea el mundo en decadencia y pasivo de la aristocracia.

Esta representación de las relaciones de clase en el país juega un papel complementario en el relato. Evidentemente el elemento fundamental del mismo es el ataque radical a las bases ideológicas del discurso masculino dominante a través del lenguaje de lo fantástico. El uso de elementos sobrenaturales apunta a ese doble

juego antes mencionado: por un lado, se presenta la aceptación y perpetuación de los roles sociales impuestos sobre las mujeres: encierro en el espacio íntimo de la casa, pasividad, silencio. Por el otro, los personajes femeninos acaban utilizando esos instrumentos de sumisión contra los causantes de su postración a través de la metamorfosis final. Esta transformación de la sobrina en muñeca también tiene un doble significado. Por una parte, representa la aceptación e interiorización del papel social impuesto; pero, por otra parte, esa objetualización impuesta y asumida se convierte en elemento de liberación y venganza que se vuelve en contra del represor. El otro elemento extraordinario del relato, la chágara que se aloja en la pierna de la tía y se convierte en parásito inmovilizador, tiene una significación doble parecida. Claramente, simboliza también la paralización social de la mujer; pero la tía también utiliza este instrumento de subyugación para crear su venganza a través de las muñecas.

Efectivamente, parece que tanto la tía como la sobrina menor han aceptado e interiorizado los valores culturales patriarcales que las condenan a la objetualización y el silencio: ni la tía cuestiona su inmovilidad forzada, ni la sobrina se rebela contra su exhibición en el balcón. Es más, la tía asiste a la conversación entre padre e hijo doctores en la que se revela que podría haber sido curada nada más ocurrir el accidente:

El joven levantó el volante de la falda almidonada y se quedó mirando aquella inmensa vejiga abotagada que manaba una esperma perfumada por la punta de sus escamas verdes. Sacó su estetoscopio y la auscultó cuidadosamente. La tía pensó que auscultaba la respiración de la chágara para verificar si todavía estaba viva, [...] El joven dejó caer la falda y miró fijamente al padre. Usted hubiese podido haber curado esto en sus comienzos, le dijo. Es cierto, contestó el padre, pero yo sólo quería que vinieras a ver la chágara que te había pagado los estudios durante veinte años. (Ferré 1991, p. 12)

No hay reacción en la tía ante tal revelación, como no la hay por parte de la sobrina ante su exposición pública en el balcón. Al menos, aparentemente. Sin embargo, el silencio y la pasividad de las dos mujeres no denotan únicamente la aceptación de su condición, serán usados como elementos de cuestionamiento, rebelión y venganza contra los códigos culturales masculinos a través de la transformación final. Los años pasan y el parecido entre muñeca y sobrina se va acrecentando en la misma medida en que el marido doctor va aumentando su fortuna (de nuevo el ascenso de la burguesía). Esta identificación entre mujer y muñeca aumenta de tal manera que

Una sola cosa perturbaba la felicidad del médico. Notaba que mientras él se iba poniendo viejo, la menor guardaba la misma piel aporcelanada y dura que tenía cuando la iba a visitar a la casa del cañaverál. Una noche decidió entrar en su habitación para observarla durmiendo. Notó que su pecho no se movía. Colocó delicadamente el estetoscopio sobre su corazón y oyó un lejano rumor de agua. Entonces la muñeca levantó los párpados y por las cuencas vacías de los ojos comenzaron a salir las antenas furibundas de las chágaras. (Ferré 1991, p. 14)



La transformación final de la sobrina en muñeca representa, efectivamente, la aceptación de la objetualización a la que se ven sometidas las mujeres, pero también una forma de rebeldía y trasgresión: las mujeres usan su objetualización para llevar a cabo su venganza. Las chágaras que habían servido al padre para explotar a la tía, ahora se vuelven contra el joven doctor. Las mujeres, condenadas al encierro en su espacio 'natural', la casa, y a ser meros instrumentos de reproducción (creación de muñecas como forma de maternidad) y de exhibición pública, se rebelan usando esa deshumanización como arma arrojadiza contra sus postradores. En este sentido, el silencio y la pasividad de los dos personajes femeninos a lo largo del cuento cobran al final un significado diferente: no son simples significantes de la interiorización y aceptación de la imposición ejercida sobre ellas, sino también de su proceso de cuestionamiento y liberación.

