



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

**La violencia del Caribe hispano a través de la mirada femenina de María
Elena Llana y Rosario Ferré: Un acercamiento desde lo fantástico.**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:

MARIANA TÉLLES SALAS

ASESORA:

Dra. ALEJANDRA GIOVANNA AMATTO CUÑA

CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO,

Octubre, 2023





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.

DEDICATORIA

Para MIRIAM SALAS LUÑO

Para Pbro. Jorge Téllez Sánchez

Les recuerdo con cariño.

*Con profundo amor y gratitud para mi
pequeña familia Mamá, Papá, Pau y
Copo.*

ESTE LOGRO ES DE TODOS

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi pequeña familia por estar siempre. A mamá por brindarme toda su alegría y amor en los días de tiniebla, por acompañarme algunas noches durante la elaboración de estas tesis, gracias por existir y creer en mí. A papá por sus buenos consejos y porque me has enseñado a no rendirme. Gracias por tu cariño. Agradezco también el amor y compañía de mi hermana, por distraernos y viajar.

Gracias, colega Quintero, por escucharme y animarme desde el principio a fin de esta tesis y compartir el amor a América Latina. Je t'aime noir.

Agradezco a la Dra. Alejandra Amatto por sus extraordinarias clases que me inspiraron a continuar en la vertiente fantástica. Por su gran apoyo, paciencia y comprensión que me apartaron del “síndrome de la hoja en blanco” y el “síndrome del impostor”.

Agradezco a la Dra. Kenya Bello por los consejos y la ayuda en el seminario, por prestar interés en el inicio de esta tesis *fantástica*.

Agradezco a la Dra. Eva Castañeda, por permitirme desarrollar mis ideas *fantásticas* dentro de sus clases.

Igualmente agradezco a mis sinodales, Dra. Brenda Morales, Dra. Kenya Bello, Dra. Eva Castañeda y el Dr. Jesús Miguel Dávila, por su atenta lectura, por sus observaciones y valiosas recomendaciones a mi trabajo.

Gracias a la Dra. Herminia M. Alemañi Valdez quien a pesar de la distancia y los contratiempos me envió una valiosa fortuna de Puerto Rico. *Papeles de Pandora* de Rosario Ferré.

Gracias a la Dra. Patricia Sánchez Aramburu por atender mis correos y compartirme material bibliográfico de María Elena Llana.

ÍNDICE

Introducción.....	1
Capítulo I. Lo fantástico como artefacto discursivo para pronunciar el Caribe Hispano.....	5
1.1 Acerca del término fantástico.....	5
1.1.1 Elementos y características	10
1.2 El relato fantástico-social	14
1.3 La literatura fantástica en el Caribe Hispano	17
1.3.1 Subversión femenina (1960-2000).....	17
Capítulo II. El fantástico femenino de María Elena Llana y Rosario Ferré	26
2.1 El lugar de las mujeres en el Caribe Hispano	26
2.1.2 Cuba	26
2.1.3 Puerto Rico.....	30
2.2 Los murmullos de María Elena Llana	34
2.3 Los papeles de Rosario Ferré.....	40
Capítulo III. Análisis sobre lo fantástico, la violencia y lo femenino en María Elena Llana y Rosario Ferré	46
3.1 La transformación ¿deseo o supervivencia? en María Elena Llana	46
3.1.1 “Reencruento”	46
3.1.2 “Metamorfosis”	55
3.2 ¿La metamorfosis como venganza? en Rosario Ferré.....	62
3.2.1 “La muñeca menor”	62
3.2.2 “Cuando las mujeres quieren a los hombres”	72
Conclusiones.....	80
Bibliografía.....	83

INTRODUCCIÓN

Cuando buscamos estudios sobre la literatura fantástica de América Latina en el siglo XX, es común encontrar a los máximos exponentes como: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Juan Rulfo, entre otros. Sin embargo, en el Caribe son reducidos los estudios en torno al tema, por lo que, es, generalmente, poco el conocimiento y más si se trata de las letras femeninas. Asimismo, durante mi estancia universitaria, a pesar de haber estudiado una carrera con enfoque hacia América Latina, pude notar la carencia de estudios en literatura caribeña, y desde luego, literatura escrita por mujeres. Fue en cuarto semestre y gracias a la clase de Literatura que conocí el cuento “La muñeca menor” y quedé inquieta por la temática que ofrece el texto fantástico. Moviada por la curiosidad comencé a explorar en la narrativa de más escritoras y descubrí las múltiples posibilidades de narrar las violencias.

Bajo esta idea intento hacer justicia a dos voces fantásticas de Cuba y Puerto Rico, las escritoras: María Elena Llana (1936) y Rosario Ferré (1938-2016). Pertenecientes a una familia burguesa, ambas comparten el interés periodístico y narrativo de representar problemáticas sociales mediante el recurso de lo fantástico. Por una parte, en la primera encontramos que las transformaciones políticas y sociales de la Revolución Cubana afectaron el reconocimiento de su obra. Es decir, debido al interés de las instituciones culturales locales en publicar narrativas miméticas, las de irrealidad quedaron fuera del “canon”. En cuanto a, Ferré, debido a la crítica hacia los modelos conservadores que situaban a la mujer en un entorno violento y al tratamiento de temas como la sexualidad, el erotismo, etcétera., llegó a considerarse “pornográfica” y, desde luego, una escritora que incomodaba.

Consciente de lo anterior, me interesé por analizar cuatro relatos de Llana y Ferré los cuales se aproximan a las temáticas del fantástico-social, el rol de las mujeres (esposa,

amante, hija, prostituta, etcétera) y cómo el sistema patriarcal las vulnera, haciéndolas cautivas de la violencia. Para ello, divido este trabajo en tres partes.

Esta tesis consta de tres capítulos. En el primero se presenta la definición clásica del teórico literario Tzvetan Todorov y el contraste que existe ante las propuestas de los teóricos latinoamericanos: Ana María Barrenechea, José Miguel Sardiñas, Rosalba Campra, Flora Botton Burlá, Ana María Morales y Alejandra G. Amatto. El cual es importante ya que forma parte de mi perspectiva como latinoamericanista. Recuperar la crítica literaria local para pensar la literatura latinoamericana. Asimismo, las definiciones obligan a conocer las características y elementos que debe contener el cuento para crear el evento fantástico: realidad, verosimilitud, ambigüedad, silencios e indicios, comprobando que no es preciso categorizar a la literatura fantástica como aquella en que simplemente figuren el diablo, fantasmas, casas encantadas, etc. No obstante, la literatura fantástica funciona, según Todorov como arma de combate contra toda censura, ya que representa las problemáticas sociales difíciles de exponer en las literaturas miméticas. De ahí que señalo algunos ejemplos para comprender el fantástico-social, que sin duda también sirve como denuncia.

En este sentido, con la intención de visibilizar a las voces subvertidas (sobre todo femeninas) que escribieron de manera implícita sobre el aborto, la violencia, la maternidad y el incesto, etc., presento en el tercer apartado un breve recorrido sobre la narrativa fantástica en Cuba y Puerto Rico en la segunda mitad del siglo XX. De ese modo, se puede observar el auge del discurso fantástico, así como las complicaciones que tuvieron las y los escritores en Cuba para que sus textos fueran publicados cuando se exigía una literatura absolutamente realista y comprometida con la Revolución. Al exponer los distintos espacios en los que se desenvuelve el cuento fantástico, hago énfasis en la similitud que comparten ambos países.

El segundo capítulo presenta una breve reflexión sobre la situación de las mujeres puertorriqueñas y cubanas, que va desde la ocupación del espacio privado como madre, esposa, hija, etcétera, hasta los espacios públicos como cuidadora, profesora, trabajadora, debido a que tales situaciones son recurrentemente representadas en las narrativas de Llana y Ferré. Asimismo, contextualiza la vida y obra de María Elena Llana y Rosario Ferré, con el interés de reivindicarlas —ya que se conoce poco sobre ellas—. Mediante fragmentos recuperados de entrevistas se puede conocer los contextos sociales que influyeron en cada una y lo que cautivó su deseo por pronunciarse desde lo fantástico.

El tercer capítulo se centra en el corpus de cuatro cuentos, “Reencruento” *Tras la quinta puerta* (2014), “Metamorfosis” *Apenas Murmullos* (2004) de María Elena Llana y “La muñeca menor”, “Cuando las mujeres quieren a los hombres” *Papeles de Pandora* (1979) de Rosario Ferré. He utilizado estos cuentos para mostrar como las autoras utilizan el discurso fantástico para denunciar las violencias sufridas por las mujeres en los contextos caribeños y como esto permite hacer una reflexión social en cuanto al género literario. El motivo del doble, con el que experimentan las protagonistas en sus relatos, les permite cuestionar y replantear la identidad que les ha sido asignada por una sociedad patriarcal, como sucede en “Reencruento”, al final de este relato una mujer descubre en su rostro el abuso de su padre que la atormentó durante muchos años. Por su parte, en “Metamorfosis” una mujer (igual sin nombre), acepta su transformación en vegetal, debido a la violencia psicológica de su marido. Por último, se cuestiona que en los relatos de Ferré el doble funciona como instrumento de venganza, ya que en “La muñeca menor” tras la mordedura de una criatura marina una tía queda inmovilizada y dedica su vida a la confección de muñecas, para sus sobrinas, otorgándoles distintos valores o poderes de libertad. En “Cuando las mujeres quieren a los

hombres” la unificación de dos mujeres de posiciones sociales distintas, les permite romper sus roles socialmente asignados.

Finalmente, a pesar de que María Elena Llana no sea feminista como Rosario Ferré, quién a través de las ideas de Simone de Beauvoir y Virginia Wolf se proclama como feminista: “Escribo porque soy una desajustada a la realidad; porque son, en el fondo, mis profundas decepciones las que han hecho brotar en mí la necesidad de recrear la vida, de sustituirla por una realidad más compasiva y habitable, por ese mundo y por esa persona utópicos que también llevo dentro”.¹ En ambas autoras notamos el interés que existe por rescatar y visibilizar las violencias contra las mujeres que captaron en su entorno, interés que comparto y promuevo para que sean leídas y reconocidas.

¹ Ferré, Rosario “La cocina de la escritura”, en *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Puerto Rico, Ediciones Huracán, p. 138.

CAPÍTULO I

LO FANTÁSTICO COMO ARTEFACTO DISCURSIVO PARA PRONUNCIAR EL CARIBE HISPANO

1.1 Acerca del término fantástico

Definir la literatura fantástica ha significado un reto para numerosos teóricos. Algunos la conciben como “género”, “sistema literario” o una “modalidad dual”. No obstante, la mayoría de los críticos coinciden en enmarcar un campo semántico entorno a la definición como: la existencia de dos mundos ficticios, insólito, irrealidad, sobrenatural, vacilación o a-normal, como describe Ana María Barrenechea.

El objetivo de este primer apartado es un acercamiento a la definición de literatura fantástica, luego de que el crítico búlgaro Tzvetan Todorov publicara *Introducción a la literatura fantástica*, en 1970. Partiré de su definición clásica, en la que se encuentran discrepancias y semejanzas entre las categorizaciones de académicos como: Ana María Barrenechea, José Miguel Sardiñas, Rosalba Campra, Flora Botton Burlá, Ana María Morales y Alejandra G. Amatto Cuña.

Tzvetan Todorov afirma que “la expresión ‘literatura fantástica’ se refiere a una variedad de la literatura o, como se dice generalmente a un género literario”.² Bajo tres aspectos de la obra: verbal, sintáctico y semántico, la define como: “la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural”.³ Sin embargo, a fin de producir la vacilación, que de acuerdo con Todorov es “el corazón de lo fantástico”, propone tres condiciones. En la primera, el texto debe construirse en un mundo igual al del lector, con personas reales y sin aceptación de seres

² Todorov Tzvetan, “Los temas de lo fantástico introducción”, en *Introducción a la literatura fantástica*. México, Ediciones Coyoacán, 2016, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 32.

sobrenaturales. La segunda, supone que el lector debe experimentar la misma inquietud que el personaje (aunque según Todorov, esta puede no cumplirse). Finalmente, el lector no debe interpretar el texto desde posturas alegóricas o poéticas, debido a que estas ofrecen un sentido literal.

En contraste con Todorov, Ana María Barrenechea señala que “lo poético y alegórico son categorías de dos sistemas que se cruzan, pero no se excluyen”.⁴ Como muestra de ello, destaca algunos cuentos de los escritores argentinos, Macedonio Fernández (1874-1952) “El zapallo que se hizo cosmos”, Jorge Luis Borges (1899-1986) “La casa de Asterión”, “La Biblioteca de Babel”, así como “El prodigioso miligramo” del mexicano Juan José Arreola (1918-2001), en estos relatos, lo alegórico “es a menudo el sinsentido del mundo, su naturaleza problemática, caótica e irreal”.⁵ A partir de las tres condiciones de Todorov, mencionadas líneas arriba, Barrenechea comprende a la literatura fantástica como: “la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales en contraste con hechos reales, normales o naturales”.⁶

Entendamos anormal como “lo que, en el nivel sobrenatural o físico o metafísico, psíquico o parapsíquico, resulta fuera de lo aceptado socioculturalmente por uno o más grupos en cuestión”.⁷ Sin embargo, Rafael Olea Franco no considera que este rubro sea de lo fantástico sino de lo extraño, de acuerdo con las categorías de Todorov, “Si [al final del texto el lector] decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los

⁴Ana María Barrenechea, “Ensayo de una tipología de lo fantástico”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, Cuba, Fondo Editorial Casa de las Américas/Editorial Arte y Literatura, 2007, p. 60.

⁵*Ibid.*, p. 62.

⁶*Ibid.*, p. 61.

⁷Ana María Barrenechea, “La literatura fantástica: función de los códigos”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *op. cit.*, p. 74.

fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño”⁸, incluso destaca que el cuento:

“El cocodrilo” del escritor uruguayo Felisberto Hernández propuesto por Barrenechea como un ejemplo de lo fantástico no lo es, porque —la posibilidad de que un hombre pueda controlar a su libre arbitrio su capacidad para llorar— no pertenece al reino sobrenatural; incluso podría decirse que el comportamiento del personaje “El cocodrilo” se ubica en un ámbito realista, pues un excelente actor está facultado para llorar en el instante en que lo desee.⁹

En contraste, Barrenechea lo considera fantástico. Si lo a-normal está fuera de lo aceptado socioculturalmente por uno o más grupos de cuestión, pienso quizá que la acción de llorar en un hombre se convierte en un hecho a-normal por las características de virilidad que se le han asignado, como se muestra en la siguiente cita: “—Pero compañero, un hombre tiene que tener más ánimo...”,¹⁰ recordemos también el asombro de los espectadores ante el suceso y sus especulaciones: “‘Un hombre está llorando’. Y después oí el alboroto y pedazos de conversación [...]”.¹¹

Si atendemos a la definición de Barrenechea respecto a la literatura fantástica: “Pertenece a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita”.¹² Que un hombre llore no sería la violación del orden natural, porque no lagrimea perlas, flores, cristales, o algún otro objeto, sino que es un acto natural.

⁸ Tzvetan Todorov *apud* Rafael Olea Franco, “Felisberto Hernández una literatura inasible”, en *Cuadernos Americanos*, vol. 4, n. 100, 2003, p. 150.

⁹ *Loc. cit.*

¹⁰ Felisberto Hernández, “El cocodrilo”, en *Material de Lectura*, México, Dirección de Literatura UNAM, 2008, p. 41.

¹¹ *Ibid.*, p. 73.

¹² Ana María Barrenechea, “Ensayo de una tipología de lo fantástico”, *op. cit.*, p. 61.

Así pues, coincido con Olea Franco en no considerar el cuento, ni el rubro de lo a-normal dentro de lo fantástico, solo lo a-natural.

Por su parte, el cubano José Miguel Sardiñas señala la existencia de dos mundos ficticios u órdenes de acontecimientos que nombra “modalidad dual”. En estos órdenes se encuentra el mundo real y otro ajeno, donde “se manifiesta un conflicto —o choque o ruptura— entre estas dos formas de mundos”.¹³ Al igual que en el caso de Todorov, para Sardiñas la presencia de estos conflictos concierne al aspecto verbal o estilístico de la narración. Es decir, la manera en que el narrador, protagonistas y lector implícito experimentan el miedo, angustia e inquietud.

Como hemos visto, para Todorov la “vacilación” es esencial en el relato, mientras que para Rosalba Campra es la “transgresión”. Nos dice que lo fantástico no es “solo un hecho de percepción del mundo representado, sino también de escritura, por lo que su caracterización puede definirse históricamente según diversos niveles”.¹⁴ Niveles que retoma de Todorov, los cuales son: “el nivel semántico, como superación de límites entre dos órdenes dados como comunicables; bien el nivel sintáctico, como desfase o carencia de funciones en sentido amplio; o bien en el nivel verbal, como negación de la transparencia del lenguaje”.¹⁵

Siguiendo esta misma línea, Flora Botton Burlá menciona que lo fantástico: “se produce cuando un hecho o ser insólitos, diferentes, que parecen no obedecer a las reglas de la realidad objetiva, entran en esa realidad y existen —o parecer existir— por un momento al

¹³ José Miguel, Sardiñas, “El pensamiento teórico hispanoamericano sobre la literatura fantástica. Un recuento (1940-2005)”, *op. cit.*, p. 7.

¹⁴ Rosalba Campra, “Una isotopía de la transgresión”, en José Miguel Sardiñas, p. 164.

¹⁵ *Ibid.*, p. 163.

menos, dentro de ellas, transgrediendo alguna de sus leyes”.¹⁶ Pero para que el texto logre lo fantástico es necesaria la validez de un “pacto ficcional”. En este caso, recordamos la primera condición de Todorov sobre la existencia de un escenario similar al del lector implícito, este debe vacilar entre un hecho insólito y una explicación natural. Asimismo, como veremos en el siguiente apartado, la ambigüedad y la duda son elementos que deben persistir dentro de lo fantástico, porque de lo contrario sería un cuento maravilloso.

