

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**La transgresión silenciosa del protagonista femenino y su falta
de voz en los cuentos de *Concierto de metal para un recuerdo y otras
orgía de a soledad* del escritor puertorriqueño Manuel Ramos Otero.**

**TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN LETRAS LATINOAMERICANAS**

PRESENTA:

Mariana García Benítez

ASESOR: Dr. Armando Pereira Llanos

15 DE OCTUBRE DE 2012

**BECADA POR EL PROGRAMA DE POSGRADO EN
LETRAS**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Introducción

Esta tesis analiza cinco cuentos de *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de la soledad* (1971), del autor puertorriqueño Manuel Ramos Otero. La colección de 15 cuentos, que es el primer libro del escritor, contiene una rica amalgama de personajes y temas que apenas comenzaban a aparecer en la producción literaria puertorriqueña. En este trabajo se analizan los relatos *Concierto de metal para un recuerdo*, *Alrededor del mundo con la señorita Mambresió*, *Funeralö*, *Piel mutadaö* y *Noches de asmaö*. Todos ellos comparten la característica de que el protagonista es un personaje femenino, y en este estudio se exploran sus particularidades y coincidencias.

La tesis está dividida en tres capítulos. El primero de ellos es un recorrido por la generación de escritores que publican en Puerto Rico durante los años setenta, entre los cuales se encuentra Manuel Ramos Otero. Si bien el concepto de generación de escritores (o de artistas) ha sido grandemente debatido, esta manera de organizar la lectura de un período facilita la identificación de coincidencias y diferencias entre artistas y su producción. Por esta razón, el lector encontrará en este capítulo un resumen de aquellas características que la crítica ha resaltado sobre estos escritores. Más adelante en el primer capítulo se destaca la crítica sobre la producción literaria de Ramos Otero y su ruptura con el canon literario del país.

En este primer capítulo puntualizo la escasa crítica literaria existente en torno al primer libro de cuentos del autor, debido a que los críticos han centrado su atención en la literatura homoerótica de Ramos Otero, ante el importante hecho de que éste es considerado el precursor de dicho género en Puerto Rico.

En el segundo capítulo comienza el análisis detallado de los cuentos escogidos. En este capítulo quise probar que los cinco personajes seleccionados para el estudio llevan a cabo una acción subversiva contra el entorno que les rodea y que les oprime de una manera u otra, pero esta acción es reconocida o más bien atestiguada solamente por el personaje que la protagoniza. Estas subversiones son en ocasiones autodestructivas y, a pesar que cambian la realidad del personaje y lo desatan de la opresión, la salida de esta opresión representa un cambio negativo y no positivo para el personaje principal.

Para el análisis realizado en este capítulo, recurrí a teóricos y/o escritores como Michel Foucault, Natividad Corral, Virginia Woolf, Melanie Klein, Guy Debord, Luce Irigaray y Simone de Beauvoir.

En el tercer capítulo analizo el mutismo de los personajes femeninos de los cuentos estudiados. ¿Existirá lo femenino fuera del lenguaje? Esta es una de las preguntas que trato de contestar basándome en la ausencia de la voz del personaje principal. En su mayoría, las conversaciones o pensamientos de los personajes no son expresados por el

personaje principal, sino que son citados por el narrador o narrador omnisciente. Resulta interesante este recurso utilizado por Ramos Otero, de crear protagonistas que apenas hablan a través del relato. Por otro lado, en este capítulo analicé cómo en los cuentos nos acercamos a una construcción de la intimidad de un personaje para la cual el personaje tiene poca o ninguna participación.

En este último capítulo utilizo varias ideas sobre el sujeto femenino y su participación en el lenguaje de Judith Butler, Jaqueline Rose, Luce Irigaray, Gayatri Spivak.

Muchas gracias.

Mariana García Benítez

Primer capítulo: La generación del setenta en Puerto Rico

A la generación de escritores que publican con más constancia durante los años 1965-1980 se le ha llamado Generación del Setenta. Inicia con la publicación de la colección de cuentos *En cuerpo de camisa* en 1966, de Luis Rafael Sánchez. Los integrantes de la Generación del 70 son: Luis Rafael Sánchez, Rosario Ferré, Manuel Ramos Otero, Magali García Ramis, Juan Antonio Ramos, Mayra Montero, Edgardo Sanabria Santaliz, Edgardo Rodríguez Juliá, Carmen Lugo Filippi, Carmelo Rodríguez Torres y Ana Lydia Vega¹.

Son varias las características de esta generación. Para empezar, se reprime o silencia la dimensión paternalista y los escritores se apartan de

¹ La información que aparece en esta sección del capítulo fue obtenida de varias fuentes: JULIO ORTEGA, *Reapropiaciones, cultura y nueva escritura en Puerto Rico*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1991, 1-53. Ver también el prólogo y la selección de cuentos de EFRAÍN BARRADAS en *Apalabramiento, cuentos puertorriqueños de hoy*, Ediciones del Norte, Hanover, 1983, pp. 7-31. En el prefacio de esta antología se hace un recorrido por las características de una nueva cuentística puertorriqueña inaugurada con la colección de cuentos de Luis Rafael Sánchez. Asimismo, véase a VÍCTOR F. TORRES en *Narradores puertorriqueños del 70: guía bibliográfica*, Editorial Plaza Mayor, San Juan, 2001, p. 270. En esta guía se hace una introducción a cada uno de los autores que la componen y se menciona de manera sucinta sus principales obras y características de escritura.

la idea de entender a Puerto Rico como una gran familia. Será desde el espacio familiar que precisamente se subvierten los lugares de poder. En este sentido se desafían del contenido ideológico del arte; ya no se trata de afirmar el *so* puertorriqueño sino el *yo* y las circunstancias que le rodean.

Comenta Arnaldo Cruz Malavé en su ensayo *Para virar al macho: la autobiografía como subversión en la cuentística de Manuel Ramos Otero*:

A contrapelo de lo que Luis Rafael Sánchez ha llamado las *palabras divinas* de René Marqués o del *yo* colectivo que se apropia de *El hombre en la calle* de José Luis González; Ramos Otero, Sánchez y la promoción de escritores puertorriqueños posteriores al 70, instauran en la literatura nacional la rebelión del lector contra la voz autoritaria y patriarcal del *yo* que escribe [í]².

La Generación del 70 privilegia las voces del margen social y explora las experiencias en las que están inmersos estos personajes. La mujer y sus dilemas, el trabajador, la prostituta, el artista, el niño o niña y con Manuel Ramos Otero, el homosexual, son algunos de los personajes principales de estos relatos.

² ARNALDO CRUZ MALAVÉ, "Para virar al macho: la autobiografía como subversión en la cuentística de Manuel Ramos Otero", *Revista Iberoamericana*, 59 (enero – junio 1993), p. 241.

La literatura asume un giro al feminismo. Con Rosario Ferré, Carmen Lugo Filippi, Manuel Ramos Otero y Ana Lydia Vega, entre otros, se subvierte el espacio familiar y la mujer sale a la calle a trabajar y sus dilemas y experiencias se convierten en eje de la trama. De esta manera se cuestionan los espacios asignados según los géneros, (el espacio público habitado por el hombre y el espacio privado por la mujer). Cobra presencia en la literatura el erotismo femenino y el homosexual. Los escenarios del viejo realismo, como lo es el campo, dan paso a la urbe, a la gran ciudad.

Estos autores insistirán en cultivar el género del cuento, un género no totalizador, contrario a la novela. El narrador de sus cuentos no será el eje organizador exclusivo del relato. La escritura se vuelve más experimental. Se utilizan en las narraciones el monólogo interior, las manipulaciones temporales y la mezcla de voces o de varios registros lingüísticos. Aparece el *spanglish* en los textos. Si la generación anterior había tenido una actitud purista ante el lenguaje, ahora el lenguaje de la calle, se utiliza para traer al texto la cotidianidad del puertorriqueño y de esta manera acercar la creación literaria a las problemáticas lingüísticas, sociales e históricas del ciudadano³. De este modo su escritura se presenta

³ Estos escritores se plantean la realidad colonial desde otras perspectivas. El discurso crítico anterior y la literatura que producía no podían salir de la angustia de la realidad colonial. Cada uno de los escritores, con su enfoque político particular, formula este problema colonial ya con una literatura más cercana de quienes vivieron la creación del

como alternativa al discurso patriarcal que fomentaba una literatura con una interpretación totalizante de la historia y del puertorriqueño.

La revista *Zona de carga y descarga* (1972) fue una publicación importante durante la década del setenta, y se constituyó en foro para los escritores de esa generación. Rosario Ferré dirige la revista mientras Manuel Ramos Otero es colaborador y editor de varios números. *Zona de carga y descarga* es una revista heterogénea que presenta diferentes tipos de literatura. No prevalece la representación totalizante o excluyente y los escritores utilizan el humor, la sátira y la irreverencia en los textos publicados. En esta revista publican poetas y cuentistas tales como Vanessa Droz, Olga Nolla, Iván Silén, Ángela María Dávila, Nemir Matos, Áurea María Sotomayor, Tomás López Ramírez, Juan Antonio Ramos, Edgardo Rodríguez Juliá y Luís Rafael Sánchez.

Aquí se incluyen textos feministas o sobre temas de la liberación femenina. Es también un espacio de reflexión acerca de la crisis de los géneros literarios. Sobre el formato y el contenido de *Zona de carga y descarga*, el profesor y crítico literario, Juan G. Gelpí comenta en su libro *Literatura y paternalismo en Puerto Rico* lo siguiente:

Estado Libre Asociado y su decadencia. Estos autores denuncian el consumismo provocado por la relación con el país colonizador y destacan temas como el mestizaje racial.

Desde el formato a modo de *collage* que figura en la portada del primer número, ya se sugieren el fragmentarismo y la perspectiva múltiple que caracterizan la organización de varios textos que se habían de publicar más tarde en *Zona*. En el contexto en que se produjo, ese fragmentarismo constituye otra manera de distanciarse del modo de representación realista y, en muchos casos, lineal que se había privilegiado en la narrativa de los años cuarenta y cincuenta⁴.

En 1976 se publican *La novelabingo*, de Manuel Ramos Otero, *La guaracha del Macho Camacho*, de Luis Rafael Sánchez, *Papeles de Pandora*, de Rosario Ferré, y *La familia de todos nosotros*, de Magali García Ramis. En estos textos encontramos que la identidad puertorriqueña está sujeta a un proceso de cambio. Por un lado se piensa lo puertorriqueño en relación con las demás islas del Caribe. Por otro la mujer, el trabajador, la gente de clase baja y alta, todos conviven en los textos a manera de contraste en escritos que también plantean un cuestionamiento de los géneros de la novela y el cuento. La obra de Manuel Ramos Otero contribuye de manera muy especial a ese nuevo discurso literario.

⁴ JUAN G. GELPÍ, *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, 2005 [1993], p. 177.

Apuntes de la crítica sobre la narrativa de Manuel Ramos

Otero

La narrativa del escritor Manuel Ramos Otero comprende los libros *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de la soledad* (1971), *La novelabingo* (1976), *El cuento de la mujer del mar* (1979), *Página en blanco y staccato* (1987) y *Cuentos de buena tinta* (1992). Sus libros de poesía son dos: *El libro de la muerte* (1985) e *Invitación al polvo* (1991).

La literatura de Ramos Otero se aparta de la intención didáctica de la tradición literaria del Puerto Rico de su época, como se ha expuesto en el capítulo anterior. Más específicamente, su escritura se caracteriza por privilegiar como personajes principales al homosexual, a la mujer soltera (que ha rechazado el compromiso familiar), y al emigrante⁵. Esto no tiene que ser un gesto rebelde literario en sí mismo, pero hay que tomar en

⁵ La crítica localiza la obra de Ramos Otero al margen y en oposición a la escritura de las generaciones anteriores de escritores puertorriqueños a nivel temático y narrativo. J. Gelpí comenta sobre la obra de Ramos Otero que: “Si el canon es una forma de establecer territorios y trazar fronteras, la obra de Manuel Ramos Otero se aparta de él, pues arranca precisamente de una proliferación de lo transeúnte y lo móvil, tanto en la materia narrada como en el modo narrativo” (J. GELPÍ, *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, *op.cit.*, p. 137).

cuenta que los problemas de los personajes de estos cuentos no pretenden ser una metáfora de los problemas del pueblo puertorriqueño, que como explica la crítica, fue en repetidas ocasiones la intención de los escritores de la isla hasta los años setenta.

Gelpí recorre el panorama de la literatura puertorriqueña desde las novelas *fundacionales* hasta las propuestas literarias de los escritores de la década del setenta en la isla. El libro toma como línea de pensamiento crítico la idea de la construcción de un *canon patriarcal* y hace una crítica al nacionalismo cultural que, según el crítico, es la retórica que impera desde la Generación del 30.

El texto explica desde una mirada *no devota*, según describe el autor su aproximación, las características de este discurso *excluyente* que deja de lado escritores que no compartían estos valores. Toma las metáforas de la *gran familia*, del escritor como *el padre* y el puertorriqueño como *niño* utilizadas por los ensayistas y escritores para construir el discurso patriarcal. El crítico desarticula estas metáforas que entienden manifestaron los valores nacionalistas. La propuesta fundamental del libro es la siguiente: que ese canon establecido por la Generación del 30 trata de establecer un *orden totalizante* en el cual escritores que lo comparten generacionalmente hablando no caben o se ven inevitablemente argumentando por o contestando al mismo (la problemática de la identidad nacional). De este modo se acerca a la novela fundacional del escritor

Manuel Zeno Gandía, al tipo de ensayo que se escribe en la década del treinta usando como ejemplo *Insularismo: ensayos de interpretación puertorriqueña* (1934), del ensayista Antonio S. Pedreira, que compara con los planteamientos en *La guaracha del Macho Camacho* (1976), de Luis Rafael Sánchez, y establece que la escritura del escritor René Marqués es la primera que muestra la crisis del canon paternalista. Más adelante en el texto el autor recorre las nuevas tendencias de la literatura de la Isla que aparecen en los años setenta y su consecuente independencia del canon. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico* (1993) es una obra crítica de gran valía porque establece una comparación entre las propuestas, el contenido temático de autores de varias generaciones y traza un diálogo entre ellos. El diálogo se organiza mediante las metáforas de la casa, la familia y la voz autoritaria del padre que tratan escritores de distintas generaciones y establece comparaciones que dejan ver los cambios de perspectiva y nuevas maneras de acercarse a estas metáforas. Me interesa citar algunos señalamientos de Gelpí sobre la generación a la que pertenece Manuel Ramos Otero, para establecer el contexto literario en que se da su producción literaria.

En el capítulo "Desafío al canon paternalista: la escritura a la intemperie", Gelpí señala lo siguiente sobre la Generación del 70:

El canon paternalista y, como él, los discursos nacionalistas, pretenden contrarrestar todo tipo de dispersión, dislocación o

desintegración, usualmente lo hacen invocando una retórica que apunta a un origen o espacio común nostálgico y utópico. Una de las variaciones de ese espacio común o de reunión puede ser la metáfora de la casa, cuya crisis leímos en *Los soles truncos* de René Marqués. Por el contrario, los escritores contracanónicos que serán el objeto del resto de ese estudio ó Manuel Ramos Otero, Rosario Ferré y Ana Lydia Vega- se diría que escriben precisamente a partir de la dislocación y la dispersión. Ramos Otero escribe sobre el exilio y la vida en la gran ciudadí ö⁶.

Tomando este libro como norte y considerando otros textos sobre literatura puertorriqueña -que incluyen la década del setenta-, en los que se menciona sólo sucintamente al autor, la literatura de Manuel Ramos Otero ha sido ignorada por la crítica. Me refiero a publicaciones como *Reapropiaciones, cultura y nueva escritura en Puerto Rico* (1991), de J. Ortega, y *Nuevas aproximaciones críticas a la literatura puertorriqueña contemporánea* (1983), de Luz María Umpierre Herrera, ya que en ellos se le dedican capítulos a la literatura õtransgresoraö y õsubversivaö como se le llama en ambos textos a la literatura de Rosario Ferré (contemporánea de Ramos Otero y editores ambos de la revista *Zona de carga y descarga*), pero no se menciona al autor de este estudio. Por otro lado, en el libro *Ficciones isleñas* (1999), de María Caballero, se menciona en la introducción a Ramos Otero y su literatura õgrotescaö y õparódicaö pero, a

⁶ J. GELPÍ, *Literatura y paternalismo en Puerto Rico, op.cit.*, p. 136.

pesar de que el texto lleva a cabo un extenso análisis de la literatura puertorriqueña de los años setenta, no vuelve a referirse al autor. Es significativa la selección de adjetivos de Caballero que enjuician la literatura de Ramos Otero y la descartan rápidamente como si fuera imposible hacer crítica de ella.

En estas tres publicaciones, se reseña a los escritores Rosario Ferré y Edgardo Rodríguez Juliá y se explica cómo la literatura creada a partir de Luis Rafael Sánchez adquiere un carácter autobiográfico y se cambian los puntos de vista desde donde se narra. Estas características están presentes en la escritura de Ramos Otero. Quizás debido a su escritura desestabilizadora e incómoda, a la que se refieren otros críticos, se omite la ingerencia e importancia de su obra en el contexto literario del país.

Si bien estos textos no tomaron en cuenta a Ramos Otero, la crítica producida a partir de los años noventa (Ramos Otero muere en el 1990), atendió varios de los llamados y problemáticas que se desprenden de la obra de este autor. Se publican, en su mayoría, artículos en revistas y periódicos. De este modo, la crítica contemporánea se ha ocupado de la obra de Ramos Otero⁷. Pero una de las hipótesis de mi tesis es que no se ha

⁷ Menciono a continuación títulos de algunos de los artículos acerca de Ramos Otero, aunque en la bibliografía de esta tesis la lista sobre ensayos y artículos de periódico es más extensa: E. BARRADAS, "Epitafios: El canon y la canonización de Manuel Ramos Otero", *La Torre*, 7 (julio – diciembre 1993), núm. 27-28, 319-338; A. CRUZ MALAVÉ,

estudiado el primer libro de cuentos del autor, *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de la soledad*. Sobre este libro he encontrado acercamientos generales los cuales haré constar más adelante. Así es importante consignar, que Ramos Otero no ha sido completamente soslayado por la crítica. Temas como la homosexualidad, el exilio, el cuerpo y su relación con el exilio y con la problemática de género, entre otros, han sido atendidos en diversos artículos sobre la literatura del autor.

Por otro lado, los asuntos y personajes presentes en la literatura de Ramos Otero desde sus inicios, se enfrentan y cuestionan la misión adjudicada a la escritura y escritores del país, quienes, a través de su

“Para virar al macho: la autobiografía como subversión en la cuentística de Manuel Ramos Otero”, *Revista Iberoamericana*, 59 (enero – junio 1993), núm. 162-163, 240-263; R. GARCÍA CASTRO, “El cuerpo masculino visto por los ojos latinoamericanos: Santa materia (1954) de Benjamín Subercaseaux y Vida ejemplar del esclavo y del señor (1983) de Manuel Ramos Otero”, *Revista iberoamericana*, 62 (enero – marzo 1996), núm. 174, 149-161; JOSSIANA ARROYO, “Exilio y tránsitos entre la Norzagaray y Christopher Street: Acercamientos a una poética del deseo homosexual en Manuel Ramos Otero”, *Revista iberoamericana*, 68 (enero – junio 2001), núm. 198, 31-54; y LARRY M. LA FOUNTAIN-STOKES, “Entre boleros, travestismos y migraciones traslocales: Manuel Ramos Otero, Jorge Merced y El bolero fue mi ruina del Teatro Pregones del Bronx”, *Revista Iberoamericana*, 71 (julio – septiembre 2005), núm. 212, 887-907.

literatura, representaban los dilemas políticos y sociales del puertorriqueño, entendidos y presentados en la literatura como una unidad.

La literatura de Ramos Otero no se ubica en el campo sino en la ciudad o en la metrópoli, por ejemplo, y no tiene la intención de representar la experiencia del puertorriqueño en ambos ambientes, como es el caso del cuento "El Josco", en el libro *Terrazo* (1947), de Abelardo Díaz Alfaro, la obra de teatro *La Carreta* (1951), de René Marqués, o la novela *Spiks* (1956), de Pedro Juan Soto, en donde se problematiza la presencia del norteamericano en la Isla o la emigración de los puertorriqueños a la metrópoli. Los personajes retratan los conflictos del choque cultural entre ambas sociedades, la colonizada y la colonizadora.

La ruptura de esta generación con el discurso nacionalista y canónico heredado y la incumbencia de Ramos Otero es señalada en el ensayo "Manuel Ramos Otero: Las narrativas del cuerpo más allá de Insularismo", de Jossiana Arroyo. Arroyo retoma la literatura de René Marqués y explica cómo en ella se establece un paralelo entre la enfermedad y la realidad colonial del país. También comenta cómo en la literatura de Marqués se traen por primera vez a la literatura puertorriqueña los temas del suicidio y la locura, como parte de una escritura que intenta hacer una lectura de la realidad nacional:

Para Marqués, como para la generación de escritores sujetos a un canon paternalista, la definición política de un estado nacional determina lo individual⁸.

La literatura de Ramos Otero no tiene la voluntad de determinar lo individual; prefiere el tipo de relato donde es precisamente el aislamiento del personaje lo que se narra.

La literatura de este autor no sólo es contracanónica porque sus personajes son marginados (mujeres, homosexuales, exiliados), sino también porque la obra de Ramos Otero abre un abanico de posibilidades a temas y a nuevas maneras de relatar y de acercarse a las experiencias de los personajes aparentemente no explorados en la literatura de generaciones anteriores⁹.

Hay que indicar también que sus personajes están siempre fuera del espacio familiar. Prácticamente todos los personajes de los relatos de Ramos Otero están desprendidos voluntariamente de las pesadas definiciones de la familia. Por ejemplo, no tienen hijos, no están casados pero tienen un sinnúmero de amantes, son homosexuales o están exilados, lejos de los nexos familiares. Esto abre una dimensión más a la hora de

⁸ J. ARROYO, "Manuel Ramos Otero: Las narrativas del cuerpo más allá de Insularismo", *Revista de Estudios Hispánicos* 21 (1994), p. 311.

⁹ Me refiero a los múltiples puntos de vista desde donde se narra y la exacerbada cercanía a la intimidad de los personajes en la narrativa de Ramos Otero.

acercarnos a sus personajes, ya que la soledad en la que están inmersos es voluntaria (en muchas ocasiones los amantes se han ido y se recuerdan en la narración).

Cabe señalar que la escritura de Ramos Otero no busca ñrepresentar al puebloö, aunque no implica que en sus relatos el dilema colonial no aparezca. De hecho, en cuentos como ñVivir del cuentoö, del libro *Página en blanco y stacatto* (1987), el dilema de lo nacional es crucial. Aquí se presentan las consecuencias del exilio obligatorio que produce la relación colonial. El personaje principal es hijo de trabajadores que emigraron a Hawái, como parte de un programa en el que el gobierno de Puerto Rico ofreció trabajo a la población, recogiendo piñas en esa otra isla. Muchos de los trabajadores se quedaron a vivir en Hawái y cortaron los lazos con las familias que dejaron en Puerto Rico. Este es un evento histórico que se toma como plataforma para la ficción. El dilema del personaje principal con su identidad ñnacionalö toma en cuenta las repercusiones del desarraigo producido por desplazamientos de este tipo. Por ejemplo él asegura que puede identificar toda su tradición con una taza rota de café que perteneció a su madre. La madre es la patria, y el objeto con que la identifica, su legado cultural.