Sin ningún poder, la sobrina acaba transformándose en muñeca, invadida y devorada por las chágaras. Ésta es su realidad, su condena, pero al mismo tiempo su venganza y su nuevo lenguaje de liberación. El objeto perfecto y de exhibición se convierte en monstruo hueco y furibundo que se rebela y perturba la felicidad del hombre. Felicidad construida, precisamente, a partir de esa deshumanización. La mujer-objeto deviene fuerza de la naturaleza, como pretende el discurso patriarcal, pero esa naturaleza no reproduce niños sino muñecas y cangrejos agresivos.

Estamos, por lo tanto, ante una alegoría fantástico-feminista sobre la postración y sumisión de la mujer, sobre la interiorización y aceptación del discurso masculino por parte de las mujeres, sobre la inmovilidad de las clases altas portorriqueñas, especialmente de las mujeres de esas clases; pero también, y sobre todo, ante una representación ideológica sobre la necesidad de cuestionar, trasgredir y rebelarse contra las limitaciones impuestas por los valores culturales dominantes.<sup>2</sup> Rebelión que debe usar esos mismos valores e instrumentos de subyugación como arma. En este sentido, se puede aplicar a "La muñeca menor" lo que Rosario Ferré apunta sobre los relatos picarescos de Juan Bobo:

[...] en su aprovechamiento pícaro hay implícita una lección social: en su listura, disimulada de bobería, se percibe en muchas ocasiones un desafío al poder constituido. [...] En Juan Bobo hay a menudo, si se estudia con detenimiento este personaje, un agitador político en ciernes, un agente revolucionario. (Ferré 1980, p. 39)

En "La muñeca menor" tanto la tía como la sobrina, con su estrategia de bobería, silencio y aceptación, acaban desafiando al poder masculino constituido usando su pasividad y sumisión como instrumentos perturbadores y transgresores de la realidad alienante impuesta por los hombres del relato. Se trataría, en otras palabras, de una de las "tretas del débil", de acuerdo con Josefina Ludmer, para subvertir una realidad que no pertenece a la mujer pero que puede ser transformada:

<sup>2</sup> Lo cual pone de manifiesto la cualidad de construcción cultural de la identidad. No es mi intención entrar aquí en el debate entre el feminismo esencialista y el construccionista. Para una visión en profundidad de las diferentes posiciones, véase el volumen editado por Marianne Hirsch y Evelyn Fox Keller en la bibliografía. Me imagino que resulta evidente que este artículo se posiciona dentro de los parámetros de la posición construccionista, según la cual la identidad genérica es una construcción cultural histórica del lenguaje y no una esencia natural dada.

La treta [...] consiste en que, desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él. [...] Siempre es posible tomar un espacio desde donde se puede practicar lo vedado en otros; siempre es posible anexar otros campos e instaurar otras territorialidades. Y esa práctica de traslado y transformación reorganiza la estructura dada, social y cultural. (Ludmer 1985, p. 53)

En esta misma línea, en su estudio sobre Felisberto Hernández, Ferré propone una interpretación social de lo fantástico. Se basa para ello en el final del estudio de Todorov y en Eric Rabkin. Según Todorov, en lo fantástico moderno los sucesos sobrenaturales (quizá más precisamente, la duda sobre su presencia o no) desaparecen porque han sido internalizados con la aparición del psicoanálisis. De tal manera que, como afirma Rabkin y asume Ferré, el propósito de la literatura fantástica

Es ofrecer al lector un orden que sustituya el caos de la existencia: el orden estético del relato o del cuento. [...] El relato fantástico le ofrece al lector una nueva libertad; en él puede examinar con detenimiento, y sin sufrir represalias por ello, el reverso del mundo de su mente. (Ferré 1986, p. 31)

Parece que, como escritora, Ferré ha asumido esta concepción de lo fantástico y, a través de sus cuentos, nos ofrece otro orden, el reverso del mundo patriarcal que ha impuesto su caos en la existencia de la mujer.