Ana María Morales rechaza crear una definición unívoca, como lo menciona, pero no menos estructurada. Utiliza como análisis los elementos de extrañeza, desazón e ilegalidad insertados en el relato para decirnos que el texto fantástico: “es aquél que, habiendo construido el mundo intratextual cotidiano como representación mimética de una realidad extratextual, presenta fenómenos que violan el código de funcionamiento de realidad que sería esperable y aceptado como cotidiano y fehaciente en su interior”.¹⁷

Por último, retomo la definición de la investigadora Alejandra Amatto, quien considera que lo fantástico no debe ser explicado, ya que podría confundirse con otros géneros como la ciencia ficción. En este sentido, asumo que la literatura fantástica se conforma por:

todos aquellos relatos que están contruidos bajo la premisa de una “ilegalidad” que irrumpe en el paradigma cotidiano de realidad de los personajes —también verosímil y familiar para el lector—, con el propósito de desestabilizarlo. En lo fantástico coexisten dos formas de mundos ficticios construidas con base en leyes lógicamente irreconciliables. Por lo tanto, la irrupción del suceso insólito no puede tener una explicación ni lógica, ni causal, ni científica, ni religiosa. En síntesis, el suceso fantástico no puede ser explicado por ninguna vía, pues en ese caso dejaría de serlo. Estamos ante las puertas de lo irresoluble, de allí el carácter fascinante de su naturaleza.¹⁸

¹⁶ Flora Botton Burlá, *Los juegos fantásticos. Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos*, México, UNAM, 1983, p. 185.

¹⁷ Ana María Morales, México fantástico, *Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*. México, Oro de la Noche/CILF, 2008, p. XVI.

¹⁸ Alejandra G. Amatto Cuña, “Las fronteras de la dicción: como concebir los límites del relato fantástico-social” en *Pirandante* n. 5, 2020, p. 3.

Considero que esta definición y la de Ana María Morales se complementan para comprender que los cuentos seleccionados de María Elena Llana y Rosario Ferré son fantásticos, debido a que presentan un escenario de “realidad” (con mujeres que son violentadas) y este es irrumpido por motivos que no tienen explicación.

Como hemos visto, las definiciones presentadas coinciden en exponer dos planos, o dos mundos según Sardiñas. En uno conviven las leyes naturales, nuestro espacio “real”, pero cuando el otro se introduce provoca extrañeza y asombro. Cabría preguntarse de ¿qué manera se construye el efecto fantástico en el relato, para lograr las condiciones que propone Todorov?

1.1.1 Elementos y características

Los elementos y características, o mejor dicho los requisitos como enuncia Flora Botton Burlá, que debe presentar el texto fantástico son: realidad, verosimilitud y ambigüedad. Agrego otros dos aspectos propuestos por Rosalba Campra y Olea Franco, que son los silencios y los indicios. Sin olvidar que estos pueden estar en otros géneros no considerados fantásticos, por lo que su carácter fantástico depende de la manera en que dichos elementos son tratados.

Flora Botton Burla afirma que la realidad es necesaria dentro del texto. Para ello, propone dos tipos de realidad externa e interna. En la primera se presenta “el mundo objetivo, la realidad cotidiana, la científica, “realmente” posible o imposible”.¹⁹ En la segunda “el texto puede presentar su propio mundo, su propia objetividad, diferentes de la realidad real”.²⁰

¹⁹ Flora Botton Burlá, *op. cit.*, p. 60.

²⁰ *Loc. cit.*

Respecto a esta última, se habla de la “realidad” que existe en los cuentos de hadas o elfos, sin que nadie cuestione la presencia de estos seres, solamente se acepta, por lo tanto, se percibe como real. Por el contrario, Rafael Olea Franco no nos habla de una “realidad en sí”, debido a que, por cuestiones culturales e históricas, es inestable. Por tanto, propone la idea de un “paradigma de realidad”, “mediante el cual los personajes se relacionan con su entorno inmediato”.²¹ Es decir, lo fantástico se adapta al entendimiento de cada época. Por ejemplo, en los relatos del siglo XIX (a diferencia de los contemporáneos), es común encontrar escenarios misteriosos donde se aceptan las historias de aparecidos, espectros, pactos con el diablo, etc. Los textos de los escritores hispanoamericanos: Gertrudis Gómez de Avellaneda (Cuba, 1814-1873), Manuela Gorriti (Argentina, 1818-1892), J. María Roa Bárcena (México, 1827-1908), Laura Méndez de Cuenca (México, 1853-1928), Ana Gómez de Mayorga (México, 1878-1954, Rubén Darío (Nicaragua, 1867-1916), entre otros, funcionan como referentes de esta época.

Otra característica importante es lo verosímil, o verosimilitud. Al igual que con la “realidad”, Botton propone dos tipos, la verosimilitud externa, que se relaciona con la vida cotidiana, e interna “la que responde a la lógica del relato”.²² Esta última también es aceptada por Olea Franco pues para él, “la verosimilitud depende en principio de la coherencia interna de un texto, más que de su relación con el mundo referido”.²³ Ahora bien, retomando estas ideas y la de Campra, quien nos dice que el texto “debe esforzarse en manifestar su verosimilitud, ofreciendo al destinatario los elementos para que se acepte como

²¹ Rafael Olea Franco, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, México, COLMEX, /Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2004, p. 59.

²² Flora Botton Burlá, *op. cit.*, p. 66.

²³ Rafael Olea Franco, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, *op. cit.*, p. 61.

verificable”,²⁴ agrego que la ambigüedad entra en función para lograr el efecto fantástico, la vacilación e inquietud.

De acuerdo con Botton la ambigüedad: “Puede referirse a un fenómeno, a una situación, o puede estar presente en el modo de presentarlos, o en la reacción de los personajes frente al hecho extraño, o en la reacción del lector frente al texto”.²⁵ Sin embargo, aunque la ambigüedad sea un requisito dentro del relato fantástico, ésta puede estar ahí sin serlo. Por ejemplo, José Miguel Sardiñas hace un análisis de la ambigüedad en los cuentos “El huésped”, “Alta cocina” “Moisés y Gaspar”, “Fragmento de un diario”, pertenecientes a la colección *Tiempo destrozado*, de Amparo Dávila. Aquí “la ambigüedad se encuentra en el agente del efecto perturbador u horriblo sobre el personaje, y específicamente en los elementos de su descripción y de su identidad, desde el punto de vista de su especie o de su tipo”.²⁶ Aunque en otra investigación sobre los cuentos fantásticos de Amparo Dávila²⁷, Sardiñas explica que “El huésped” “no es fantástico porque nada indica que el ser estafalario pertenezca a una alteridad radical, que sea un ser imposible en el contexto cultural de los personajes, ni tenemos información suficiente como lectores colocados en la posición del lector implícito para afirmarlo”.²⁸

Por el contrario, para mí “El huésped” sí es un relato fantástico, debido a que contiene otra característica importante propuesta por Rosalba Campra, que son los “silencios”. Es precisamente la poca información en la descripción de aquel sujeto lo que provoca

²⁴ Rosalba Campra, “Una isotopía de la transgresión”, en José Miguel Sardiñas, (ed.), *op. cit.*, p. 151.

²⁵ Flora Botton Burlá, *op. cit.*, p. 64.

²⁶ José Miguel Sardiñas, *El cuento fantástico en Cuba y otros estudios*, Cuba, Letras Cubanas, 2010, p. 229.

²⁷ v. José Miguel Sardiñas, “Los cuentos de Amparo Dávila entre lo fantástico y el terror”, en *Un mundo entre sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*, México, Universidad de Guanajuato, 2019, pp.74-98.

²⁸ José Miguel Sardiñas, *op. cit.*, p. 86.

incertidumbre en los protagonistas y el lector implícito. Como se muestra en la cita siguiente: “No pude reprimir un grito de horror cuando lo ví por primera vez. Era lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y las personas”.²⁹ Se puede notar, entonces, que no hay descripción acerca de que aquello sea un humano o algún animal, pero sí podemos creer en la posibilidad de que sea un “monstruo”, un ser que rompe con el paradigma de realidad, por lo que no se dice.

Por último, hablemos de los indicios en el discurso, aunque en opinión de Olea Franco no son exclusivos del relato fantástico, pues también están vinculados al género policial o a cualquier otro. Para analizarlos utiliza los postulados de Roland Barthes, porque “el estructuralismo francés define como indicios los rasgos textuales que suelen denominarse como “pistas” cuya importancia reside en su posterior significación”.³⁰ Además considera que son difíciles de hallar en una primera lectura, debido a que la habilidad verbal del creador le permite ocultarlos oportunamente.

En resumen, he dedicado estos primeros apartados a problematizar el término *fantástico* y las características que debe contener para causar angustia en el lector implícito. En las siguientes páginas, me concentraré en la función social que proponen este tipo de textos fantásticos al tratar distintas problemáticas, como la violencia, la sexualidad, etcétera.

²⁹ Amparo Dávila, *El huésped y otros relatos siniestros*, México, FCE, 2018, p. 37.

³⁰ Rafael Olea Franco, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, op. cit., p. 35.

1.2 El relato fantástico-social

Desde el estudio de Todorov se contempla que la literatura fantástica encierra conflictos de orden social. Por ejemplo, dentro de los temas que él clasifica como los del *tú*: el incesto, la homosexualidad, triángulos amorosos, necrofilia, sensualidad excesiva; están representados a través de seres sobrenaturales como el diablo o el vampiro, los cuales funcionan a manera de autocensura. Sin embargo, con la llegada del psicoanálisis, para Todorov la literatura fantástica perdió terreno, pues ya no era necesario recurrir a seres sobrenaturales para tratar estos temas. Aunque ya no sea necesario, dichos seres permanecen en la mayoría de los relatos de literatura fantástica. En ese sentido, coincido con Campra en que “quedan otros universos de transgresión por explorar”.³¹ Este universo sería el histórico-social, usual en la narrativa latinoamericana.

Ana María Barrenechea afirma que “no pueden escribirse cuentos fantásticos sin contar con un marco de referencia que delimite qué es lo que ocurre o no ocurre en una situación histórico-social”.³² Por lo tanto, las categorías de lo normal y a-natural que se mencionaban anteriormente se construyen a partir de los códigos socioculturales. De tal manera, existe la posibilidad de concebir un texto como fantástico-social. Igualmente, para Campra, en lo fantástico existe una metáfora social, por eso propone un análisis de los cuentos del argentino Julio Cortázar: “Apocalipsis de Solentiname” y “Satarsa”, en los que se halla el tema de la represión política en América Latina, así como la violencia en su país durante la década de los 70. Otro ejemplo es la narrativa de escritor mexicano Carlos Fuentes, su cuento “Chac Mool” y la novela *Aura*. Esta última, de acuerdo con Campra, muestra la

³¹ Rosalba Campra, “Una isotopía de la transgresión”, en José Miguel Sardiñas, *op. cit.*, p. 164.

³² Ana María Barrenechea, “La literatura fantástica: función de los códigos”, *op. cit.*, p. 71.

recuperación de identidad en los personajes y la historia de México en la época de Maximiliano.³³

Por su parte, Rosario Ferré, en su tesis de maestría *“El acomodador” Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*, atiende a la propuesta de Eric Rabkin, donde lo fantástico funciona como “instrumento efectivo para ‘develar la verdad oculta del corazón humano’”.³⁴ De este modo retoma los temas que propone Todorov, para analizar las historias: “El balcón”, “El acomodador”, “Las Hortensias”, “La envenenada”, “El cocodrilo”. Sin embargo, Campra y Ferré no son las únicas que exploran estas posibilidades, también la México-uruguaya Alejandra Amatto confirma el carácter subversivo y transgresor de la narrativa fantástica pues, en el artículo “La fronteras de la ficción: cómo concebir los límites del relato fantástico social”, bajo una lupa social, analiza los cuentos: “El último verano”, de la escritora zacatecana Amparo Dávila, y de la argentina Mariana Enríquez “El desentierro de la angelita”, ya que se problematizan temas como la maternidad y el aborto.

Por lo que a mí respecta, propongo el cuento “Yo cocodrilo”, de la salvadoreña Jacinta Escudos, que se refiere a la violencia hacia la mujer. En este cuento la protagonista se transforma en cocodrilo para evitar el cumplimiento de las normas establecidas en un espacio patriarcal. “La niña que no se somete al ritual se convierte en cocodrilo”.³⁵ Se niega a dejar la condición de reptil, porque de esa manera puede sentirse libre, puede rebelarse: “No me gustaba ser humana. Prefería mis horas de cocodrilo. Madre había sido clara. Me dijo, ‘tienes

³³ Rosalba Campra, “Más allá del horizonte de expectativas: fantástico y metáfora social” en *Casa de las Américas*, n. 213, 1998, pp. 19 y 21.

³⁴ Rosario Ferré, “El acomodador”. *Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*, México, FCE, 1980, p. 31.

³⁵ Jacinta Escudos, “Yo cocodrilo”, *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Hispanoamérica y España*, España, Páginas de Espuma, 2019, p. 20.

que someterte al ritual'. Y yo le decía 'no, prefiero ser cocodrilo'. Madre me tiraba al piso, me gritaba. Todas las mujeres hablaban conmigo".³⁶

En este sentido podemos retomar la idea de Todorov sobre la función social de la literatura: "Más que un simple pretexto, lo fantástico es un arma de combate contra ambas censuras: los excesos sexuales serán mejor aceptados por todo tipo de censura si se los anota a cuenta del diablo".³⁷ Coincido con que es un arma de combate, aunque ya no se tenga que dejar a cuenta del diablo, porque el género ha evolucionado. Muestra de ello es la narrativa que se escribió en Cuba a finales de los años sesenta, ya que el campo literario soslayaba cualquier literatura de irrealidad. Las características de la literatura que se valoraba en aquellos años implicaban que fuera realista y social. En ese contexto, autoras como Dora Alonso, Évora Tamayo, María Esther Díaz Llanillo, María Elena Llana, a pesar de su marginación durante ese tiempo, emplean el motivo del doble, el fantasma, etc., para escribir sobre conflictos que involucran a las mujeres y no solo para ceñirse al canon.

Para concluir, la función de lo fantástico-social, "hoy como en 1700, pero a través de mecanismos muy diversos —y que indican el cambio de una sociedad, de sus valores, en todos los órdenes— sigue siendo iluminar por un instante los abismos de incognoscibilidad que existen fuera y dentro del ser humano, y por tanto crear una incertidumbre sobre toda la realidad".³⁸ La literatura fantástica actual continúa representando y denunciando las problemáticas de la sociedad, "develando la verdad oculta del corazón humano".³⁹ De este modo, en el siguiente apartado presentaré las voces femeninas de irrealidad en Cuba y Puerto Rico, pues como mencioné desde el inicio de esta tesis, se les ha dado poca visibilidad.

³⁶ *Ibid.*, p. 21.

³⁷ Todorov Tzvetan, *op. cit.*, p. 167.

³⁸ Rosalba Campa, "Una isotopía de la transgresión", en José Miguel Sardiñas, *op. cit.*, p. 164.

³⁹ Rosario Ferré, "El acomodador". *Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*, *op. cit.*, p. 31.

1.3 La literatura fantástica en el Caribe Hispano

1.3.1 Subversión femenina (1960-2000)

No me arrepiento del todo: ahora soy escritora.
Las palabras son mías, soy dueña, las digo sin tapujos, emito todas las que
me estaban vedadas; las grito, las esparzo por el bosque porque se alejan
de mí saltando o reptando como deben, todas con vida propia.
“La densidad de las palabras”
Luisa Valenzuela

Las mujeres han ocupado lugares subalternos en la sociedad pues, por supuestas razones biológicas e intelectuales, se argumentaba que estaban destinadas al espacio privado, el matrimonio, cuidar de los hijos y el hogar. Sin embargo, como enuncia la escritora y periodista chilena Ana María Portugal “el uso de la escritura funciona como arma estratégica para levantar la voz, intervenir y reclamar ser parte del mundo”.⁴⁰ En virtud de ello, desde el siglo XIX, mujeres de diversas condiciones sociales comenzaron a publicar en periódicos, poemas, ensayos, capítulos de novelas o cuentos; algunas escritoras optaron por hacer uso de géneros como el terror, lo fantástico y la ciencia ficción para representar la realidad de la condición femenina. y no ser censuradas.

Asimismo, la escritora Mirta Yáñez nos dice que: “en la narrativa escrita por mujeres, las grandes figuras han sido las excepciones. Y es que para rebasar aquella frontera y escapar de la marginalidad había la obligación de ser contundente. Hay que agradecer a esas fervientes antepasadas, algunas todavía vivas, que traspasaron, a todo riesgo, la frontera”⁴¹. De este modo en el siglo XX podemos ubicar a esas escritoras que traspasaron la frontera, como lo son María Elena Llana y Rosario Ferré, escritoras con una condición de privilegio

⁴⁰ Portugal, Ana, “El periodismo femenino: la escritura como desafío”, en Eliana Ortega. *Más allá de la Ciudad Letrada. Escritoras de Nuestra América*. Chile, ISIS Internacional, 2001, p. 34.

⁴¹ Mirta Yáñez, “La mujer de Lot miró”, en *Cubanas a capítulo, Selección de ensayos sobre mujeres cubanas y literatura*, Cuba, 2000, p. 104.

económicamente, pero con ciertas dificultades para continuar en el camino de la escritura. Por ejemplo, en el caso de Ferré debido a su narrativa feminista e incómoda para los hombres, había decidido no escribir más, pero como ella enuncia en ciertas entrevistas, fue la ira lo que la hizo continuar. Para así enunciar situaciones de la sociedad y poder criticarla.

Cuando buscamos textos fantásticos en Hispanoamérica, es común encontrar a precursores del siglo XIX y XX como Rubén Darío (Nicaragua), Amado Nervo (México), Clemente Palma (Perú), Macedonio Fernández (Argentina), Alfonso Reyes (México), Horacio Quiroga (Uruguay), Leopoldo Lugones (Argentina), Jorge Luis Borges (Argentina) Julio Cortázar (Argentina). Pero ¿dónde están las escritoras? En este apartado presento un breve recorrido de la narrativa fantástica a mediados del siglo XX en Cuba y Puerto Rico. Esto implicó un trabajo arduo, por estar poco integrada al canon, además de la escasa difusión a consecuencia de normas políticas, culturales y sociales prevalecientes en el Caribe hispánico.