En el ensayo ñCanon, contracanon y marginalidad: la narrativa homosexual de Manuel Ramos Oteroö, Elsa Noya resume las características dominantes que lanzan tanto a la literatura como al autor a

un lugar donde se privilegian otros valores literarios. Sobre esta marginación que siempre se le adjudica a la obra de Ramos Otero (y a vida, también ampliamente citada en los textos críticos sobre el autor), Noya señala lo siguiente:

Al mismo tiempo que está funcionando como oposición al fuerte canon patriarcal y paternalista de los treinta, se separa del contracanon al que da lugar al instalarse en una clara posición de marginalidad que se detectaría en cuatro aspectos de su escritura: la perspectiva de un narrador abiertamente homosexual, la dimensión metanarrativa de su prosa ficcional, su condición de emigrado a la metrópoli, y la experiencia de enfermedad y muerte que conlleva el SIDA¹⁰.

Las múltiples capas de la literatura de Ramos Otero no necesariamente buscan la identificación de lector con sus personajes, sino incomodar, desafiar las viejas estructuras (de la literatura del país), provocar al lector moralista, confundir al lector, obligarlo a que no busque (o no encuentre) coherencia en la trama. Nada se oculta y se polemizan constantemente los lugares del poder dentro del relato.

El carácter autobiográfico de su escritura es otro de los elementos que la crítica señala como una de las transgresiones de la escritura de Ramos Otero. En *Arenas and Ramos Otero in New York*, Rubén Ríos

¹⁰ ELSA NOYA, "Canon, contracanon y marginalidad: la narrativa homosexual de Manuel Ramos Otero", *Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana* (1995), p. 241-249.

Ávila hace una comparación entre los exilios de ambos autores en la ciudad de Nueva York. Para ambos escritores la metrópolis niuyorquina significó un espacio de libertad frente a dos distintos modos de represión. En el caso de Reinaldo Arenas, el escritor escapa de la represión estatal que conllevó un deterioro físico y mental por su experiencia en la cárcel cubana. En el caso de Ramos Otero, éste se escapa de la represión ante una sociedad homofóbica por un lado y por otro estar en Nueva York significó para el autor establecer una distancia que le dio la posibilidad de escribir fuera de los valores nacionalistas. Los cuentos que cita el texto ejemplifican cómo Ramos Otero privilegiaba la voz individual de un narrador que también se proclama homosexual. El ensayo señala que, en el caso de Ramos Otero, la escritura se convierte en una contestación al discurso anterior.

Sobre Manuel Ramos Otero se plantea lo siguiente:

[í] in his case his target is the literary canon of Puerto Rican letters. In Puerto Rico literature has usually been at the service of national identity, a claim made more urgent by what has been perceived as the unresolved political status of two successive stages of colonialism. Desire has therefore meant above all national desireí Never before in Puerto

Rican literature do we witness a more overt, insolent, and unabashed exhibition of individuality as in Ramos Otero¹¹.

El crítico hace hincapié en que la manera de narrar es el verdadero triunfo de la escritura de Ramos Otero:

His is a complex, strategic praxis of individuality. Its most revolutionary tactic is not confessionality, although it is there. It is not even sexual exhibitionism, although it is also there. It is the tactic of style! he is not, by any means, a stylist, a master of style. Quite the contrary, his writing imposes style as aberration and distortion, as digression and noise, as cacophony and vulgarity. Style for him becomes a form of heavy breathing, a constant recalling of the voice of the writer uncomfortably proximate, too close for comfortö (*ibid.*, p. 103).

Una de las características mencionadas en los textos críticos sobre el autor, citados en este trabajo, es que ese narrador presenta una voz nunca antes escuchada en la literatura del País. El òyoö que narra (su biografía) es un òyoö que se confiesa sin parar y que nos acerca a su intimidad. Comenta J. Gelpí:

Desde su primer libro de cuentos, *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de la soledad*, hasta su texto más reciente, *Cuentos*

¹¹ RUBÉN RÍOS ÁVILA, *Arenas and Ramos Otero in New York*, Duke University Press, Durham and London, 1998, p. 102.

de buena tinta, Manuel Ramos Otero cultivó siempre algo que podría calificarse de insólito en la narrativa puertorriqueña: la abierta, franca y descarada indagación del yo, del yo que escribe. Como afirmó él en varias ocasionesí su escritura no es si no el relato de su biografía, su autobiografía. òYo siempre he sido el protagonista de mi obraö. Sus cuentos parecen conformar esta intención [í]¹².

Hay que establecer que la presencia de un òyoö que escribe, de un narrador que filosofa sobre su función en un relato, se inaugura, en la literatura puertorriqueña, con los escritores de la Generación del 70. El cuestionamiento sobre la función de la voz narrativa en un relato y el juego con las voces que lo componen es vital en la narrativa de Ramos Otero.

Esta estrategia del autor, que pretende desarticular la voz unitaria de la literatura puertorriqueña, es analizada por A. Cruz Malavé en òPara virar al macho: la autobiografía como subversión en la cuentística de Manuel Ramos Oteroö. Cruz Malavé compara la intención del autor de desarticular la voz patriarcal con un sinnúmero de escritores de la vanguardia latinoamericana y con escritores de habla inglesa. Centra su atención en cuentos donde aparece una serie de personajes travestis (òInventario mitológico del cuentoö, por ejemplo) y cómo éstos subvierten, a través de la caricatura, la posición de la mujer en la sociedad

¹² J. GELPÍ, *Literatura...*, *op.cit.*, p. 240.

puertorriqueña. De este modo, Cruz Malavé plantea que la ñpasividadö de los personajes travestis de Ramos Otero es una manera para rebelarse ante el discurso patriarcal.

En los cuentos de Ramos Otero, el yo que cuenta, lo que él llama el cuentero, se desdobra en protagonista, pasa sin transición del yo al él o, destacando su función de máscara, de simulador, de travesti, se desplaza con mayor frecuencia de yo a ella¹³.

Al comienzo de su ensayo, Cruz Malavé hace una serie de señalamientos sobre la obra de Ramos Otero que me parece importante citar. Ejemplifica aquello a lo cual la crítica ha prestado atención y explica la intención de ñasesinarö la voz unitaria de la literatura de las generaciones anteriores:

En la obra de Ramos Otero esta intención parricida se confirma en la presencia constante del cuerpo, del cadáver que no desaparece o que se descompone, como en Poe, ante los ojos del lector. Su obra se sitúa en esta zona del asesinato; representa la reproducción incesante, la dramatización obsesionada de una escena primaria en la cual se desconstruye, se desdibuja, la voz unitaria de padre y el yo autoritativo de la generación puertorriqueña del 50 (*ibid.*, p. 241).

¹³ A. CRUZ MALAVÉ, "Para virar...", *op.cit.*, p. 241.

La crítica muestra cómo en la literatura de Ramos Otero el *yo* hace un despliegue inusitado que revierte la dinámica escritura-formación del individuo por un *yo* que se ubica en el espacio íntimo de un personaje al margen de lo social. Esto sin que el relato pretenda hacer un diagnóstico de la sociedad puertorriqueña. En este sentido, el suicidio, la sexualidad explícita, la locura, el emigrante, están presentes con una escritura que no pretende ser una única lectura de la sociedad que la alberga.

En uno de los artículos publicados en el periódico *Claridad*, a raíz de la muerte de Ramos Otero en 1990, *Manuel Ramos Otero o la pasión ética*, el crítico literario E. Barradas señala la realidad transgresora de la escritura del autor puertorriqueño mientras hace constar la invisibilidad de su trabajo ante la crítica literaria puertorriqueña de finales del Siglo XX:

En su vida y en su escritura Manuel fue siempre una persona que trató de romper con las barreras y los límites establecidos por la sociedad y por la estética. Su novela, sus poemas y particularmente sus cuentos rompen los parámetros aceptados para estos géneros. Esa fue la paradoja de su vida: el autor de cuentos perturbadores y escandalosos por sus planteamientos aparentemente inmorales era, en el fondo, un artista profundamente ético. Sólo que la suya era una ética nueva, moral antipatriarcal. Y postulaba una nueva moral a través de sus textos con la

furia y la pasión de un viejo profeta poseído por el dolor del que es ignorado o mal entendido¹⁴.

Homosexualidad en la escritura de Ramos Otero¹⁵

El homoerotismo y la escritura que incorpora al homosexual como personaje, ya sea principal o secundario, es una de las características de la obra de Ramos Otero a la cual la crítica sí le ha prestado especial atención. A continuación nos referiremos a algunos de los textos críticos que analizan la importancia pionera de la voluntad de este autor por articular y presentar el deseo homosexual como parte de un proyecto de escritura. Ramos Otero incorporó la homosexualidad como tema desde sus inicios, lo que se convirtió en una lucha real y difícil si tenemos en cuenta la sociedad puertorriqueña en el momento en que publica el autor.

En el ensayo "Política homosexual y escritura poética en Manuel Ramos Otero", Wilfredo Hernández analiza tres de los diez poemas del poemario *El libro de la muerte* (1985). En este ensayo también se hace un recorrido por la vida del autor y la marginación de parte de las instituciones y la sociedad puertorriqueña que, en diferentes momentos de

¹⁴ "Manuel Ramos Otero o la pasión ética", *Claridad*, 9-15 de noviembre 1990, p. 4.

¹⁵ Otro texto que aborda la escritura homosexual de Ramos Otero, y que debería ser estudiado en otro trabajo, es: J. ARROYO, "Historias de familia: migraciones y escritura homosexual en la literatura puertorriqueña", *Revista canadiense de Estudios Hispánicos*, 26, (2002), núm. 3, pp. 361-378.

la vida de Ramos Otero, significaron la razón de su exilio y, más adelante, la incapacidad de volver a estudiar en la universidad del estado, la Universidad de Puerto Rico. Sobre la atención de la crítica y de estudiosos de literatura puertorriqueña a la narrativa abiertamente homosexual, Hernández señala lo siguiente:

Después de su muerte en 1990, Manuel Ramos Otero ha pasado a ocupar un lugar privilegiado en el canon de la literatura hispanoamericana escrita por homosexuales, como se evidencia en su inclusión en la lista de los autores más estudiados en tres de las cuatro compilaciones de estudios sobre las manifestaciones culturales de la comunidad gay latinoamericana aparecidas durante el segundo lustro de esta década (Arnaldo Cruz Malavé, "Toward and Art of Transcetismö" y Rubén Ríos Ávila, "What a Tangled Web!"). Estos artículos así como varias tesis de maestría y doctorado, López Maldonado y Santos Febres, que hasta ahora se han dedicado a analizar la escritura del autor puertorriqueño, han coincidido en analizar sus cuentos [í]. Así se ha estado obviando, sin embargo, prestarle atención a la poesía¹⁶.

El homosexual, en tanto personaje principal en la narrativa de Ramos Otero, habla sobre sus deseos, su vida en la ciudad, sus amantes y la vida cotidiana y dramática de las relaciones amorosas. Nos encontramos

¹⁶ WILFREDO HERNÁNDEZ, "Política homosexual y escritura poética en Manuel Ramos Otero", *Chasqui* 29 (2000), p. 23-73.

con un narrador abiertamente homosexual, desenfrenado, caótico y en plena turbulencia pasional en la mayoría de los casos. La ciudad es el espacio donde se explora la libertad de ser homosexual. Nueva York será ese lugar.

Según se ha planteado, es a través de la literatura de Ramos Otero que aparece en la literatura puertorriqueña un acceso explícito al deseo homosexual. Como explica R. Ríos Ávila:

In Ramos Otero there are practically no characters beyond the all-consuming and proliferating central subjectivity that turns the writing experience into a repeated spectacle of confession, disclosure of secrecy, and exhibition of eccentricity. This is writing as radical attitude [í]. Attitude is the abjected one's way to appropriate and perform the script of the outsider. A subject whose claim to existence has been so radically put into question by the double abjection of colonialism and homosexuality, which is the case of Ramos Otero, finds in erotic and promiscuous solipsism a disquieting and provocative site of utterance¹⁷.

En la guía bibliográfica *Narradores puertorriqueños de hoy*, V. F. Torres hace una introducción sobre cada uno de los autores de la Generación del 70. En ella menciona de manera sucinta las principales

¹⁷ R. RÍOS ÁVILA, "What a Tangled Web!", en DATOS REVISTA O LIBRO, p. 114.

obras y características de la escritura de cada uno. Sobre el autor que se investiga en esta tesis señala que:

Ramos Otero [í] rompió con las normas establecidas, tanto literarias como sociales, desde su primer libro de cuentos [í] colección de relatos que incorpora el homoerotismo por primera vez en la literatura puertorriqueña¹⁸.

Por último, cito lo que señala J. Gelpí:

Las alianzas que se establecen con otras figuras marginadas, así como el cuestionamiento de las jerarquías corresponden a uno de los proyectos literarios de Ramos Otero. El oponerle al canon paternalista una literatura abiertamente homosexual¹⁹.

Otro de los acercamientos críticos, ha sido en relación a cómo el autor revoluciona el género cuentístico. En lo concerniente a la atención que se le ha dado en este sentido (y en otros) al primer libro de cuentos

¹⁸ V. F. Torres, *Narradores puertorriqueños...*, *op.cit.*, p. 171.

¹⁹ J. GELPÍ, "Escritura y homosexualidad", en *Literatura...*, *op.cit.*, p. 150. Algunos de los cuentos de Ramos Otero fueron censurados, como en el caso de "Historia ejemplar del esclavo y del señor", cuento en el que se intercambia el lugar de poder del "señor" por el del "esclavo" cuando el segundo es penetrado por el primero pero da órdenes al "señor" de cómo hacerlo. El cuento se publicó en la revista *Zona de carga y descarga* en su séptima edición. El número de la revista fue censurado por la Iglesia y como tal se tuvo que quedar sin vender. La literatura de Ramos Otero sigue siendo un problema cuando hoy día todavía son pocos los profesores que seleccionan al autor en sus clases, como materia de estudio.

Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de la soledad es en lo que se centra el próximo apartado.

Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de la soledad

La colección de cuentos *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de la soledad* es el primer libro de cuentos que publica Manuel Ramos Otero. Tres de los cuentos habían ganado el premio del Ateneo Puertorriqueño: el que le da nombre a la antología *Concierto de metal para un recuerdo* (Primer premio en 1967), *Happy Birthday* (Primer premio en 1969) y *Alrededor del mundo con la señorita Mambres* (Tercer premio en 1970). Es en esta primera colección de cuentos donde aparecen las coordenadas de lo que será su obra cuentística. No es abundante la crítica que toma como tema principal este primer libro de cuentos del autor en el cual se centra esta tesis. Quisiera exponer los acercamientos de la crítica a este libro de cuentos.

La colección recoge trece cuentos. En ellos se explora la soledad de sujetos marginados (mujeres, homosexuales, jóvenes, exiliados) como hemos visto ocurre en toda su literatura. En él se cuestionan y se juega con los distintos elementos que componen una narración (personajes, el narrador, la acción y el tiempo en la historia), como se ha señalado previamente. El libro ha sido celebrado por la crítica del país como uno

innovador, que, según Lilliana Ramos Collado: ñinauguró en las letras puertorriqueñas una nueva época literariaö²⁰ .

En el ensayo anteriormente citado, la autora centra su atención en la única novela del autor, *La novelabingo* (1976), y en el libro de cuentos, *El cuento de la mujer del mar* (1979). Hace un interesante análisis de ambos; señala el carácter fragmentado de la novela y los cuentos y cómo la muerte es el ñtema predominanteö en la obra de Ramos Otero. Más adelante analiza los dos libros de poesía del autor. En este ensayo utiliza la *Odisea* como el texto que ñconstituye la osamenta de la poesía de Manuel Ramos Oteroö.

El análisis que Ramos Collado hace sobre el primer libro de cuentos de Ramos Otero resalta las características de una escritura híbrida, que propone dinamizar el género cuentístico. Quisiera investigar más ampliamente estas características pero también cito enteramente lo que Ramos Collado escribe sobre este libro para justificar mi argumento de que la escasa crítica que se ha ocupado de este primer libro esboza un análisis general de esta obra, pero no indaga específicamente en cada uno de los cuentos.

²⁰ LILLIANA RAMOS COLLADO, "Verso y prosa de Manuel Ramos Otero", en *Tálamos y tumbas prosa verso de Manuel Ramos Otero*, Editorial de la Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1998, p. 11-35.

La obra de Ramos Otero, que reúne tomos en prosa y en verso, se caracteriza en general por un impulso hibridizante, por una clara insistencia en transgredir las fronteras ciertas de los géneros literarios tradicionales. Su primer tomo de cuentos, *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de la soledad*, marcó un hito en las letras puertorriqueñas al rebelarse contra el relato realista que dominaba el panorama de nuestra prosa. Los textos de este libro, surcados por el juego íntimo entre la narración pseudobiográfica y la construcción del espacio para una intimidad lírica agobiante, dieron pie a una nueva manera de concebir la labor de escritor y de su texto. Renunciando al rol de sociólogo al cual había sido reducido al cuentista y el novelista en nuestra tradición, Ramos Otero prescindió también de las propuestas de vanguardia que ya se presentaban anquilosadas. Aunque se le consideró un escritor òexperimentalö desde el principio, sus textos declararon la existencia de una voz plenamente formada y de una serie de temas y motivos que se mantendrían a lo largo de toda su obra. Posiblemente se le consideró un escritor òexperimentalö por su constante preocupación teórica y metaliteraria: estos nuevos cuentos ya manifestaban la voluntad de dinamizar las identidades, cuestionaban la construcción y el posicionamiento del sujeto enunciante, proponían una escritura afanosamente nomádica y socavaban el estatuto de realidad del relato. El texto se proponía como espacio tentativo y de suma fragilidad, sobre todo de autoridad siempre en fuga, de escamoteo de las genealogías, construido

como un discurso emitido lejos de la casa patriarcal de la nación, hecho a cielo abierto, a la intemperie. Se trata de asuntos o posturas que se convirtieron en el plan de cada día del escritor puertorriqueño en particular, y del escritor latinoamericano en general. Y bien puede decirse que, aunque desde sus primeros textos Ramos Otero se instaló en las corrientes cuentísticas del *boom* -en especial de las obras de Borges y Cortázar- el *Concierto de metal*, publicado en 1971, inauguró en las letras puertorriqueñas una nueva época literaria (*ibid.*, pp. 11-13).

En el ensayo "La mirada marginal de Manuel Ramos Otero"²¹ que aparece en este mismo libro, el crítico literario Dionisio Cañas utiliza diversas fuentes (ensayos, entrevistas, textos del autor) para hacer un acercamiento a la vida y obra de Ramos Otero. Lo que argumenta sobre el primer libro de cuentos de Ramos Otero es también muy general aunque apunta a que es la muerte una de las constantes en los cuentos:

Mas en *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías* (1971) nos encontramos ya con que los cuentos de Ramos Otero terminan casi todos con una idea de muerte o acabamiento. Las perspectivas plurales de la muerte que el autor nos ofrece a través de sus personajes, se inclinan frecuentemente por la alta valoración que se le da a la "muerte violenta" y

²¹MANUEL RAMOS OTERO, "La mirada marginal de Manuel Ramos Otero", en *Tálamos y tumbas prosa verso de Manuel Ramos Otero*, Editorial de la Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1998, p. 35-85.

prematura, como una forma de rendición de una vida demasiado cotidiana y monótona. Los cálculos de la catástrofe no siempre funcionan, pero es cuento que desde sus primeros textos Manuel Ramos Otero se inventa su muerte a través de sus personajes, escoge puntos de vista, referencias probables, posibilidades, en las cuales ve reflejado el fin ficticio de una muerte imaginaria. El ambicioso proyecto de prever su muerte obsesiona al escritor de tal manera que hasta concibe y crea una perspectiva más allá de su propia finitud. Y al igual que sus compatriotas viaja continuamente entre la isla del encanto Puerto Rico, y la isla del trabajo Nueva York. Por eso el autor hace que muchos de sus personajes vayan de la muerte a la vida, y de la vida a la muerte, con una serenidad que nada altera su pasión por la existencia, ni sus deseos de gozar de los placeres del cuerpo²².

Donde termina la cita termina el análisis del libro. Nuevamente el acercamiento a este libro, aunque muy rico, es general.

Por otro lado, en una pequeña reseña que apareció en el periódico *El Mundo*, Juan Martínez Capó hace un comentario sobre el libro *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías*. En la corta reseña se resaltan algunas características de cada uno de los cuentos que señalan fugazmente los puentes de los relatos con la literatura de Manuel Cabrera

²² DIONISIO CAÑAS, "La mirada marginal de Manuel Ramos Otero", en *Tálamos y tumbas...*, *op.cit.*, pp. 53-54.

Infante, Luis Rafael Sánchez, René Marqués y Pedro Juan Soto, entre otros. Este acercamiento fugaz puede ser una metáfora de la poca atención que se le ha dado al primer libro de cuentos de Manuel Ramos Otero:

El joven cuentista puertorriqueño Manuel Ramos Otero, ganador de tres premios del Ateneo [Puertorriqueño], junta aquí sus relatos y los junta alrededor de este núcleo obsesionante. Además de la *soledad*, otras dos palabras del título están íntimamente ligadas a ella, para hacer realidad el tema: *recuerdo y orgías*. *Orgías*, de connotación sensual, da la clave de una de las salidas que estos personajes abren para su solicitud envolvente: el sexo. Otra es la reminiscencia, la evocación, como vía de escape²³.

Vale la pena mencionar que Martínez Capó hace referencia a que estos personajes están [] en todo momento esencialmente aislados, en su mundo, o en el mundo (*ibid.*, p. 18).

En el ensayo, "La escritura transeúnte de Manuel Ramos Otero", del libro *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, Juan Gelpí fija su mira en los cuentos "Suspensión de soledad en cuatro tiempos de viento", "En espera de las ratas azules", "Suicidio con hormigas africanas y ciruelas blancas", "Hollywood memorabilia" y "Happy Birthday", en los que varios personajes están ubicados en la ciudad o en la metrópoli (Nueva York).

²³ "Concierto de metal para un recuerdo y orgías de la soledad", *El Mundo*, 22 octubre 1971, p. 18.

Afín a esta narrativa en primera persona se encuentra el desplante que caracteriza a las voces narrativas de varios de los cuentos de *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías*. Jóvenes solitarios, emigrados a la ciudad de Nueva York. Muchos de ellos se defienden de la experiencia de *shock* que les ocasiona la gran ciudad mediante la agresión verbal²⁴.

Gelpí ha prestado especial atención a dos de los cuentos de este libro. Este es uno de los pocos análisis que se ha concentrado específicamente en algunos de los cuentos de *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías*. Sobre «Hollywood memorabilia», Gelpí señala lo siguiente:

Ya desde el título y el uso frecuente de palabras en inglés, «Hollywood memorabilia» sacude el lector que está acostumbrado al purismo lingüístico de los textos canónicos. Al igual que en otros cuentos del libro, hay aquí un solipsismo irreverente: a las arrogantes declaraciones del narrador, que comienza el texto declarando «Yo soy Dios» (*ibid.*, p. 139).

Gelpí destaca un gran escepticismo político, en la declaración del narrador de «Hollywood memorabilia».

²⁴ J. GELPÍ, «La escritura transeúnte de Manuel Ramos Otero», en *Literatura y paternalismo...*, *op.cit.*, p. 139.

La investigación social y la movilidad y el problema de los negros (escucho el ruido de varios suspiros de pechos insultados que consideran el racismo el issue universal) no me interesa tanto como el cine y Joan Crawford en *Grand Hotel (Concierto, 79)* (*ibid.*, p. 140).

Para Gelpí, òmás que el òcontenidoö de estas declaraciones, que no hay que adjudicarle necesariamente al autor, habría que destacar el gesto, la teatralidad fundamental de esta escritura irrespetuosaö.

Y en esta gestualidad solipsista óque ya se anuncia en la segunda parte del título del libro: *y otras orgías de la soledad* se lee, claro está, una ruptura con el canon. Frente a la metáfora de la ògran familiaö que defiende el canon, aquí se pasa al polo opuesto: a una defensa de la soledad y la individualidad. Este òyoö solipsista constituye, entonces, un reto y una resistencia al impulso metafórico totalizador del paternalismo (*ibid.*, p. 140).