### **La recreación del mito en “La tejedora de palabras”**

La mayor parte de los escasos estudios críticos sobre la obra de la costarricense, afincada en Estados Unidos, Rima De Vallbona destacan que las mujeres protagonistas de sus relatos pocas veces logran liberarse y recuperar la palabra que se les ha negado. Carlos Manuel Villalobos afirma que en las mujeres de la mayor parte de sus cuentos

Hay un sentimiento de culpa que las detiene. Quizá entonces su proyecto sea tan solo mostrar los múltiples obstáculos y su estrategia es más realista que idealista [...]

Las mujeres en los relatos de Rima sienten el malestar que les provoca esta paradoja y salen de las apariencias, buscan divorciarse, subvierten el orden, pero frente al espejo de su identidad se sienten solas e incompletas y se acusan culpables. Una suerte de fatalidad se apodera de ellas y en general no logran encontrar su yo. (Villalobos 2001, p. 95)

Sin embargo, el mismo Villalobos puntualizan que en ocasiones las mujeres de Rima de Vallbona son capaces de rechazar la autoridad establecida y recuperar la palabra negada. La mayor parte de las veces esto se logra a través de la aceptación y recreación de los roles impuestos por la tradición cultural.

Esto es lo que ocurre en gran medida en “La tejedora de palabras”. Curiosamente, uno de los cuentos menos analizados de la autora costarricense,

quizá porque no responde a los parámetros en los que tradicionalmente se ha enmarcado su obra: cosmovisión cristiana del mundo en la que el sentimiento de culpa en los personajes y la redención (posible o efectiva) juegan un papel estructurador. Sin embargo, en el relato que nos ocupa no sólo no existe sentimiento de culpa en el personaje principal, tampoco hay redención; pero sobre todo se da una apropiación subversiva de la palabra para cuestionar los roles asignados a la mujer en el discurso tradicional.

Como en otros cuentos suyos, “Saturnalia” o “Penélope en sus bodas de plata”, Rima De Vallbona utiliza un personaje mítico clásico, en este caso Circe, para cuestionar el papel social y sexual de la mujer contemporánea. El cuento puede ser interpretado como una relectura, reinterpretación o recreación en clave metafórica del mito para resaltar el poder del discurso y el nuevo papel que el lenguaje puede o debe jugar en la transformación de la posición de la mujer en la sociedad. Desde este punto de vista, podemos aplicar al relato el término feminismo mágico de Patricia Hart, tal y como se definió más arriba. Efectivamente, “La tejedora de palabras” presenta elementos mágico-realistas en una narración centrada en un personaje femenino y da una visión del status y condición de ciertas mujeres en ese contexto. Pero hay algo más. Los elementos mágicos del cuento se asocian al mito clásico de Circe y a la capacidad del discurso para transformar, conformar y moldear la realidad. Como apunta Debra Andrist, Rima de Vallbona es una reinventora de mitos en algunos de sus cuentos (Andrist 2001), y en esta reinención lo fantástico tiene un papel primordial ya que, como señala Alice Ostricker,

a algún nivel tal vez todas las escritoras deban ser escritoras del género fantástico, porque las mujeres son “extranjeras” o están al menos, en los márgenes del sistema de los símbolos tradicionales. [...] Las escritoras crean mitos nuevos porque tienen que recrear todo desde la perspectiva de la mujer, en lugar de la del hombre. (citado por Andrist 2001, p. 120)