Gracias a los estudios de Nara Araújo, Luisa Campuzano, Zaida Capote, Madeline Cámara, Helen Hernández Hormilla, Mirta Yáñez y Marilyn Bobes, para el caso de Cuba, es posible indagar incluso en las voces del siglo XIX. A su vez, el estudio literario de José Miguel Sardiñas permite conocer las vicisitudes de la literatura fantástica cubana, es decir, el auge, el declive, debido a la construcción de un nuevo campo literario (comprometido con la Revolución) y el resurgimiento durante el *período especial*⁴² así como también la influencia de otros escritores en la narrativa del siglo XXI.

⁴² Nombrado como “Período especial en tiempos de paz en Cuba” al suceso detrás de la caída del muro de Berlín y la ruptura del vínculo con la Unión Soviética.

El auge de lo fantástico se dio en Cuba en la década 1960. Durante estos años se publicaron artículos dedicados al estudio y reconocimiento de la narrativa. En 1966, en la revista *Bohemia*, aparecieron dos artículos: “Literatura fantástica: los precursores”, de Ambrosio Fornet, quien “indagaba en los orígenes y la trayectoria de la narración fantástica cubana hasta 1930”⁴³ y “La palma real, el rayo y el hombre actual”, de Rogelio Martínez Furé. Dos años más tarde, Rogelio Llopis reúne 32 relatos en la antología *Cuentos fantásticos y lo extraordinario*, con contribuciones de las escritoras: María Elena Llana, Esther Díaz Llanillo, Marines Medero, Ángeles Martínez y Évora Tamayo. Algunos de los textos de estas escritoras se publicaron en Ediciones El Puente y Ediciones R.⁴⁴ En ellos introducen problemáticas cotidianas y familiares, sin mostrar interés revolucionario. Durante estos años también se llevó a cabo el *Ciclo sobre la Nueva Narrativa Latinoamericana*, organizado por el Centro de Investigaciones de Casa de las Américas, con una serie de conferencias entre ellas “Fantasmas, delirios y alucinaciones”, en las que participó el escritor y crítico uruguayo Ángel Rama. Explicó la importancia de la literatura fantástica, el origen, la influencia de esta y sus efectos en Latinoamérica.

Asimismo, la conformación de un canon provocó algunas ausencias en el caso de las escritoras. De acuerdo con Zaida Capote: “cuyos libros vieron la luz por esos años, también hay un evidente desnivel entre lo que dice la crítica y la realidad editorial”.⁴⁵ Recordemos que tras el triunfo de la Revolución Cubana el campo literario es redefinido “—puesto que la sociedad se renovaba, [...] había que demostrar haber eliminado, aquello que Ernesto Che

⁴³ José Miguel, Sardiñas, “El cuento fantástico cubano entre dos siglos (XX-XXI)”, en *El cuento fantástico en Cuba y otros estudios*, Cuba, Letras Cubanas, 2010, p. 82.

⁴⁴ Ediciones el Puente codirigida por José Mario Rodríguez y Ana María Simo, estas editoriales estuvieron en controversia en 1965 debido a que consideraban que los autores publicados no mostraban un compromiso político.

⁴⁵ Zaida Capote, “Cuba, años sesenta. Cuentística femenina y canon literario”, en *Gaceta de Cuba*, 2000, p. 21.

Guevara llamó ‘el pecado original’ de los intelectuales cubanos: no ser ‘auténticamente revolucionarios’”.⁴⁶ En consecuencia, a finales de los años 60 y principios de los 70, la literatura sufre un declive denominado “quinquenio gris”.⁴⁷ En esta etapa, de acuerdo con la escritora cubana Mirta Yáñez, desaparecieron todo tipo de antologías de cuentos fantásticos y con el fin de inculcar nuevas formas de escribir, fueron eliminados algunos talleres literarios que trataran sobre la literatura de irrealidad. Para ilustrar los procesos que se desencadenaron, por el descontento intelectual, recupero su significado en la escritura de Esther Díaz Llanillo:

Yo, en aquel instante, subvaloré mi creación literaria (equivocadamente lo reconozco), pensé que no tenía nada que decirle a nadie porque, verdaderamente, mis cuentos fantásticos eran todavía más desconectados de la realidad que los de ahora, y estuve sin publicar casi unos treinta y tantos años. [...] Yo pensé que mis cuentos no eran interesantes a nadie, que no tenían utilidad social.⁴⁸

Por su parte, la escritora María Elena Llana expone su experiencia al escribir cuentos de corte fantástico, reconociendo que no sería publicada al instante. “No fui nunca a una editorial, ni hice gestiones para que mis textos aparecieran. Por lo tanto, no puedo presumir de haber sido marginada, ni cobrar dividendos por ello”.⁴⁹ Sin embargo, es preciso señalar que, pese a la imposición de una escritura realista y comprometida, sí significó la ausencia de su narrativa

⁴⁶ *Loc. cit.*

⁴⁷ Término acuñado por el escritor cubano Ambrosio Fornet para referirse al contexto cultural de 1971 y 1975 debido a la censura en contra de Heberto Padilla con el libro *Fuera del juego* por considerarlo contrarrevolucionario, por lo que los encargados de la dirección cultural instauraron un oscurantismo al regular lo que debe escribirse correctamente, lo que provocó el exilio de algunos escritores.

⁴⁸ Esther Díaz Llanillo *apud* Helen Hernández Hormilla, *Mujeres en crisis. Aproximaciones a lo femenino en las narradoras cubanas de los noventa*, Cuba, Publicaciones Acuario, 2011, p. 97.

⁴⁹ Helen Hernández Hormilla, “El idioma es un misterio insondable”, en *Palabras sin velo: entrevistas y cuentos de narradoras cubanas*, Cuba, Editorial Caminos, p. 74.

para años posteriores dentro de las editoriales, por ello existe un interés en recuperar su valiosa obra y algunos de sus cuentos han sido incluidos en antologías.⁵⁰

Ya para mediados de los años 70 y principios de los 80, como menciona José Miguel Sardiñas, el cuento fantástico no desapareció, permitiendo el retorno de distintos autores como: Eliseo Diego, con *Noticias de la Quimera* (1975) y la creación del Ministerio de Cultura (1976), a cargo de Armando Hart. Favoreció la edición de las antologías de José Martínez Matos *Cuentos Fantásticos Cubanos* (1979), y Agenor Martí *Aventuras insólitas* (1988). Finalmente, aparecen publicados los cuentos de María Elena Llana en *Casas del Vedado* (1983) y Évora Tamayo *Sospecha de un asesinato* (1983).

Durante la década del 90, la literatura fantástica, policiaca y de ciencia ficción ocupan un nuevo espacio, pues, no era interés del país ocuparse de los temas que tratara la literatura, debido al período de crisis atravesó la isla, conocido como *período especial*. De esta manera, debido a la escasez del papel, se redujeron las publicaciones por obra de un solo autor, por lo que es común encontrar numerosas antologías, como *Estatuas de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas* (1996), a cargo de Mirta Yáñez y Marilyn Bobes —la cual se considera como la primera antología exclusiva de escritoras—. Dicha antología incluía algunos relatos fantásticos de escritoras del siglo XIX y XX: Gertrudis Gómez de Avellaneda, Dora Alonso, Esther Díaz Llanillo, María Elena Llana, Évora Tamayo y Chely Lima. Tres años más tarde, en la antología *El ojo de la noche. Nuevas cuentistas cubanas* (1999), se compilaron relatos de ciencia ficción como los de Ana Luz García Calzada y Gina Picart Baluja quienes se

⁵⁰ Sin olvidar que en 2022 el FCE reeditó *Casas de Vedado* (1983), por lo que señalo poca circulación editorial que existía y también lo complejo que es hallar sus libros en México y de otras autoras cubanas.

iniciaron en los talleres literarios.⁵¹ Asimismo la antología incluyó un corpus de relatos fantásticos como los de Aida Bahr, “Tía Emma” y “Soñar”, Karla Suárez, “El ojo de la noche” y “En esta casa hay un fantasma y Anna Lidia Vega Serova, “Alguien entró volando”.⁵² Es necesario destacar que los temas de la literatura fantástica “evolucionan”, pues la narrativa de estas escritoras encierra temas tabú: el homoerotismo, “aparecen personajes (hombres y mujeres) marginados, raros, inadaptados ‘los otros’ de la sociedad [...] conflictos de pareja, la violencia doméstica, la infidelidad, la creación, la prostitución, los enfrentamientos generacionales, el exilio, las drogas, [...]”.⁵³ Las discípulas de las escritoras de la década del cincuenta, logran romper con las normas literarias. De manera similar se puede caracterizar a la literatura fantástica puertorriqueña de los años setenta, como se muestra a continuación.

Respecto a la producción literaria fantástica de Puerto Rico no he encontrado estudios que fechen su auge, como el caso de Cuba⁵⁴. Sin embargo, puedo mencionar que debido al estallido cuentístico de los años 60 y 70, de acuerdo con Ramón Luis Acevedo, aparecen escritoras inclinadas hacia este género, con el fin de vencer una narrativa clásica y nacionalista, al mostrar y enunciar temas de la sociedad puertorriqueña bajo una mirada feminista.

⁵¹ v. el prólogo “Los premios David y Juventud Técnica los talleres literarios (1980)”, en *Crónicas del mañana 50 años de cuentos cubanos de ciencia ficción*, donde se mencionan los premios de escritoras como Daína Chaviano y Gina Picart, así como la creación de talleres literarios, el Óscar Hurtado y Julio Verne, que buscaban revitalizar la literatura de ciencia ficción y fantástica en La Habana.

⁵² Luisa Campuzano, “Literatura de mujeres y cambio social: narradoras cubanas de hoy”, en *Temas*, n. 32, enero-marzo, 2003.

⁵³ María del Mar López-Cabrales, *op. cit.*, p. 39.

⁵⁴ En la tesis *Literatura fantástica de Puerto Rico del siglo XIX* de Héctor J. se enlistan los pocos estudios entorno al género por parte de: Jaime Martínez Tolentino, Carlos Hamilton, Reynaldo Marcos Papua, Mervin Román Capeles, debido a que se ha negado su existencia en la isla. No obstante, señalo que la mayoría incluye solo a escritores, a excepción de Román Capeles que reconoce algunos cuentos de Rosario Ferré y María Elena Llana.

En la introducción de la antología *Del silencio al estallido. Narrativa femenina puertorriqueña*, Luis Acevedo recupera los nombres de Marigloria Palma (1921), Violeta López Suria (1926) y Edelmira González Maldonado (1932), poetisas y narradoras que describen problemáticas femeninas dentro de atmósferas siniestras, irreales y grotescas, pero que a través de lo fantástico pueden salir del conflicto. Tal es el caso de Marigloria Palma, en los cuentos “Dos floreros de mármol”, “El botón de nácar”, y de López Suria, en *Obsesión Heliotropo*, antología cuentística que “examina imágenes y cualidades que socialmente se le asignan a la feminidad. Describe, comenta, rechaza, valida, se queja, transgrede y crea hacia el encuentro de la línea femenina que le es propia”.⁵⁵

A diferencia de Cuba, que durante los años setenta se dio un “oscurantismo” en las letras, por la prohibición y marginación de ciertos temas considerados contrarrevolucionarios, en Puerto Rico resulta una década “luminosa”, llena de escritores que optaban por “la experimentación con el lenguaje popular, rechazando las normas estéticas y lingüísticas; por un acercamiento general a los sectores marginados de la sociedad nacional, atacando a la clase media; por una identificación con el mundo latinoamericano y caribeño, y por una destacada perspectiva feminista en un esfuerzo constante por erradicar el machismo en nuestra sociedad”.⁵⁶ Se trata de la Generación del 70, a la cual perteneció Rosario Ferré. Debido al interés por difundir temas feministas y controversiales, junto con Olga Nolla, creó

⁵⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁶ Sandra Palmer López, “Rosario Ferré y la Generación del 70: Evolución estética y literaria”, en *Acta Literaria*, n. 27. Universidad de Concepción, 2002, p. 171.

la revista *Zona y descarga* (1972), donde publicaron a escritores nuevos alejados del “canon paternalista”.⁵⁷

Ferré suele representar a las familias ricas de su ciudad natal. *Papeles de Pandora* (1976) es un ejemplo, ya que “dramatiza en forma violenta la opresión, la represión y la explotación de la mujer, víctima trágica de los valores machistas de la alta burguesía y de su mentalidad capitalista”.⁵⁸ Asimismo Mayra Montero, en *Veintitrés y una tortuga* (1981) utiliza elementos de la cultura haitiana, para representar temas como la muerte, la violencia o la soledad, como en “La graciosa ira de los payasos”, o el misterio que ambienta el relato “The Geese and the Ghost”, donde la aparición de seres extraños, como se ha visto en “Casa Tomada” de Julio Cortázar o “El huésped” de Amparo Dávila, altera la cotidianidad de una pareja: “De pronto supimos que había alguien afuera, en la sala. Fue más bien una suspicacia simultánea y aceptada [...]”.⁵⁹

Por último, lo fantástico siguió cultivándose en escritoras nacidas en los años sesenta como acto transgresor y subversivo. Zoé Jiménez Corretjer (1963), en *Cuentos de una bruja* y *Las Camelias de Amelia*, nos enfrenta a temas de violencia, maternidad y erotismo desde lo cotidiano, al igual que Ana María Fuster Lavín (1967):

El uso de lo neofantástico en esta última se convierte en la herramienta para la afirmación del derecho a la libertad de cada ser humano, la deconstrucción de valores socioculturales opresivos y al descentramiento de aquellas tácticas de silenciamiento y censura de los sectores marginales, o sea, en general, a la puesta

⁵⁷ v. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico* de Juan G. Gelpi, en donde se comprende al paternalismo como “el hecho de que supone una relación jerárquica entre sujetos, uno de los cuales constituye en ‘superior’ al relegar al otro o a los otros en categoría de «subordinados»” p. 2; es decir, crear una literatura nacionalista y exclusiva.

⁵⁸ Ramón Luis Acevedo, *op. cit.*, p. 31.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 188.

en práctica de un esfuerzo liderado por las protagonistas a favor de la diversidad nacional en todos los aspectos.⁶⁰

En conclusión, las escritoras puertorriqueñas plasman la ira que ha provocado el canon patriarcal al considerarlas débiles e inferiores. La escritura les permitió denunciar los abusos sobre su género, por ello, espero que este breve recorrido invite a continuar con la búsqueda y rescate de más voces fantásticas. En este sentido, el siguiente capítulo ofrece un bosquejo histórico sobre las problemáticas de las mujeres en las sociedades caribeñas, que sirven de guía para conocer el paisaje que narran las escritoras. Así como también se presentan los desafíos que tuvieron María Elena Llana y Rosario Ferré, para escribir narrativa fantástica, en países que tuvieron un campo cultural riguroso ante las literaturas no miméticas.

⁶⁰ Valentín Rodríguez, *apud* Wildalis Martínez Rivera, “Cuentística femenina (y feminista) después del 70 Posibilidades infinitas de una literatura matizadora”, p. 41.

CAPÍTULO II

EL FANTÁSTICO FEMENINO DE MARÍA ELENA LLANA Y ROSARIO FERRÉ

2.1 El lugar de las mujeres en el Caribe Hispano

2.1.2 Cuba

A fin de comprender el escenario ficticio que presentan las escritoras, es importante considerar a las mujeres caribeñas a partir de los distintos procesos históricos que vivieron en la segunda mitad del siglo xx, con particular interés en Cuba y Puerto Rico. En este apartado veremos que la situación de las mujeres caribeñas es semejante en cuanto a su integración al espacio público.¹ Asimismo notamos que existe una doble explotación del sistema hacia ellas, ya que a diferencia del sector masculino, las mujeres deben continuar con el cumplimiento de actividades domésticas, después de una jornada laboral.

En Cuba la participación femenina ha sido trascendental desde antes de la conquista² y hasta la actualidad. Sin embargo, en este breve recorrido histórico solo presentaré dos etapas importantes, que considero claves para el análisis de la narrativa de Llana: el periodo revolucionario y el período especial.

Entre 1953 y 1959 surgió el Frente Cívico de Mujeres Marianas con el fin de derrocar al régimen de Batista, que intervinieron apoyando en actividades de cocina, algunos cuidados de enfermería, educación, etc. En el libro *¡No es fácil! Mujeres cubanas y la crisis*

¹ No olvidemos la participación de las mujeres negras en el espacio público como prostitutas o esclavas, para sobrevivir en la sociedad y la situación de mujeres que tuvieron que buscar empleo para subsistir el hogar después de las luchas independentistas.

² Antes de la conquista las taínas eran las encargadas de dirigir las ceremonias, tenían un lugar importante como líderes y controlaban su entorno familiar.

revolucionaria, se encuentran algunos testimonios de las partícipes en esta lucha y su visible labor:

Fuimos muchas mujeres las que participamos en el triunfo final. Participamos en todo tipo de actividades, aquí, en la capital. Sí, es verdad que ellos llevaron a cabo las batallas, pero sin nuestro trabajo en la sombra nada de esto se hubiera dado. Cantidad de mujeres renunciaron incluso a su familia, porque esta no veía bien su participación en la lucha. Las mujeres estuvimos siempre con el movimiento revolucionario.