Más adelante el crítico argumenta cómo la ciudad es el espacio donde se localiza la escritura de Ramos Otero y desde donde se cuestionan las jerarquías canónicas de la literatura puertorriqueña. Continúa el análisis partiendo del cuento ya mencionado, "Hollywood memorabiliaö.

La ciudad es el escenario en el que se desarrollan sus textos, pero es, igualmente, el modelo organizador de su obra. Caminar, vagar o incluso, el *cruising* urbano son acciones recurrentes de muchos de sus

personajes. De igual manera, su estrategia narrativa, desde este primer libro de cuentos, es, a menudo, una digresión continua, un discurso errante. Las estrategias narrativas de Ramos Otero nos recuerdan que el transeúnte por excelencia es el que carece de casa y, en su caso particular, el que se encuentra fuera del canon y su retórica (*ibid.*, p. 141).

Tanto J. Gelpí como R. Ríos Ávila han sido los que han tomado este cuento y han hecho un análisis contextualizando el momento en que escribe el autor y las consecuencias de su escritura frente al discurso patriarcal. Pero notemos que no toman como ejemplo los cuentos donde el sujeto femenino es el personaje principal para argumentar sobre estos señalamientos. Me atrevo a decir que los cuentos "Hollywood memorabilia" y "La casa clausurada" son los únicos que la crítica ha utilizado para acercarse a este primer libro de cuentos del autor.

R. Ríos Ávila comenta lo siguiente en su libro *Arenas and Ramos Otero en Nueva York*:

"I am god" the narrator says in "Hollywood memorabilia", and he goes on today, "And I will invent a character whose name will be Angel. His name will be John. His name will be Paul" (*Cuentos de buena tinta* 95). In Ramos Otero there are practically no characters beyond the all-consuming and proliferating central subjectivity that turns the writing

experience into a repeated spectacle of confession, disclosure of secrecy, and exhibition of eccentricity²⁵.

Gelpí utiliza el cuento «La casa clausurada», el último relato que aparece en *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías*, para hablar de cómo se posiciona la escritura de Ramos Otero frente a los discursos paternalistas a los que se enfrenta o ante los cuales reacciona.

En términos discursivos gran parte de la obra de Ramos Otero se inicia después de quemarse la casa de las hermanas Buckhart y caer el telón de *Los soles truncos*. En su primer libro, Ramos Otero roza y tantea la obra teatral de Marqués, pero decide mantenerlo clausurado [í] «La casa clausurada» es, curiosamente, el último cuento de la colección, posición que insinúa el cierre de un proceso. El narrador, Roberto Bracero DøPaso, contempla desde afuera una casa que pertenecía a su madre y que se encuentra, por voluntad de ella, clausurada²⁶.

En el artículo «Genealogías o el suave desplazamiento de los orígenes en la narrativa de Manuel Ramos Otero», la escritora y crítica literaria Áurea María Sotomayor analiza los temas de clase, sexo, familia y nación que aparecen en el libro *Página en blanco y staccato* y en otros cuentos del autor entre los cuales está «La casa clausurada». Al referirse a

²⁵ R. RÍOS ÁVILA, *Arenas and Ramos Otero...*, *op.cit.*, p. 114.

²⁶ J. GELPÍ, *Literatura...*, *op.cit.*, p. 143.

este cuento, Sotomayor argumenta que el protagonista recuerda los objetos que están dentro de la casa de la familia (a la que nunca entra) a través del álbum de fotos de la familia:

Existe una pasión genealogista atravesando toda la obra de Manuel Ramos Otero. En un principio se cifra en las casas, en bienes inmuebles convertidos en repositorios de subjetividades, bienes que devienen, a la postre, espejos. La cosa (la casa) se personaliza y la ñgenealogíaö del bien inmueble genera un extraño derecho de sucesiones un tanto irónico. En algunos cuentos de Ramos Otero los objetos son depósitos de poder material, están vinculados con la permanencia, la tradición, la clase, la familia. El narrador imprime en ellos subjetividades, intercambiables como equivalencias en un principio, como ocurre en ñLa casa clausuradaö²⁷.

Estos valores simbólicos que el narrador le adjudica a los objetos del espacio familiar significan también una distancia con el espacio familiar que es una constante que repite en toda su obra, argumenta Sotomayor. La distancia con la familia, explica, es la distancia con la nación. Notemos cómo las posiciones de Sotomayor conversan con las de Gelpí. También se señala nuevamente que es la subjetividad en los cuentos

²⁷ ÁUREA MARÍA SOTOMAYOR, "Genealogías o el suave desplazamiento de los orígenes en la narrativa de Manuel Ramos Otero", *Fémima Faber (Letras, música y ley)*, Ediciones Callejón, San Juan, 2004, p. 94.

y el manejo de ñla casaö y sus símbolos lo que le da la fuerza a este cuento.

Luego de una exhaustiva búsqueda ésta es la única crítica que he encontrado que analiza algunos cuentos del primer libro del autor. Creo que el acercamiento de la mayoría de los ensayos es muy general y no analiza uno a uno los cuentos. Por esta razón me parece importante referirse a este libro enfocándose específicamente en los cuentos cuyo personaje principal es la mujer.

Sobre los cuentos en los que el sujeto femenino es el personaje principal no he encontrado crítica o análisis alguno. Por tal razón, me parece pertinente hacer un acercamiento a estos cuentos con el propósito de hablar de la aparición del sujeto femenino en ellos y con el segundo propósito de cuestionar si estos personajes verdaderamente tienen o no una voz.

Segundo capítulo: La transgresión de la ley por el sujeto femenino como un evento privado en la trama, el cuento como testimonio de esa transgresión.

En este capítulo exploraré cómo cinco de los cuentos del libro *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de la soledad*, en los que el personaje principal es femenino, narran la transgresión de la protagonista para con su entorno y son, además, el depositario de la intimidad silenciada del personaje central. Este silencio se da, lógicamente, en el contexto del cuento, mas no en su lectura. El cuento es el testimonio del silencio: lo no dicho estructura la historia, es su base y razón. Los relatos del escritor puertorriqueño Manuel Ramos Otero seleccionados para este estudio son: *Concierto de metal para un recuerdo*, *Alrededor del mundo con la señorita Mambresió*, *Funeralö*, *Piel mutadaö* y *Noches de asmaö*. Las respuestas a las siguientes preguntas dan origen a las teorías precedentemente planteadas:

¿Qué ocurre cuando el personaje principal se libera de la opresión que le causa su entorno? ¿Qué ocurre cuando esta transgresión es reconocida como tal *sólo* por el personaje principal y/o por el narrador personaje y no por los demás personajes presentes en la historia? Si el cuento narra ese proceso, ¿queda silenciada la transgresión? ¿Cuál es el resultado en el cuerpo del personaje principal luego de tomar acción sobre el entorno que le oprime? De no tomar acción, ¿cómo ocurren las muertes

de estos personajes? ¿Cómo se desarrolla la dinámica entre silencio, poder y conciencia en cada cuento? ¿Ocurre en todos los cuentos de la misma manera?

Existe un vínculo entre el silencio y la transgresión de la ley, en las historias en que se encuentran inmersos los personajes de la robot número noventa y tres veinte y cuatro del cuento *Concierto de metal para un recuerdo*, la Señorita Mambresi de *Alrededor del mundo con la señorita Mambresi*, la actriz Ofelia de *Piel mutada*, la actriz y cantante La Bebe, de *Funeral* y la sirvienta Amelia, de *Noches de asma*.

La *rebelión* nombrada en el cuento ocurre en silencio, en el espacio privado, en la intimidad del personaje y sólo es reconocida por el personaje y el narrador o narrador personaje. En otros de los cuentos del libro en los que el personaje principal es masculino, el acto rebelde y la transgresión sexual se convierten en un acto público. Este es el caso del Tío Genaro, personaje central del cuento *La hora Van Gogh*. El Tío termina en la cárcel por luchar por la independencia de su país (Puerto Rico) y se le ha conocido una amante. De este modo, deshonra a la familia²⁸.

²⁸ El cuento comienza de la siguiente manera: “El encarcelamiento del tío Genaro por su participación en la revuelta del 13 de marzo y el descubrimiento de la otra, sucedieron tan inesperadamente que han dejado atónito al cuerpo familiar... El hijo menor ha jurado no invitarle a su boda el mes entrante. Su única hija ha jurado intentar el suicidio si alguna vez se atreviese a regresar a casa”. (M. RAMOS OTERO, “La hora Van Gogh”, en

En los relatos en los cuales el personaje principal es femenino, es distinto. El acto transgresor ocurre y provoca un cambio en la situación del personaje en cuanto a su relación con aquello que ha desafiado. Pero las protagonistas no salen victoriosas, continúan marcadas por el silencio, la muerte o la parálisis.

En el primer cuento, *Concierto de metal para un recuerdo*, una robot (la número noventa y tres veinte y cuatro) es testigo de la transmutación al mundo sensible de otra robot (de la que no conocemos su numeración, sólo que ésta desea que la misma sea más corta). El cuento narra el momento en que la primera robot mencionada se topa con la segunda robot en *la agencia*. La primera debe decidir entre destruirla porque aquélla ha desobedecido las leyes que prohíben la manifestación de sentimientos en una máquina, o permitir que se le desinfele el vientre, trabajo que según el orden de funcionamiento de *la agencia* debería ser llevado a cabo por la robot a ser destruida. Un tranque o error en el sistema produce que se propague a otra *figura social* el efecto de la duda, que es en este cuento, el comienzo de la toma de conciencia de la existencia. A continuación, un breve repaso por los acontecimientos en la historia que provocan la transformación de un objeto en sujeto y las consecuencias de esta metamorfosis:

Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de la soledad, Editorial Cultural, San Juan, 1971, p. 39).

-La placa dice que las figuras sociales no deben producir nada extraño a lo cotidiano-.

-Lo sé lo dice en un lugar de la regla sesenta.

-Entonces ¿por qué no hace caso a las reglas? En la regla treinta y cuatro dice que ha de ser muy entretenido obedecer las reglas.

-También lo sé.

-Entonces quedará como culpable. Aunque confieso que el día cuarto de la semana, dice la placa que, debe desinflar mi vientre hoy por consiguiente. Hoy le encuentro culpable de un delito social pero hoy es usted la única disponible para la desinflación ¿es aún culpable y debo fundirla!... ¿qué haré ?

Mantúvose inmóvil un instante. No debe pensarse más de un segundo y medio. Los pensamientos producen oxidación. Al dudar refiérase inmediatamente al cuaderno de reglas²⁹.

El personaje principal ha dudado. Más adelante reconoce su capacidad de sentir al recordar las consecuencias del dolor en su cuerpo, resultado de los procesos sobre el metal de las figuras sociales que toman lugar en la agencia. Recordó que en el libro de reglas verde, para la inflamación y la desinflamación, decía que ambas cosas ocurrían

²⁹ M. RAMOS OTERO, "Concierto de metal para un recuerdo", en *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de la soledad, op.cit.*, p. 9.

sin dolorí (¡Pero, cómo había dolido es su metal todo el actoí !) Y volvió a recordar aquello que la pronta a ser fundida llamaba lágrima. Volvió en sí mecánicamenteö (*ibid.*, p. 10).

Al tomar conciencia de sí también lo hace de la regla que explica que con ello debe ser destruida. Cuando esto ocurre la robot huye de òla agenciaö sin haber desinflado su vientre:

Y estaba desesperada y sola y con el vientre infladoí y la soledad era algo nuevo, muy muy nuevo. Ya no estaba dentro de la agencia. Ahora corría desafortadamente por las vías eléctricas de transeúntes solitariosö (*ibid.*, p. 12).

Y más adelante:

A su lado pasaban aquellos con el uno y dosí uno y dosí y no corrían. Todos eran iguales, asquerosamente iguales. Sólo ella diversificaba la muchedumbre. Entonces sintió un gozo muy interno al saberse que no era igual. Y miró muy alto y vio las nubes y frente a sí el horizonte mutándose y vio las flores y la grama verde y su mundo se volvió de colores y susurros. Sintió un profundo latir en el pecho. Un fluir nervioso le corría bajo los numerosos poros. Y entonces le pareció extraño todo lo demás. Al mirar su cuerpo sintió asco de su metálica existencia, y mientras aspiraba la naturaleza se quedó estática (*ibid.*, p. 13).

Con esta oración, finaliza el cuento. La escapatoria de la robot no provoca un cambio o reacción por parte de la ñagenciaö. El cuento no provee un espacio temporal para observar esta posible reacción porque, antes de ello, concluye la narración. El acto de transgresión de la ley existe *solamente* para el sujeto que ha sido desobediente. Es una constante en los cinco cuentos analizados, el hecho de que la transgresión no irrumpe en el ámbito público de la trama.

La ñleyö en este cuento son los reglamentos de ñla agenciaö que rigen la conducta de los robots. Según se desprende de la historia, estos son una especie de sirvientes de los humanos (no se explica qué tipo de servicio ofrecen). Los robots son constantemente reciclados. Sobre este particular se debe hacer notar que el reciclaje se explica como aquella acción que se le aplica a un robot que comienza a manifestar sentimientos humanos. De hecho, en el cuento no se menciona en ningún momento si los robots son reciclados porque hayan caducado o porque tengan desperfectos mecánicos. No son llevados de vuelta a la agencia para ser reparados sino para ser destruidos o inflados o desinflados sus vientres.

De igual forma, en el cuento existe un régimen que vigila que el orden de las cosas continúe su curso. El ñsistemaö dicta que los robots realicen unas tareas y ocupen un lugar específico en el entramado social, distinto al de los de los humanos. Pero llama la atención que la historia no contiene personajes humanos. Los humanos son representados por la

palabra en forma de ley. Las robots citan o se saben de memoria el reglamento y lo acatan. El cumplimiento cabal del cuerpo normativo de la agencia, sugiere al lector que la ley es inquebrantable y que el control de los humanos sobre sus súbditos es total. No obstante, la ley se ve vulnerada cuando un robot toma conciencia de sí. La ley es perjudicial en la medida en que existe un yo que la considere su enemiga y no como algo que hay que cumplir inconsciente y automáticamente, al pie de la letra.

Según Michel Foucault, en su libro *Discipline and Punish: the birth of the prison*, se comete un crimen cuando se quebranta la ley. Quien lo ha cometido ha vulnerado la moral pública de la sociedad a la que pertenece. Como menciona Foucault, con el castigo (antes sobre el cuerpo, hoy sobre la libertad del individuo) se refuerza o retoma la ley³⁰.

En este sentido, al dudar durante el proceso de la destrucción de la otra robot, es decir, al cobrar conciencia de sí, la robot verdugo se convierte en un sujeto. Como sujeto que lleva a cabo la fundición de manera consciente (es verdugo y testigo de la misma por lo que la forma del castigo es también una advertencia para ella), la robot se convierte en un miembro de la sociedad. Ya no es un objeto que actúa de forma mecánica sino un sujeto dominado por las leyes. Por otro lado, como

³⁰ MICHEL FOUCAULT, "The gentle way in punishment", en *Discipline and punish: the birth of the prison*, trad. Alan Sheridan, Pantheon Books, New York, 1977, p. 104.

sujeto, la robot adquiere un imaginario sobre las consecuencias de su insubordinación. Sobre este particular, Foucault comenta:

But, if punishment is to present itself to the mind as soon as one thinks of committing a crime, as immediate a link as possible must be made between the two: a link of resemblance, analogy, proximity. The ideal punishment would be transparent to the crime that it punishes; thus, for him who contemplates it, it will be infallibly the sign of the crime that it punishes; and for him who dreams of the crime, the idea of the offense will be enough to arouse the sign of the punishment (*ibid.*, p. 105).

Así, el castigo para el que quebranta la ley de la agencia queda claramente establecido. El robot que haya cobrado conciencia debe esconder su subjetividad o huir como lo hizo la protagonista de este cuento. Cada robot es potencialmente un verdugo, lo que implica una participación en el proceso del castigo, el vínculo entre contravenir la ley y el castigo se hace de manera inmediata. Ahora bien, el castigo de la agencia no conlleva la pérdida de la libertad sino que ambas robots serán castigadas a la vieja usanza de la que habla Foucault (el *Ancien Régime*). Las violadoras de la ley serán derretidas (torturadas) o destruidas. El castigo será sobre su cuerpo o el devenir de su existencia. Recordemos la reacción de la robot cuando se desinfla por primera vez su vientre, que no

es otra cosa que un aborto obligado³¹. Cuando, más adelante, la robot deviene en sujeto, recuerda que el proceso de desinflación fue doloroso, lo que convierte en tortura el acto. Interesantemente, la tortura sobre el cuerpo ocurre antes de que la robot haya violado la ley. El martirio ocurre sobre un *objeto*, aunque parezca contradictorio, *femenino y encinta*. No se explica en el cuento la razón de las inflaciones o desinflaciones de los vientres ni el porqué o cómo la robot resulta embarazada. Tampoco se explica si este es el proceso de reproducción de las ñfiguras socialesö. Se desconoce si la desinflación es entonces un castigo o parte de los procesos de ñla agenciaö. Lo que sí se explica en el cuento es que la robot resiente (o siente) el dolor una vez es sujeto y no antes. El dolor ocurre cuando es razonado, existe en la medida que se recuerda. En este cuento el cuerpo deviene en tal, en la medida que un sujeto lo piensa, se piensa en él. Recordar implica adquirir nervios aun siendo metal. Lo intocable y lo abstracto (el recuerdo) produce el tacto. El pensamiento (la transgresión) provoca, produce el cuerpo y lo construye según el pasado que en su momento le fue inconsciente al objeto.

³¹ “Recordó que en el libro de reglas verde, para la inflamación y la desinflamación, decía que ambas cosas ocurrían sin dolor... (¡Pero, cómo había dolido es su metal todo el acto...!) Y volvió a recordar aquello que la pronta a ser fundida llamaba lágrima. Volvió en sí mecánicamente” (M. RAMOS, “Concierto de metal para un recuerdo”, *op.cit.*, p. 10).

Una vez desaparecido el sujeto ya el mismo está fuera de la ley. El castigo sobre ello recae precisamente sobre ese cuerpo recién adquirido (¿readquirido?). Entonces, si la desinflación del vientre dolió en el metal del ahora sujeto, se puede pensar que el derretimiento del cuerpo completo es también un momento de dolor físico aunque no se haga explícito en el cuento.

No había necesidad de retardar más la ejecución. Manoseó lentamente el botón adherido a su brazo izquierdo. Lo movió. Calculó geoméricamente la destrucción. Le miró. Poco a poco comenzó a derretir el cuerpo. Cobró conciencia de su propia silueta. sintió más miedo aún cuando comprendió que era capaz de darse cuenta que era capaz de sentir [í]³².

Es debido al miedo a la tortura que la robot decide escapar. Ya que ha sido verdugo, la transgresora conoce las razones y el proceso de ejecución. En este sentido el régimen antiguo del que habla Foucault, en la forma del castigo de la agencia sobre las figuras sociales, es un sistema triunfante. El miedo al castigo domina al sujeto y antes que su transgresión pueda convertirse en un virus o dispositivo generador de una revolución, la robot ha huido lejos. En consecuencia, la transgresión

³² M. RAMOS, "Concierto de metal para un recuerdo", en *Concierto de metal...*, *op.cit.*, p. 12.

ocurre forzosamente en el anonimato ya que el sistema ante el cual se enfrenta el sujeto es avasallador.

Sobre el espectáculo de la tortura y sus implicaciones en la conciencia del sujeto, Foucault argumenta:

It must mark the victim: it is intended, either by the scar it leaves on the body, or by the spectacle that accompanies it. To brand the victim with infamy; even if its function is to purge the crime, torture does not reconcile; it traces around or, rather, on the very body of the condemned man signs that must not be effaced; in any case, men will remember public exhibition, the pillory, torture and pain duly observed. And, from the point of view of the law that imposes it, public torture and execution must be spectacular, it must be seen by all almost as its triumph. The very excess of violence employed is one of the elements of its glory. Justice pursues the body beyond all possible pain³³.

Por otro lado, es preciso señalar que la segunda robot (la número noventa y tres veinte y cuatro), queda paralizada luego de cobrar conciencia de sí y desobedecer las leyes. De este modo, existe una relación (terrible) entre el acto de desobediencia y la parálisis. Luego de que el personaje principal desafía la ley y escapa, el tiempo de libertad y movilidad fuera del sistema, es corto. Si consideramos que la robot

³³ M. FOUCAULT, "The spectacle of the scaffold", en *Discipline and punish...*, *op.cit.*, p. 34.

quedó paralizada, es plausible concluir que murió, liberada pero muerta. El cuento no ofrece detalles sobre lo que ocurrió posteriormente a esta exiliada. Se desconoce si continuó su viaje o murió. Donde acaban las palabras comienza la duda del lector. Liberarse de la opresión no solamente es un acto que debe quedar en el absoluto anonimato, parece además significar una derrota para el personaje prófugo.

Finalmente: ¿cuál es el resultado en el cuerpo del personaje principal luego de tomar acción sobre el entorno que le oprime?

Como he observado anteriormente, la robot tiene el vientre inflado al momento de escapar, lo que sugiere un embarazo. Escapar significó que la robot decidió no desinflar su vientre, con ello ñse convierteñ en madre. La robot asexual se transforma en un sujeto femenino.

Explica Natividad Corral, en el ensayo ñLa sexualidad freudianañ, del libro *Feminidades, mujer y psicoanálisis*, el totalitarismo como aquello que ñadministra el comercio sadomasoquista de los cuerposñ³⁴. Es esa la ley bajo la cual se encuentran las ñfiguras socialesñ en este cuento. Los robots son condenados a derretir a otros, derretirse partes o vaciarse el vientre entre ellos, acción que, según se explica en la trama, causa dolor en el cuerpo metálico.

³⁴ NATIVIDAD CORRAL, "La sexualidad freudiana", en *Feminidades, mujer y psicoanálisis*, Ediciones de Intervención Cultural, España, 2005, 13-54.

No hay escapatoria, luego del reconocimiento de su unicidad, de que posee una conciencia, la robot se escapa. La dinámica sadomasoquista de òla agenciaö queda rota y con ello la ley:

Levantó el rostro hasta lograr visualizar el otro rostro. Era difícil hacer la fundicióní Vio aquel cuerpo diferente al suyoí vio que era diferente. Vio que no era igual que los demás camaradas de la sociedadí vio que era distinta.ö [í] õhabía nacido un pensamiento en su chatarra grisáceací Y lloraba con continuidad perfecta. Y estaba desesperada y con el vientre inflado [í]³⁵

El resultado en el cuerpo es la condena a la destrucción y a la persecución. Son dos cuerpos los que serían perseguidos al momento de la robot escapar, el de ella y el del robot que se forma en su vientre. Llama la atención que las õfiguras socialesö sean reproducidas no en serie por una fábrica sino a través del proceso humano de procreación.

Alrededor del mundo con la señorita Mambresi

En el cuento õAlrededor del mundo con la señorita Mambresiö, el personaje principal, la señorita Mambresi, tiene treinta y siete años y forma parte de una familia de mujeres solteras, vírgenes y católicas empedernidas. La vida del personaje principal, tediosa y solitaria, es

³⁵ M. RAMOS, "Concierto de metal para un recuerdo", en *Concierto de metal...*, *op.cit.*, p. 12.

contada por el narrador, personaje quien a su vez es el hermano de la protagonista.

La señorita Mambresi recuerda a Paul (y se remonta al comienzo de los 50 con un fervor casi de orgasmo); recuerda a Lambert (y siente como se resume el sexo en la presencia única de un hombre); recuerda a Manuel (y el mundo se detiene inesperadamente como al tratar de morder una ciruela y esperar que el jugo corra en hilos deliciosos por las comisuras de los labios); recuerda a Enrique (y siente como su feminidad de mujer desesperada, de virgen prehistórica, ni se conmueve)³⁶.