Efectivamente, “La tejedora de palabras” se inicia con dos epígrafes clarificadores en este sentido. Primero, una dedicatoria: “A Joan, quien desde hace siglos se aventuró por los mares de la vida creyendo que iba en pos de su propia identidad, cuando realmente buscaba, como Telémaco, el Ulises-padre-héroe que todo hombre anhela en sus mocedades” (Vallbona 1992, p. 11). Después, una cita de *La odisea* de Homero: “Y hallaron en un valle, sito en un descampado, los palacios de Circe, elevados sobre piedras pulidas. Y en sus alrededores vagaban lobos monteses y leones, pues Circe habíalos domesticado administrándoles pérfidas mixturas” (Vallbona 1992, p. 11).

Ambos hacen referencia a los dos personajes principales del cuento: Rodrigo y la profesora Thompson. Rodrigo es un alumno en el curso sobre literatura y mitos griegos impartido por Thompson en la universidad. Rodrigo parece la encarnación del Joan del epígrafe, joven aventurero en busca de su identidad. La profesora Thompson parece una encarnación contemporánea de Circe. De acuerdo con la fábula clásica, Circe, hija del Sol, era una maga cruel, hipócrita y celosa que mató a su marido, rey de los sármatas, mediante sus pócimas venenosas para reinar sola. Circe fue expulsada del país y llevada por su padre a la isla de Aea, en el mar de Etruria. Desde su magnífico palacio atraía a los marineros, les cautivaba con sus

encantos, les robaba su energía y tesoros y, finalmente, los convertía en animales. Ulises, en su regreso de la guerra de Troya, fue arrojado a las costas de Aea por una tempestad. Circe transformó a sus compañeros en puercos mediante sus artes mágicas. Sólo Ulises se libró de sus hechizos con la ayuda del ajo dorado de Mercurio, y obligó a Circe a restaurar a sus compañeros su forma humana. Como señala Humbert,

Tanta audacia y un carácter tan noble robaron el corazón de la hechicera, que se enamoró de Ulises y le colmó de pruebas de simpatía y afecto. Encantado a su vez Ulises y seducido por tan continuos halagos, quedóse a su lado un año entero, olvidándose de su patria, su esposa y sus hijos. (Humbert 1982, p. 271)

En el relato, las artes mágicas de Thompson-Circe se manifiestan de dos formas: por un lado, en ocasiones se presenta ante Rodrigo no como la figura vieja, grotesca y desaliñada que parece ser en realidad (y que percibe todo el mundo), sino como un ser joven, hermoso y resplandeciente. Por otro lado, también atrae al joven Rodrigo a través de sus palabras, de su dominio del discurso, con el que teje “la divina tela” (Vallbona 1992, p. 14) del encantamiento y embelesamiento, de manera que “en clase, enredado en la hermosa trama que ella iba tejiendo con palabras, palabras y más palabras, Rodrigo se sentía feliz” (Vallbona 1992, p. 14).

Mediante estas pérfidas mixturas, como dice Homero, a través de este pérfido uso del poder de la palabra y del poder de la metamorfosis, la profesora Thompson atrae, domestica y somete al ingenuo Rodrigo. Éste entra en la zona mágica del mito, donde el tiempo y los sentidos se suspenden; entra en el reino del Hades, atraído por la voz melodiosa de Circe, que es también sirena que atrae con su canto al incauto navegante en busca de su destino, de su identidad. Este espacio mágico-mítico se opone al espacio de la realidad, en el que Thompson es un ser grotesco, solitario y que provoca náuseas, lástima y miedo en los que la contemplan.