(Lidia, 56 años. Miembro de la resistencia urbana.)³

Tras la derrota de la dictadura, “los proyectos y acciones del nuevo gobierno contarán con gran respaldo y participación de las mujeres, y que entre estos proyectos el más favorecido por la presencia femenina será el vinculado con la educación”.⁴ Pero los cambios socialistas mantuvieron las normas tradicionales heteropatriarcales, como menciona la escritora cubana Wendy Guerra (1970), en el ensayo “Glamour y revolución”, sobre la experiencia de su madre como militante y la labor en el hogar: “Al llegar a casa ¿qué le esperaba? Una niña pequeña, nada o muy poco para cocinar, un montón de ropa sucia y loza por fregar sin apenas detergente”.⁵

Así también, en las actividades voluntarias se muestra el apego y compromiso revolucionario, como la creación de campañas alfabetizadoras. Estos espacios eran frecuentemente ocupados por mujeres, que se separaban de su familia, porque existía:

un pacto revolucionario mediante el cual el primero compartiría la responsabilidad paterna depositada en él con las familias campesinas, las cuales, de acuerdo con la orientación recibida que sancionaba explícitamente los roles sexuales y las

³ Isabel Holgado Fernández, *¡No es fácil! Mujeres cubanas y la crisis revolucionaria*, España, Icaria, 2000, p. 268.

⁴ Luisa Campuzano, “Cuba 1961: Los textos narrativos de las alfabetizadoras. Conflictos de género, clase y canon”, en *Las muchachas de la Habana no tienen temor de Dios*, Cuba, Ediciones Unión, 2004, p. 126.

⁵ Wendy Guerra, “Glamour y revolución” en *Cuba en la encrucijada*/Edición Kindle e-book, p. 2290.

imágenes de hombre y mujer consagrados por la sociedad patriarcal, harían respetar las reglas de conducta tradicionales”.⁶

Como podemos ver la responsabilidad de las mujeres de criar buenos “ciudadanos” permaneció durante muchos años más, principalmente en la década del setenta, cuando se buscaba la educación del “hombre nuevo”, dentro del pensamiento marxista-leninista. Remito al apartado “La literatura fantástica en el Caribe Hispano”, pues en el ámbito cultural, durante el período conocido como “quinquenio gris”, hubo censura y ciertos escritores fueron “acusados de “diversionismo ideológico”⁷, si gustaban de la música rock, eran religiosos, homosexuales o sus familias habían marchado al extranjero”.⁸

Con el fin de renovar las posturas sociales, no es difícil imaginar el motivo por el cual en este tiempo se otorga apoyo a madres trabajadoras, quienes “obtenían trabajos con horarios fijos en las fábricas y se hacían planes para que pudieran mandar la ropa a la lavandería desde las fábricas que, en algunos casos, tenían incluso sus salones de belleza. Las mujeres con hijos podían pedir hasta un año de excedencia sin peligro a perder sus trabajos”.⁹ Así también se implementó el Código de la Familia, con el que fue posible que las parejas matrimoniales se preparan profesionalmente ya que facilitaba la división de tareas domésticas, que anteriormente eran exclusivas para las mujeres, (como en el caso de la madre de la escritora Wendy Guerra).

⁶ Luisa Campuzano, *op. cit.*, p. 127.

⁷ “El término «diversionismo» surge en Cuba a inicios de los años 70, derivado de la terminología militar y habla de una intención de «categorizar» todo bajo parámetros ideológicos. Como “diversionismo ideológico” se definía entonces cualquier acción, concepto, idea, conversación o publicación, considerada por el gobierno capaz de “confundir” a la población y desviar la atención de las “masas” de los intereses de la Revolución”. Recuperado de MAKMA, “Diversionismo ideológico” [en línea], <<https://www.makma.net/diversionismo-ideologico/>>.

⁸ Helen Hernández Hormilla, *Mujeres en crisis. Aproximaciones a lo femenino en las narradoras cubanas de los noventa*, Cuba, Publicaciones Acuario, 2011, p. 101.

⁹ María del Mar López Cabrales, *Rompiendo las olas durante el período especial*, Argentina, Ediciones Corregidor, 2008, p. 5.

En la década del noventa los planes fecundos pronto fueron olvidados, con la caída de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Por ejemplo, en una de las escenas de la novela *Silencios* (2005), la escritora Karla Suárez representa el paisaje complicado que vivió la isla, conocido como “Período especial en tiempos de paz”, mediante la voz de la narradora-protagonista:

Afuera había mucho calor, no había transporte, la gente se quejaba, las calles estaban llenas de los perros que la gente echaba de casa por falta de comida, los cines cambiaron para horarios restringidos; en fin, que el panorama que me brindaba la ciudad no era nada atrayente [...]

Ya no había conciertos, ni lugares adonde ir. Casi todo estaba cerrado y los muros llenos de carteles de «resistir, luchar, vencer». Yo resistía, luchaba y vencía dentro de la casa grande, a pesar de que allí también las paredes estaban despintadas y las cucarachas subían por las tuberías del edificio.¹⁰

Por un lado, la crisis puso en desventaja al sector femenino; tras el cierre de fábricas se produjeron múltiples migraciones, los que se iban en las balsas y los que se quedaban, sabían muchas veces que no existía un retorno. “En medio de condiciones espinosas, ellas ratificaron su función de proveedoras económicas y demostraron su capacidad para crear estrategias de sobrevivencia, para hacer mucho con poco, para explotar la creatividad”.¹¹ Lo que propició actividades prohibidas previamente, como la prostitución, nombrada “jineterismo”, demandada sobre todo por los turistas extranjeros. Muchas mujeres la practicaron para adquirir artículos de uso personal o en ocasiones casarse para salir del país. Desafortunadamente, todavía es común encontrar a mujeres por las calles de la Habana (como en muchas partes del mundo) exponiéndose a escenarios deplorables para mantener a su familia.

¹⁰ Karla Suárez, *Silencios*, España, Ediciones Lengua de Trapo, 1999, p. 209-211.

¹¹ Helen Hernández Hormilla, *Mujeres en crisis. Aproximaciones a lo femenino en las narradoras cubanas de los noventa*, Cuba, Publicaciones Acuario, 2011, p. 116.

Por otro lado, el abandono de las letras femeninas por parte de las editoriales de los años setenta, terminó en esta época, dándole valor al estudio de la literatura escrita por mujeres en Cuba. En las universidades se abrieron nuevos espacios entorno al estudio de la mujer y se realizaron eventos literarios dentro del país, en Casa de las Américas y la UNEAC (Unión de Artistas y Escritores en Cuba). Fuera de Cuba, en el Colegio de México, se realizó el segundo congreso de escritoras cubanas. Luisa Campuzano considera que este momento fue la cúspide literaria, “mientras el país experimentaba una drástica contracción económica que repercutía en todas las esferas de la vida, se ha producido esta eclosión de libros de cuentos y novelas de mujeres, que a finales de esa década ya se había convertido en una de las marcas de la literatura cubana de hoy”.¹²

Finalmente, a finales del siglo XX, como menciona María del Mar López Cabrales: “estudios comparativos de la situación de la mujer en Cuba y en otros países del Caribe, muestran que la mujer cubana se encuentra mejor y más amparada que sus compañeras puertorriqueñas. Debido a la creación de programas para terminar con la discriminación laboral y familiar en Cuba, a las cubanas no se les paga menos que a sus compañeros hombres.”¹³ Sin embargo, recordemos que las situaciones políticas y económicas que han acontecido en Cuba, los últimos años, vulnera el desarrollo social de las mujeres.

2.1.3 Puerto Rico

Durante cuatro siglos Puerto Rico estuvo bajo el dominio español, pero debido a la guerra hispano-estadounidense de 1898, mediante el “Tratado de París”, España cede Puerto Rico a Estados Unidos. Esta situación trajo consigo innumerables transformaciones, una de ellas es que: “Se pasa de un sistema de haciendas, que producían café y azúcar, a grandes compañías

¹² Luisa Campuzano, *op. cit.*, p. 146.

¹³ María del Mar López Cabrales, *op. cit.*, p. 27.

americanas haciéndose dueñas de las mejores tierras para cultivar, cambiando la dinámica de producción. A esto se suma un rechazo abierto por parte del imperio del idioma español y de las costumbres locales”.¹⁴

Sin olvidar otros conflictos, como la búsqueda de una identidad nacional, el racismo y sobre todo las luchas por obtener la autonomía,¹⁵ representados en la literatura de Francisco Manrique Cabrera, Luis Llorens Torres, Antonio S. Pedreira, o en la novela *Maldito Amor* de Ferré donde:

la corporalidad cobra especial relevancia en cuanto a la raza, categoría social que incide en el modo como el individuo es visto y cómo se ve a sí mismo. Es decir, la conciencia del propio cuerpo como objeto valorado o devaluado por la cultura, un hecho histórico y cultural, se relaciona con el sutil juego social que destaca, esconde o transforma la apariencia corporal, de manera que conforma no solo la construcción y fragmentación de la identidad nacional sino también de la subjetividad individual.¹⁶

En este apartado presentaré un breve esbozo de la participación de las mujeres puertorriqueñas en distintos escenarios, durante los años sesenta y setenta, periodo nombrado por algunos teóricos como la “década de las liberaciones”, debido a los movimientos sociales formados en el resto de Europa y Latinoamérica, como las revoluciones sociales, sexuales, etc.

Los años cincuenta son clave para entender la rebeldía de la década siguiente. A raíz de la declaración de Puerto Rico como Estado Libre y Asociado, en 1952, se incrementó la industrialización. “El Partido Popular Democrático (PPD) instala el Programa de Fomento

¹⁴ Melissa Alvarado Sierra, *La narrativa activista de Rosario Ferré: feminismo e identidad*/Kindle p. 393

¹⁵ Dicho reconocimiento fue impulsado por el Partido Popular Democrático. Aunque sigue vigente el debate sobre el estatus político de la isla, pues algunos historiadores lo consideran como una “colonia moderna”, debido a que los habitantes son reconocidos como estadounidenses, pero no pueden participar en las elecciones presidenciales, solo elegir a su gobernador y comisionado residente en Estados Unidos.

¹⁶ María Inés Lagos, “Subjetividades corporalizadas: ‘Maldito amor’ de Rosario Ferré y *Jamás el fuego nunca* de Diamela Eltit”, en *Nomadías*, n. 10, Chile, enero de 2009, p. 90.

Industrial, que estará a cargo del farmacéutico Teodoro Moscoso. Promovió las fábricas”¹⁷ y con ello la mano de obra femenina, lo que trajo como consecuencia, “el rompimiento del núcleo familiar. La mujer adquiere su propio control económico”.¹⁸

Durante este período, de acuerdo con Marie Ramos Rosado, la defensa de los derechos de la mujer no era un tema importante, lo fue una década después. Debido a la consolidación de una sociedad más consumista, a la influencia de movimientos sociales estadounidenses y al aumento de empleos, se conformaron grupos feministas que iban desde: “la pequeña burguesa o casi exclusivamente sufragista, y la que lucha por la emancipación de la mujer, como trabajadora en los centros de producción social, como mujer en el hogar, en la familia y en la escuela, y como ciudadana.”¹⁹

En 1972 se funda la organización feminista Mujer Intégrate Ahora (MIA). Un año después se hacen visibles los derechos de las mujeres, con la publicación de “La igualdad de derechos y oportunidades de la mujer puertorriqueña”, por parte de la Comisión de Derechos Civiles de Puerto Rico. Esta igualdad permite a las mujeres tener acceso a la educación, un aumento salarial, la no discriminación, así como decidir sobre su cuerpo, elegir la maternidad, o no, debido a que se da acceso al aborto.

El objetivo de varias organizaciones, entre ellas la Federación de las mujeres puertorriqueñas (FMP), fue dar a conocer: “al pueblo su mensaje de lucha por la emancipación de la mujer. Concebía al feminismo como una lucha de hombres y mujeres por erradicar completamente los prejuicios”.²⁰ Pese a los cambios favorables para las mujeres,

¹⁷ Marie Ramos Rosado, *La mujer negra en la cuentística puertorriqueña: cuentística de los setenta*, 2a. ed., Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2016, p. 35.

¹⁸ *Ibid.*, p. 37.

¹⁹ Norma Valle, “El feminismo y su manifestación en las organizaciones de mujeres en Puerto Rico, en *La mujer en la sociedad puertorriqueña*, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1980, p. 91.

²⁰ *Ibid.*, p. 103.

había otra problemática que permanece vigente y es la racial, que está unida “a un problema político ideológico y de clase, porque ‘en una sociedad como la puertorriqueña cuya característica fundamental es la de ser colonia directa de un país imperialista y racista como Estados Unidos, el problema social es parte integrante de nuestra problemática política. Es fruto del colonialismo y se prolonga a causa de nuestra situación colonial’”.²¹ En este sentido es común encontrar la representación literaria de personajes negros en espacios de marginación, para “mostrarse superiores” en la sociedad.

Sin embargo, algunos escritores como Ana Lidya Vega y Rafael Luis Sánchez se han encargado de desmitificar la figura femenina negra, frecuentemente sexualizada. Por su parte, Ferré en “Cuando las mujeres quieren a los hombres” (cuento analizado en el tercer capítulo de este trabajo) utiliza la imagen extratextual de Isabel Luberza Oppenheimer²² y la coloca como personaje principal, para denunciar los estereotipos de género y las violencias ejercidas contra las mujeres.

Finalmente, la explotación femenina es algo que indigna bastante, sobre todo porque es “difícil romper con un proceso de adoctrinamiento de toda la vida que hasta muchas de las mujeres que durante sus estudios universitarios afirmaban y exigían igualdad de derechos, después de contraer matrimonio y asimilarse al *statu quo*, se tornan tan sumisas como las que antes criticaron”.²³ El rol que se les asignado a las mujeres de madre-esposa, prostituta, soltera, hija etcétera, ha sido tan normalizado que incluso en los medios de comunicación

²¹ José Luis Méndez *apud* Marie Ramos Rosado, *op. cit.* p. 60.

²² Mujer negra significativa para la sociedad puertorriqueña por la fama y supervivencia de su burdel en Ponce pues, a pesar de las normas sobre la prohibición de estos lugares este se mantenía en pie. Isabel Luberza es recordada por haber dado dinero a las personas de pocos recursos y su violenta muerte en el burdel.

²³ Marilyn Montalvo-Montalvo, “Reivindicaciones de la mujer puertorriqueña” en *Perspectiva Social*, n.13, 1979, p. 10.

muestran la manera en que debe comportarse una mujer para obtener una vida feliz, aquella que no acate las reglas dictadas por un sistema patriarcal será una “mala-mujer”.

Por esa razón, considero necesario reconocer el lugar en que han estado las mujeres y atender a la literatura escrita por ellas, particularmente la obra de Llana y Ferré, donde encontramos personajes femeninos víctimas de distintas dinámicas sociales. Algunas se muestran como vándalas y consiguen la libertad, otras reconocen su propia identidad y deciden eliminar todo estigma. No obstante, existen otras a quienes el miedo no les permite transformarse, reencontrarse. En los siguientes apartados presento el camino literario de ambas escritoras, y como la apropiación del lenguaje fantástico social, funcionó como arma para escribir desde sus diferentes contextos.

2.2 Los murmullos de María Elena Llana

Escribir es un don profético; es siempre reescribir, descubrir algo que ya estaba escrito. Es como desempolvar un texto muy antiguo, que nos precede en la historia. En ese sentido escribir es un oficio consolador. Cuando uno termina de leer un texto logrado sabe, sin lugar a duda, que así tenía que ser.

Memoria
Rosario Ferré

El 17 de enero de 1936 nació la escritora más destacada del género fantástico de Cienfuegos, Cuba. Sus cuentos “Nosotras”, “El gobelino” y “En familia” aparecen en antologías importantes de la literatura cubana. Hija única, criada por una abuela cubana y un abuelo español, Llana cuenta, en una entrevista con Helen Hernández Hornilla, que vivió un “arresto domiciliario”. Su solitaria infancia y la sobreprotección le permitieron una iniciación temprana en la escritura: “En los cuadernos escolares, hacía como tiras cómicas, pero no eran cómicas, eran mis textos, yo inventaba películas y las hacía así”.²⁴ Fue educada en un colegio de monjas españolas, donde vivió “una experiencia muy valiosa, me dotó de un código de

²⁴ María del Mar López Cabrales, María Elena Llana “Sin pelos en la lengua” en *Arenas cálidas en alta mar. Entrevistas a escritoras contemporáneas en Cuba*, Argentina, Cuarto Propio, 2007, p. 226.

ética y me permitió conocer el dogma. La fe es una cuestión interna, esa no la enseña nadie, y tiene sus peculiaridades”²⁵. Cuenta también ahí era como “la cronista oficial”, al presentar las efemérides patrióticas que enaltecían a los héroes de la historia.

Durante sus estudios en el bachillerato, continuó dedicándose a la escritura, creó una novela de misterio: “Redactaba una cuartilla manuscrita y mis compañeras de estudio las leían durante las clases. Aquella hoja circulaba subrepticamente por toda el aula y como se quedaban esperando la continuación, tenía que seguir escribiendo hasta terminarla”.²⁶ Considera que fue una de sus primeras publicaciones.

Se formó en el área de periodismo, porque desde niña tuvo la facilidad para escribir y además porque quería ejercer su vocación de servicio, de ayudar a las personas: “Tenía otras opciones como el magisterio o la medicina, en las que también se ayuda a las personas, pero indudablemente el periodismo me atraía por su función social”,²⁷ y como fiel seguidora de la historia, decía que ambos se complementaban. También estudió pintura en la Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro: “Por la mañana iba a San Alejandro y por la tarde a periodismo. Era intenso, pero estaba haciendo todo lo que yo quería, escribir y pintar [...] era una alumna de cien, pero no tenía capacidad creadora, era buena haciendo retratos, pero no en lo demás”.²⁸

Terminó los estudios en 1958, cuando el país se encontraba en efervescencia en contra del régimen dictatorial de Fulgencio Batista. Un año después, con el triunfo de la Revolución que ocasionó el derrocamiento de Batista y el arribo de Fidel Castro al poder, llegaron

²⁵ Helén Hernández, María Elena Llana “El idioma es un misterio insondable” en *Palabras sin velo. Entrevistas y cuentos de narradoras cubanas*, Cuba, Caminos, 2013, p. 70.

²⁶ *Ibid.*, p. 71.

²⁷ *Ibid.*, p. 69.

²⁸ María del Mar López Cabrales, *op. cit.*, p. 228.

cambios que, como se ha visto anteriormente, fueron virtuosos y desventajosos para los isleños. Llana comenzó a trabajar en el periódico oficial del movimiento 26 de julio, *Revolución*, poco después en *El Pitirre*, *La Tarde*, *La Calle* y *Palante* y en las revistas *Pueblo Cultura* y *Cuba*.