Ya que el narrador personaje es a su vez narrador omnisciente, su relato da cuenta de las imaginaciones del personaje principal. Si no fuera por este doble papel del narrador-personaje, el lector no podría enterarse de la intimidad de un personaje como la Señorita Mambresi.

En el libro *Queer Ricans*, de L. M. La Fountain Stokes, el autor resume claramente la trama del cuento:

“Around the World with Miss Mambresi is a remarkably explicit story that discusses matters of repressed female sexuality and their compensation or sublimation through erotic fantasies and self-gratification. It is the story of the loneliness and sexual frustration of a

³⁶ M. RAMOS, “Alrededor del mundo con la Señorita Mambresi”, en *Concierto de metal...*, *op.cit.*, p. 69.

thirty-seven-year-old, middle-class woman, as narrated by her younger brother; he imagines her distracting herself with the memory of her past love interest (curiously named Paul, Lambert, Manuel and Enrique), none of whom she has had sex with; with the daily rituals of and old-style bourgeoisie (playing the piano, eating pastries, attending concerts at the Casals Festival, and attending family funerals); with never fulfilled fantasies of leaving her home; and even with masturbation³⁷.

Sobre el erotismo del personaje se menciona en el cuento:

Y las noches de la señorita Mambresi son solitarias. A veces regresa desde el mundo y el ruido y cierra sin emoción la puerta de su alcoba (sonido sordo). Y se desnuda sin ver el reflejo de su vientre en el espejo.

Y más adelante:

La señorita Mambresi se entristece sin saber que su vida va terminando. Llega la noche y la señorita Mambresi se desliza en su lecho. Toma una novela ingenua y lee sin pensar que el amor jamás le llegará³⁸.

La narración muestra, mientras la señorita Mambresi esconde. La historia es òel testimonioö de la sensualidad silenciada y de la melancolía

³⁷ L.M. LA FOUNTAIN STOKES, *Queer Ricans*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2010, p. 29.

³⁸ M. RAMOS, "Alrededor del mundo...", en *Concierto de metal...*, *op.cit.*, p. 70.

del personaje principal. Las acciones eróticas ocupan, en la sociedad caribeña regida por el catolicismo, los espacios privados. No toda la región caribeña de mediados del siglo XX se regía por los valores católicos. Pero este personaje se ubica entre la clase cuasiburguesa, católica puertorriqueña de mediados del siglo XX, que obedece a los dictámenes de esta religión en torno a la virginidad. Por otra parte, se menciona en el cuento que estos paradigmas (sexuales, religiosos) están cambiando y que el personaje principal está bajo la tutela u observación de un grupo que guarda celosamente su modo de vida.

La señorita Mambresi es el último miembro solitario de una especie que se extingue. Ha preferido continuar la tradición de las tías de la familia [í] (Conozco a las tías por mi relación tête-à-tête. Un trío de escorpiones enlutados comiendo galletitas la Français dentro de su civismo vicioso) (*ibid.*, p. 71).

Siendo esto así, la sexualidad de la señorita Mambresi está doblemente escondida o silenciada, ya que, por un lado, debe mantener una imagen òdignaö frente a las tías, la cual debe corresponder con su papel de mujer de clase alta, católica y soltera. Por otro lado, los compromisos con la virginidad católica no incluyen las constantes fantasías orgásmicas del personaje. No hay manera que lo que está haciendo la señorita Mambresi sea correcto según los valores religiosos que dice seguir.

La transgresión de este personaje principal consiste en tener orgasmos a escondidas de sus tías. A continuación su reacción en el funeral de la tía mayor:

La señorita Mambresi ha partido con la caravana fúnebre a pesar de sentir sobre los labios el sabor derretido de la gloria después de vencer al enemigo. (La tía mayor estará rabiando apasionadamente con sólo pensar que con su muerte al fin podremos deshacernos del caculo³⁹ más descarado de la lepra familiar; la señorita Mambresi sonrío desde el auto que la lleva en un letargo de sol bajo el sepulcro; la caravana se detieneí han tomado el féretro con un rigor casi sexual elevando a la tía virgen que muere a los sesenta y nueve años empapada por una hemorragia del período senil y ya casi la entierran; la señorita Mambresi cierra los ojos y sonrío mientras llegan como machos cabríos cada uno de los hombres de su recuerdo, los que nunca fueron nada sino palabras y besos, y siente como late su sexo peludo de hembra aburrída, y siente más aún cómo se entierran en los labios de su vagina alfilerazos agudos, y cómo le chorrean canales blancos rodilla abajo,í las tías restantes hacen un alto en su sufrimiento para mirar el rostro impenetrable de la señorita Mambresi; la señorita Mambresi saborea la muerte de la tía mayor, por un momento casi abre los ojos y le llega la tristeza como un vómitoí la señorita Mambresi siente como cae la tierra a borbotones sobre el cadáver venenoso de la tía

³⁹ "Caculo" se le llama en Puerto Rico a un tipo de insecto volador que es redondeado y color marrón.

mayor y quisiera ofrecerle un orgasmo como despedida; la tía mayor se pudre de desesperación dentro de su soledad cúbica.) La señorita Mambresi regresa mordiendo la gloria de haber vencido al enemigo (*ibid.*, p. 73).

Mientras el personaje se mantiene con los ojos cerrados, está en el mundo del placer, en su espacio íntimo y fantasioso donde rompe la ley, allí donde la muerte significa ganancia. Al abrir los ojos, la mirada acusatoria de las tías le observa. El silencio, los ojos cerrados, la intimidad, significan transgresión, mientras que el rito mortuario (que es un evento público en el cuento), los ojos abiertos, que el otro le observe, significa la represión. Estar ante la mirada del otro (las tías) es estar vigilado. Por otro lado estar ante la mirada del narrador representa la develación del erotismo resguardado, el cuento.

Si bien las tías dictan la ley de la represión de la sexualidad y están pendientes de lo que hace la sobrina, las acciones del personaje principal son el centro desde el cual giran los demás hechos de la trama. El cuento se concentra en la venganza (el orgasmo en el funeral de la tía) que es el momento más significativo de la transgresión de la ley. El secreto es la razón misma de este cuento y ocupa más espacio en la trama que la descripción o los diálogos de los personajes. Las tías son representadas en la historia en pocas ocasiones y nunca hablan. Las únicas dos veces en que se hace mención de ellas han sido citadas en las páginas anteriores. La

primera cuando el narrador se refiere a ellas como un ótrío de escorpiones enlutados y la segunda cuando observan òel rostro impenetrable de la señorita Mambresi.

Como resultado de la muerte de la tía mayor el erotismo de la Señorita Mambresi cambia. En las citas anteriores sobre la intimidad de este personaje se narran eventos ocurridos antes del orgasmo en el funeral de la tía. Se observa un personaje melancólico, que se desnuda òsin ver el reflejo de su vientre en el espejo. Pero luego de la muerte de la tía mayor la melancolía se transforma en erotismo:

Es jueves anochecido. La señorita Mambresi siente sueño y mientras cierra la puerta de la alcoba reconoce que es noche de orgasmo. Se desnuda toda y aprieta fuertemente sus pezones negros casi como uvas. Deslizandó sus dedos hacia el vientre. Deslizandó sus dedos hacia el vientre para rizar sus púbicos, se queda dormida. (Va recordando uno a uno los hombres de su recuerdo mientras les imagina el rostro como órganos gigantes; sueña con una indigestión de éclair de chocolateí se imagina sedienta y desnuda por el Saharaí) Despierta el viernes en la madrugada completamente humedecida (*ibid.*, p. 73).

El narrador personaje, el hermano, conoce los sueños de la señorita Mambresi. Es personaje y a la misma vez narrador omnisciente. Mas que señalar la imposibilidad de tal posicionamiento de un narrador prefiero exponer las estrategias, búsquedas y exploraciones narrativas que utiliza

Manuel Ramos Otero en este libro de cuentos. El autor conoce bien lo que está construyendo y cómo lo hace, aún así no escatima en escribir aparentes imposibles.

Se pudiera argumentar que las fantasías de la señorita Mambresi son las fantasías del hermano, personaje que trata de entender la decisión de soltería y òcastidadö de la hermana. Recordemos que el narrador es *otro* observador del personaje principal, como lo son las tías. Es un observador más condescendiente, que ausculta el rostro de la hermana en el funeral de la tía mayor en busca de signos de rebelión y que entiende que la hermana se rebela con un orgasmo.

Otra posible lectura de este cuento apunta a convertir al narrador en el urdidor e inventor del acto transgresor del personaje principal, ya que en ningún momento los personajes hablan de erotismo, fantasías, ni de la muerte de la tía mayor. La forma en que está construida la historia y el acceso a la intimidad del personaje principal apuntan, o al (¿imposible?) triángulo narrador-omnisciente-personaje, o a que el narrador le inventa un erotismo a la hermana. Creo que en el cuento no se contestan estas incógnitas. Habrá que analizar su trama sin detenerse en sus aparentes imposibles.

Por otra parte, es fundamental señalar que la señorita Mambresi ha tomado la decisión de continuar el estilo de vida de las tías sin que aparente mediar algún tipo de obligación. En el cuento no se explica por

qué el personaje se ha decidido por cierto estilo de vida. Se menciona que ha sido por vocación. Considero sin embargo, que el personaje invita a repensar la tradición de la virginidad católica en el sentido de que introduce a ésta, o más bien vive la tradición de modo que ésta potencia su erotismo. Es decir, el personaje ha decidido entrar en un sistema que reprime la sexualidad pero a su vez no ha escatimado en no seguir una de las reglas fundamentales del mismo. Aunque el cuento no contiene las reflexiones del personaje principal, sino aquello que el narrador dice que la señorita Mambresi piensa, se puede argumentar que, si bien la tradición a la que el personaje se ha unido se extingue, el último sujeto que continúa la misma es también el sujeto que la transgrede constantemente. La castidad se transforma en placer. La tradición evoluciona hacia su contrario. Se convierte en el modo en que el sujeto femenino puede dar rienda suelta a la imaginación y a la búsqueda de su sexualidad. La castidad es el terreno fértil para el sujeto femenino pero no para la reproducción biológica, sino para la reproducción del erotismo.

Como en el cuento anterior, las prohibiciones (en ambos cuentos están prohibidas las manifestaciones emocionales y corporales/eróticas) son la fuerza mayor que domina a los personajes. Pero los representantes de estas represiones no tienen una aparición dominante en la trama. La robot de "Concierto de metal para un recuerdo" está dominada por leyes hechas por humanos que no son personajes en el cuento. Siendo esto así, las prohibiciones en "Concierto de metal para un recuerdo" están escritas

(la robot consulta el manual de reglamentos), mientras que en *Alrededor del mundo con la señorita Mambresi* no lo están. Son entendidos sociales sobre *la tradición de la soltería católica* los preceptos seguidos por las mujeres de la familia Mambresi.

La señorita Mambresi atestigua el entierro de aquella que dictaba la ley. La rebelión de uno de los *subditos* no es la parálisis como en el caso de la robot, sino la manifestación de aquello que le es prohibido a una mujer virgen y católica, el autoerotismo. La rebelión de la señorita Mambresi, se circunscribe al ámbito privado, lo que también puede ser metafórico de la tesis que intento probar. La transgresión es posible porque se da en el ámbito privado. Sólo es realizable porque quien la conoce es únicamente el personaje que la efectúa.

En el caso de Mambresi su silencio le cuesta su felicidad:

(Conozco los síntomas de la depresión de la señorita Mambresi. Es comienzo de otoño y ha pensado cómo se aproxima otro año inevitablemente. Aún la sigo de cerca en sus movimientos repetidos, sabiendo todo lo que nos espera, esperando la imposible innovación de un cambio abrupto que interrumpa su vida y le aparte de la monotonía familiar de las relaciones tradicionales⁴⁰).

⁴⁰ M. RAMOS, "Alrededor del mundo...", en *Concierto de metal...*, *op.cit.*, p. 71.

El erotismo de la señorita Mambresi es una manifestación momentánea de libertad. El personaje accede a su erotismo, por lo tanto no es fiel, no sigue al pie de la letra la represión debida a su cuerpo. Ahora bien, tampoco se rebela ante ñla tradiciónö. Quien único se rebela (no de la represión sexual sino del ambiente del hogar) es el hermano, el narrador. Al final del cuento se marcha del hogar:

Y marchó sin decirle adiós directamente porque temo quedarme y seguir esperando, unirme a su espera ilimitada. Y escribo desde Ceilán y San Petersburgo sin recibir respuesta (*ibid.*, p. 75).

Relevante por demás es que no se menciona nada sobre la sexualidad del hermano. La castidad está circunscrita al ámbito femenino. Es el sujeto femenino el que debe guardar una disciplina sexual virginal (práctica que ya se ha explicado no sigue totalmente la señorita Mambresi.

Pero la castidad tiene otras consecuencias en el devenir del personaje principal. Virginia Woolf habla de la castidad en su ensayo ñA Room of One's Ownö. La hermana inventada de Shakespeare, Judith, hubiese sufrido y sido despreciada por la sociedad de haberse declarado escritora, entre otras muchas razones, por la castidad a la que está sujeta la mujer del siglo XXVI.

Chastity had then, it has even now, a religious importance in a woman's life, and has so wrapped itself round with nerves and instincts

that to cut it free and bring it to the light of day demands courage of the rarest. To have lived a free life in London in the sixteenth century would have meant for a woman who was a poet and playwright a nervous stress and dilemma which might well have killed her. Had she survived, whatever she had written would have been twisted and deformed, issuing from strained and morbid imagination⁴¹.

¿Tendrá alguna relación el que la señorita Mambresi no haya explorado su talento de pianista más allá del ámbito familiar con la castidad a la que está sujeta?

õA la señorita Mambresi le molestan los recuerdos como si fueran moscas. Trata de ahuyentarlos mientras toca en el piano del living room cualquier polonesa de Chopin. A los 37 años quedan muy pocas que desear y la música clásica deja que corra imaginariamente un mundo de cartas amarillas y retratos⁴².ö

He citado el primer párrafo del cuento. Lo precede el siguiente epígrafe: õ*Para volverse recuerdo mientras se escucha Etude en Mi mayor Op. 10, Núm. 3*ö. El autor recomienda que se escuche música como trasfondo a la lectura del cuento, por lo no debemos pasar por alto el hecho de que el personaje principal toque el piano. Sin embargo, la

⁴¹ VIRGINIA WOOLF, "A Room of One's Own", en *Feminist Literary Theory: A Reader*, ed. Mary Eagleton, Basil Blackwell, New York, pp. 47-51.

⁴² M. RAMOS, "Alrededor del mundo...", en *Concierto de metal...*, *op.cit.*, p. 69.

señorita Mambresi nunca toca piano en el cuento. Guarda su talento como su virginidad.

Hubiese esperado que corriera al piano y evocara a Chopin, y que sintiera la muerte de la tía mayor en vez de vencer al enemigo derrotando su oportunidad de irse con la vida. Voy desconociéndola (*ibid.*, p. 75).

La transgresión de la señorita Mambresi (entendida como aquello que pudiese significar una victoria frente al sistema opresor) equivale, a fin de cuentas, al regreso al silencio. Con el rompimiento de la ley en este cuento, el cuerpo se conmueve. Es una conmoción momentánea. Como en el caso del personaje de *“Noches de asmaö*, Amelia (el cual se analizará más adelante), no ocurren cambios en la vida de la señorita Mambresi. Ambas permanecen sumidas en la monotonía de la vida familiar.

Funeral

El cuento *“Funeralö*, se construye de recortes de periódicos que describen los éxitos de una artista llamada La Bebe y de los intervalos en que el narrador personaje y ésta intercambian miradas y algunas, muy pocas, palabras. El resto del cuento lo comprenden los párrafos en los que el narrador personaje interpreta los sentimientos del personaje principal. A continuación, un ejemplo de esta estructura narrativa:⁴³

⁴³ En cada cuento el tipo de narrador es distinto. Mientras en *“Concierto de metal para un recuerdo”* y en *“Piel mutada”* el narrador es omnisciente, en *“Alrededor del mundo*

Tras una agotadora filmación en Buenos Aires, la última cinta de La Bebe ha sido finalizada. Se comenta de su inclusión en el Festival Cinematográfico de Mar del Plata. La prensa la colma de elogios; Éxito definitivo. dice EL FÍGARO; La mejor de la temporada. comenta EL DIARIO. PRENSA UNIDA INTERNACIONAL; 2 DE JUNIO DE 1963-

Antes de llegar a su recámara en el hotel, escuché la voz cortada de La Bebe. Abrió la puerta. Sus ojos lucen cansados. Está fatigada y le pregunto qué ocurre. Permanece en silencio. Le pregunto si está sola. Dice que sí y entonces le comento que oí su voz al encontrarme en el hall. - Hablaba conmigo misma. -¿Tristeí ? Solamente sola.- La miro con el temor de hacerla sentir más nerviosa. Quisiera decir que he venido a buscarla para llevarla al Festival de Mar de Plata. Supongo que sabe que hoy se presenta su film al jurado. Traga un sorbo de licor. Nada dice⁴⁴.

con la Señorita Mambresi” el narrador es personaje y omnisciente a la misma vez. En este cuento el narrador es narrador personaje. En “Noches de asma” el narrador es nuevamente narrador personaje que interpreta la melancolía de aquella de la que habla. Ya que todos los personajes son femeninos, cabe preguntar por qué hay que hablar por el personaje femenino y por qué éste no tiene voz propia en los cuentos. En el cuento en que hay más participación dialógica del personaje principal es “Concierto de metal para un recuerdo”. En éste, el personaje principal femenino dialoga en varias ocasiones con la otra robot. Las demás personajes dialogan si acaso, con el narrador de la historia, pero en muy escasas ocasiones con alguien más.

⁴⁴ M. RAMOS OTERO, “Funeral”, en *Concierto de metal...*, op.cit., p. 89.

En contraste con el personaje de la señorita Mambresi, La Bebe del cuento "Funeral" canta y actúa, y las canciones y los personajes que interpreta la dotan de una voz (una presencia) frente a un público amplio. Sus talentos han sido desarrollados y expuestos, contrario a la señorita Mambresi. La trama de ambos personajes se ubica en el siglo XX. Sin embargo, el personaje de La Bebe decide reprimir el amor, no como la Judith de Virginia Woolf, que de haber existido lo menos que hubiera hecho es llamar a los dictámenes que le arropan, que le hubieran negado, en su caso, el genio femenino.

En esta historia son dos las transgresiones del personaje que quedan en silencio. Por un lado La Bebe, una extraordinaria cantante y actriz, siente disgusto por su público al punto que en ocasiones le es indiferente. Por otro lado la artista se está autodestruyendo con el alcohol, acto que no debe ser conocido por sus fanáticos.

En nuestro silencio sabemos lo que ocurre. Su soledad perpetua le molesta. Poco a poco va muriéndose en sus deseos. Ya casi le disgusta el amor enajenado de las multitudes que desconoce. Esos gritos sordos de amor colectivo que ya no soporta. Ese anhelo constante de violar su intimidad. Y sin embargo prosigue y ha pensado a veces que sólo hay un camino posible que seguir. Adelante por el triunfo. La veo murmurar su mismo nombre en la oscuridad de las noches largas que pasa sola. La veo mirar a través del cristal de las ventanas que se quedan mudas ante su

mirada escudriñante. óBebe, Bebeí ¿qué ocurreí ? Mis preguntas no merecen la respuesta innecesariaí En el licor que absorbe, la Bebe muere (*ibid.*, p. 89)

Como en õAlrededor del mundo con la señorita Mambresiö, en õFuneralö aparece el elemento de los personajes que desean saber õel gran secretoö del personaje principal. El õanhelo constante de violar su intimidadö por parte de los seguidores de La Bebe es muy parecido al de las hermanas de la señorita Mambresi cuando el día del funeral de la tía, le observan para ver en su rostro alguna reacción inapropiada. En õFuneralö las masas aclaman cualquier pedazo de vida de La Bebe. De hecho esta es õla quejaö del narrador personaje desde el inicio del cuento:

Ya la gente comienza la creación de la leyenda de La Bebe. La gente que desconoce su vida. Tan sólo conocen sus canciones, sus gritos desenfrenados de nostalgia, su orgasmo melodiosoí (*ibid.*, p. 87)

Más adelante se comenta sobre esta desconexión oculta con el público. Mientras canta en el Festival de la Canción en la Ciudad de México, la artista rechaza a su público silenciosamente. No deja de lograr éxito:

La Bebe me mira mientras saluda al público con su rostro nostálgicoí Quisiera gritarme con su silencio de abeja reina, que me la

lleve donde no pueda escuchar nunca más ese grito nervioso de la vida incompleta⁴⁵.

La molestia con el entorno de este personaje proviene, no de una represión impuesta por otro sobre el sujeto femenino, sino del amor que las masas sienten por el personaje principal. La transgresión, en este cuento, no es contra una ley represora. Contrario a las protagonistas antes analizadas, La Bebe, como Ofelia (personaje que se analizará más adelante) encarnan a mujeres talentosas que logran conmocionar al público que les observa actuar (ambas son actrices, aunque La Bebe es también cantante). Tienen una vida pública fructífera.

El silencio de La Bebe es autoimpuesto, su alcoholismo es autodestructor y en ambos casos este silencio constituye su reacción ante un entorno que, en vez de reprimirle, le adora. El fracaso en el mundo íntimo de cada personaje, silenciado frente a los demás personajes de la trama, es una constante en los cuentos. Se puede concluir que, independientemente de su éxito público o su anonimato, el sujeto femenino de estos cuentos vive solitario y/o en una constante nostalgia. La mujer no logra en el espacio hogareño, ni en el público, romper con el silencio, con el sentimiento de soledad ni con la melancolía.

⁴⁵ M. RAMOS OTERO, "Funeral", en *Concierto de metal...*, *op.cit.*, p. 101.

Melanie Klein explica sobre el sentimiento de soledad en el cuarto capítulo del libro *El sentimiento de soledad*:

Este estado de soledad interna, como intento demostrar, es producido del anhelo omnipresente de un inalcanzable estado interno perfecto. Este tipo de soledad, que todos experimentamos en cierta medida, proviene de ansiedades paranoides y depresivas, las cuales son derivados de las ansiedades psicóticas de un bebé. Tales ansiedades existen, en algún grado, en todo individuo, pero son excesivamente intensas en el individuo enfermo; por consiguiente, la soledad forma parte de la enfermedad, tanto de índole esquizofrénica como depresiva⁴⁶.

¿Cuál es la perfección a la que se avoca La Bebe? No pretendo hacer un análisis psicológico de los personajes en este trabajo. Pero llaman la atención las constantes referencias a la melancolía del personaje principal en el cuento y a su ñperfecciónö de figura inmortal que la diferencia del resto de sus fanáticos.

Últimamente habla sola. Me dijo recientemente que hablándose a sí misma logra recapturar todo lo perdidoí La Bebe sabe que para ella la doble vida se le niega de una forma rotunda. Sabe que le llegará el

⁴⁶ MELANIE KLEIN, *El sentimiento de soledad*, Ediciones Hormé S.A.E., Buenos Aires, 1977, p. 154.

momento en que el temor será por ella misma. La Bebe me ha dicho que no quisiera ser uno de ellos⁴⁷.

Y su vida se vuelve la vida de esa audiencia que desconoce. Y sus palabras dominan la locura de ese público que llora con voz abierta y dolorosa (*ibid.*, p. 95).