Este doble aspecto de la profesora juega un papel fundamental en la estrategia transgresora del cuento. Por un lado, en su rol de vieja desaliñada y repugnante, Thompson pone en cuestión los prejuicios de sexo y clase asociados a su condición de profesora. Pero, por el otro lado, en su condición de joven Circe embrujadora y hechicera, Thompson transforma las connotaciones negativas asociadas al personaje mítico (crueldad, hipocresía, asesinato, hechicería) en elementos de liberación e independencia personal. Y esto lo consigue, sobre todo, a través de su dominio del lenguaje. La palabra es el instrumento primordial que utiliza la profesora Thompson para moldear, transformar y adaptar la realidad a sus deseos.

Con las notas que adjunta a Rodrigo junto a sus ensayos corregidos, Thompson-Circe va tejiendo su urdimbre de palabras para salvar a Rodrigo de la muerte existencial que representa la realidad. Foucault afirmaba que “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (Foucault 1973, p.12). Muchas autoras feministas, siguiendo a Foucault, han puesto de manifiesto esta doble vinculación del discurso con el poder: el discurso es instrumento de dominación a la vez que poder, que fin en sí mismo. De manera que poseer el discurso significa también dominar y moldear la realidad. En efecto, los escritos de Thompson se presentan como instrumentos de poder y como

muestra de ese poder en sí mismos. Así, este discurso cautivador y manipulador de la profesora establece claramente la dicotomía a la que se enfrenta Rodrigo, y el lector: o seguir sumido en la existencia chata y frustrante de la realidad (una realidad de obligaciones e imposiciones marcada por el discurso convencional de la masculinidad) o aceptar la liberación que le ofrece ella, una liberación hecha de “olvido y abolición completos de todo: dolor, deberes, demandas, reprimendas” (Vallbona 1992, p. 20), entrando en su mansión de Sugarland (la tierra del azúcar, no de las pócimas venenosas).

Finalmente, Rodrigo cae presa de “la red tejida por ella con palabras, palabras, palabras y palabras, escritas, susurradas, habladas, leídas, recitadas” (Vallbona 1992, p. 19), y desaparece sin dejar rastro. No volvemos a saber nada de él, aunque el comentario de Thompson a otro de sus alumnos resulta clarificador: “Tengo la corazonada de que, esté donde esté, no corre peligro ... ningún peligro” (Vallbona 1992, p. 20). El relato termina como empieza, con Thompson-Circe en busca de otro hombre joven al que liberar de su destino sombrío y deprimente:

Héctor fijó la vista en el libro donde se relata cómo los que se alejaron de la nave oyeron a Circe que cantaba con una hermosa voz, mientras tejía en su palacio “una divina tela, tal como son las labores ligeras, graciosas y espléndidas de los dioses” ... Al posar de nuevo la mirada en la profesora Thompson, no podía dar crédito a sus ojos: en lugar de la mujerota alta, fornida, jamona, desaliñada, en la penumbra de la vejez, de rasgos duros y amargos, apareció ante él [...] una bella y atractiva joven de abundante cabellera rojiza -aureola rubicunda que le daba un aire de diosa prepotente. Además, en vez del vozarrón al que él se había habituado, con voz melodiosa que a sus oídos parecía un cántico divino, ella seguía relatando cómo los compañeros de Ulises fueron convertidos en puercos por Circe ... (Vallbona 1992, p. 21)

Esta última referencia a los poderes de transformación de Circe, junto con el comentario previo sobre los gatos que viven en la mansión de Thompson, apunta a lo que aparentemente pasó con Rodrigo. Poco antes de su desaparición, Rodrigo entra en el coche de Thompson:

En seguida comprobó que mientras impartía clase por cuatro horas, la profesora Thompson había dejado encerrados a dos de sus numerosos gatos que se quedaron mirándolo con odio y rabia (al menos así le pareció a él cuando atrapaba en la oscuridad el oro luminoso de sus pupilas felinas) [...] ¿Y si hubiese sido más bien lástima lo que le transmitió el oro encendido de sus ojos? ¿Había un fondo tan humano en su mirada! (Vallbona 1992, p. 19)

Rodrigo, como las anteriores víctimas de Circe-Thompson, ha sido transformado en animal, en este caso un gato, en lugar de un puerco. Y Circe-Thompson comienza de nuevo su tarea de modulación y dominio de la realidad a través de su discurso y de sus metamorfosis.