En 1962, durante “la crisis de los misiles”, Llana enuncia con tristeza ese paisaje rojo y cadavérico: “Cuando todo pasó, escribí un cuento titulado “Recuerdo de una noche” que no sé dónde está, no lo he botado pero no sé dónde está”.²⁹ Tres años después se publica su primer libro de cuentos *La reja*: “dividido en tres secciones: los *divertimentos*, que son los cuentos fantásticos; las *narraciones* con varios cuentos realistas y, por último, los *hechos* donde narro historias, más o menos verídicas, expresión de mi compromiso con mi tiempo, con lo que había sido el batistato para mi generación”.³⁰ Este libro supuso un gran desafío en la escritura de Llana, quien decidió dedicarse a lo fantástico.

Lo fantástico en sí, te obliga a expresar lo fantástico. Para que lo increíble sea creíble, o sea, por lo menos lo aceptado por el lector, debe tener un andamiaje interior muy apretado. No se puede dejar cabo suelto porque entonces se destruye el cuento. La intención es que cuando tú lo leas, pienses: “Ah ¿pasó esto?” pero ¿por qué pasó? Ah por esto y por esto”. Eso es divertido, lo fantástico, lo psicológico del lector.³¹

En 1965 se publicó su primer libro con 14 relatos. De acuerdo con José Miguel Sardiñas son seis los que se centran en personajes femeninos: “Nosotras”, “La cena”, “Conócete a ti misma”, “En la ventana”, “Las cucarachas” y “Nochemala”. En dichos relatos aparecen “seres con personalidades carentes, sumidos en el tedio de las vidas vacuas y empeñados a veces en encontrar una salida, están también las relaciones que pueden establecerse, por un

²⁹ *Ibid.*, p. 23.

³⁰ Helen Hernández Hormilla, María Elena Llana “El idioma es un misterio insondable”, p. 74.

³¹ Rocío Vélez Pesante, “Entrevista a la escritora cubana María Elena Llana,” en *Revista Surco Sur*, Vol. 7, 2017, p. 37.

lado, entre ellos y, por el otro, entre esas mujeres y las de los libros restantes, hacia los cuales aquéllas tienden sutiles parábolas”.³²

Durante el “quinquenio gris” la etapa que como hemos visto se publicaba aquello que solo tuviera como objeto escribir la realidad revolucionaria, y donde aquellas literaturas de irrealidad no eran publicadas por considerarse en algunos casos contrarrevolucionarias. Llana decide escribir sobre el tema de la pequeña y mediana burguesía, relacionadas con las familias afectadas por los cambios revolucionarios, a las que ella misma pertenecía: “decidí hacer literatura ‘para mí’, no me importó reflejar a los individuos de ese sector social [...] Lo hice sin excluir sus resabios y cierto ridículo patetismo, pero respetando su dolor y su abandono. Por supuesto, también hay algo personal en ello”.³³ En 1983³⁴ se publicó, con once cuentos, *Casas del vedado*. Algunos de los cuentos son protagonizados por personajes femeninos: “El Gobelino”, “La Casa Vacía”, “Reina Ana”, “Casas del Vedado”, “En familia”, “La heredada”, “De Bacarat” y “Claudina”. Encierran atmósferas extrañas, al mostrar a las familias de la alta burguesía en decadencia, por ello encontramos fantasmas que regresan por sus objetos valiosos.

Otro momento crucial en la escritura de Llana fue el “período especial”. De manera principal porque en 1990 trabajó como corresponsal en China, pero cuando regresó a Cuba, nos cuenta: “sentí que todo se lo había llevado el viento, que mi vida no había tenido sentido; en fin, me invadió el pesimismo. Pero, nos fuimos levantando. [...] En los noventa me dejó

³² José Miguel Sardiñas, *El cuento fantástico en Cuba y otros estudios*, Cuba, Letras Cubanas, 2010, p. 134.

³³ *Ibid.*, p. 75.

³⁴ En esta misma década acontece el “período de rectificación de errores” o proceso de “rectificación de errores y tendencias negativas” que permite la publicación de otros autores. De acuerdo con Uhagón Begoña Huertas es el periodo “que aporta, junto a un mayor espíritu crítico, un ánimo renovador en el ámbito cultural cubano. En el plano literario, la labor de los escritores conforma una nueva corriente por cuanto reacciona explícitamente contra pautas estéticas del pasado: tanto frente a los parámetros mayoritarios del “quinquenio gris”, en *Ensayo de un cambio: La narrativa cubana de los ‘80*.

un terrible impacto emocional, y otra vez mi conciencia cívica me emplazó a decir lo que no se abordaba en el periodismo, porque era parte de una realidad que se trataba de borrar con el silencio”.³⁵ Surgieron así los volúmenes de cuentos *Castillo de Naipes* (1998) y *Ronda en el malecón* (2004), uno más fantástico que otro. En el primero encontramos “mujeres de sectores sociales más variados o las enfoca desde otra perspectiva, y las muestra en espacios no sólo domésticos, sino también públicos: hay una ‘democratización’ y a la vez una apertura hacia el exterior”.³⁶ Algunos escenarios presentan “costumbres religiosas heredadas de los negros africanos, donde también se percibe la influencia de la cultura china y su comercio actual en La Habana.”³⁷ Muestra de ello son los relatos “Sabor a níspero” y “Eleggua *spray*”.

En el segundo, compuesto por 11 cuentos: “Todos tienen que ver con la gente cotidiana, con los cambios en la moral; es decir, con el horror de la subsistencia, otra fuerza espantosa”.³⁸ Por ejemplo, en una entrevista, Llana cuenta que “Ronda en el malecón”, “es la historia de una excompañera de trabajo. Resulta que un día nos vemos y ella me cuenta que estaba destrozada porque el marido la dejó para casarse con una extranjera, pero que gracias al dinero que la mujer les mandaba estaban sobreviviendo ella y sus hijos”.³⁹

“Añejo cinco siglos”, otro cuento de la colección donde se representan los estragos de la crisis, como la emigración, publicado en la antología *Apenas Murmullos* (2004), considerada para Sardiñas como la más variada en cuanto a que contiene:

tramas fantásticas y que pueden estar protagonizadas indiferentemente por mujeres o por hombres. Pero sobre todo retoma lo que ya deviene *leitmotiv* en el conjunto de la obra de Llana: la clase rica, en este caso no sólo habanera, sino también de provincias, y dirige una mirada humorística y a la vez acerba hacia los nuevos ricos.

³⁵ Helen Hernández Hormilla, María Elena Llana “El idioma es un misterio insondable”, p. 76.

³⁶ José Miguel Sardiñas, *op. cit.*, p. 142

³⁷ Mayreen Dita Gómez, *Los nuevos paradigmas narrativos en Apenas murmullos y Ronda en el malecón*. Cuba, 2006. Tesis, UCLV, Facultad de Humanidades, p. 26.

³⁸ Helén Hernández, *op. cit.*, p. 77.

³⁹ *Loc. cit.*

Además, traza un nuevo segmento, quizá el que la completa, de la parábola de la mujer con personalidad doble.⁴⁰

El escenario de aquellos años también fue retratado en la narrativa de Laidi Fernández de Juan (1961), Mylene Fernández Pintado (1963) Anna Lidia Vega Serova (1968), Ena Lucía Portela (1972), entre otras que son incluidas dentro de la llamada Generación 0.⁴¹

En 2006 son reunidas cinco antologías en un solo libro, titulado *Casi Todo*, con prólogo del investigador y escritor Alberto Garrandés. Tres años después se publica el sexto libro de Llana: *En el Limbo* (2009), donde el Limbo simboliza: “un lugar muy recomendable que reproduce la esencia humana más allá del bien y del mal, un sitio bastante accesible, una especie de democrático pastizal de almas [...]”⁴². En 2010 se compilaron ocho relatos de la autora en *De pájaros invisibles y otros cuentos*. En 2014 salió de las prensas *Tras la quinta puerta*, con quince relatos de atmósferas extrañas, fantásticas e inquietantes. También en este mismo año sale a la luz su primera antología de relatos infantiles: *Desde Marte hasta el parque*. En 2016, en *Cuentos al azar*, recopila una serie de textos publicados en otras antologías. Finalmente, en 2022 el Fondo de Cultura Económica reedita en la Ciudad de México *Casas del Vedado*.

Después del breve recuento de la producción cuentística de Llana, en la que es posible notar que cada momento social le da a su literatura un eje distinto, con el contenido de numerosos personajes femeninos, y a pesar de que como han señalado algunos críticos, no toda literatura escrita por mujeres es feminista, podemos preguntarnos en este sentido si ¿la

⁴⁰ José Miguel Sardiñas, *op. cit.*, p. 147.

⁴¹ Es la generación que comienza a publicar a inicios del siglo XXI y “renueva” el campo literario cubano. Dichas escritoras tratan temas que habían estado restringidos en la literatura como: la homosexualidad, homoerotismo, también se introduce el realismo sucio en las narrativas.

⁴² María Elena Llana, *En el Limbo*, Cuba, Letras Cubanas, 2009, p. 5.

escritora se vincula con el feminismo? ¿Cómo lo considera? En una entrevista Llana enuncia lo siguiente:

Escribo desde mí misma; de alguna manera he sido cada una de ellas, incluso reflejando momentos de mi vida. Pero en general, esos personajes responden a mis pensamientos y valoraciones de cuanto me rodea. Escribo desde lo que soy y felizmente soy mujer. Por supuesto que existe el interés de destacar el rol femenino en la sociedad. Es algo innato en mí, congénito, puesto que no tuve que oír hablar de feminismo para asumir mi rol.⁴³

2.3 Los papeles de Rosario Ferré

Soy muy feliz cuando escribo, cuando tengo una idea y la realizo.
Los personajes se me dan muy fáciles; pero el idioma siempre es un reto,
un misterio insondable.
Entrevista, “El idioma es un misterio insondable”
María Elena Llana

Desde el concepto literatura feminista, entendida como la “escritura expresada en ficción [...] o no ficción que clama de alguna manera la defensa de los derechos de las mujeres, ya sea en el marco político, social, o económico”,⁴⁴ se puede establecer que, a diferencia de Llana, Ferré sí vincula su narrativa con el feminismo y la utiliza como rebelión ante el espacio privado que se les ha asignado a las mujeres. Esta intención la orilla a crear y renovar las distintas maneras de escribir, en el campo literario (en su mayoría ocupado por hombres), pues en sus ensayos la escritora señala el manejo del “lenguaje obsceno” en la literatura, mismo que había sido para degradar y humillar a las mujeres y que ahora el uso de este en su narrativa le permitió redimirla.

Asimismo, la trayectoria literaria de Ferré es más extensa en cuanto a novelas: *Maldito Amor* (1987), *Las dos Venencias* (1982), *La batalla de las vírgenes* (1993), *Vecindarios excéntricos* (1998), *El vuelo del cisne* (2001), *Lazos de sangre* (2009). Ensayos:

⁴³ Helen Hernández Hormilla, María Elena Llana “El idioma es un misterio insondable”, *op. cit.*, p. 79.

⁴⁴ Melissa Alvarado Sierra, *op. cit.*, p. 260

Sitio a Eros (1982), *El árbol y sus sombras* (1989), *El coloquio de las perras* (1994), *A la sombra de tu nombre* (2000), *Las puertas del placer* (2005). Obra poética: *Fábulas de la garza desangrada* (1982), *Memorias de Ponce* (1992), *El duelo del lenguaje* (2003) y los cuentos infantiles: *El medio pollito* (1980), *La mona que le pisaron la cola* (1981) y *Los cuentos de Juan Bobo* (1981). En este apartado, más allá de su vida en las letras, enfocaré el estudio crítico sobre la colección *Papeles de Pandora* (1976), de la cual seleccioné los cuentos “La muñeca Menor” y “Cuando las mujeres quieren a los hombres” para el estudio de este trabajo.

Perteneciente a una de las familias de la aristocracia puertorriqueña, hija del gobernador Luis Alberto Ferré (1968-1972), Rosario Josefina Ferré Ramírez de Arellano nació el 28 de septiembre de 1938, en la Ciudad de Ponce, Puerto Rico. En *Memoria*, texto biográfico y de reflexión sobre su obra, esta escritora concibe a la escritura, del mismo modo que Llana, como un misterio insondable: “escribir es un misterio que todavía no entiendo, es un don que se recibe al nacer. Las ideas surgen de la oscuridad primaria de la cual venimos y a la que nos integramos cuando nos rendimos al sueño”.⁴⁵

Al igual que la escritora cubana, la educación de la puertorriqueña también ocurrió en una escuela religiosa, al tiempo que los espacios solitarios le permitieron descubrir y acercarse a caminos literarios “prohibidos”. En 1960 se graduó en literatura inglesa y francesa en Manhattanville College, de Nueva York. Al respecto compartió: “Seguramente, no me hubiera hecho escritora si, [...] no me hubiese ido de Ponce ni me hubiese mudado a San Juan”.⁴⁶ Sin embargo, algunas fuentes señalan que desde pequeña escribía cuentos, poemas y que publicó algunos artículos en el periódico *El día*. La vena literaria, como dice,

⁴⁵ Rosario Ferré, *Memoria*, México, Colección entre Mares, 2011, p. 127.

⁴⁶ *Loc. cit.*

vino por parte de su madre (quien estudió literatura y educación), mientras la inspiración y el amor hacia la literatura llegó de sus profesores escritores: Arcadio Diaz Quiñones, Francisco Manrique Cabrera, Ángel Rama, Mario Vargas Llosa, entre otros.

Los críticos literarios, ubican su obra en la Generación del 70, generación que según Melissa Alvarado Sierra tomó la ideología de la Generación del 50, aplicándola a su propio contexto, y es aquella que de acuerdo con Ferré:

fue la primera, de la literatura puertorriqueña, que experimentó, de manera dramática e impactante, con la lengua literaria [...] los escritores, de entonces, nos tiramos a mar abierto, rompimos esquemas y reglas a pleno pecho, violentamos ortografía y sintaxis, incorporamos a la literatura el lenguaje, supuestamente, soez de la calle, inventamos neologismos según las circunstancias lo imponían, asimilamos, en fin, todo el variegado vocabulario que el mundo tecnológico, científico y multicultural de hoy exige”.⁴⁷

Cuando se produjo el fervor feminista en la isla, los movimientos estudiantiles, así como los cambios políticos y culturales en el resto de América Latina, Ferré se inicia en el universo literario con la creación de la revista *Zona de carga y descarga* (1972-1975), a lado de su prima Olga Nolla: “La vendíamos por cincuenta centavos en los pasillos de la universidad, en las librerías, y hasta por las calles de Río Piedras. La emplanábamos nosotras mismas con la ayuda de Zilia Sánchez, quien fue muy importante para guardista de la revista”.⁴⁸ *Zona de carga y descarga*, estuvo en controversia debido al contenido político y crítico hacia el sistema capitalista, así como también por la aparición de textos literarios escritos por jóvenes: “Cuando salió *Zona 8* con el cuento erótico de Manuel Ramos Otero, ‘El esclavo y el señor’ oímos decir que la gente la compraba y la quemaba, en sus patios, porque era cosa del diablo”.⁴⁹

⁴⁷ *Ibid.*, p. 170.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 130.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 131.

Entre la variedad de temas que abordaron en esa publicación periódica, en septiembre de 1972 se incluyó su primer cuento de corte fantástico “La muñeca Menor”. El cuento se centra en las temáticas que Ferré quería mostrar en el primer momento de su literatura: el contexto sociopolítico de Puerto Rico, así como la ironía y la denuncia tanto sobre la subordinación como la explotación de las mujeres.

La trama del relato, escribe Ferré en el ensayo “La cocina de la escritura”, es una historia que contó a su tía; una mujer víctima de dos hombres: el marido y un médico, el primero la despojó de sus propiedades y después se desposó con otra. Tras una extraña enfermedad en la pierna derecha, un médico “recién graduado de una universidad extranjera, diagnosticó que el mal era incurable. Aplicándole emplastos de curandero la condenó a vivir en un sillón, despojándola del poco dinero que la desgraciada había logrado salvar de su matrimonio”.⁵⁰

Aquella mujer se había mudado al hogar de la familia de la tía de Ferré cuando se quedó sin bienes y se dedicó a la confección de muñecas rellenas de miel en agradecimiento. En el relato, Ferré representa la enfermedad del pie con la picadura de una chágara, además de que una tía queda soltera porque el médico que la atendió le hizo creer que aquel accidente no tenía cura, con el fin de obtener dinero para pagar los estudios de su hijo en el extranjero. Asimismo, el personaje femenino se dedica al cuidado de las sobrinas y a la confección majestuosa de muñecas conforme a la edad de cada una, dándole al texto un sentido fantástico.

En 1976 “La muñeca Menor” formó parte de la colección *Papeles de Pandora*. El título del libro hace referencia al mito griego y, de acuerdo con otros estudios, en un primer

⁵⁰ Rosario Ferré, *A la sombra de tu nombre*, México, Alfaguara, 2001, p. 130.

momento fue nombrado: *Papeles de pandora. Puta y señora*, pero no convenció al editor, quién decidió cambiarlo. “La estructuración del libro está organizada con mezcla de géneros: poesía y narrativa. Al lado de cada cuento, aparece un poema que guarda cierta relación con la narración”.⁵¹ En analogía con el texto de Llana *Casas del Vedado*, desde su clase privilegiada, Ferré también habla de la decadencia de la burguesía, retrata escenarios protagonizados por mujeres donde se problematiza “la corrupción, la degeneración, el desgaste de una clase social: la burguesía y la pequeña burguesía puertorriqueña desde su desenvolvimiento en las estructuras precapitalistas hasta su mediación y alianza con los intereses extranjeros en la estructura socioeconómica urbana industrial”.⁵² Algunos de los cuentos contenidos en el libro como “Maquinolanderá” fueron premiados por el Ateneo Puertorriqueño y traducidos por ella para ser publicados en editoriales extranjeras.