Si bien Klein habla de la búsqueda de la perfección interna (la inmortalidad de La Bebe es una búsqueda òexternaö al individuo), el personaje en cuestión quiere vivir en el pasado. Es allí donde busca la perfección interna de la que habla Klein. La nostalgia del personaje y por consiguiente su enfermedad (el alcoholismo) se deben a que ésta no puede regresar en el tiempo. La Bebe es, pues, un individuo enfermo de melancolía.

En el licor que absorbe La Bebe muere. Va negando el triunfo y las palabras resonantes. Quisiera quedar en la canción murmurada. Quisiera volver a su comienzo anónimo de guitarra melancólica y adherirse a ese pasado con lágrimas. óí volverí con la frente marchitaí ö La Bebe que recuerda el comienzo es diferente. Es una Bebe alegre surgiendo en la noche de un Café, tocando su guitarra. Dándole voces a un público simple que recuerda el amor en la tristeza de su voz. Es una Bebe nunca violada por el pesimismo de la vida amanerada sin sentido. Es una Bebe solitaria,

⁴⁷ M. RAMOS OTERO, "Funeral", en *Concierto de metal...*, *op.cit.*, pp. 91-92.

sí, solitaria por su soledad buscada para ser mujer entre sus lágrimas tiernas. Es una Bebe sin interés en el aplauso desgarrando su existencia (*ibid.*, p. 90).

La Bebe habla en pocas ocasiones. Cuando lo hace es para tratar de recuperar el pasado, acto imposible que alimenta la melancolía incipiente. Nos enteramos de los deseos del personaje a través del narrador personaje el cual nunca es identificado en el cuento con un nombre:

Me ha llamado por teléfono para decirme que quisiera visitar el Viejo Café. Quisiera recordar aquellos tiempos, me ha dicho. Yo no he podido resistirme a ser parte de su vida constante. Sus deseos me arrastran continuamente. Y en el Viejo Café, La Bebe ha visto como las cosas cambian tan apresuradamente. Ha preguntado por el viejo empresario de sus comienzos. Le han dicho que ha cambiado de dueño. Y sin embargo ha logrado envolverse en ese recuerdo que quisiera escaparse para siempre y ella se niega liberar. Lo sabe suyo. Ha respirado en la atmósfera un juego de café y ron que despierta una lágrima dormida. Y me ha pedido que calle (*ibid.*, p. 93).

Pero el amigo nunca calla y la narración continúa declarando la relación entre el pasado perdido y el presente del personaje principal.

Sobre la idealización del pasado y el yo, Klein comenta en relación a uno de sus pacientes que:

El hecho de tomar conciencia de que el objeto bueno jamás podrá aproximarse siquiera a la perfección que se espera del objeto ideal, produce la desidealización; y resulta incluso más doloroso percatarse de que no existe ninguna parte verdaderamente ideal para el *self*. En mi experiencia, jamás se renuncia por completo a la necesidad de idealizar, si bien en el curso del desarrollo normal, el hecho de enfrentarse a la realidad interna y externa tiende a debilitar dicha necesidad. Como lo expresara un paciente, al tiempo que admitía todo el alivio obtenido gracias a algunos progresos en la integración: *“el encanto se ha perdido”*. El análisis reveló que el encanto que había desaparecido era la idealización del *self* y del objeto, y esa pérdida provocó sentimientos de soledad⁴⁸.

Más adelante la psicoanalista apunta:

Otra defensa, que se utiliza especialmente en la vejez, consiste en vivir abstraído en el pasado a fin de eludir las frustraciones del presente. En esos recuerdos, forzosamente debe existir cierta idealización del pasado, el cual se coloca al servicio de la defensa (*ibid.*, p. 175).

El amor y la vida no están a salvo en la dinámica nostálgica y autodestructiva del personaje principal de este cuento. Es de notar que Klein apunta a que el sentimiento de soledad proviene de las ansiedades paranoicas y depresivas de un bebé. Este personaje se llama La Bebe y

⁴⁸ M. KLEIN, *El sentimiento de soledad*, *op.cit.*, p. 164.

como personaje adulto sufre de las ansiedades y depresiones que apunta Klein tiene el ser humano a temprana edad. Por otro lado, frente a la ñopresiónö que siente la artista, la destrucción es la salida. La Bebe siempre está triste y melancólica y se le describe como tal.

Ahora bien, ¿qué ocurre cuando el personaje principal de este cuento se libera de la opresión que le causa su entorno? Se immortaliza. La inmortalidad es una cualidad de los dioses, pero en la cultura mediática, de masas, es un lugar al que acceden los humanos seguidos o venerados por las multitudes⁴⁹.

Funeral está localizado en la década de los sesenta del siglo pasado cuando ya existía la tecnología que le provee al mundo del espectáculo un medio para propagar las imágenes de los famosos, incluso luego de la muerte de estos como es el caso en este cuento. La Bebe es comparada con los dioses y ese *personaje* que es *el colectivo*, le adora ciegamente, como ocurre con los fanáticos religiosos. Como apunta Guy Debord en ñTesis 20ö, de su libro *La sociedad del espectáculo*:

El espectáculo es la reconstrucción material de la ilusión religiosa. La técnica espectacular no ha podido disipar las nubes religiosas donde los hombres situaron sus propios poderes separados: sólo los ha relegado a una base terrena. Así es la vida más terrena la que se vuelve opaca e

⁴⁹ En el cuento se yuxtaponen la unicidad y la pluralidad, el individuo y el colectivo. La Bebe es ese Uno al que se adhieren Los Otros.

irrespirable. Ya no se proyecta en el cielo, pero alberga en sí misma su rechazo absoluto, su engañoso paraíso. El espectáculo es la realización técnica del exilio de los poderes humanos en un más allá; la escisión consumada en el interior del hombre⁵⁰.

Si pensamos que el espectáculo es la reconstrucción material de la ilusión religiosa, frente a la divinidad, La Bebe es una competencia. Pero no sólo es su competencia o aquello que le reemplaza sino La Bebe, como se observa en la siguiente cita, es el entretenimiento *también*, de Dios.

Después de La Bebe no queda otro lugar vacío para rostros inmortales o para voces eternas. El mundo es suyo.ö öMirándome a los ojos para querer decirme que al fin la muerte le llega como su último aplausoí öDios crea su leyenda. Una tarde la soledad le sorprende con una lágrima y sabe que su divinidad es más divina que Él mismo. Se vuelve frágil. Se rompen los resortes. La leyenda existe sola. Y Dios entonces muere de aburrimiento⁵¹.

Dios puede ser el autor, quien se queda sin personaje principal sobre el cual escribir. Si bien las imágenes de la cantante continuarán difundiéndose luego de su muerte, la intimidad que existía entre el narrador y La Bebe, que es la razón del cuento, ya no será posible. El autor

⁵⁰ GUY DEBORD, "Tesis 20", en *La sociedad del espectáculo*, <http://www.sindominio.net/ash/espect1.htm>

⁵¹ M. RAMOS OTERO, "Funeral", en *Concierto de metal...*, *op.cit.*, p. 65, 66.

en tanto Dios creador de un mundo (el cuento), se queda sin el personaje que le da continuidad a la narración. Sin intimidad que contar, el cuento está obligado a terminar y el narrador, a callar.

El final del cuento es una cita pero el narrador no especifica en cual periódico se ha escrito la referencia a la cantante, tal como lo ha hecho durante el resto de la narración. Quizás es el mismo narrador citándose de algún diario aunque esta teoría es imposible de probar. La falta de identidad de algunos elementos fundamentales en el cuento (el cuerpo de la cantante, la cita final) es un hecho aparentemente contradictorio. Si algo se recupera de los artistas aclamados por las masas es su cuerpo reproducido una y otra vez en clips, películas, posters, de todo. Conocemos las etapas de crecimiento y envejecimiento de los artistas, los observamos en su peor o mejor momento debido a la gran maquinaria mediática que les rodea. Estamos continuamente recibiendo un flujo de imágenes de estas figuras.

La Bebe es esa materialidad o más bien corporeidad de la ilusión religiosa, de la vedette. Ahora bien, que no se describa el físico de la artista en el cuento es un detalle que no puede pasar por alto. No se observa o no existe el cuerpo del personaje que ha de ser inmortal.

Su incorporeidad a pesar de ser una gran estrella es un imposible en el mundo real. Ello es factible en la historia ya que en la narración se privilegia el devenir sentimental de la cantante. El personaje, en tanto

cuerpo tangible, se describe por los sentimientos y sonidos que emite. El cuerpo de este personaje es su voz. Citaré cronológicamente las instancias en que se describe al personaje:

Es necesario hacerla surgir en la tristeza de una lluvia continua, en el púrpura intenso de cada crepúsculoí Su recuerdo me llega hoy como siempre. Me llena de melancolía. Me llega gris. Ultimo. óNo más, no, másí nuestra hora llegóí ö La Bebe es mi recuerdo mientras llueve hoy en la tarde, mientras la fatiga es tranquila y tibia (*ibid.*, p. 88).

Como en otras instancias en la historia, cada vez que el narrador comienza a recordar a la cantante aparecen versos de canciones interpretadas por ella. Como se advierte en la cita a continuación, que es la segunda ocasión en que describe al personaje, existe un intercambio de miradas en el cual la descripción de lo observado está supeditada a la reacción o sentimiento que provoca en el narrador aquello que observa. Debido a que *Funeral* no es contado por un narrador omnisciente, el lector se supedita a la información que ofrece el narrador personaje. La conciencia del narrador personaje es la última palabra sobre el personaje principal. Pero esta palabra desvanece el cuerpo ante el cual reacciona ya que se deslumbra ante el mismo y no lo describe.

Le traje su trofeo esta mañana, antes del desayuno. Lo miró sólo una vez sin decir nada. Lo dejé junto a su equipaje. La Bebe me miró con satisfacción. Es impresionante como luce esta mañana. Se ha levantado de

madrugada para esperar el amanecer. Siente una satisfacción anónima que ofrece con sus labios en movimiento. Le he dicho que debiera buscar la compañía de nueva gente o tal vez de buscar a los viejos amigos (*ibid.*, p. 93).

Luego de que el narrador personaje indica «Es impresionante como luce esta mañana», el lector puede esperar una descripción de aquella imagen que deslumbra al narrador. Pero no ocurre así y nuevamente el narrador opta por decir lo que siente el sujeto que observa. «Siente una satisfacción anónima». Como en el cuento «Alrededor del mundo con la señorita Mambresi», el narrador personaje en ocasiones pasa de ser personaje a narrador omnisciente. Existe un control sobre la subjetividad y la aparición del cuerpo del sujeto femenino en los cuentos, palpable en la omnipresencia de un narrador que es camaleónico en cuanto a su quehacer narrativo. Este elemento puede pasar inadvertido por el lector. Por tal razón, me parece importante resaltarlo. Por ejemplo, si el lector está en la búsqueda del personaje principal en tanto cuerpo creado a través de la lectura, no lo va a encontrar en este cuento. Y es interesante destacar esta dinámica narrativa en un cuento que trata de una diva, que, como tal, es *imagen*.

La subjetividad del personaje está controlada por el narrador y el cuerpo está invisibilizado en la narración.

Si en la primera cita sobre la descripción del personaje principal, anteriormente expuesta, La Bebe se describe mientras canta, en la segunda son sus labios la parte del cuerpo que se rescata en la escritura. La descripción metonímica de este personaje logra que el narrador una sentimientos, el clima, los gestos para lograr la construcción del personaje. El mismo no existe en el cuento en tanto el lector no se imagina un cuerpo (no tiene con qué) sino un ser etéreo. Esto concuerda con la naturaleza de este personaje, ser un semidiós. El narrador interpreta subjetivamente al personaje que construye y son sus lecturas las que crean la historia:

Caminando a su lado La Bebe me ha parecido la más divina. Su alma se ha mostrado desnuda en el silencio de la noche de invierno. Ha comenzado a caer una lluvia suave repentinamente y me pide que permanezcamos bajo la lluvia. Y la lluvia se va volviendo sólida. Me siento mojado en la emoción mientras le veo sonreír, mientras se siente joven (*ibid.*, p. 95).

La boca es el lugar por donde el personaje profiere las palabras que cantadas o actuadas le hacen famosa, es la única parte del cuerpo que constantemente reaparece en la historia.

La Bebe reconoce cuando las palabras no son necesarias, cuando hablar es más una torpeza que algo acertado, cuando, entre dos amigos una emoción en el rostro es más importante que una adulación inoportuna. No acierto a descubrir si realmente se encuentra embriagada, o quizás bajo el

efecto de un cigarrillo mágico, como a veces le llama. No importa. Para La Bebe los excesos tienen su límite. Últimamente, claro está, lo hace con más frecuencia (*ibid.*, p. 97).

Incluso para el narrador la presencia del personaje principal es confusa. Mira su rostro y no puede descifrar el estado del personaje. Si la emoción en el rostro, el gesto, más que las palabras es el modo de comunicación entre personajes, el personaje principal no logra ser visto eficazmente. Todo esto aumenta la incertidumbre corpórea de La Bebe.

Me parece muy acertada esta estrategia narrativa de Ramos Otero. El personaje del amigo de la cantante, que es el ojo a través del cual el lector conoce la intimidad del personaje principal, es a su vez construido de manera que despista y aleja al lector de una comprensión exhaustiva del cuerpo del personaje principal. Sin cuerpo, La Bebe es sólo canción, como lo menciona el narrador del cuento en el tercer párrafo. «La Bebe es vida. La Bebe es canción (*ibid.*, p.87).

Al inicio de este análisis pregunté cuál es el resultado del acto de transgresión en el cuerpo del personaje principal. Por un lado La Bebe destruye su cuerpo con el licor. Por otro, la corporeidad de este personaje es prerrogativa de otro personaje. El narrador y su forma de hablar sobre su amiga crea una imagen del personaje matizada por sus intereses particulares.

Finalmente, el personaje de Dios en el cuento tiene características humanas. Éste se describe como un ser que llora, se aburre, es decir, que tiene sentimientos humanos. Siendo esto así, Dios existe en la historia como un personaje que es a su vez espectador de La Bebe. Al ser La Bebe el entretenimiento de Dios, me parece que se hiperboliza la conmoción que puede tener un artista sobre su público. Aunque el mundo contemporáneo nos ha enseñado que quizás este personaje no es una caracterización exagerada de un talentoso artista. Si Dios era el elemento unificador de la masa en el pasado, en el cuento se plantea que el artista es el elemento unificador del presente, al punto es así, que hasta Dios disfruta de su *performance*.

El espectáculo se muestra a la vez como la sociedad misma, como una parte de la sociedad y como *instrumento de unificación*. En tanto que parte de la sociedad, es expresamente el sector que concentra todas las miradas y toda la conciencia. Precisamente porque este sector está *separado* es el lugar de la mirada engañada y de la falsa conciencia; y la unificación que lleva a cabo no es sino un lenguaje oficial de la separación generalizada⁵².

En *Funeralö* se compara al personaje de la artista con los dioses. Como Dios, el personaje es el protagonista de un culto de masas:

⁵² G. DEBORD, "Tesis 3", en *La sociedad del espectáculo*, *op.cit.*

Esta noche salimos para Europa. Imagino las reseñas para sus actuaciones. Londres, Berlín, Roma y por último París y Madrid. En cada presentación será un triunfo para La Bebe, quien cada día parece alejarse más y más de su persona. Asimilando a Budaí por ejemplo. Serán palabras de exclamación descontrolada⁵³.

Anteriormente se menciona en el cuento cómo el personaje de La Bebe visualiza el proceso de la construcción de su inmortalidad. Como si supiera sobre los sucesos que deben ocurrir para que su inmortalidad se consuma de la manera más efectiva. En este sentido este cuento plantea una mecánica para la espectacularización del individuo. Aquel que tenga talento y quiera ser inmortal debe de seguir unos pasos para construir su anatomía infinita.

El regreso le vuelve a parecer una derrota inevitable. Ha comprendido, al encontrarse flotando en el vacío que las derrotas de alma se van reconstruyendo para formar los huesos de su anatomía infinita, que su sufrimiento la engrandece más y sabe que con la muerte súbita, su imagen será más fuerte, tendrá más vida y se sabe prisionera de su propia leyenda. La miro en su tristeza de gaviota. Se siente más inmortal que nunca (*ibid.*, p. 65).

⁵³ M. RAMOS OTERO, "Funeral", en *Concierto de metal...*, *op.cit.*, p. 98.

En "Funeral" no se explican las razones de la muerte de la cantante. Se menciona que el alcohol la mata poco a poco pero no se explica la razón final de la muerte. Con la muerte del personaje principal que ha sido comparada con Dios, el recuerdo de su performance en la mente del narrador y la cita sin fuente al final puntualizan la inmortalidad lograda por el personaje principal. De hecho, en este cuento la victoria del personaje principal es la vida después de la muerte.

Hasta este momento se han analizado tres personajes femeninos, la señorita Mambresi, la robot y La Bebe, dos de los cuales quedan en el anonimato. En las tres historias se narra aquello que está silenciado para los demás personajes.

Como en las demás historias, en "Funeral" la transgresión del personaje principal está confinada a su intimidad. En el caso de este cuento, para que la inmortalidad y divinización de La Bebe sean posibles, su mayor "pecado", el desprecio a la masa no debe ser conocido⁵⁴.

⁵⁴ Hacia el final del cuento la artista debe hablarle al público no con canciones o actuaciones sino con sus palabras. "Antes del regreso, La Bebe se entera de la decisión del gobierno de la capital, de cesar las actividades el día de su llegada. Se siente nerviosa del recibimiento y quisiera evitar el tumulto. Me dice que no sabe qué expresar frente a su público. Por primera vez decide llamarle suyo a ese público que la devora, que le arranca la vida sin temor ni sentimiento". (M. RAMOS OTERO, "Funeral", en *Concierto de metal...*, *op.cit.*, p. 102). ¿Por qué La Bebe siente miedo de hablarle a su público? Porque no puede apalabrar lo que en realidad siente por su público. No puede manifestar su molestia.

Piel mutada

El cuento "Piel mutada" trata sobre una actriz, Ofelia, que viaja a otro país (no se establece nunca desde dónde) para interpretar el personaje de Ophelia, de la conocida obra teatral de William Shakespeare, Hamlet. Los sucesos que se mencionan en la trama se llevan a cabo durante los dos días en los que la actriz arriba a su destino, ensaya la obra (el tiempo de estudio del libreto es una noche) y la noche de la presentación de la obra que culmina con el suicidio del personaje principal.

Tal y como ocurre en el cuento "Funeralö", en "Piel Mutada" el párrafo de inicio es un *flashback* en el que el narrador adelanta hechos de la trama que ocurrirán al final. El cuento comienza con el nerviosismo de la actriz al momento de entrar en escena.

Antes de comenzar su más importante escena, Ofelia se sintió nerviosa. Miró trasbastidores la oscuridad del teatro y las luces sofocadas por la escenografía. Se sintió posesionada por un terror desconocido. Inevitablemente trató de tomar el control absoluto de sus emociones⁵⁵.

Este comienzo puede también ser interpretado como la entrada en escena del personaje principal al cuento mismo. Pero contrario al impulso de control que logra poner en orden las emociones de la actriz que entra en

⁵⁵ M. RAMOS OTERO, "Piel Mutada", en *Concierto de metal...*, *op.cit.*, p. 23.

la escena teatral, en el transcurso del cuento se incrementa la inseguridad y la incapacidad de comunicación de este personaje. El desarrollo de la psicología del personaje principal termina en locura, en este caso en suicidio. Según la cita anterior es en escena que Ofelia toma el control absoluto de sus emociones. Fuera de ella va perdiendo el control de sí misma, no sólo para transmutar en el personaje de Ophelia sino para volverse más frágil.

La transfiguración o metamorfosis de un personaje en otro se logra en la medida que Ofelia va perdiendo la noción de sí misma y se diluye en las circunstancias que le rodean. La narración se concentra en esta fragilidad incrementada en el transcurso del tiempo de la trama.

Esta pérdida de carácter del sujeto femenino se manifiesta en la incomunicación del personaje principal con su entorno. Al perder la palabra como sujeto, Ofelia queda sujeta, valga la redundancia, a las palabras que sí pronuncia, que son las de Ophelia. Es la palabra entonces la que designa el destino. Este cuento parece proponer que el personaje de una historia *es aquél a quien pronuncia*.

En el siguiente párrafo, extraído del comienzo del cuento, se denotan varias de las características de este personaje. Entre ellas el carácter inseguro de Ofelia y, debido a que habla un idioma distinto al del país que visita, su incapacidad de comunicarse.

Buscando la dirección en el bolsillo del abrigo gris, detuvo un taxi con un gesto vago. Subió con su acostumbrado nerviosismo, casi especulando su destino próximo. No despegó los labios para enunciar palabra alguna. El chofer le cuestionó. Sin comprender permaneció en blanco, tratando de agarrar en el viento un sonido incomprensible. Entonces recordó desde su aturdimiento y extendió el sobre con la dirección escrita sobre él, y el hombre del volante quedó satisfecho (*ibid.*, p. 24).

Es necesario señalar que esta dinámica comunicativa ocurre a lo largo de todo el cuento. El silencio, elemento fundamental en estas tramas, conviene o perjudica al personaje principal. Como se observa en la cita a continuación, se narra la parálisis de la actriz en cuanto a la comunicación con los demás personajes del cuento. El hacer en este párrafo es *hablar*. En este sentido quien no habla, no es. La acción de la trama gira en torno al sujeto hablante. Él es quien dirige los hechos de la misma. Como sujeto pasivo, el personaje principal se condena a la desintegración de sí:

Finalmente el encuentro. Total. Imagen frente a imagen. El no saberse sola o saberse demasiado apartada. Pudiste haberle preguntado por la residencia del teatro. Salir de paso sin preocuparte por las reacciones tontas. Pero tú, Ofelia, no tienes lugar en este mundo. Debiste adelantar tu voz sobre la del hombre desconocido, antes de que la suya te arrojara como una tormenta y te dejara desnuda. Si hubieras dicho con tu voz de

niña ultrajada que los sucesos te han dejado enmudecida. Si hubieras expresado una sensación de inquietud. Pero tú, Ofelia, no sabes que el curso de la vida es mutable, que podemos volcarnos sobre los acontecimientos y decir aquí yo he llegado y el mundo es mío. El hombre que no conocesí ha violado tu silencio, para informarte, para darte bases y aniquilar tu sospecha. Ahora sabes que te encuentras en el lugar destinado. Y tu alma es tuya por un momento, Ofelia, por un momento (*ibid.*, p. 26).

El momento de la comunicación se presenta como una violación. Si se quiebra la dinámica silenciosa del personaje, se quiebra su cuerpo. La entrada de la palabra en la conciencia de Ofelia es la entrada del hombre que maltrata en la intimidad (siguiendo la metáfora de la violación) al sujeto femenino. Ofelia no responde y se queda como recipiente de las palabras, sigue direcciones y se deja llevar. Es receptora pasiva de la violación. El sujeto femenino no contesta nada, no reacciona ante su situación, pierde su oportunidad de *ser*, òpero tu Ofelia, no tiene lugar en este mundoö. Cuando la actriz toma la palabra lo hace en el escenario. Como expliqué anteriormente, esta posesión del discurso la lleva al suicidio. No hay salida, cuando abandona el discurso, la actriz queda en la abyección y soledad, cuando lo toma, le causa la muerte.

El enamoramiento real del actor de Hamlet por parte de Ofelia está silenciado en la trama para los demás personajes. El cuento es

nuevamente el testimonio de aquello que no nombra el personaje principal en la trama. Las claves de las desviaciones de este personaje están fundamentadas en su imposibilidad de comunicación. En el siguiente apartado la actriz se encuentra en el salón comedor del hotel con el actor que hará el personaje de Hamlet en la obra que habrán de interpretar juntos.