De Vallbona usa un mito clásico para resaltar la importancia esencial del discurso en la conformación de la realidad social y política. La mujer puede usar el discurso como instrumento tanto para cuestionar las implicaciones ideológicas

del mito clásico como para cuestionar las estructuras sociales creadas por el discurso dominante. Dominar el discurso significa dominar la realidad. La palabra conforma y adapta la realidad, su tejido que antes subyugaba a la mujer, puede ahora ser usado por la mujer para conseguir sus propios fines: fundamentalmente liberarse de las ataduras impuestas por el discurso masculino dominante usando y adaptando ese discurso, es decir, recreándolo y reinventándolo para cuestionar los valores y códigos culturales establecidos. En este sentido cobra relevancia la cita de Alice Ostricker mencionada más arriba. La mujer en general, y la mujer escritora en particular, que ha estado siempre en los márgenes de la creación simbólica del orden social, tiene que recrear, reinventar ese orden desde su propia perspectiva a través de la apropiación de la palabra; y en este proceso de reinención, las cualidades trasgresoras de lo fantástico juegan un papel esencial.

Al evitar cualquier tipo de valoración ética de los personajes y sus acciones, De Vallbona cuestiona tanto el mito tradicional como los valores en los que se basa el orden social. Este juego entre mito y realidad subvierte la percepción de ambos (mito y orden social) y rompe los límites entre ellos para instaurar al lector en una “realidad otra” que trasgrede los fundamentos ideológicos y culturales del orden social y político.

En conclusión, los dos cuentos analizados aquí usan lo fantástico como instrumento metafórico para cuestionar la interpretación de la realidad impuesta por el discurso dominante. Como afirma Cranny-Francis, lo fantástico

Shows the fragmentation of the real, revealing the real as a negotiation of conflicting discourses engendered by specific socio-economic conditions and denying the definition of the real commonly proposed in realist texts as an essentially unchanging product of an essentially unchanging ‘human nature’.  
(Cranny-Francis 1990, p. 76)

De manera que, al enfatizar la cualidad de lo real como construcción cultural del lenguaje, tanto Ferré como De Vallbona proponen la trasgresión de los límites y constricciones impuestas a las mujeres por el discurso esencialista de lo real natural y usan ese discurso (la sumisión e inmovilidad en Ferré, el mito clásico en De Vallbona) como medio para mostrar otra realidad (im)posible, una realidad cambiante, invisible y quizás olvidada. Es en este sentido en el que el concepto de lo ‘fantástico feminista’ puede ser aplicado a estos y otros relatos de mujeres de las últimas décadas del siglo XX en Latinoamérica. Después de todo, como afirma Rosemary Jackson: “The fantastic traces the unsaid and unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made absent” (Jackson 1981, p. 4). Se trata, entonces, de hacer visible, sacar a la luz y escuchar esa parte de la cultura capaz de desconcertar, descentrar y desafiar la noción dominante de lo real. Mediante esta constante interrogación, lo fantástico desenmascara las estructuras de poder y remueve los cimientos del discurso político-social dominante. Lejos de ser un escape inofensivo de la realidad, lo fantástico toma en estos relatos una orientación abiertamente política.