En 1982 obtuvo el título de maestría con especialización en literatura latinoamericana de la Universidad de Puerto Rico. Cuatro años después publica su tesis de maestría *El acomodador: una lectura fantástica de Felisberto Hernández*,⁵³ y en 1991 sale a la luz su trabajo de doctorado de la Universidad de Maryland, dónde estudió Literatura latinoamericana, *Cortázar: el romántico en su observatorio*.

En 2007 ingresó como miembro honorífico de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, el nombramiento fue recibido por la autora con enorme gratitud y alegría debido a las adversidades que había enfrentado su literatura: “a través de ese reconocimiento se valida mi trabajo con la lengua y el cambio que propició en ella, toda una generación de

⁵¹ *Ibid.*, p. 193.

⁵² Marie Ramos Rosado, *op. cit.*, p. 191.

⁵³ Esta investigación permitió la recuperación del autor dentro de la narrativa fantástica del Cono Sur bajo una perspectiva social.

la que me enorgullezco en formar parte”.⁵⁴ Nueve años más tarde fallece, dejándonos una vasta producción literaria que se puede explorar desde distintos ángulos como: la teoría feminista, teoría política, teoría de género, etc., si bien en este trabajo la focalizaré bajo el lente de lo fantástico-social.

En resumen, la cuentística de ambas escritoras caribeñas está plagada de personajes femeninos, no obstante, para Llana no significa un motivo relevante visibilizar a las mujeres como en Ferré. Sin embargo, al escribir desde otro lenguaje ¿es lo fantástico una forma de expresión para pronunciar el Caribe del siglo XX y principios del XXI?

Siguiendo a Rosemary Jackson “lo fantástico es un modo de escritura que introduce un diálogo con lo ‘real’ e incorpora ese diálogo como parte de su estructura esencial [...] Para lo fantástico, siempre es relevante el punto de realidad interna de la narración, con el resultado de que lo ‘real’ queda sujeto a una interrogación constante”.⁵⁵

En el caso de Llana, su participación en el espacio periodístico y su estancia China le permitió dar cuenta de la situación cubana desde el exterior. Si el periodismo le permitió escribir sobre la realidad, en la ficción queda inmortalizada.

Finalmente, la exploración de lo fantástico para las escritoras caribeñas es un medio para cuestionar y criticar los sistemas sociales. En su narrativa podemos encontrar diferencias y semejanzas al momento de tratar las violencias. Aunque se presenten personajes femeninos, quizá la condición de estos no sean siempre la misma, como veremos en el siguiente capítulo.

⁵⁴ Rosario Ferré, *op. cit.*, p. 176.

⁵⁵ Rosemary Jackson, *Fantasy: literatura y subversión*, Argentina, Catálogos editora, 1986, p. 33.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS SOBRE LO FANTÁSTICO, LA VIOLENCIA Y LO FEMENINO EN MARÍA ELENA LLANA Y ROSARIO FERRÉ

3.1 La transformación ¿deseo o supervivencia? en María Elena Llana

3.1.1 “Reencruento”

No, no me hizo daño, ninguno, solamente me dejó el terror a Fernando y a todos los hombres, lo que después le dio ocasión a papá para decir que había que acabar con aquellas murmuraciones.

“En la orilla”

María Elena Llana

El relato “Reencruento” fue publicado en la colección *Tras la quinta puerta* (2014), en éste y otros relatos contenidos en el volumen se encuentran personajes atravesados por el cambio de la sociedad cubana, que experimentan la crisis, la migración y la violencia dentro de atmósferas cotidianas inexplicables.

“Reencruento” narra la vida de una mujer abusada sexualmente desde la infancia por su padre y como este acto violento repercute en la formación de su identidad hasta la vida adulta, pues al igual que el personaje homónimo de la novela del escritor mexicano Federico García Gamboa *Santa* (1903), decide ser prostituta ante el abandono y rechazo de la sociedad después de tener relaciones sexuales consensuadas y no consensuadas, sobre todo porque durante años el cuerpo femenino ha sido visto como objeto de consumo sexual. En “Reencruento” la protagonista crea un vínculo afectivo con uno de sus clientes y cuando se presenta el encuentro sexual, ella quiere mostrar su rostro sin los gestos que le pedían los otros clientes. Al intentar el cambio, se produce el evento fantástico, donde vemos que los rostros de la protagonista se van desprendiendo de su cuerpo y se forman como barajas.

Asimismo, encontramos que el tema de la agresión sexual al cuerpo femenino está presente en otras narrativas latinoamericanas, por ejemplo, el cuento de la escritora argentina Silvina Ocampo “La calle Sarandí” o “En la Orilla”, de la propia Llana, quien al igual que

Ocampo expone el tormento de la violencia sexual contra niñas y que en la vida adulta cuestionan la identidad impuesta por la sociedad patriarcal en la que viven, pues cuando ellas se defienden son juzgadas y rechazadas.

De este modo, pretendo analizar el relato bajo dos ejes principales: el primero comprenderá la violencia ejercida por el progenitor, el tío de la narradora protagonista, y la sociedad, a partir del concepto “violencia erótica” elaborado por Marcela Lagarde y que se ejemplifica desde el inicio del relato.

La violencia erótica es la síntesis política de la opresión de las mujeres. Porque implica la violencia, el erotismo, la apropiación y el daño. Es un hecho político que sintetiza en acto, la cosificación de la mujer y la realización extrema de la condición masculina patriarcal. Entre las formas de violencia erótica, la violación es el hecho supremo de la cultura patriarcal: la reiteración de la supremacía masculina y el ejercicio del derecho de posesión y uso de la mujer como objeto del placer y la destrucción, y de la afirmación del otro; se trata del ultraje de las mujeres en su intimidad, del daño erótico a su integridad como personas.¹

El segundo es la forma en que se presenta el evento fantástico mediante el motivo del doble, también conocido como *Doppelgänger*² y que provoca extrañamiento/asombro en los personajes; cuando vemos el retorno de los rostros de la protagonista, por lo que podría tratarse de la reafirmación de identidad. Pues de acuerdo con Magaly Velasco: “el doble es también una posibilidad ontológica de reconstituir la identidad, obliga a los dobles-personajes a reafirmar quiénes son y por qué están ahí”.³

¹ Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, Siglo XXI, 2ª. ed. 2015, p. 214.

² Término acuñado por el escritor y filósofo alemán Jean Paul Richter “Se trata de la imagen ‘desdoblada’ del yo en un individuo externo, en un yo-otro. El sujeto se ve a sí mismo (autoescopia) en alguien que se presenta al mismo tiempo como un doble autónomo, o un doble fantástico que produce angustia y desasosiego porque esa figura viene a perturbar el orden normal y natural de las cosas. Este desdoblamiento extraño percibido por la conciencia pone en cuestión los fundamentos de la identidad del sujeto y de su diferencia frente al otro”. Juan Herrero Cecilia, “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”, en *Cedilla* núm. 2, 2011, p. 22.

³ Magaly Velasco, *El cuento la casa de lo fantástico*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2007, p. 88.

El motivo del doble ha sido representado en la literatura latinoamericana en las cuatro formas: la suma, el reflejo, división de personalidad y fabricación, que menciona Magaly Velasco, al estilo romántico europeo, también presente en la narrativa cubana, como veremos a continuación. La primera es la suma, en esta se duplica el individuo, pero de manera maléfica: “Es posible que esta dualidad del yo permita el reencuentro entre esas dos partes de un mismo personaje que deben confrontarse”.⁴ Un buen ejemplo es el cuento “Las llaves”, de Esther Díaz Llanillo (1934-2015), la narradora-protagonista busca las llaves que permiten el acceso a sus objetos privados y muestra preocupación de que su hermana, con la que no tiene un vínculo afectuoso, se haya apropiado de ellos y entonces se introduzca en su entorno íntimo: “Esta hermana mía, parece mi copia física, pero en el fondo somos distintas: lo que yo organizo, ella lo desordena, lo que yo construyo ella lo desordena [...] Solo coincidimos en un sentimiento: el odio mutuo”.⁵ Sin embargo, es al final del relato que se revela al ser malvado y descubre que la culpable ha sido ella misma.

La segunda forma es el reflejo, cuando el sujeto se encuentra con su doble este suele caer en la locura o morir. En el relato “Nosotras”, de María Elena Llana, protagonizado por una mujer que después de haber soñado con el cambio de su número telefónico y preguntar el nuevo número a los trabajadores de una compañía, ya en estado consciente recuerda el número y por curiosidad decide marcar. Sin embargo, encuentra otra voz que habita el mismo espacio que ella, a lo largo de la conversación se da cuenta de que también la otra persona ha tenido las mismas experiencias. Finalmente, es la ambigüedad y extrañeza lo que permanece en el relato cuando ella sale de la casa, pero olvida las llaves y regresa:

Me paro a mirar tontamente la puerta cerrada. Vacilo. De pronto se me ocurre y no me doy tiempo a rechazar la idea. Toco el timbre y retrocedo expectante... No sé si

⁴ *Ibid.*, p. 62.

⁵ Esther Díaz Llanillo, *Cuentos antes y después del sueño*, Cuba, Editorial Letras Cubanas, 1999, p. 86.

la sangre ha aumentado su velocidad dentro de cada vena, de cada arteria, de cada humilde vasito capilar. No sé si, por el contrario, se ha detenido. Como tampoco sé si es el frío o calor lo que me invade, deseos de reír tranquila o de echar a correr despavorida, cuando la puerta empieza a abrirse, lentamente frente a mí.⁶

La tercera forma es la división de personalidad como aparece en el cuento “Anónimo” de Díaz Llanillo. Desde la figura de un narrador testimonial, conocemos la historia del Sr. Juan Ugarte Ruedas y su muerte ligada a una extraña comunicación entre cartas con un remitente anónimo, que conocía las actividades de su vida diaria. Por último, por insinuaciones de la narradora testigo se descubre que el Sr. Juan Ugarte Ruedas era anónimo: “Se hicieron múltiples indagaciones sin resultados positivos. No obstante, por sugerencia mía, se ha comparado la letra de Anónimo con la del muerto: coinciden en sus rasgos esenciales”.⁷

Finalmente, la cuarta forma es la fabricación, donde el doble se manifiesta en causas materiales de las que menciona Rebeca Martín López: el espejo, la sombra, la fotografía y el muñeco. Así, la figura del doble en la literatura cubana, nos dice Sardiñas, se trata de la pérdida de identidad que expresa en “términos artísticos tanto el hastío hacia las formas tradicionales del realismo como un desasosiego, un síntoma de inestabilidad y ruptura o desgarramiento, que eran lógicos en un período en que la sociedad cubana, con la Revolución cambiaba de estructuras en todos los ámbitos [...]”⁸

En “Reencuentro”, a manera de monólogo, conocemos que la protagonista se dedica al “verdadero deporte nacional”, así le nombra una de sus amigas a la prostitución. Es en esa habitación donde entraban los hombres y mostraba su “carita de niña buena”, “sufrida a más no poder”, “vampiresa con la boquita medio abierta”, etc. Recuerda la primera vez que fue

⁶ María Elena Llana, *La reja*, Cuba, Ediciones R, 1965, p. 20.

⁷ Esther Díaz Llanillo, “Anónimo” en *Estatuas de sal*, Cuba, Ediciones la Unión, 1996, p. 125.

⁸ José Miguel Sardiñas, “Dobles en la narración fantástica cubana”, en *El cuento fantástico en Cuba y otros estudios*, Cuba, Letras Cubanas, 2010, p. 118.

agredida sexualmente, por parte de su progenitor: “¿Serían ocho? Si, más o menos, tendría unos ocho años cuando mi padre me cargó, me llevó hasta la cama, que con el peso de él se hundió hasta el suelo, y me dijo: Vamos, ¿a qué viene ese susto? Pon carita de niña buena, anda”.⁹

Aquella situación de dominio intimida a la víctima provocándole temor e incluso vergüenza: “No sé cuánto tiempo estuve poniendo carita de niña buena, aunque debe haber sido hasta que mi madre comenzó a verme todos los días un moretón nuevo y me preguntó qué hacía yo cuando ella iba a deslomarse lavando ropa en el pueblo. Insistió, me sacudió por el brazo, pero solo se me ocurrió bajar la cabeza hasta donde me daba el cogote”. (p. 44).

Más adelante, encontramos que la madre agredió o mejor dicho “liberó” a la hija de aquel pedófilo. Sin embargo, esta fue enjuiciada, por lo que, la tía paterna ejerce la tutela sobre la niña y por segunda ocasión, se muestra el miedo y la obediencia impuesta por la sociedad que asumen las mujeres. Como en el clásico cuento de *Cenicienta*, la protagonista del relato de Llana tiene que realizar todas las actividades del hogar para seguir habitando ese espacio: “Fueron como cuatro o cinco años haciendo todos los quehaceres de la casa, limpiando el inodoro con un trapo enredado en la mano y subida en un banquito para alcanzar al fogón hasta que di el estirón y pude cocinar y fregar parada en el suelo, como Dios manda” (p. 45). Por si fuera poco, su tío irrumpe en la privacidad corporal: “Poco después abandoné mi nueva cara de sinvergüenza juyuya y regresé a mi carita de niña buena, con su marido de entonces. Como veía venir las cosas, empecé a entornar los ojos y a bajar la cabeza, abochornadita, ante ella” (p. 46).

⁹ María Elena Llana, “Reencuentro” en *Tras la quinta puerta*, p. 44. De aquí en adelante se citarán los relatos de Llana consignando título de cuento y página.

Desafortunadamente, cuando las mujeres transgreden las normas heteropatriarcales, son castigadas porque, como señala Marcela Lagarde, por un lado, son consideradas como delincuentes siempre culpables y, por el otro, como víctimas nunca se les hace justicia. Acto seguido vemos que la madre, por haber defendido a su hija, fue encarcelada y después asesinada por una supuesta “reyerta lésbica”. La narradora fue recluida durante tres años en la granja “Esperanzas del futuro” para mejorar su conducta en la sociedad, porque al igual que su madre para escapar de aquel “infierno hogareño”, decidió terminar con el agresor: “Me decidí a utilizar el cuchillo por mi cuenta. O no estaba muy afilado o yo carecía de la destreza de mi difunta madre, o de la furia que movió su mano, porque solo logré hacerlo chillar como loco y revolcarse en la sábana embarrándolo todo” (pág. 47).

Asimismo, como se mencionó al principio sobre “la violencia erótica” y de acuerdo con Pierre Bourdieu, debido a la dominación masculina, las mujeres “existen fundamentalmente por y para la mirada de los demás, es decir, en cuanto que objetos acogedores, atractivos, disponibles”,¹⁰ lo que condena a la narradora-protagonista en seguir siendo objeto de placer y permanecer víctima del daño erótico a su integridad, como menciona Lagarde. En la granja “el soldado de guardia en la puerta del patio, siempre esperando la ocasión de agarrarme una mano para ponérsela ahí, donde su fotuto luchaba a brazo partido con la estrechez del pantalón de reglamento” (p. 47).

Con respecto a lo fantástico, el primer indicio que encontramos en el texto es el título y de acuerdo con Luz Aurora Pimentel, este “funge al mismo tiempo como una especie de resumen de la historia y como orientación temática del relato, [...] en algunos casos, el nombre constituye un anuncio o una premonición [...]”¹¹ “Reencuentro” es un juego de

¹⁰ Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, Editorial Anagrama, España, Editorial Anagrama, 2000, p. 50.

¹¹ Luz Aurora Pimentel, *Relato en perspectiva*, México, Siglo XXI, 2020, p. 65.

palabras en el que se irá revelando “el (re)encuentro” de la protagonista con ella misma y las situaciones “cruentas”, provocadas en un entorno heteropatriarcal.

En el segundo indicio es posible identificar que la narradora-protagonista se disocia en personalidades y adopta la cosificación sexual, vista anteriormente como producto de la dominación masculina, pero también a manera de supervivencia. En el pasaje entre ella y Cucho, un cliente del quien se enamora durante los continuos encuentros sexuales, surge el conflicto sobre su identidad, ¿Quién soy?, cuando decide preguntarle qué rostro prefiere ver:

Tal vez por la fuerza de la costumbre ya iba a poner mi carita de niña buena, cuando un gong me sonó dentro. No, con Cucho todo debía ser nuevo, no valían caras usadas. debía estrenar una. Y como quería que se sintiera importante, le pregunté:

—¿Prefieres la cara de hada madrina o de reina mala?

Sonrió a medias, un poco desconcertado. Después, amoroso como nunca -ni después, he visto a ningún hombre, me dijo:

—Solo me gusta la tuya.

Como con él nunca había aparentado nada, debí poner cara de idiota y corrí el riesgo de quedarme para siempre con ella. Pero al punto reaccioné, animada por ver si, de paso, me enteraba de cómo era yo misma (p. 49).

Al momento se produce el evento fantástico, que de acuerdo con la propuesta teórica de Ana María Morales dentro del “paradigma de realidad”, se presenta un fenómeno anómalo que provoca sorpresa en el personaje o el lector implícito.¹² Como se dijo, es la inserción del elemento fantástico conocido como el *Doppelgänger*, expuesto en el desdoblamiento o desprendimiento de caras. Éste se trata de un doble subjetivo, que “se manifiesta cuando el protagonista (y muy a menudo narrador) se enfrenta a su propio doble”.¹³ Siendo entonces, que el rostro como parte fundamental de la identidad humana se aparte del cuerpo:

¹² Ana María Morales, *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*. México, Oro de la Noche/CILF, 2008, p. XIV.

¹³ Rebeca Martín López, *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*, España, 2006. Tesis, UAB, p. 19.

Entre Cucho y yo comenzaron a caer mis caras de toda la vida, una tras otra: eres el mejor del mundo, por qué haces eso, estoy a tu disposición, trabajadora indignada, joven deseosa de superarse, mujer decidida, vampiresa con la boquita medio abierta, sufrida a más no poder, sinvergüenza juyuya, abochornadita. (p. 50).