La sensación de no establecer ninguna comunicación en su caminoí El hombre levantó un ojo para clavarle la mirada. Ofelia le miró. Se sintió inquieta. El hombre al otro extremo, tomando café y apretando un cigarrillo con los labios. Ofelia tomando café y levantando en arco un ojo para mirar al hombre esporádicamente. Metamorfosis es la palabra adecuada, Ofelia. Pareces, inclusive, diferenteí Si pudieras ver el reflejo de tu rostro en fondo profundo de tu taza de café no podrías encontrarle. Se te ha perdido, Ofelia. Ya has comenzado por cuestionar tu soledad y clasificar sus límites. Tú y Ophelia se han tomado de la mano en el nivel descompuesto de la ilusión (*ibid.*, p. 30).

La fusión de Ofelia y Ophelia ocurre en la palabra. El narrador la nombra como el personaje a ser interpretado. La transformación de la actriz será más que temporera, la narración da cuenta que entre la actuación y la realidad se van desvaneciendo los límites.

El destino sospechado de Ofelia es corroborado en tanto el actor le informa los detalles de su estadía. Su destino fatal está encaminándose,

construyéndose sobre las bases de las direcciones del Otro. No hay voluntad propia posible en el personaje de Ofelia, hay voluntad de seguir instrucciones. Esta dinámica comienza cuando la actriz se entera de la invitación para formar parte del elenco de Hamlet:

Antes del viaje repentinoí notificación de su aceptación como miembro de la temporada teatralí la presentación del suceso con su impulso necesario para no darle pensamiento algunoí organiza su equipajeí en el sobre encuentra un boleto para el viajeí no se inquieta por no encontrar un boleto de vuelta (*ibid.*, p. 25).

En cuanto a las comunicaciones que quedan incompletas en el cuento, la palabra de este personaje se queda en vilo cuando toma el auricular. El teléfono como metáfora de la comunicación funciona en la historia como metáfora de la incomunicación del personaje principal con su entorno:

Ofelia llegó sin esperarlo hasta el teléfono vibrando sin interrupcionesí pero Ofelia, no debiste de tomar el receptor del teléfono, cortarle su aliento de tal forma. Sólo para descubrir que aún te quedas sola. Si hubieras regresado a tu alcoba no hubieras descubierto que al otro extremo del cable telefónico nadie ha esperado para oír tu voz, que al acercarle a tu oído, alguien ha cortado cortando la comunicación para siempre (*ibid.*, p. 29).

Para terminar sobre el tema de la incomunicación, al no existir intercambio subjetivo por medio de la palabra, el sujeto femenino y el masculino en este cuento están negados del amor posible. Sobre este tema opina Luce Irigaray en "Concebir el silencio", del libro *Ser dos*:

Servirse de la palabra para compartir exige la protección del silencio, que respeta la vida y la identidad de cada uno(a). Además del hecho de que debo callarme para estar atenta a la diferencia del otro, para que la relación pueda desarrollarse, el silencio debe cultivarse, por ejemplo, como memoria del otro hombre y como memoria de mí en tanto mujer⁵⁶.

La singularidad del sujeto femenino no existe en el cuento. Por tanto no hay diferencia entre los dos sujetos, el que enuncia y el que escucha. Si para la teórica es necesaria tal cosa (primero que exista un yo que más adelante respetará el hablar del otro) entre un hombre y una mujer en "Piel Mutada" ocurre lo contrario. Ofelia no puede compartir el silencio porque nunca ha compartido la palabra como Ofelia. Está sometida al silencio, no servida del mismo.

Por otro lado, ¿cuál es el acto transgresor de Ofelia en "Piel Mutada"? El suicidio. La transgresión del personaje principal en este cuento es un acto auto destructor. Por tercera vez en el libro vemos a un

⁵⁶ LUCE IRIGARAY, "Concebir el silencio", en *Ser dos*, Editorial Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México, 1998, p. 81.

personaje que se escapa del entorno que le oprime con la muerte. Si bien la robot de *Concierto de metal* para un recuerdo, queda estática (lo que parece ser una muerte no violenta), y *La Bebe* muere por razones desconocidas, Ofelia se quita la vida.

El agua difusa, diluyéndose al fondo. Tragada en la noche. Mirando las luces trazar su curso en la vía, Ofelia se transmitió la imagen paralizada del teatro, detenido en su curso. Cubierta de espectros, Ofelia se lanzó sobre las aguas congeladas⁵⁷.

Mientras la mirada del colectivo o público en *Funeral* es de admiración, en *Piel Mutada* es de sentencia. El impacto de las miradas del público se queda fijado en la mente de Ofelia. Es ese recuerdo el que le da la pauta para el suicidio y para seguir el curso del personaje que interpreta⁵⁸.

Le llegó el comienzo de las palabras. La mujer en escena, y el hombre y el otro hombre y toda la gente trasbastidores detuvieron el curso de la acción. Miraron a Ofelia. Le clavaron la mirada con furia. Y Ofelia se supo perdida dentro de su propio laberinto. Desagarró el vestido. Y alguien le llamó Ophelia con una amenaza trituradora. Ofelia supo que la

⁵⁷ M. RAMOS OTERO, "Piel Mutada", en *Concierto de metal...*, *op.cit.*, p. 32.

⁵⁸ Ophelia en Hamlet.

gente esperaba su suicidio para restablecer el orden predeterminado de la trama (Ramos, p. 32).

Ofelia muere en escena y toma acción sobre las miradas clavadas que le devuelve el público al interpretar su papel. Ofelia no termina victoriosa al tomar acción. Si bien con su suicidio el personaje se libera del odio que le provocan las miradas del público, es casi como si las miradas determinaran aquello que la actriz ha de hacer con su vida. Siendo una con el personaje, Ofelia está obligada a terminar como el personaje que interpreta. Como en el cuento "Concierto de metal para un recuerdo", con la muerte del personaje principal acaba la historia. Si el suicidio es el acto transgresor de Ofelia, no sabemos las consecuencias del mismo (si el cuerpo fue encontrado, cómo reaccionó la compañía de teatro). No sabemos si la autodestrucción del personaje fue conocida por los demás personajes de la trama, no sabemos si su acto se convirtió en un hecho público.

Por otro lado el suicidio implica silenciamiento. Ofelia se libera de las miradas que le oprimen, es decir, de la opresión que le causa el entorno pero al costo de su vida. El resultado en el cuerpo de esta liberación es la destrucción. Como en "Concierto de metal para un recuerdo", el sujeto femenino se escapa silenciosamente para encontrar la muerte. La muerte en tanto liberación no parece una victoria sobre aquello que oprime o

incomoda a los personajes. En «Piel mutada» la palabra es sentencia de muerte.

Noches de asma

El último cuento que analizaré, «Noches de asma», es el único en el que el narrador es un adolescente. En los demás cuentos el narrador es un hombre (de una edad que no se especifica), o es un narrador omnisciente. En «Noches de asma» el joven de una familia burguesa es cuidado durante sus ataques de asma por Amelia, la sirvienta y cocinera del hogar, con quien desarrolla una fuerte amistad. El relato es más bien una disquisición sobre los lugares de poder y servidumbre de la clase social a la que pertenece el narrador y de las dinámicas cotidianas de los personajes de este hogar.

Como en los cuentos «Funeral» y «Alrededor del mundo con la señorita Mambres», el narrador de «Noches de asma» pasa de ser narrador personaje, a narrador omnisciente. Esta estrategia narrativa le da la capacidad de establecer en la narración cuáles son los deseos del personaje principal sin que el mismo los apalabre.

Nos gusta pensar que esas ocasiones de regocijo íntimo, como la Semana Santa, o el Día de las Madres, Amelia siente tristeza y es parte de nuestro grupo. Confundimos amor y ternura con devoción y agradecimiento. Amelia se acerca con los ojos empañados con el dolor de

la vaguedad y quisiera decirle a mamá felicidades y darle el beso en la mejilla y pensar que mamá es su madre. Pero no importa. Al fin y al cabo Amelia sigue siendo la misma paloma que no quiere aceptar su ansiedad de vuelo⁵⁹.

Como en otras ocasiones el cuento es el depositario de la intimidad silenciada del personaje principal. Silenciada en el contexto del cuento más no en la lectura del cuento. El cuento es el testimonio del silencio: lo no dicho estructura la historia, es la base y la razón de la misma. Por ejemplo una de las pocas veces que el personaje opina, el narrador lo nombra como un evento raro en el discurrir de las relaciones familiares:

Amelia cruza esas fronteras sin deleite alguno. Amelia nos asegura (una de esas pocas veces que su opinión llega) que la cebolla es el rey de la cocina y sin cebolla hasta el plato más exquisito deja de serlo (*ibid.*, p. 120).

El narrador asegura que en la familia no conocen la opinión de Amelia sobre algún otro tema que no sea la cocina, igual que para el lector, a quien no le llega la opinión de la subordinada. En este sentido, la sirvienta es una subordinada en la jerarquía familiar y también lo está en la jerarquía narrativa. Su melancolía es nombrada mas no dicha por el mismo personaje. Amelia no tiene voz:

⁵⁹ M. RAMOS OTERO, "Noches de asma", en *Concierto de metal...*, *op.cit.*, p. 117.

Debió haber muerto cuando soñaba con el rostro de piedra de María Félix y su cabello negro muy años cuarentaí Cuando pasaba las medias noches molesta por esa melancolía de cine mexicano con cafés donde se baila danzón y no se ve de extremo a extremo porque el humo es tanto y de pronto María Félix va cruzando con su rostro de piedra mientras una ceja sube violentamente y María Félix viste un traje sastre tan París tan ciudad grande (*ibid.*, p. 78).

Por otro lado lo no dicho, la tristeza no expresada por Amelia, es la razón del cuento como se ejemplifica al comienzo de la historia:

(Si sigo adelante, parecerá que confieso un pedazo de vida que se me ha enterrado en un lunar cerca del cuello y que al mirarme el espejo lo he descubierto y extraído con pinzasí Pero el espejo tiene esta noche un sentimiento noble que siempre se le ha negado a los espejos y cuando Amelia regresó con su cara de nostalgia de avena para el desayuno, al espejo se le salió una lágrima y casi creí que había comenzado a llover) (*ibid.*, p. 73).

Este planteamiento pudiera resultar en la duda si realmente el personaje está triste, si sufre de melancolía como lo asegura el narrador personaje.

Ante la pregunta de que si ocurre un acto de transgresión en este cuento, la contestación es, a mi entender, que no. En el cuento no hay,

como en otros, un acto violento que libere al personaje principal del entorno que le oprime. De no ocurrir una transgresión y el personaje principal no ñliberarseö; ¿le oprime el entorno? Si no le oprime el entorno; ¿es real la tristeza de la que habla el narrador? Como no sabemos lo que piensa Amelia y el sujeto femenino está acallado en la historia, no es posible entender hasta qué punto Amelia resiente su lugar en la jerarquía familiar. Las tristezas del personaje que se presentan en la historia no están dichas en ningún momento por Amelia, son interpretaciones del narrador sobre el estado de ánimo de su cuidadora.

En el caso de ñNoches de asmaö más que transgresión del personaje principal hay una transformación metafórica manifestada por el narrador (no por Amelia) que dota al cuento de un final ficcional:

Amelia está sentada con las manos abiertas descansando en su amplia falda. Mirándome. Esperando que la última gota de té de limón se deslice detrás de los labios para que mi mundo se adormezca y yo vaya cruzando espejos. Para que inesperadamente yo no sienta como su piel suave va mutándose en medio de la noche; para que yo no escuche cómo le crecen plumas de poros; para que yo no crea que en mis noches de asma, Amelia es una paloma que se va volando tan pronto yo voy cruzando espejos (*ibid.*, p. 80).

El cuento toma un giro de ficción al final. La historia es narrada, hasta este momento, de modo que se acerca a la literatura de realismo

social. En ella se planteaban problemas sociales como la Gran Depresión (se explica sobre la pobreza de la familia de Amelia como la razón por la cual da en ñadopción a la niña), a modo de denuncia. Se narra, de forma verosímil, la injusticia de las clases pobres frente a la falta de conciencia de la clase burguesa. Por otro lado no se utilizan giros coloquiales o formas lingüísticas populares.

Y esto hay que decirlo con mayúsculas para que se entienda que Amelia no es mitológica si no bien siglo veinte, bien clase social sufrida, bien familia grande desmantelada por el desconocimiento de la innovación de la planificación familiar (*ibid.*, p. 75).

Se puede pensar que la transformación de Amelia en ave es un delirio del narrador o que el cuento tomó un giro ficcional. El posible delirio se sugiere cuando Amelia le insta al narrador a que tome una taza de té de jengibre.

-No te doy café porque el café te quita el sueño. Pero el té te adormece y vas a cruzar espejos esta noche, te lo aseguro (*ibid.*, p. 75).

¿Se convierte el cuento en uno fantástico al final? Es interesante que a la literatura realista se le defina como aquella que es ñespejo de la sociedad y que sea el espejo, precisamente, el elemento utilizado en la trama para plantear una ambigüedad narrativa.

En cada cuento la perspectiva desde donde se narra es distinta. Es también distinta la falta de soberanía del sujeto, entendida en este trabajo como la invisibilidad del discurso del personaje principal. En ocasiones el narrador-personaje masculino (entendido como el ego según Beauvoir) es el que oculta la conciencia femenina, o el que la traduce como en *Funeralö*, *Alrededor del mundo con la señorita Mambresiö*, en otras ocasiones en un personaje masculino el que somete (con la narración), al personaje principal como ocurre en *Piel mutadaö*. Por otro lado en el cuento *Concierto de metal para un recuerdoö*, la robot accede en múltiples ocasiones al canal narrativo.

Tanto en *Funeralö* como en *Alrededor del mundo con la señorita Mambresiö*, se cuenta la historia de un personaje femenino pero es otro el personaje que parece ser el personaje principal en el relato. Al leer estos dos cuentos el lector se enfrenta con la disyuntiva de cuál de los dos personajes es el protagonista, si el narrador personaje o La Bebe y la Señorita Mambresi. La historia de cada una está en ocasiones eclipsada por el monólogo del narrador que opina, discute y da por cierta su lectura o versión de la intimidad del personaje.

He tratado de establecer hasta el momento cómo el sujeto femenino en estos cuentos se libera de un entorno que le oprime. Como se ha observado, el sujeto femenino está en una situación de soledad absoluta y/o de retraimiento causado por su posición desventajada en el orden

jerárquico de los poderes que comprenden la trama. Pero el retraimiento superficial advertido en la lectura no es más que una máscara que protege al personaje de mencionar la transgresión que ocurre en su interior. Aunque parezca contradictorio, para que ocurra la transgresión el silencio es imperativo. Los personajes silencian su transgresión (la robot se escapa sin decir palabra, La Bebe no muestra su verdadero sentir al público que la aclama, la señorita Mambresi se guarda su placer para ella, Ofelia no comunica su histeria, Amelia expone el lugar de subordinación de un sujeto y se logra hacer una crítica a la familia burguesa que le ignora.)

En cuanto a las subordinaciones a las que están sujetas los personajes, es importante analizar la relación o convivencia entre el sujeto femenino y el masculino incluyendo el análisis del narrador, que es explícitamente masculino en tres de los cuentos (õFuneralö, õNoches de asmaö, õAlrededor del mundo con la señorita Mambresiö) más no en los otros dos (õConcierto de metal para un recuerdoö y õPiel Mutadaö).

En la introducción de *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, que para el hombre, la mujer:

[í] is simply what man decrees; thus she is called õthe sexö, by which is meant that she appears essentially to the male as a sexual being. For him she is sex-absolute sex, no less. She is defined and differentiated with reference to man and not he with reference to her; she is the

incidental, the inessential as opposed to the essential. He is the Subject, he is the Absolute-she is the Other⁶⁰.

Y más adelante:

Now, what peculiarly signalizes the situation of woman is that she-a free and autonomous being like all human creatures-nevertheless finds herself living in a world where men compel her to assume the status of the Other. They propose to stabilize her as object and to doom her to immanence since her transcendence is to be overshadowed and forever transcended by another ego (conscience) which is essential and sovereign (*ibid.*, p. 39).

He planteado que la manifestación de la conciencia de las protagonistas depende de que el narrador ños traduzcaö sus sentimientos e ideas. Esta dinámica narrativa denota una falta de soberanía de los sujetos femeninos en los cuentos. Al no tener acceso al canal narrativo el sujeto queda silenciado a pesar de que se hable de él.

⁶⁰ SIMONE DE BEAUVOIR, "The Second Sex", en *Feminist Theory Reader: Local and Global Perspectives*, Routledge, Great Britain, 2003, p. 33.

Tercer capítulo: La intimidad que no se fuga: el narrador como custodio o salvaguardia de la conciencia del personaje principal.

En el capítulo anterior exploré cómo el acto transgresor del personaje principal ocurre de forma anónima o queda silenciado para los demás personajes de la trama. Este acto, como expliqué, no representa un cambio positivo para los personajes, estos no salen victoriosos y continúan marcados por el silencio, la muerte o la parálisis.

En los cinco cuentos estudiados, en los que el silencio y la transgresión de la ley no están desligados, también ocurre que el narrador domina el flujo de conciencia del personaje principal. Utilizo la palabra dominio en el sentido de que la narración en segunda y en tercera persona está enfocada en el recuento de la complejidad íntima del personaje principal, pero irónicamente el mundo interior de los personajes (la relación con su sexualidad o con las pasiones que les provocan otros personajes) rara vez es expresado por el protagonista. Llamo la atención sobre este particular ya que estos cuentos no ignoran la profundidad psicológica del personaje principal sino que son historias que giran en torno a la marginación, el silencio o el castigo de éste.

Hago este señalamiento además, por otros motivos. Como se explicó en el capítulo anterior, Ramos Otero es un autor marcado por la marginación y el exilio involuntario (se muda de Puerto Rico a Nueva York porque se le niega trabajo por ser homosexual). Por otro lado, su

literatura antes y después del exilio presenta personajes usualmente olvidados en las letras isleñas (el homosexual, el emigrante, la mujer soltera). La crítica ha señalado que la generación de Ramos Otero se caracteriza por incursionar en historias sobre personajes incómodos para el canon paternalista. En este sentido, la literatura puertorriqueña logra una apertura importante a ciertos temas y le proporciona voz a sujetos que desfiguran el concepto unitario de la literatura al servicio de la nación.

A pesar de que ya desde sus primeros cuentos Ramos Otero privilegiaba a la mujer soltera (personaje que no tenía cabida en las letras puertorriqueñas hasta René Marqués con *Los soles truncos*, por ejemplo), sus relatos no alcanzan a articular por sí mismos la diversidad temática literaria que representa su presencia. Sería plausible pues, concluir que Ramos Otero, un escritor marginado que escribe sobre sujetos marginados, pudiera encontrarse atrapado todavía, en ciertos entendidos literarios y/o sociales que no permitieron que la mujer subalterna (soltera, caribeña) convertida también en personaje subalterno (la robot, la sirvienta, la artista), articulara por sí misma su historia.

A pesar de que los textos de Ramos Otero, todavía hoy, son muy poco difundidos y estudiados por la Academia, este autor representa, para muchos intelectuales del país, la disidencia con el patriarcado y con las definiciones heteronormativas de los géneros. Los cuentos y poemas del autor que abordan el homoerotismo, sí conceden voz al homosexual y a su

deseo, como se ha discutido anteriormente en este trabajo al citar la crítica que atiende a este autor⁶¹. En este sentido, mi trabajo se circunscribe al planteamiento sobre la inexistencia de la voz femenina en los cuentos estudiados. Me parece que, aunque parezca contradictorio, ambas, la expresión de la voz del protagonista así como su ausencia, ocurren en el cuerpo de trabajo de este autor y cada una debe ser estudiada en su justa perspectiva.

Retomo los cuentos de **“Concierto de metal”**. Formulo varias preguntas.

En los cuentos discutidos hasta el momento, con excepción de **“Concierto de metal”**, el personaje principal ha sido privado del discurso, a pesar de que aquello que piensa, hace y dice (el narrador menciona lo que dijo el personaje) es fundamental para la historia. En estos relatos se

⁶¹ Los poemas de Ramos Otero de tema homoerótico se enfocan en la expresión de la sexualidad de la voz poética: “No digáis que por falta de su bicho/ mi verso resplandece hasta que arde/ el culo es llamarada por la tarde/ de noche, como Dios, vuelve a su nicho./ Si el lector me rechaza por cobarde/ por miedo a la verdad es que ficho/ tentación de poeta es lo entredicho/ ignorancia juzgar por puro alarde./ Que no compre mi libro por la fama/ para ser en la esquina muy discreto/ que hasta muerto mi tumba será cama/ una orgía de huesos y esqueleto/ apasionado mármol del que ama/ bajo el sol y la luna sin secreto” (MANUEL RAMOS OTERO, “20”, *Invitación al polvo*, Editorial Plaza Mayor, 2da ed., 1994, p. 30).

En el siguiente poema vemos cómo la voz poética es femenina y expresa el deseo sexual hermanándolo al evento poético: “Yo soy esa mujer que solitaria espera/ cualquier invitación al polvo que venga/ por correo. Soy esa musa de cafetines turbios/ con mesitas redondas de tope de formica./ el único juego que conozco tiene la extraña/ luz del semen de segunda en un motel de espejos/ rotos” (M. RAMOS OTERO, “Vigilia”, *Invitación...*, *op.cit.*, p. 47).

Nota al lector: la palabra bicho significa pene en Puerto Rico.

le otorga atención especial a la intimidad del personaje principal. Si la trama trata el conflicto del personaje en un entorno que le oprime y el cuento es el testimonio de cómo el personaje principal reacciona ante ello: ¿por qué éste no articula palabra?

En el libro *El género en disputa*, la teórica Judith Butler analiza una serie de discusiones en torno al feminismo y su desarrollo discursivo. En el segundo capítulo, "Prohibición, psicoanálisis y la producción de la matriz heterosexual"⁶², cita a Jacqueline Rose en *Feminine Sexuality*:

“Y lo femenino no existe fuera del lenguaje”⁶³.

Del escrito quisiera recuperar, más que la discusión sobre el tema de la ley del padre, por demás compleja y abarcadora, el comentario de Rose, citado por Butler.

En este ensayo, Butler argumenta sobre las discusiones en torno a la heterosexualidad normativa y la homosexualidad según la teoría feminista. En el escrito explora la idea de un origen matriarcal en el cual las relaciones entre géneros se producían bajo una estructura o ley distinta a la del patriarcado. La teórica propone que es necesario replantear la

⁶² JUDITH BUTLER, "Prohibición, psicoanálisis y la producción de la matriz heterosexual", en *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Editorial Paidós, Barcelona, 2001, pp. 101-161.

⁶³ JACQUELINE ROSE, *Feminine Sexuality*, en "Prohibición, psicoanálisis y la producción de la matriz heterosexual", en *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, de J. BUTLER, *op.cit.*, p. 133.

noción de ñla ley del patriarcado como una estructura represiva y reguladora⁶⁴. Por otro lado, lo femenino, según Rose (discutida por Butler), no existe en un discurso especial ni puede ser recuperado en un ñlugar previo a la ley, es decir, no puede existir fuera del lenguaje marcado por el falocentrismo. ñ[í] no existe un lugar previo a la ley que esté disponible y que pueda ser recuperado⁶⁵.

Por otra parte, en el libro *This Sex Which is Not One*, de Luce Irigaray, se añade una entrevista a la teórica. En ella se le pregunta: “¿*Qué es la doble sintaxis masculino-femenina?*”, a lo que Irigaray contesta:

ñí might we not say that it is because it has produced and continues to ñhold syntax that the masculine maintains mastery over discourse? Within this syntax, in this order of discourse, woman, even though she is hidden, most often hidden as woman and absent in the capacity of subject, manages to make ñsense ñsensation?- manages to create content⁶⁶.