## Obras citadas

- Andrist, D. D. (2001). Multi-transformaciones en la obra de Rima de Vallbona. En J. Chen Sham (Ed.), *Nuevos acercamientos a la obra de Rima de Vallbona* (pp. 119–126). San José: Perro Azul.
- Armitt, L. (1996). *Theorising the fantastic*. Londres: Arnold.
- Barrenechea, A. M. (1972). Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. *Revista Iberoamericana*, 38, 391–403.
- Bessière, I. (1974). *Le récit fantastique*. París: Larousse.
- Bravo, V. (1987). *Los poderes de la ficción: para una interpretación de la literatura fantástica*. Caracas: Monte Ávila.
- Brooke-Rose, C. (1981). *A rhetoric of the unreal*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carilla, E. (1968). *El cuento fantástico*. Buenos Aires: Nova.
- Ceserani, R. (1999). *Lo fantástico*. Madrid: Visor.
- Chanady, A. B. (1985). *Magical realism and the fantastic: Resolved versus unresolved antinomy*. Nueva York: Garland.
- Cornwell, N. (1990). *The literary fantastic: From Gothic to postmodernism*. Londres: Harvester.
- Cranny-Francis, A. (1990). *Feminist fiction. Feminist uses of generis fiction*. Cambridge: Polity Press.
- Ferré, R. (1980). El cuento de hadas. *Sin Nombre*, 11(2), 36–40.
- Ferré, R. (1986). *El acomodador. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*. México: FCE.
- Ferré, R. (1991). *La muñeca menor*. En *Papeles de Pandora* (pp. 9–14). Río Piedras: Ediciones Huracán.
- Foucault, M. (1973). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- Franco, J. (1999). Self-destructing heroines. In *Critical passions: Selected essays* (pp. 366–378). Durham: Duke University Press.
- Hart, P. (1989). *Narrative magic in the fiction of Isabel Allende*. Londres/Toronto: Associated University Presses.
- Hart, P. (1995). Magic feminism and inverted masculine myths in Rosario Ferré's 'The Youngest Doll'. En M. A. Bolden et al. (Eds.), *Studies in honor of Mariá A. Salgado* (pp. 97–108). Newark: Juan de la Cuesta.
- Hart, S. (2003). *Eva Luna and Cuentos de Eva Luna. Critical guides to Spanish Texts*. Londres: Grant & Cutler Ltd.
- Hirsch, M., & Evelyn Fox Keller, E. F. (Eds.). (1990). *Conflicts in feminism*. Londres: Routledge.
- Humbert, J. (1982). *Mitología griega y romana*. México: Ediciones G. Gili.
- Hume, K. (1984). *Fantasy and mimesis*. Nueva York: Methuen.
- Hunter, L. (1989). *Modern allegory and fantasy*. Nueva York: St. Martin's Press.
- Jackson, R. (1981). *Fantasy: The literature of subversion*. Londres: Methuen.
- Ludmer, J. (1985). Tretas del débil. En P. E. González & E. Ortega (Eds.), *La sartén por el mango* (pp. 47–54). Río Piedras: Ediciones Huracán.
- Manlove, C.N. (1975). *Modern fantasy: Five studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ostricker, A. (1982). The thieves of language: Women poets and revisionist mythmakers. *Sign*, 8(1), 68–90.
- Rabkin, E. S. (1977). *The fantastic in literature*. Princeton: Princeton University Press.
- Risco, A. (1982). *Literatura y fantasía*. Madrid: Taurus.
- Rivera, C. S. (1994). Porcelain face/rotten flesh: The doll in *Papeles de Pandora*. *Chasquí*, 23(2), 95–101.
- Shaw, D. L. (1999). *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, posboom, posmodernismo*. Madrid: Cátedra.
- Todorov, T. (1973). *The fantastic: A structural approach to a literary genre*. Cleveland: Case Western Reserve.
- Tolkien, J. R. R. (1966). Tree and leaf. En *The Tolkien reader* (pp. 1–84). New York: Ballantine Books.
- Vallbona, R. De. (1992). La tejedora de palabras. En *Los infiernos de la mujer y algo más* (pp. 11–21). Madrid: Torreozas.
- Villalobos, C. M. (2001) La paradoja de la mujer escindida en la cuentística de Rima de Vallbona. En J. Chen Sham (Ed.), *Nuevos acercamientos a la obra de Rima de Vallbona* (pp. 93–104). San José: Perro Azul.