Como consecuencia del desdoblamiento, aparece el efecto de angustia ante lo inusual conocido como *unheimlich*, de acuerdo con Alejandra Amatto, este “denota el estremecimiento o conmoción que implica la transformación de lo que alguna vez resultó familiar y que, debido a procesos singulares en la experiencia de un individuo, se tornó en algo extraño o desconocido para el sujeto que ahora lo experimenta”.¹⁴

Y no contentas con deslizarse y caer, se iban formando una al lado de la otra, como barajas, ante el inmenso asombro de Cucho.

Cuando teníamos un montón de caras ordenaditas a nuestros pies, él levantó los ojos hacia mí y palideció. Bueno, se puso un poco cenizo. No pude preguntar nada. Seguramente me había quedado sin rostro y él miraba una risotada sin, labios bajo dos cuencas vacías, o con un par de bolitas bailoteándoles adentro. (p. 50).

Si bien Cucho experimenta temor ante un espacio desconocido, se puede decir que la narradora-protagonista, bajo la premisa de Amatto propuesta para otros análisis, “lo desconocido no es lo aterrador, todo lo contrario, lo aterrador es lo conocido —compuesto por espacios seguros de la vida diaria— que se ha transformado, repentinamente, en una zona ajena a nuestra comprensión”.¹⁵ De este modo, para la protagonista no es el miedo a lo desconocido de encontrarse con ella, sino la revelación de sus rostros y experiencias pasadas de manera que estas le afectaron para reconocerse sin la aprobación de la sociedad.

Finalmente, como culminación del evento fantástico, se inserta un elemento importante, este es el espejo, que de acuerdo con Magaly Velasco, permite “confirmar la

¹⁴Alejandra G. Amatto, “En el jardín de los sucesos insólitos: la extrañeza fantástica y la fuerza de la tradición en un cuento de Amparo Dávila” en *Un mundo entre sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*, México, Universidad de Guanajuato, 2019, p. 108.

¹⁵ *Ibid.*, p. 110.

transformación sufrida por el sujeto reflejado”.¹⁶ “Todavía me quedé un rato, no sé cuánto, con los ojos cerrados frente al espejo. Al abrirlos, allí estaba mi rostro con el susto de los ocho años. ¿O serían siete?” (p. 50).

Así pues, la “violencia erótica” en el relato analizado se hace presente en tanto que la narradora-protagonista padece del abuso sexual de los hombres y como producto de las normas patriarcales asume la prostitución; en primer lugar bajo la premisa de que la mujer debe ser casta hasta el matrimonio, que como consecuencia del daño a su intimidad es juzgada y segundo porque el cuerpo femenino como elemento erótico puede ser mercantilizado, recordemos que la protagonista no tenía ningún tipo de bienes materiales.

En este sentido, cuando el personaje femenino cambia el rostro que comúnmente presentaba a los hombres, surge el motivo del doble para actuar como un instrumento mediador que le permite reafirmar una parte oculta de su identidad, pero también un cambio satisfactorio de liberación, la cual posiblemente no sea experimentada por las protagonistas de los siguientes relatos.

¹⁶ Magaly Velasco, *op. cit.*, p. 59.

3.1.2 “Metamorfosis”

Efectivamente, mi amor, si antes no supiste apreciarme como mujer, ahora que soy parte molecular de esta mesa tampoco podrás reconocirme. El tiempo no ha pasado. Vuelve a comenzar. Sé feliz.
“Paseo al lago”
Enrique Jaramillo Levi

Dentro de la clasificación de temas de lo fantástico propuesta por Todorov, se encuentran los “temas del yo” donde aparece, las metamorfosis, estas “constituyen una trasgresión de la separación entre materia y espíritu, tal como generalmente se la concibe”.¹ Sin embargo, este motivo es recurrente en la literatura por influencia mítica de las antiguas civilizaciones.

En el caso de la cultura occidental, la mitología griega representa una vastísima fuente de ejemplos de esta índole que Ovidio recogería en *Las metamorfosis*. En diversas culturas se ha atribuido a dioses y demonios el poder de las transformaciones. En la Edad Media se admitía que los brujos, con ayuda de Satanás, podían convertirse en animales nocivos, particularmente en lobos.²

Por lo tanto, encontramos transformaciones de mujeres en vegetales y animales. Tal es el caso del mito de Dafne quien, con ayuda de su padre Peneo, se convierte en un árbol de laurel para escapar de las constantes propuestas de Apolo para unirse a él:

Auxíliame, padre mío, si los ríos tenéis poder divino; transfórmame y haz que yo pierda la figura por la que he agradado excesivamente. Apenas terminada la súplica, una pesada torpeza se apodera de sus miembros, sus delicados senos se ciñen con una tierna corteza, sus cabellos se alargan y se transforman en follaje y sus brazos en ramas; los pies, antes tan rápidos, se adhieren al suelo con raíces hondas y su rostro es rematado por la copa; solamente permanece en ella el brillo.³

¹ Todorov Tzvetan, “Los temas de lo fantástico introducción”, en *Introducción a la literatura fantástica*. México, Ediciones Coyoacán, 2016, p. 121.

² López Soto *apud* Claudia Cabrera Espinosa “Las metamorfosis de la narrativa breve de José María Merino” en *Entre lo insólito y lo extraño: nuevas perspectivas analíticas de la literatura fantástica Hispanoamericana*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2019, p. 447.

³ Ovidio, “Dafne” en *Las metamorfosis*, (Ed.) y (trad.) de Vicente López Soto, Barcelona, Editorial Bruguera, 1972.

Es así como podemos demostrar que en la literatura contemporánea muchas veces se siguió reproduciendo el mismo motivo, como se manifiesta en el cuento “Metamorfosis” de María Elena Llana publicado en *Apenas Murmullos* (2004) y “Un paseo al lago”, del escritor panameño Enrique Jaramillo Levi (1944), en la colección de cuentos *Duplicaciones* (1990).

En el primer relato, razón de nuestro análisis, la protagonista, sujeta a las condiciones del dominio patriarcal, “sufre la indiferencia y abandono de su marido y ella, en su deseo inconsciente y negado de una vida diferente a la que vive, va dejando su forma humana hasta tomar una nueva que la haga sentirse plena”.⁴ En el segundo, relato de Jaramillo, semejante al anterior, la protagonista padece de los constantes desplantes de su esposo: “Este jamás me ayudó en nada. «Yo trabajo con el cerebro», exclamaba cada vez que le pedía ayuda. «No tengo por que perder el tiempo lavando platos ni yendo de compras contigo. Para eso estas tú, ¿no?»”.⁵ Quien asume que la esposa es exclusivamente un ser servicial y obediente:

Supongo que en el fondo Humberto si me necesitaba, pero para cosas más prácticas que la ternura y la comprensión. Alguien tenía que cocinarle tres veces al día, limpiar la casa, hacer las compras. Un día me dí cuenta de que no era yo la que excitaba sus sentidos las pocas veces que me hacía el amor. Yo solo le servía como depósito permanentemente disponible en dónde colocar el producto de una sensualidad activada quién sabe dónde ni con quién.⁶

Sin embargo, la situación rutinaria y violenta de la protagonista cambia, cuando Jonh y Magda, “una pareja encantadora”, los invitan a pasear al lago y la protagonista advierte de lo feliz que se ve Humberto jugando sin ella, por lo que poco a poco comienza a experimentar la metamorfosis al integrarse a la mesa en la cual había permanecido toda la tarde porque a Humberto le molestaba su presencia junto a él:

⁴ Hilda Becerril Calderón, *El tratamiento de lo fantástico en dos escritoras latinoamericanas: Amparo Dávila y María Elena Llana*, México, 2017. Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 180, p. 115.

⁵ Enrique Jaramillo Levi, “Paseo al lago” en *Duplicaciones*, México, Editorial Joaquín Mortíz, 1973, p. 117.

⁶ *Ibid.*, p.119.

Me fui endureciendo al contacto de mis codos con la mesa rústica sobre la cual permanecían aún platos, vasos y cubiertos sucios. Tenía que desvivir por él, el tiempo que había perdido a mi lado, el que yo había perdido al lado suyo; devolver cada una de esas horas a su comienzo. Los gritos y las risas se fueron desvaneciendo. Del grupo solo quedaban borrosas siluetas. No pude ubicar ya el ángulo desde el cual disminuía mi capacidad de percepción. Una nueva sensación de libertad comenzaba a instalarse a pesar del endurecimiento ya casi absoluto.⁷

Es así como la metamorfosis, de acuerdo con Francisca Suárez Coalla, se presenta en dos momentos: “la necesidad (necesidad de amoldarse a situaciones siempre nuevas y distintas) y al deseo (de ser «otro», de cubrirse con otra piel y albergar sentimientos y sensaciones diferentes)”.⁸ El segundo momento es utilizado por Hilda Becerril para el análisis de “Metamorfosis”. No obstante, la situación también coincide con el relato de Jaramillo Levi, en donde las agresiones sufridas por parte de un sujeto masculino orilla a las protagonistas a desear la transformación como forma de liberación o escape, como vimos en el mito de Dafne.

Anteriormente advertí que el tema de la violencia también atraviesa el relato “Metamorfosis”. Asimismo, presentaré los sucesos contenidos que conciben al relato como fantástico-social. La historia es presentada por un narrador heterodiegético que nos permite conocer el pasado de la protagonista que no tiene nombre “con lo que puede notarse que desde este sencillo detalle se anuncia la disminución de su identidad, o en el peor de los casos, su anulación como ser humano”.⁹ Si bien se disminuye su identidad, ésta, de acuerdo con Marcela Lagarde, se encuentra sujeta a un cautiverio en relación con la libertad.

⁷ *Ibid.*, p. 120.

⁸ Francisca Suárez Coalla, “Las metamorfosis en la antigüedad y en la moderna literatura latinoamericana”, *Archivum, Revista de la Facultad de Filología*, Revistas de la Universidad de Oviedo, tomo II, n. 44-45, 1994, p. 92.

⁹ Hilda Becerril Calderón, *op. cit.*, p. 115.

Este cautiverio la subordina para la disposición de los otros, mediada por el patriarcado¹⁰: “A diferencia de otras esposas, ella no se quejaba de abandono o desinterés porque conocía su vocación de servicio”.¹¹ En su actividad diaria como tejedora en la soledad y penumbras recuerda una conversación con Cuca, una mujer víctima de engaño marital que reconocía la condición asignada a las mujeres:

[...] unas malangas, plantas de adorno, filodrendos de esos que ni siquiera precisan del sol para crecer. Ella, para tranquilizarla, sonreía y le decía que no era nada, un simple devaneo de cincuentón, sin trascendencia, pero Cuca no quería entrar en razones y desbarraba contra esta estúpida educación que nos dieron y contra esta inutilidad que somos y contra estos maridos que nos consideran una lámpara o un mueble. (p. 73).

Como se muestra en la cita, Cuca reconoce que el marido la distingue como un objeto, sin embargo, la protagonista no reconoce la violencia psicológica en la cual está inmersa en el rechazo y olvido de Adrián, ya que su esterilidad quebrantó el matrimonio, pues recordemos que una de las características impuestas por la sociedad conservadora es que dentro de un matrimonio se debe formar un núcleo familiar para que la mujer sea un ser completo y la felicidad dependa del ejercicio de su maternidad: “Se sintió contenta cuando creyó que estaba embarazada y entristecida al comprobar que se había equivocado. Y años después, ante la evidencia que no podría tener hijos, se dijo que las cosas habían venido así y ella no podía cambiarlas”. (p.72).

Después del recuerdo de la conversación con Cuca y siguiendo la definición de Ana María Morales sobre el texto fantástico, podemos notar al igual que en los demás cuentos

¹⁰ De acuerdo con Marcela Lagarde, se entiende como patriarcado a un orden social, donde los varones dominan la esfera pública (gobierno, religión, etcétera) y el espacio privado (hogar).

¹¹ María Elena Llana, “Metamorfosis” en *Apenas Murmullos*, p. 73. De aquí en adelante se citarán los relatos de Llana consignando título de cuento y página.

analizados para esta investigación, en “Metamorfosis” aparece “un mundo intratextual cotidiano como representación mimética de una realidad extratextual”.¹² Es decir, únicamente se muestra el entorno hogareño sin mostrar nada como extraordinario. Lo que permite la ambigüedad para lograr el efecto fantástico, el cual se manifiesta cuando la protagonista experimenta la transformación en vegetal:

Ni siquiera dejó de sonreír cuando advirtió que no podía mover los pies libremente. Hubiera querido inclinarse para sacudir aquel hormigueo en sus plantas, pero algo la retenía por la espalda. Con el rabillo del ojo advirtió las venitas verdes, unas ramazones nerviosas, que brotaban de sus hombros, de sus costados, de sus caderas y la iban uniendo al asiento. (p. 74).

Tal acontecimiento, como propone Ana María Morales, viola entonces el código de funcionamiento de realidad que anteriormente se aceptó como cotidiano. Sin embargo, durante la aparición del evento fantástico, por un lado, no se produce miedo en la protagonista, lo cual pone en duda la existencia de que el texto sea considerado como “fantástico” o “neofantástico”, pues de acuerdo con Alazraki se categoriza en cuanto “neofantástico” a aquellos textos donde no se produce el efecto del miedo y David Roas considera que es una condición necesaria del género, por lo que difiere la idea de Todorov, quien menciona que “el miedo no es un elemento exclusivo de lo fantástico”.¹³ Así pues Roas propone diferentes tipos de miedo: *miedo físico o emocional* y *miedo metafísico o intelectual*.

El primero “trata de una impresión experimentada por los personajes que también se comunica —emocionalmente— al lector o espectador, y que es producto de lo que se sucede en el nivel más superficial, el de las acciones”.¹⁴ Este tipo de miedo podemos encontrarlo en

¹² Ana María Morales, *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*. México, Oro de la Noche/CILF, 2008, p. XIV.

¹³ David Roas, “Hacia una teoría del miedo y lo fantástico”, *Semiosis*, n. 3, 2006, p. 101.

¹⁴ *Ibid.*, p. 108.

el relato de Llana “Reencruento”, cuando el personaje masculino muestra asombro ante los rostros desprendidos de la narradora-protagonista. El segundo *miedo metafísico o intelectual*, es aquel que recae en el lector y provoca inquietud, “se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando [...] perdemos pie de frente a un mundo que antes nos era familiar”.¹⁵ Éste lo podemos encontrar al final del relato, como veremos más adelante.

Recordemos que después de haber presenciado las agresiones de la protagonista, se manifiesta la metamorfosis que, si bien nos hace cuestionar sobre “el paradigma de realidad”, hay otro elemento del cual advierte la hispanista Hilda Becerril y pone en conflicto. Este es el gato imaginario, que al principio el narrador heterodiegético nos lo muestra como una sensación de la protagonista: “Sonreía imperceptiblemente, como si tuviera sobre el regazo un gatito dormido. Así era todas las noches, así había sido durante todas las noches de todos los últimos años y quizás también de los primeros”. (p. 71). Incluso se puede pensar que esa sensación era la de tener un hijo y que el narrador presenta como metáfora de acompañamiento a su soledad.

Al final del relato se menciona que después de la conversión en ser vivo: “el gatico comenzó a desenroscarse y a bajar clavándole las uñas en el tronco y rasgando algunas hojas” (p. 75) lo que provoca el *miedo metafísico* del que habla Roas y al que, como concluye Becerril: “si hay algo que puede resultar fantástico para el ser humano, más que la posibilidad de metamorfosis de una persona, es la probabilidad de comprobar que la ‘realidad’ que tomamos como tal posiblemente no lo sea si definimos esta como el paradigma que cada individuo”.¹⁶ Por último el relato cumple entonces una de las características de Todorov, ya que nos deja la inquietud de presenciar lo imposible.

¹⁵ *Ibid.*, p. 111.

¹⁶ *Ibid.*, p. 122.

En relación con la violencia, aun cuando el sujeto femenino se transforma, este no es percibido por su esposo, quien ya la concebía como un objeto más del hogar: “Pero cuando Adrián entró, cerrando con furtiva suavidad la puerta de la calle, pasó a su lado sin detenerse. Es decir, tuvo un momento de vacilación como si descubriera algo inusitado en la butaca desde la cual ella lo miraba esperando su saludo, su exclamación de sorpresa al verla despierta a esa hora. Pero se encogió de hombros y siguió hacia el fondo de la casa”. (p.74).

Por ello, la narradora protagonista se alegra de poder abandonar las actividades que deben alcanzar las mujeres para ser felices, dejar de brindar servicio a los otros y disfruta la transformación, la cual metafóricamente había sido anunciada por Cuca:

Y, por primera vez en su vida, un afán profundo la agitó: el deseo tremendo de sentirse sacudida, de disfrutar intensamente la efímera voluptuosidad de las hojas que se entregan al viento sabiendo que las arremolina, las estremece y sigue su camino feliz, sin pensar si son buenas o malas muchachas. Nunca, nunca había experimentado semejante ansia, tan profundo y remecedor anhelo... Todo su espíritu vibró al darse cuenta de que estaba transitando hacia la esencia de su verdadero ser, del cual su vida sólo había sido un remedo caprichoso contra el cual nunca pudo hacer nada. (p.75).

Finalmente, como hemos visto, la transformación se traduce en el deseo de ser otro y albergarse con otra piel, esta intención aparece en la protagonista del mito de Dafne, en el relato de Llana y Levi, como supervivencia y deseo de abandonar el cautiverio masculino; sin embargo, en los próximos cuentos de Ferré veremos que la transformación puede o no servir como venganza hacia el orden patriarcal.

3.2 ¿La metamorfosis como venganza?

3.2.1 “La muñeca menor” de Rosario Ferré

Después miró fijamente la muñeca y le pareció tener, como otras veces, la sensación de que ella se movía. No siempre estos movimientos se producían en seguida; ni él los esperaba cuando la muñeca estaba acostada o muerta; pero en esta última se produjeron demasiado pronto [...] en un instante, en que él sacó los ojos de la cara para mirarle las manos, ella bajó la cabeza de una manera bastante pronunciada [...]