Tanto Butler como Rose retoman las ideas de Irigaray para cuestionar su argumento en cuanto al dominio de ñlo masculino en el discurso (y su sintaxis). Pero me parece que las tres están de acuerdo en

⁶⁴ J. BUTLER, “Prohibición, psicoanálisis...”, *op.cit*, p. 102.

⁶⁵ J. ROSE, *Femenine...*, *op.cit*, p. 103.

⁶⁶ LUCE IRIGARAY, *This Sex Wich is Not One*, **Cornell University Press, Ithaca, New York, 1985, p. 132.**

que si lo femenino como discurso, no puede recuperarse en un lugar
previo a la ley, debe entonces rehacerse dentro del lenguaje (un lenguaje
marcado por el falocentrismo).

En este sentido la mujer no está privada de la capacidad de crear
contenido, como indica Irigaray. La mujer produce contenido dentro y con
la sintaxis falocéntrica. Este argumento, aplicado a los cuentos de Ramos
Otero, representa que el sujeto femenino en tanto personaje de un cuento
es el contenido, el tema del cuento, su génesis. Pero en tanto generadora
de la ficción, como sujeto/personaje de la literatura enfocada en la
periferia, puede (debería poder) articularse. Si bien el sujeto femenino es
el contenido del discurso, no siempre utiliza el lenguaje para hablar de lo
que ella misma produce.

Comienzo por analizar el personaje de Ofelia del cuento *Piel
Mutada*. Ofelia es, como expuse en el capítulo anterior, una actriz
contratada por una compañía de un país (en el cuento no se menciona
cuál) al que tiene que viajar para interpretar el personaje de Ophelia, de
Hamlet. Ofelia tiene en común con el personaje de Shakespeare, la
pérdida paulatina de la razón, su atracción por Hamlet (en el caso de
Ofelia, por el actor que le interpreta) y que, al igual que Ophelia, al final
pierde la vida. En el caso de la Ofelia de Ramos Otero, el suicidio del
personaje no está sugerido sino que es un acto narrado de forma directa y
con el cual cierra el cuento.

El cuento está narrado en segunda y tercera persona. El narrador intercala párrafos en tercera persona, en los que transmite los hechos de la trama, con párrafos en segunda persona, que utiliza para dirigirse al personaje principal. El narrador permanece como narrador omnisciente mientras utiliza la segunda persona, lo que resulta interesante pues la narración se dirige a un tú que no está escuchando, que no puede escuchar. De este modo, el personaje femenino no tiene voz, como he planteado anteriormente, pero tampoco el narrador se comunica con el personaje al cual dirige sus palabras.

Por ejemplo al inicio del cuento (en el segundo párrafo) el narrador explica cómo Ofelia comienza a sentir miedo y a desconocerse frente al tocador para luego comenzar a practicar el libreto de *Hamlet*. Acto seguido, la narración cambia de tercera a segunda persona:

“Las cosas en tu vida se multiplican Ofelia. Porque si no te hubieses quedado dormida, si hubieses olvidado la noche del estreno y no hubieses recordado tu nombre, í y finalmente Ofelia, si no sintieras esa atracción desesperada por el actor principal”⁶⁷.

⁶⁷ M. RAMOS OTERO, “Piel mutada”, en *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de la soledad, op.cit.*, p. 24. Como mencioné anteriormente, la utilización de la segunda persona implica una imposibilidad comunicativa entre quien pregunta y el supuesto receptor de la pregunta. Más adelante en el cuento el narrador personaje se dirige a Ofelia de la siguiente manera: “¿Qué sientes en este momento, Ofelia?” Acto seguido es el narrador quien contesta: “El terror ha sido tuyo desde entonces. Ha venido para tu posesión continua... las sensaciones irán llenando tus poros para crearte la máscara final” (*ibid.*, p. 27).

Al terminar este segundo párrafo la narración continúa en tercera persona (se relata cómo Ofelia llegó al hotel)⁶⁸. El resto de la historia se articula de este modo. El cambio de focalización o del punto de vista del narrador de tercera a segunda persona está marcado también por el cambio de actitud del narrador hacia la protagonista. Mientras se relata en tercera persona, el narrador no juzga al personaje sino que articula sus pasos. En contraste, cuando el narrador cuenta en segunda persona, increpa y juzga al personaje. Este es un cambio de tono muy marcado entre ambos puntos de vista:

“El cuerpo de un hombre. Joven. Tal vez solemne y despreocupado. Su voz acercándose. Como un verso. Despacio. Casi flotando en la humedad del aire. Finalmente el encuentro. Total. Imagen frente a imagen. El no saberse sola o el saberse demasiado apartada”⁶⁹.

La máscara final de Ofelia es su nueva identidad. Interpretar a Ophelia de *Hamlet* significa un cambio literal de identidad (esto le ocurre a Ofelia más no al actor masculino). Por otro lado en el mundo del teatro se suele decir: “no ha podido salir de personaje”. En el caso de Ofelia esta circunstancia se vuelve peligrosa y determina el desarrollo de los hechos de la trama, el silencio de la actriz y su irrefrenable mutación.

⁶⁸ Se debe puntualizar el esfuerzo por borrar toda referencia a la ciudad en la que se lleva a cabo la historia. Conocemos que Ofelia está en una gran ciudad donde hay “una muestra descarada de neón, un conglomerado de autobuses y autos, por la muchedumbre rápida y el subterráneo” (*ibid.*, p. 24). Además en el cuento se hace referencia a que la actriz no se entiende con los demás por el idioma que hablan. En ningún momento se ofrece al lector alguna clave que le permita adivinar dónde se lleva a cabo la historia. Este es un tema que puede ser explorado más adelante.

⁶⁹ M. RAMOS OTERO, “Piel mutada”, en *Concierto de metal...*, *op.cit.*, p. 26.

Cuando en el párrafo siguiente cambia la focalización, el tono se convierte en uno acusatorio:

“Pudiste haberle preguntado por la residencia del teatro. Salir de paso sin preocuparte por reacciones tontas. Pero tú, Ofelia, no tienes lugar en este mundo. Debiste adelantar tu voz frente a la del hombre desconocido, antes de que la suya te arrojara como una tormenta y te dejara desnuda. Si hubieras dicho con tu voz de niña ultrajada que los sucesos te han dejado enmudecida” (*ibid.*, p. 26).

El impulso que Ofelia pudiera sentir para hablar se desplaza hacia el narrador, quien expone las razones del silencio. El personaje se deja arropar por la palabra del otro (masculino), el actor. El hablar o no hablar implica en el cuento una relación de poder que se traduce simbólicamente en una relación sexual abusiva. En este sentido, el lugar de la mujer o más bien de la niña violada es el “estado” desde el cual Ofelia pudiese hablar: “Si hubieras dicho con tu voz de niña ultrajada”. El sujeto (femenino) que escucha las palabras del otro (masculino) es violado por éste. Pero no sólo eso. Si Ofelia ha de reaccionar será desde el lugar en el que la ha colocado su interlocutor, según el narrador. Ofelia no podría expresarse desde un “estado” que provenga de sí sino de aquél en que le coloca el otro. Esta analogía establece una lectura literal y violenta de la relación de poder discutida anteriormente, en la que el lenguaje representa lo masculino. Por otra parte, si lo femenino no existe fuera del lenguaje,

aquí el cuerpo femenino existe en la medida que es mencionado y penetrado simbólicamente. La noción de Butler y Rose de que lo femenino sólo existe enmarcado en el falocentrismo implica la violación simbólica.

El actor en tanto presencia absoluta, silencia la palabra de Ofelia. Así lo articula el narrador:

¿[í] que los sucesos te han dejado enmudecida. Si hubieras expresado una sensación de inquietud. Pero tú, Ofelia, no sabes que el curso de la vida es mutable, que podemos volcarnos sobre los acontecimientos y decir aquí yo he llegado y el mundo es mío⁷⁰.

El mundo es el lenguaje, pero Ofelia ño sabeö que debe hablar para ser. El mismo narrador nos deja saber que la voluntad de Ofelia no le pertenece ya que no habla por sí misma. Enunciar palabra tendría el efecto de mutar los eventos de la trama. Si el personaje no habla está a merced del narrador y del destino (en este caso) del personaje que interpreta Ofelia. Después de todo Ophelia, la de *Hamlet*, existe en las palabras, en el libreto que Ofelia, la de *Piel Mutada*, interpreta. Son las palabras ajenas las que determinan el estar y, poco a poco, el ser del personaje principal.

El cuento describe el proceso de transmutación del personaje principal. Ofelia deja de ser sujeto, el personaje se va diluyendo en sus ansiedades (por amar al actor de Hamlet, por sentirse fuera de lugar en

⁷⁰ M. RAMOS OTERO, "Piel mutada", en *Concierto de metal...*, op.cit, p. 26.

otro país). Ofelia pierde su yo. De este modo se va convirtiendo en la otra Ophelia. La segunda ocasión en que el autor utiliza la narración en segunda persona revela este proceso:

“El pasado y la seguridad parecen abandonarte, Ofelia. Te has quedado diluida en el recuerdo del pasado. Has dejado tu rostro en un jarro vacío al pie de tu puerta, como para olvidarte que has existido. Ofelia, la de entonces, jamás será la misma” (*ibid.*, p. 25).

La transformación de Ofelia en Ophelia ocurre en un cuento fantasmal con aura de misterio. La manera en que Ofelia responde a estas incógnitas prepara el camino para un personaje que se pierde a sí mismo⁷¹.

“[Él] la precipitación del suceso con su impulso necesario para no darle pensamiento alguno. En el sobre encuentra un boleto para el viaje. No se inquieta por la ausencia forzada de un boleto para el regreso. Una carta precisa y sobria con alguna indicación sobre el alojamiento de los miembros de la compañía, posiblemente alguna información adicional”⁷².

⁷¹ El narrador menciona el creciente nerviosismo de la actriz y cómo esta reacciona ante la gran ciudad aunque habría que mencionar que el narrador omnipresente en ocasiones desconoce algunos detalles del personaje principal: “El rito apresurado de lo técnico debió haberla dejado exhausta” (*ibid.*, p. 24). Notemos la utilización del *debió haberla dejado*, lo que implica que el narrador desconoce lo que la ciudad provoca en Ofelia.

⁷² M. RAMOS OTERO, “Piel mutada”, en *Concierto de metal...*, *op.cit.*, p. 25.

El destino de Ofelia sospechado por el lector es corroborado en tanto el actor le informa los detalles de su estadía. Su destino fatal se construye sobre las bases de las direcciones del Otro. No hay voluntad propia posible en el personaje de Ofelia, sólo el afán de seguir instrucciones.

“El hombre tomó su equipaje. Y le reportó en una forma sin complicaciones lo inesperado de la situación. Ophelia decidió dejarse guiar por sus pasos. El hombre abrió la puerta. Le dijo que tal apartamento le fue designado. Ofelia le vio desaparecer al extremo final del pasillo. Y se quedó consigo misma” (*ibid.*, p. 27).

Cuando, al final de cuento, Ofelia es finalmente Ophelia, la metamorfosis se describe de la siguiente manera. Nótese que sobre la voluntad de Ofelia impera el deseo del Otro, en este caso, el público es ese otro:

“Desgarró el vestido. Escuchó el murmullo enajenado del público. Después el silencio hablando por sí solo. Y aguardando aterrorizada su destino. Y alguien le llamó Ophelia con una amenaza trituradora. Ofelia supo que la gente esperaba su suicidio para restablecer el orden predeterminado de la trama”.

Y más adelante:

Al volver a mirarle, se le escapó una lágrima desde el alma sufrida, y en el amor sentido por Hamlet, se supo indispensable, obligada a provocar una muerte y completar la tragedia para cerrar el ciclo (ibid., p.32).

Desde el título "Piel mutada" este relato existe en tanto se concretará la transformación de un yo. La piel será lo que Ofelia intercambie, que no es otra cosa que su entrada en la psicosis.

Mejor aún, el destino del personaje principal de este cuento está determinado por la escritura de Shakespeare, un escritor utilizado en este cuento a modo de urdidor indirecto del destino de un personaje literario creado siglos más tarde que el suyo. El eco de su obra vive en el cuento de Ramos Otero al éste construir un puente creativo a la obra del escritor inglés. En este sentido, el silencio de la Ofelia de "Piel Mutada" es más que necesario para que se establezca un paralelo con *Hamlet*. Mientras más inestable y silenciada se encuentra como sujeto, su metamorfosis y locura son más plausibles para el lector.

Es necesario mencionar que el narrador anuncia el desenlace de su cuento desde el inicio del mismo. Esto ocurre en el segundo párrafo:

En la mañana al despertar, Ofelia sintió un pavor estremecedor que la obligó a permanecer acostada por un momento. Se levantó. Se

acercó al espejo y al tratar de buscar su rostro en el reflejo opaco, comenzó por desconocerse⁷³.

Así, Ofelia es una subalterna en la trama a pesar de ser el personaje principal. El relato es el recuento de cómo un sujeto marginado por el idioma, por el enamoramiento hacia el actor principal de la obra que interpretará y por la incapacidad de comunicación en un país donde se habla una lengua ajena a la suya, llega al acto del suicidio. La falta de voz de Ofelia es sintomática de una transformación fatal de la que el personaje no tiene salida. La incapacidad de Ofelia para establecer contacto con los demás personajes de la trama acrecienta su ansiedad y marginación. Esa marginación es el fatal destino de un sujeto que no existe en el lenguaje. En un acto final de abyección, Ofelia se suicida, con lo que concluye el cuento. Cuando desaparece el cuerpo, desaparece todo rastro de palabra.

Otro personaje que se transforma en esta colección de cuentos es el personaje de Amelia. En *Noches de asma* Amelia se convierte en ave ante los ojos del narrador personaje. Como mencioné anteriormente esta mutación no es necesariamente real dentro del cuento ya que el personaje que observa y narra esta transformación sufre de fiebre al momento de describir esta escena.

⁷³ M. RAMOS OTERO, "Piel mutada", en *Concierto de metal...*, *op.cit.*, p. 23.

Sin embargo, como en el caso de Ofelia, la mención de la piel de la protagonista es medular y es el referente corporal utilizado para aludir a la metamorfosis del personaje en otro ser. En el caso de Amelia, ésta no transmuta en otro personaje literario, sino en un ave.

Amelia está sentada con las manos abiertas descansando en ~~de~~ su falda amplia. Mirándome. Esperando que la última gota de té de limón se deslice detrás de los labios para que mi mundo se adormezca y yo vaya cruzando espejos. Para que inesperadamente yo no sienta cómo su piel suave va mutándose en medio de la noche; para que yo no escuche cómo le crecen plumas de los poros; para que yo no crea que en mis noches de asma, Amelia es una paloma que se va volando tan pronto yo voy cruzando espejos⁷⁴.

Ambos cuentos finalizan tras la mutación del cuerpo del personaje principal. Ofelia, tras convertirse en Ophelia y suicidarse, y Amelia, tan pronto se convierte en ave.

Es interesante notar que, con su transformación, Amelia es finalmente libre (ante los ojos del narrador) de la servidumbre a la que está adscrita. Pero quien realmente resiente la situación del personaje principal en "Noches de asma" es el narrador-personaje:

⁷⁴ M. RAMOS OTERO, "Noches de asma", en *Concierto de metal...*, *op.cit.*, p. 123.

Amelia debería morir con una alegría producida por el perfume de un ramo de rosas amarillas que jamás recibirá. Y sin embargo, sólo yo, sé que morirá olvidada, tan olvidada como el sabor de finas rebanadas de cebolla sobre el pescado (*ibid.*, p. 113).

Un narrador omnipresente, no tan distinto del de Piel Mutada, le desea o le inventa la muerte a la protagonista. La rabia de éste sobre la realidad subordinada de la sirvienta recae sobre la misma víctima:

Y sin embargo, sólo yo sé que morirá un lunes, porque la gente sin importancia se muere los lunes al mediodía (*ibid.*, p. 113).

Apuntalando al argumento sobre la voz del personaje principal, la palabra que describe los sentimientos de Amelia es dicha por otro:

Nos gusta pensar que en esas ocasiones de regocijo íntimo como la Semana Santa, o el Día de las Madres, Amelia siente tristeza y es parte de nuestro grupo. Amelia se acerca con los ojos empañados por el dolor de la vaguedad y quisiera decirle a mamá felicidades y darle un beso en la mejilla. Pero no importa. Es una de las tantas festividades emocionales que se practican en el seno de la familia católica. Al fin y al cabo Amelia sigue siendo la misma paloma que no quiere aceptar su ansiedad de vuelo. (*ibid.*, p. 117).

¿Querrá en realidad Amelia darle un beso en la mejilla a la madre? ¿Tendrá Amelia ansiedad de vuelo? Nunca sabremos. El

personaje no habla por sí mismo de lo que significó para sí el trasplante familiar. Tampoco reflexiona sobre la clase social a la que pertenece. Pareciera presuponerse que el personaje no es capaz de hacer tales argumentos, precisamente por el lugar que ocupa en la jerarquía familiar.

Cuando Amelia habla en el cuento (sólo en dos ocasiones) lo hace para apaciguar los ataques de asma del narrador. Es decir, para hacer el papel de cuidadora. Nunca argumenta sobre la mencionada tristeza que el narrador le adjudica; Amelia no expresa incomodidad con su situación de subordinada:

õ-¿Porqué no te quedas dormida? Te ves tan cansada esta noche.

-No estoy cansada. Además tú no puedes verme en la oscuridad.

-Sí que puedo verte. Te estoy oliendo.

-Termina tu té de limón. Mañana te sentirás como nunca⁷⁵.

Por más cotidiana que parezca esta escena, encierra en sí una realidad importante del cuento. El narrador-personaje atribuye a su cuidadora un cansancio que ella niega. Si bien el narrador pudiera oler entonces el cansancio de Amelia, ella misma desmiente el estado percibido por el niño de la casa.

⁷⁵ M. RAMOS OTERO, "Noches de asma", en *Concierto de metal...*, *op.cit.*, p. 123.

Amelia no habla de sí pero el narrador del cuento inventa los recuerdos del personaje al que pretende otorgarle una voz:

“La niñez Amelia debe haber olido a ajos secos y Amelia dice que el ajo no es un condimento elegante” (*ibid.*, p. 115).

En este cuento un personaje crea la mitología de otro. Por esta razón las mismas estructuras de poder que existen en la trama se reflejan en la configuración de la historia. El cuento *construye* al subalterno que no se expresa. Esto trae a colación la advertencia que la teórica Gayatri C. Spivak hace a aquellos intelectuales que dicen poder hablar por el sujeto subalterno y por la mujer subalterna.

En su ensayo “Can the subaltern speak?”, Gayatri C. Spivak menciona lo siguiente:

“Can the subaltern speak? What must the elite do to watch out for the continuing construction of the subaltern? The question of ‘woman’ seems most problematic in this context. Clearly, if you are poor, black and female you get it three ways. If, however, this formulation is moved from the first-world context into the postcolonial context, the description ‘black’ or ‘of color’ loses persuasive significance”⁷⁶.

⁷⁶ GAYATRI C. SPIVAK, “Can the subaltern speak?”, en **DATOS LIBRO O REVISTA (EDITORIAL, AÑO)**, p. 90.

En el ensayo de la reconocida teórica aparecen varias ideas que se pueden discutir a la luz de lo que he planteado a través de los textos. ¿Qué es lo que la elite debe observar o cuidar en su continua construcción del subalterno? Esta es una pregunta que pudiera hacerse en el caso del cuento *“Noches de asma”*. Finalmente Ramos Otero fue un escritor adscrito a la Academia, estudiante de literatura y luego profesor. Se le puede calificar como un intelectual puertorriqueño. ¿Cómo construye el escritor al subalterno?

Por su parte, el narrador personaje de *“Noches de asma”* es un niño nacido en el seno de una familia burguesa de un pueblo pequeño (no sabemos de qué país). Conocemos sobre su situación económica por la costumbre de la familia de sentarse a la mesa, para consumir comidas servidas y confeccionadas por una cocinera y sirvienta, Amelia. Además, sabemos que la familia es de una clase social alta por las referencias del narrador sobre *“la adquisición”* de Amelia para el servicio:

... y que la madre se la dio a mamá cuando Amelia tenía aproximadamente nueve años y sabía escribir, bordar monogramas y el principio del calado para ropones de bebé que estuvo tan en demanda en los pueblos pequeños con la llegada de magazines de distinción como *La Familia*⁷⁷.

⁷⁷ M. RAMOS OTERO, *“Noches de asma”*, en *Concierto de metal...*, *op.cit.*, p. 116.

Interesante por demás que el magazín se llame La Familia ya que el entorno familiar al que está inscrito el narrador corresponde a la articulación del núcleo familiar burgués donde están presentes padre, madre e hijos, contrario a la organización familiar de la sirvienta la cual es:

“bien siglo veinte, bien clase social sufrida, bien familia grande desmantelada por el desconocimiento de la innovación de la planificación familiar” (ibid., p. 116).

¿Qué es lo que este narrador, perteneciente a la elite, menciona de Amelia? ¿Por qué el subalterno no habla de la injusticia que el narrador menciona?

“Quisiera que Amelia desarrollara intereses particulares que le obligaran a querer esta vida más de lo que no la quiere. No lo dice”⁷⁸.

En “Noches de asma” se presentan dos de las tres marginaciones de la mujer de las que habla Spivak. Amelia es pobre y mujer (nunca se describe su color de piel). Aún así, el carácter de Amelia y sus preocupaciones son, como hemos visto, un constructo de un personaje que en el nivel jerárquico de la trama está por encima de Amelia. Amelia es un sujeto callado históricamente, que continúa callado.

⁷⁸ M. RAMOS OTERO, “Noches de asma”, en *Concierto de metal...*, op.cit., p. 118.

“Esta noche siento la llegada del asma apretándose en la garganta y en el pecho y la habitación está oscura y Amelia como siempre abre la puerta y se sienta tan desapercibida que lloro porque trae consigo un aroma de canela en astillas y vapores de leche de coco que surgen del cuerpo hirviente de una cacerola de arroz con dulce. Lloro porque Amelia tiene el alma herida con un sueño de ser una flor atada a la tierra y sin embargo su rostro se arrima marchito al borde de un jarrón de loza en la sala de casa. Lloro porque Amelia se conforma con sus silenciosí Lloro porque la amoí porque quisiera que Amelia se fuera volando mientras yo le trazo una ruta segura” (*ibid.*, p. 122).

La ruta segura pudiera ser asimismo la escritura con la cual al final de la historia el narrador transforma a Amelia en ave. Con la escritura también se traza la identidad del personaje. El narrador llora porque ama a Amelia pero también es amo y creador del discernimiento y la identidad de Amelia. Esa identidad queda atada al rol de cocinera de una familia burguesa.

La construcción de la elite para con el subalterno es, en *Noches de asma*, parecida a la dinámica de clase que Spivak discute en su ensayo. Si Amelia es el Otro que no tiene voz en la sociedad, pasa a ser entonces el personaje perfecto para inventarle un yo (en este caso, un yo con recuerdos, preocupaciones y conciencia de clase social). El privilegio de

Amelia sería poder articular ella misma *su* historia. Sin embargo, evidentemente no se le concede esta facultad.

Cito a Spivak cuando explica la actitud de la derecha y de la izquierda europea y norteamericana en cuanto al supuesto espacio que se le otorga históricamente a la mujer que habita al margen:

“Confronted by the ferocious standardizing benevolence of most US and Western European human-scientific radicalismí the analogue of class-consciousness rather than race-consciousness in this area seems historically, disciplinarily and practically forbidden by Right and Left alike. It is not just a question of a double displacementí The cautions I have just expressed are valid only if we are speaking of the subaltern woman’s consciousness - or more acceptably, subjectí Yet the assumption and construction of a consciousness or subject sustains such work and will, in the long run, cohere with the work of imperialist subject-constitution, mingling epistemic violence with the advancement of learning a civilization. And the subaltern woman will be as mute as ever” P. 90. Y más adelante: “In seeking to learn to speak to (rather than listen to or speak for) the historically muted subject of the subaltern woman, the postcolonial intellectual *systematically* ‘unlearns’ female privilege”⁷⁹.

⁷⁹ G. C. SPIVAK, “Can the subaltern speak”, *op.cit.*, p. 93.

El narrador personaje no le habla al subalterno sino que habla por él. Aún así los planteamientos de Spivak provocan varias preguntas: ¿Sobreviven en el narrador de *Noches de asma* las dinámicas de señorío propias del imperialista o colonizador que estratificaron la sociedad en la que se desarrolla el cuento? ¿Es un acto de benevolencia (como lo menciona Spivak) y no de real comparecencia del yo-marginado, narrar al subalterno? Me parece que en esta historia el sujeto femenino no está representado verdaderamente ni sus exigencias para con la sociedad que le margina están claramente expuestas.

En otro de los cuentos del libro, la represión de la voz de los personajes principales entendida como el canal mediante el cual nos enteraríamos de primera mano sobre los pensamientos de estos, tiene una dinámica distinta. En el caso de La Bebe, personaje de *Funeralö*, lo que no se cuenta o no se sabe es vital para la historia. *Ya la gente comienza la creación de la leyenda de La Bebeö*, inicia el cuento. A pesar de que La Bebe vive en abyección por su propia fama, alejada de la felicidad y entregada al consumo del alcohol, es un *héroe mitológicoö* para los demás personajes. Como mito, debe estar marcado por un aura de misterio. Este halo, necesario para endiosar al sujeto, establece el tono del cuento y proporciona una idea sobre la pasión de los fanáticos. El narrador es el único personaje en la historia que conoce el lado poco amable de La Bebe o más bien, su humanidad. ¿Sólo él es capaz de articular los demonios de la protagonista? Eso parece.

La Bebe sí habla en la historia, o más bien canta. Las ocasiones en las que el personaje tiene acceso al canal narrativo lo hace a través de la canción. Veamos algunos ejemplos:

“No más, no más ¡ nuestra hora llegó!”⁸⁰.

“¡ volveré con la frente marchitá!” (ibid., p. 90).

“¡ orar, yo no sabría orar ¡ pedir, yo no sabría pedir ¡ Gritar, sí gritar!” (ibid., p. 91).

Pero La Bebe nunca grita su desdicha o su relación malsana con la fama y con sus fanáticos a pesar de que se sugieren estas desgracias en la letra de las canciones.

“¡ por eso mis canciones son tan tristes!” (ibid., p. 94).

“¡ perdóname ¡ estas cosas que te cuento ¡ pues son mi propio yo!” (ibid., p. 94).

¿Cómo se construye un sujeto femenino a partir de retazos? Cuando este personaje dice yo, lo hace a través de una canción en la cual se menciona un yo. En este sentido el yo primario del personaje toma palabras de otro para mencionarse, como ocurre con el personaje de la Ofelia de “Piel mutada”.

⁸⁰ M. RAMOS OTERO, “Funeral”, en *Concierto de metal...*, op.cit., p. 87.

No se encuentra presente el fluir de conciencia del personaje principal. Al utilizar las palabras de otro esa conciencia se aleja. Las palabras que hacen referencia a los sentimientos del personaje principal funcionan como el resto de la narración. No hay una aparición directa de aquello que piensa la actriz, sin embargo todo lo que es dicho en la historia hace referencia a la sicología de este personaje. Veamos:

“En nuestro silencio sabemos lo que ocurre. Poco a poco va muriéndose en sus deseos. Ya casi le disgusta el amor enajenado de las multitudes que desconocí ese anhelo constante de violar su intimidad. Y sin embargo prosigue y ha pensado a veces que sólo hay un camino que seguir. Adelante por el triunfo”⁸¹.

Según el cuento el triunfo es la inmortalidad, la fama, la vida después de la muerte. Es precisamente la intimidad de la cantante a lo que la masa en el cuento quiere acceder:

“En el licor que absorbe, La Bebe muere. Va cegando el triunfo y las palabras resonantes. Quisiera quedar en la canción murmurada. Quisiera volver a su comienzo anónimo de guitarra melancólica y adherirse a ese pasado con lágrimas” (*ibid.*, p. 89).

El narrador es el poseedor de la historia que nadie conoce de La Bebe. El cuento es la ventana a lo prohibido, a lo silenciado. Pero el

⁸¹ M. RAMOS OTERO, “Funeral”, en *Concierto de metal...*, *op.cit.*, p. 89.

cuento es también silencio. El lector construye el mito desde el otro lado del escenario pero sin la versión del sujeto citado. La narración funciona a modo de umbral o cortina teatral desde donde el lector observa. Cuando el narrador se refiere en el comienzo de la historia a que: «Ya comienza la creación de la leyenda de La Bebe» refiriéndose a la reacción de los fanáticos ante la muerte de su ídolo, es también el momento en que el lector comienza a crear un imaginario de este personaje que le será descrito⁸².

La caída del mito es la develación de los misterios del mito. La sed de intimidad sobre La Bebe que tienen los fanáticos no debe ser saciada. La sed del lector tampoco. La lupa con la que hurgamos la vida de La Bebe consigue acercarnos a su intimidad a tal grado, que nos enteramos de los motivos del inminente suicidio de la cantante (aunque se mencione el suicidio no quedan claras las causas de la muerte de La Bebe). A la vez, nos acercamos a una construcción de esa intimidad en la cual el personaje tiene poca o ninguna participación. ¿Estamos realmente conociendo la intimidad de La Bebe? ¿Es nuestra posición de lectores privilegiados realmente un privilegio? ¿Dónde queda la mujer de la que habla Spivak? Si la mujer que tiene acceso a la fama, es decir a un lugar

⁸² Este es un cuento que comienza con el final. Luego del comentario inicial continúa el relato retrospectivo de la cantante mientras estuvo viva.

de poder, está subordinada en la trama con su falta de voz. ¿En qué momento la mujer pudiera ejercer entonces el poder de la palabra?⁸³

La referencia al silencio no es casual. Como en el cuento *“Piel Mutada”*, la mujer artista carece de capacidad para articular. Uno de los personajes es actriz, el otro, cantante. Parecería inverosímil que no pudieran articular palabra. Sin embargo, ello es posible en ambos cuentos.

En el ensayo *“Sujeto lingüístico y sujeto femenino”*, de Patrizia Violi, la teórica plantea que:

“Creo que ha llegado la hora de sustituir aquellos análisis, fundamentales pero ya insuficientes, por una reflexión sobre las formas específicas de la subjetividad femenina”⁸⁴.

En el ensayo hace un recuento por los planteamientos de la teoría de Habermas y de Saussure sobre el sujeto y el lenguaje. Por otro lado, discute el ensayo *“Problemas generales de la lingüística”* (1966), de Emile Benveniste. Lo que pretendo resaltar del ensayo de Violi es el análisis del pensamiento de Benveniste sobre la subjetividad (muy parecido al de Rose y Butler):

⁸³ La única vez que La Bebe habla (sin cantar) dice: “Hablaba conmigo misma. -¿Triste?- No, solamente sola” (*ibid.*, p. 89). Luego, el personaje hace mutis.

⁸⁴ PATRIZIA VIOLI, “Sujeto lingüístico y sujeto femenino”, en *Feminismo y teoría del discurso*, ed. Giulia Colazzi, Editorial Cátedra, S. A., Madrid, 1990, p. 127.

Para Benveniste el lugar del sujeto está en el lenguaje. No se puede ser sujeto, ni tener subjetividad, fuera del lenguaje. Es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como *sujeto*, porque sólo el lenguaje funda en realidad, en *su* realidad, que es la del ser, el concepto del *ego*. El sujeto se funda en el acto de enunciarse, es ego quien dice *ego*, es decir, el sujeto puede fundarse sólo lingüísticamente, diciendo *yo* (*ibid.*, p. 133).

Y más adelante:

El *ego* de Benveniste se basa sólo en la actividad de predicación y juicio, actividad sintético-racional, aunque no sea únicamente lógica, de la que, de todos modos, queda excluida la multiplicidad ligada a lo sensible, a lo corpóreo, al inconsciente, a la experiencia individual directa. Sobre esto Benveniste es muy explícito: La subjetividad no es definida por la conciencia de que cada uno intente ser uno mismo, sino como unidad que trasciende la totalidad de las experiencias vividas (*ibid.*, p. 134).

Si bien Benveniste se refiere al ser humano de carne y hueso y no al personaje literario, estos comentarios pueden aplicarse a mis planteamientos y preguntas en torno al sujeto femenino en los cuentos de Ramos Otero. ¿Cuál voz narra las experiencias vividas del sujeto femenino en los cuentos? Si el sujeto se funda en el acto de enunciarse: ¿Existe el sujeto nombrado, aquel por el que otro dice yo? ¿Dónde queda el juicio del marginado? Si el sujeto se construye con la *predica* y el

juicio, ¿cómo están contruidos los personajes de la señorita Mambresi, La Bebe, Ofelia y Amelia?

Para terminar, en el cuento "Alrededor del mundo con la señorita Mambresi" el personaje principal pertenece a la clase alta católica de costumbres religiosas severas. La clase social de la Señorita Mambresi le afecta en la medida en que la reprime a la hora de manifestar su sexualidad. Pero retomando la idea de un narrador que conoce y da voz a los vericuetos íntimos de los personajes que narra, en este cuento el personaje del hermano, quien es a su vez el narrador omnisciente en el cuento, conoce los momentos en que la señorita Mambresi reflexiona o expresa su sexualidad:

"Si derrama una cucharada de azúcar sobre el mantel de lino no suele molestarse. Cierra los ojos varias veces y sigue su camino. La señorita Mambresi reflexiona sobre su virginidad y rehúye todo lo que parece pasado"⁸⁵.

Más adelante en el cuento, en dos momentos distintos de la historia, el narrador personaje sabe cuándo la hermana está teniendo un orgasmo. El primero en el funeral de su tía:

"... la señorita Mambresi cierra los ojos y sonrío mientras llegan como machos cabríos cada uno de los hombres de su recuerdo, los que

⁸⁵ M. RAMOS OTERO, "Alrededor del mundo con la señorita Mambresi", en *Concierto de metal...*, op.cit., p. 71.

nunca fueron nada sino palabras y besos, y siente como late su sexo peludo de hembra aburrída, y siente más aún cómo se entierran en los labios de su vagina alfilerazos agudos, y cómo le chorrean canales blancos rodilla abajo,í las tías restantes hacen un alto en su sufrimiento para mirar el rostro impenetrable de la señorita Mambresi; la señorita Mambresi saborea la muerte de la tía mayor, por un momento casi abre los ojos y le llega la tristeza como un vómitoí la señorita Mambresi siente como cae la tierra a borbotones sobre el cadáver venenoso de la tía mayor y quisiera ofrecerle un orgasmo como despedida; la tía mayor se pudre de desesperación dentro de su soledad cúbica. La señorita Mambresi regresa mordiendo la gloria de haber vencido al enemigo (*ibid.*, p. 73).

Nuevamente, al final del cuento, y mientras se encuentra a millas de distancia, su hermano sabe cuando la señorita Mambresi experimenta un orgasmo:

õEn el calor de la tarde, mientras me llega la melancolía y le escribo desde un punto remoto de África, mientras me consumo en lo estático de la memoria que sufre, la señorita Mambresi se rompe en un orgasmo de cristal y siento como en nuestra larga búsqueda nos hemos olvidado de la soledadö (*ibid.*, p. 75).

Con este párrafo termina el cuento. Me parece que, dentro de las ideas que he tratado de articular en torno al mutismo del personaje marginado, concluyo este capítulo analizando un cuento en el que el acto

más íntimo de todos, el orgasmo, que es un acto que indiscutiblemente queda circunscrito al cuerpo de quien lo vive, es un acto que está siendo narrado (aunque parezca imposible) por otro. Si bien el cuerpo de Ofelia existe en tanto es un cuerpo violentado simbólicamente y el de Amelia es un cuerpo transformado también simbólicamente, el cuerpo de la señorita Mambresi es totalmente poseído por el conocimiento de otro. Los cuerpos de la Bebe y de Ofelia están condenados a la autodestrucción, el primero con el suicidio y el segundo con el alcohol. Pero el cuerpo de la señorita Mambresi está condenado a ser narrado mientras se rebela.

¿La señorita Mambresi no puede reflexionar sobre su sexualidad? ¿Cómo sabe el personaje cuándo el otro tiene un orgasmo? ¿Será un invento del hermano cada uno de estos momentos eróticos? En el cuento se da por sentado que el hermano puede entrar y salir de la conciencia de la hermana y no se expresa en ningún momento que su conocimiento pueda ser debido a una voluntad de su parte que intenta inventarle una vida erótica a la hermana. Se da por sentado que éste tiene acceso al cuerpo de la hermana y por tanto, lo narra.

Este es un cuento que evidentemente plantea el tema del incesto a nivel discursivo. La palabra del sujeto femenino, que siempre está en manos de un ente masculino, se traslada a la experiencia del cuerpo que tampoco puede ser articulado por el sujeto que habita ese cuerpo.

En este sentido la Señorita Mambresi es el único personaje que tiene sí no una voz, un cuerpo victorioso. Pero nuevamente la expresión de este cuerpo queda en la voz de otro, lo que da pie al argumento que tanto la conciencia de los personajes anteriormente analizados como sus cuerpos están supeditados a una expresión externa que los inventa, los representa y los vuelve a marginar.

Conclusión

En los capítulos de esta tesis se ha hecho un análisis detallado de cinco de los cuentos del primer libro de Manuel Ramos Otero. Me parece que queda mucho por explorar. Por ahora me circunscribo a lo que he podido descubrir a través de este trabajo.

Considero comprobada la tesis planteada de que, frente al dilema en el que se encuentra el personaje principal, éste actúa de forma que la rebelión ante el sistema (o demás personajes) que le oprime se da en la intimidad. Por lo mismo, también he establecido la dicotomía entre el espacio público y el privado siendo este último el lugar de confinamiento del personaje principal luego de su liberación.

Esta apreciación me llevó a explorar el tema de la soledad. Cada historia incluye también el relato de la soledad de la protagonista. En ninguna de las historias existe un colectivo o un grupo de personajes que actúen en conjunto. El aislamiento es una constante en cada historia y una de las razones principales por la cual la transgresión ante la ley o sistema opresor es experimentada solamente por el personaje principal.

A lo largo de este trabajo, demostré cómo el acto transgresor no cambia la situación del personaje de forma positiva. Todo lo contrario, al final de cada cuento, los personajes terminan sin vida, se autodestruyen o involucionan corporalmente al convertirse en un animal. Por esa razón,

concluyo que todas las historias terminan cuando el cuerpo del personaje principal se transforma fundamentalmente. De la vida a la muerte, de la frigidez al erotismo, del cuerpo cautivo al cuerpo libre. Es precisamente el cuerpo aquello que articula la acción de un personaje que no puede crear un cambio en su entorno con la palabra.

También quedó establecido, cómo en cada caso el silencio del personaje principal es una constante en los cuentos y cómo el discurso como poder de cambio, queda suplantado sin remedio por el cuerpo hablante. Un personaje que no tiene voz propia (como analicé en el tercer capítulo) sin embargo tiene un cuerpo con el que se cierra el ciclo de su existencia al ser destruido o transformado.

Concluí que el sujeto no existe fuera del lenguaje, por lo tanto el sujeto femenino no existe si no se apalabra. El autor de los cuentos, por lo tanto, no le da espacio al sujeto marginado femenino a que desarrolle una voz propia en tanto personaje de ficción. Como mencioné en la tesis, un autor alabado por la crítica por ser el adalid del margen en tanto le da voz a los conflictos de la homosexualidad, no concede voz a los de la feminidad, al menos en su primer libro de cuentos.

Algunas posibles investigaciones futuras que se desprenden de este trabajo podrían girar en torno al tema de la aparición de la ciudad en los cuentos. Me ha parecido interesante que las ciudades no son identificadas y que sólo son descritas fugazmente. Un buen tema de estudio sería cómo

los cuentos de esta colección se sitúan en lugares que sólo se describen, pudiera decirse, de forma fantasmal. Esta ambivalencia permite que el cuento pueda ser localizado en un sinnúmero de países lo que dota la narración de Ramos Otero de la capacidad de, no sólo romper con el discurso nacional de la literatura con los personajes que introduce, sino con su tratamiento del ambiente o escenario en los cuentos.

Asimismo, sería interesante indagar en la comparación entre la constante aparición del yo y del discurso del protagonista de los cuentos cuando éste es masculino, en contraposición al silencio de la protagonista cuando ésta pertenece al género femenino. De este modo cuentos como "Hollywood Memorabilia", "La hora Van Gogh" y otros, pueden ser contrastados con los cuentos analizados en esta tesis en cuanto al acceso que tienen los protagonistas al canal narrativo. Este sería un tema muy interesante a tratar en vista de que la crítica reseñada en este trabajo señala que pocas veces en la historia de la literatura puertorriqueña se había dado un despliegue tan desvergonzado del yo por parte de un personaje que narra su historia.

Gracias,

Mariana García Benítez

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía activa

Narrativa

RAMOS OTERO, MANUEL, *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de soledad*.

San Juan: Editorial Cultural, 1971.

___ *Cuentos de buena tinta*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992.

___ *El cuento de la Mujer del Mar*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1979.

___ *La novelabingo*. New York: Editorial El Libro Viaje, 1976.

___ *Página en blanco y staccato*. 2da ed. Madrid: Editorial Playor, 1988.

Poesía

___ *El libro de la muerte*. Río Piedras: Editorial Cultural; Maplewood, N.J.: Waterfront Press, 1985.

___ *Invitación al polvo*. Madrid: Editorial Plaza Mayor, 2da ed., 1994.

Ensayo

___ "De la colonización a la culonización". *Cupey* 8, núm. 1-2 (1991): 63-79.

___ "Ficción e historia: Texto y pretexto de la autobiografíaö. *El mundo (Puerto Rico Ilustrado)* [San Juan, P.R.] 14 de octubre de 1990: 20-23.

___ "La ética de la marginación en la poesía de Luis Cernudaö. *Cupey* 5, núm. 1-2 (1988): 16-29.

Bibliografía pasiva

BARRADAS, EFRAÍN, *Apalabramiento, cuentos puertorriqueños de hoy*, Ediciones del Norte, Hanover, 1983.

BUTLER, JUDITH , òProhibición, psicoanálisis y la producción de la matriz heterosexualö, en *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Editorial Paidós, Barcelona, 2001.

CAÑAS, DIONISIO, òLa mirada marginal de Manuel Ramos Oteroö, en *Tálamos y tumbas prosa verso de Manuel Ramos Otero*, Editorial de la Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1998.

CORRAL, NATIVIDAD, òLa sexualidad freudianaö, en *Feminidades, mujer y psicoanálisis*, Ediciones de Intervención Cultural, España, 2005

DE BEAUVOIR, SIMONE, òThe Second Sexö, en *Feminist Theory Reader: Local and Global Perspectives*, Routledge, Great Britain, 2003.

FOUCAULT, MICHEL , òThe gentle way in punishmentö, en *Discipline and punish: the birth of the prison*, trad. Alan Sheridan, Pantheon Books, New York, 1977.

GELPÍ, JUAN G., *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, 2005 [1993].

IRIGARAY, LUCE , *This Sex Which is Not One*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1985

___ òConcebir el silencioö, en *Ser dos*, Editorial Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México, 1998.

KLEIN, MELANIE, *El sentimiento de soledad*, Ediciones Hormé S.A.E., Buenos Aires, 1977.

LA FOUNTAIN-STOKES, LARRY M., *Queer Ricans*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2010.

ORTEGA, JULIO, *Reapropiaciones, cultura y nueva escritura en Puerto Rico*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1991.

RÍOS ÁVILA, RUBÉN *Arenas and Ramos Otero in New York*, Duke University Press, Durham and London, 1998.

RAMOS COLLADO, LILLIANA òVerso y prosa de Manuel Ramos Oteroö, en *Tálamos y tumbas prosa verso de Manuel Ramos Otero*, Editorial de la Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1998.

SOTOMAYOR, ÁUREA MARÍA, òGenealogías o el suave desplazamiento de los orígenes en la narrativa de Manuel Ramos Oteroö, *Fémina Faber (Letras, música y ley)*, Ediciones Callejón, San Juan, 2004.

SPIVAK, GAYATRI C. òCan the subaltern speak?ö Gayatri Chakravorty Spivak, Donna Landry, and Gerald M. MacLean, *The Spivak reader: selected works of Gayatri Chakravorty Spivak*, Routledge, 1996.

TORRES, VÍCTOR F., *Narradores puertorriqueños del 70: guía bibliográfica*, Editorial Plaza Mayor, San Juan, 2001.

VIOLI, PATRIZIA, "Sujeto lingüístico y sujeto femenino", en *Feminismo y teoría del discurso*, ed. Giulia Colazzi, Editorial Cátedra, S. A., Madrid, 1990.

WOOLF, VIRGINIA, "A Room of One's Own", en *Feminist Literary Theory: A Reader*, ed. Mary Eagleton, Basil Blackwell, New York, 1986.

Hemerografía

ARROYO, JOSSIANA, "Exilio y tránsitos entre la Norzagaray y Christopher Street: Acercamientos a una poética del deseo homosexual en Manuel Ramos Otero", *Revista iberoamericana*, 68 (enero ó junio 2001), núm. 198, 31-54

____ "Manuel Ramos Otero: Las narrativas del cuerpo más allá de Insularismo", *Revista de Estudios Hispánicos*, 21 (1994), p. 311.

____ "Historias de familia: migraciones y escritura homosexual en la literatura puertorriqueña", *Revista canadiense de Estudios Hispánicos*, 26, (2002), núm. 3, pp. 361-378.

BARRADAS, EFRAÍN, "Manuel Ramos Otero o la pasión ética", *Claridad*, 9-15 de noviembre 1990, p. 4, San Juan, 1990

____ "Epitafios: El canon y la canonización de Manuel Ramos Otero", *La Torre*, 7 (julio ó diciembre 1993), núm. 27-28, 319-338.

CRUZ MALAVÉ, ARNALDO, "Para virar al macho: la autobiografía como subversión en la cuentística de Manuel Ramos Otero", *Revista Iberoamericana*, 59 (enero ó junio 1993), págs. 239-257.

DEBORD, GUY "Tesis 20", en *La sociedad del espectáculo*, <http://www.sindominio.net/ash/espect1.htm>. 3-21/2011

GARCÍA CASTRO, R. "El cuerpo masculino visto por los ojos latinoamericanos: Santa materia (1954) de Benjamín Subercaseaux y Vida ejemplar del esclavo y del señor (1983) de Manuel Ramos Otero", *Revista iberoamericana*, 62 (enero ó marzo 1996), núm. 174, 149-161

HERNÁNDEZ, WILFREDO, "Política homosexual y escritura poética en Manuel Ramos Otero", *Chasqui*29 (2000), págs. 23-73.

LA FOUNTAIN-STOKES, LARRY M., "Entre boleros, travestismos y migraciones traslocales: Manuel Ramos Otero, Jorge Merced y El bolero fue mi ruina del Teatro Pregones del Bronx", *Revista Iberoamericana*, 71 (julio ó septiembre 2005), núm. 212, 887-907.

MARTINEZ CAPO, JUAN, "Concierto de metal para un recuerdo y orgías de la soledad", *El Mundo*, 22 octubre 1971, p. 18.

NOYA, ELSA, "Canon, contracanon y marginalidad: la narrativa homosexual de Manuel Ramos Otero", *Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana* (1995), p. 241-249

ROSE, JACQUELINE, *Femenine Sexuality*, en "Prohibición, psicoanálisis y la producción de la matriz heterosexual", en *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, de J. BUTLER, Editorial Paidós, Barcelona, 2001.