Las Hortensias

Felisberto Hernández

Como hemos visto, en los textos fantásticos el motivo del doble tiene múltiples formas de surgir y distintas significaciones. A diferencia de los otros relatos revisados, en donde las mujeres experimentan la transformación como deseo y escape de los hombres sin ningún intermediario. En el cuento “La muñeca menor” de la escritora puertorriqueña Rosario Ferré, sí existe intermediario, en este caso una tía, quien de acuerdo con Mariela A. Gutiérrez funciona como “madrina” o “heroína”, quien salva a la sobrina del “peligro”, su marido. Igualmente, los elementos perturbadores contenidos en el texto crean el evento fantástico que reprende la violencia hacia las mujeres, como se observa a continuación.

Un narrador heterodiegético inicia el relato con la situación de la tía (perteneciente a una familia de la aristocracia cañera) atacada por una chágara¹, cuando de joven se bañaba en el río:

La cabeza metida en el reverbero negro de las rocas, había creído escuchar, revolcados con el sonido del agua, [...] En este preciso momento sintió una mordida terrible en la pantorrilla. La sacaron del agua gritando y se la llevaron a la casa en parihuelas retorciéndose de dolor.²

Acto seguido fue examinada por un médico, quien advierte que se trata de una mordedura sencilla: “Sin embargo pasaron los días y la llaga no cerraba. Al cabo de un mes el médico

¹ Crustáceo de aguas dulces pequeño, a modo de camarón con antenas.

² Rosario Ferré, “La muñeca menor” en *Papeles de Pandora*, p. 9. A partir de aquí sólo consignaré entre paréntesis el número de página del cuento de Ferré.

había llegado a la conclusión de que la chágara se había introducido dentro de la carne blanda de la pantorrilla, donde había evidentemente comenzado a engordar”. (p. 9). Tras el diagnóstico se aplicaron remedios que, supuestamente, facilitarían el abandono del animal en la pierna, pero al no dar resultado hizo que la tía viviera “para siempre con la chágara enroscada dentro de la gruta de la pantorrilla” (p. 9). Siguiendo la propuesta de David Roas, en este episodio se puede apreciar el *miedo metafísico* al existir un fenómeno imposible, como la ocupación de un animal acuático dentro del cuerpo humano y que esto se presente en un espacio de realidad, por lo que se vuelve inquietante y perturbador para el lector.

El alojamiento de la criatura y la explotación económica por parte del médico, revelada más adelante en el relato, provoca que la tía, quien había sido muy hermosa, renuncie a la vida matrimonial. Esto remite a un mandato femenino internalizado que debe cumplir (el de belleza) y al encontrarse ajena a tales parámetros, adopta mecanismos de cuidados en colectividad con la crianza de las sobrinas: “Ella las peinaba, las bañaba y les daba de comer” (p.10), esta actividad, que exige paciencia y dedicación, la orilla a fabricar muñecas de carne de guata de higuera con botones perdidos, para las niñas. Después, con el pasar de los años, la tía reúne una numerosa cantidad de muñecas, por lo que será necesario, un poco al estilo de la narrativa felisbertiana, utilizar una habitación para ellas.

Se introduce así el motivo de la muñeca, uno de los “más antiguos de la literatura fantástica o de lo extraño: el motivo del sustituto antropomorfo del hombre, del humanoide artificial, animado a la transgresión de las leyes divinas o naturales”³ e “intrínsecamente

³ Jazmín G. Tapia Vázquez, *La muñeca como motivo y eje temático en “La muñeca menor” de Rosario Ferré y “Las Hortensias” de Felisberto Hernández*, México, 2007. Tesis, Universidad Autónoma Metropolitana, p. 9.

ligado a la idea del doble, a la otredad femenina.”⁴ Tal motivo nos remite a la *nouvelle*⁵ *Las Hortensias* (1966), del escritor uruguayo Felisberto Hernández (1902-1964), a la que Ferré no es ajena, debido al profundo estudio que hizo en su tesis de maestría *El acomodador: una lectura fantástica de Felisberto Hernández* (mencionada en el esbozo biográfico de este trabajo). En el relato de Hernández, el personaje de Horacio, un coleccionista de muñecas a tamaño humano, ordena a sus empleados acomodarlas para que éstas dramaticen historias en distintos escenarios. La obsesión y el miedo de quedarse sin María, su esposa, lo lleva a solicitar la creación de una muñeca idéntica a ella nombrándola Hortensia (el segundo nombre de la esposa) poco a poco, Horacio y María dan a Hortensia un trato distinto en relación con las demás muñecas, mediante las acciones que cotidianamente hacían, María le jugaba bromas a Horacio colocándola en distintos espacios de la casa para que este las confundiera, incluso en ocasiones se les veía a los tres dar un paseo por el jardín como si se tratara de un familiar. Pese a que María concebía a la muñeca como una hija, para su esposo tenía un significado erótico. Por ello, quiso que la muñeca tuviera “calor humano”, pero esta decisión condujo al matrimonio hacia la desgracia y a la locura de Horacio quien al aparecer se había enamorado de Hortensia e incluso creía que el cuerpo de la muñeca estaba ocupado por su difunta suegra.

Continuando con las narraciones de Hernández y Ferré, existen en ellas “dos órdenes de realidad irreconciliables. Aunque se crea una apariencia de fusión que termina por minimizar las fronteras, esto finalmente conduce a una ruptura en el equilibrio de la situación

⁴ *Ibid.*, p. 77.

⁵ Utilizo el término *nouvelle* porque contrasta con los términos “novela corta” o “cuento largo” debido a su extensión. Sin embargo, teóricos como Ana María Morales en su análisis «Lo fantástico en “Las hortensias”, de Felisberto Hernández» simplemente lo enuncia como cuento, sin indagar en detalles de su clasificación.

narrada y a la pérdida de la cordura”.⁶ En *Las Hortensias* debido a que Horacio considera como presagios las historias que representan las muñecas, comienza a dudar sobre su “realidad”, hasta perder la razón e incluso se comporta como otro muñeco. Más adelante en el texto de Ferré, veremos como la existencia de dos mundos el “real” (el de la sobrina y esposo) al ser ocupado por la muñeca, perturba al sujeto masculino, quien se asombra sobre la posible transformación de la sobrina en muñeca.

Pero ¿cuál es la finalidad de la tía al fabricar muñecas del tamaño de sus sobrinas? En un primer momento, como sugiere Jazmín Tapia, podemos referir la idea del doble que surge como: “Reflejo y proyección de los deseos de su creador, la muñeca será lo que el protagonista anhela ser, ver o hacer, tal vez porque como lo asegura Todorov, el hombre necesita al «Otro» para confirmar su propia existencia”.⁷ Respecto de esto último, es probable que la tía a través de las muñecas simbolice el deseo de su desarrollo “social” como mujer que no pudo llevar a cabo por la inmovilidad de la pierna. De este modo, “el arte le permite recuperar su cuerpo, su voz y su espacio y enfrentarse a un mundo que la ha mantenido explotada y silenciada”.⁸

Sin embargo, las muñecas también son el doble de las sobrinas, pues recordemos el minucioso procedimiento que se empleaba al fabricarlas con el mismo rostro y tamaño: “la tía llamaba a su habitación a la niña con la que había soñado esa noche y le tomaba las medidas. Luego le hacía una mascarilla de cera que cubría de yeso por ambos lados como una cara viva dentro de dos caras muertas; luego hacía salir un hilillo rubio interminable por un hoyito en la barbilla” (p. 11). No obstante, con el pasar de los años la tía, “refina su arte”

⁶ Ana María Morales “Lo fantástico en «Las Hortensias» de Felisberto Hernández”, en *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, núm. 29. México, BUAP, enero-junio, 2004, p. 150.

⁷ Jazmín G. Tapia Vázquez, *op. cit.*, p. 12.

⁸ *Ibid.*, p. 52.

y los materiales de las muñecas cobran un sentido fantástico que les permite a las sobrinas separarse de su rol asignado.

Un primer indicio, son los ojos, estos dejan de ser botones y se transformaron en ojos de vidrio enviados desde Europa, por correo:

pero la tía los consideraba inservibles hasta no haberlos dejado sumergidos durante un número de días en el fondo de la quebrada para que aprendiesen a reconocer el más leve movimiento de las antenas de las chágaras. [...] los lavaba con agua de amoniaco y los guardaba relucientes como gemas, colocados sobre camas de algodón en el fondo de una lata de galletas holandesas. (p. 12).

De acuerdo con Mariela Gutiérrez la intención de aquel proceso conlleva a que “los ojos estén conscientes de su profundo deseo personal de venganza; entonces, al sumergirlos, como en un bautismo por días enteros, la tía tiene la convicción de que las chágaras, de ahora en adelante, no los destruirán”.⁹ Lo cual se puede observar a modo de prevención para las sobrinas que no queden restringidas a la libertad por causa de una chágara u hombre, como se observa más adelante.

Al casarse las sobrinas, la tía obsequia una muñeca de manufactura distinta en cuanto al rostro y manos, que son ahora: “menos transparentes, tenían la consistencia de la leche cortada” (p. 13), así como el relleno que ya no era de guata sino de miel. Aquí la miel es otro indicio, con un significado erótico y “revelador”, por un lado, “es símbolo de la sabiduría [...] el renacimiento o el cambio de personalidad que sigue la iniciación”.¹⁰ Hace también referencia al primer encuentro sexual que tendrán las sobrinas después de la boda. Por otro lado, la miel “le daría a la novia el poder del conocimiento de sí misma y del mundo, después

⁹ Mariela A. Gutiérrez, *Rosario Ferré en su edad de oro. Heroínas subversivas de Papeles de Pandora y maldito Amor*, España, Editorial Verbum, 2004, p. 36.

¹⁰ Marie Ramos Rosado, *op.cit.*, p. 214.

de estar casada”.¹¹ tal vez, porque como lo sugiere Marcela Lagarde, en el matrimonio, debido al entorno patriarcal, el rol de la mujer está asignado al espacio privado, donde su deber es servir a los otros, mostrándose acogedora, obediente, y comprensiva negándole toda expresión y libertad de su ser; encontrándose en desventaja con el rol del hombre, quien al tener acceso al espacio público puede ser autónomo y proveedor del hogar.

Estas muñecas, al ser nombradas por la tía como “Pascua de Resurrección”, nos recuerda la festividad cristiana donde Jesucristo “resucitó” y de acuerdo con fuentes bíblicas, lo hizo para “reestructurar” el mundo, dándoles una nueva forma de vida. Bajo esta perspectiva, la muñeca ofrece “redención” a las sobrinas, por lo que la miel cobra sentido al final del relato cuando la sobrina menor es consciente de la violencia que sufre por parte de su esposo, a quien conoció cuando este asistió con su padre, el médico encargado del padecimiento de su tía. El episodio del encuentro de la sobrina con su futuro esposo es importante en el relato debido a que descubrimos que la tía pudo haberse curado, como se muestra en la cita:

Sacó su estetoscopio y la auscultó cuidadosamente. La tía pensó que auscultaba la respiración de la chágara para verificar si todavía estaba viva, y cogiéndole la mano con cariño se la puso sobre un lugar determinado para que palpara el movimiento constante de las antenas. El joven dejó caer la falda y miró fijamente al padre. Usted hubiese podido haber curado esto en sus comienzos, le dijo. Es cierto, contestó el padre, pero yo sólo quería que vinieras a ver la chágara que te había pagado los estudios durante veinte años. (p. 12).

Siguiendo con la función de la muñeca, como hemos visto, esta ayuda a la tía y a las sobrinas, para que pueda vengarse de los que “curaron” la pierna, pues la tía observaba que el hijo compartía el mismo interés de su padre por acceder a la burguesía: “Se presentaba

¹¹ *Loc. cit.*

siempre con el cuello almidonado, los zapatos brillantes y el ostentoso alfiler de corbata oriental del que no tiene donde caerse muerto” (p. 13). Pese a esto, la sobrina se casa con el joven médico “porque le intrigaba su perfil dormido, y porque ya tenía ganas de saber cómo era por dentro la carne de delfín” (p. 14). Esto problematiza un hecho social, importante como lo es el matrimonio y la sexualidad, pues de acuerdo con Marcela Lagarde, a las mujeres se nos ha educado bajo la idea de una necesidad amorosa en donde la sexualidad está “marcada por rituales de pasaje –desde el nacimiento para expiar las míticas culpas eróticas de padres cosmogónicos y para concentrar esas culpas real y simbólicamente en las mujeres, constituidas en la encarnación de la impureza y el pecado”.¹² De este modo, el matrimonio resulta ser para la sobrina, el único espacio permitido para iniciar y ejercer relaciones coitales.

Mientras que para el joven, médico la unión significa “asegurarse un mundo privado propio, asentado en torno a ella, y a sus cuidados. Con la adquisición de la esposa el hombre se allega a un territorio [...] para ejercer su dominio, eje de su virilidad de su condición masculina patriarcal”¹³ cumpliendo esto, la sobrina menor fue obligada “todos los días a sentarse en el balcón, para que los que pasaban por la calle supiesen que él se había casado en sociedad” (p. 14). Aquellas conductas la hicieron “sospechar que su marido no sólo tenía el perfil de silueta de papel sino también el alma” (p. 14) y como la tía vieja colocó en las cuencas de las muñecas diamantes a cambio de vidrio, este los había extraído para comprarse un lujoso reloj. “Desde entonces la muñeca siguió sentada sobre la cola del piano, pero con los ojos bajos” (p. 14).

Después de muchos años, cuando el esposo-médico se encontraba en una alta posición económica porque las personas pagaban una cantidad numerosa “para poder ver de cerca un

¹² Marcela Lagarde, *op. cit.*, p. 171.

¹³ *Ibid.*, p. 343.

miembro legítimo de la extinta aristocracia cañera” (p. 15), la sobrina continúa “sentada en el balcón, inmóvil dentro de sus gasas y encajes, siempre con los ojos bajos” (p. 15). En este sentido, notamos dos momentos importantes, por un lado, la condición en que ha estado la sobrina por muchos años nos remite al título “La muñeca menor”, donde se representa “la mujer-muñeca, objeto de adorno, vendible, codificada, ya que la muñeca es «un juguete o un elemento decorativo, pertenece al mundo infantil femenino y es la metáfora de la mujer»”¹⁴ el hombre solo ve a su esposa como objeto de consumo que le promete una “buena vida”. Por otro lado, nos hace dudar si se trata de la sobrina o de la muñeca quien ocupa el balcón, pues recordemos que “con los ojos bajos” también se había quedado la muñeca cuando le extrajeron los diamantes.

Aunque el narrador menciona que meses posteriores al acontecimiento de los diamantes el joven buscó la muñeca para venderla a unas señoras religiosas, que le ofrecían una cantidad numerosa por el material de porcelana para hacer un retablo a la virgen Verónica, pero la sobrina percibiendo nuevamente su avaricia del médico: “le contestó que las hormigas habían descubierto por fin que la muñeca estaba rellena de miel y en una sola noche se la habían devorado”. (p. 15). Ahora bien, retomando la idea que mencioné líneas arriba, bajo la lógica de la miel, posiblemente fue ella quien descubre la miel y oculta a la muñeca para consumir una futura venganza, porque “el médico cavó toda la tierra alrededor de la casa sin encontrar nada”. (p. 15).

No obstante, de acuerdo con la propuesta de Ana María Barrenechea sobre los silencios como elementos que estructuran el relato fantástico, estos tienen suma importancia en el cuento de Ferré, puesto que “lo no dicho es indispensable para la reconstrucción de los

¹⁴ Marie Ramos Rosado, *op. cit.*, p. 212.

acontecimientos”¹⁵ provocándonos la duda sobre la ubicación de la muñeca. Bajo esta idea, Jesús Rodero propone que “la sobrina acaba transformándose en muñeca, invadida y devorada por las chágaras”¹⁶ por lo contrario, para Mariela Gutiérrez, es la muñeca “la que se queda al lado del joven marido”¹⁷ aunque en esas circunstancias ya no era joven, pues recordemos que al final de la historia, “mientras él se iba poniendo viejo, la menor guardaba la misma piel aporcelanada y dura que tenía cuando la iba a visitar a la casa del cañaveral” (p. 15).

La cita última puede ser un indicio de la lenta transformación que da paso a la unión de la muñeca y la sobrina, por ello coincido con la idea de Jesús Rodero, a excepción de que las chágaras hayan devorado a la sobrina, porque éstas “de manera subversiva e impugnadora [...] representará «el símbolo de rencor contenido por siglos de explotación» y es la que demostrará en forma gráfica toda la ira contenida en la mujer-muñeca”¹⁸ agrego también que dicha fusión o desintegración de la sobrina para convertirse en muñeca estaba anunciada desde que se mostraba en el balcón y de la cual el esposo es testigo como venganza consumada por parte de ambas mujeres. “Una noche decidió entrar en su habitación para observarla durmiendo. Notó que su pecho no se movía. Colocó delicadamente el estetoscopio sobre su corazón y oyó un lejano rumor de agua. Entonces la muñeca levantó los párpados y por las cuencas vacías de los ojos comenzaron a salir las antenas furibundas de las chágaras (p. 15).

¹⁵ Ana María Barrenechea, “Los silencios del texto en la literatura fantástica”, en (ed.). Enriqueta Morillas Ventura., *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, España, Ediciones Siruela, 1991, p. 52.

¹⁶ Jesús Rodero, *op.cit.*, p. 124.

¹⁷ Mariela A. Gutiérrez, *op. cit.*, p. 32.

¹⁸ Marie Ramos Rosado, *op. cit.*, p. 218.

Al respecto, “La muñeca menor” se puede comprender bajo la premisa de Barrenechea, donde “la lectura oscila entonces entre la suposición de la nada y la sospecha de algo insondable, entre la reconstrucción de una causalidad oculta y la aceptación del sin sentido: en ese vacío acecha la plenitud semántica del peligro”.¹⁹ Por ello este relato deja el asombro sobre la transformación de la sobrina en muñeca de manera literal y debido a todos los indicios presentados permiten “reconstruir” esa “casualidad oculta” que nos dice Barrenechea y aceptarla.

En el análisis siguiente del cuento “Cuando las mujeres quieren a los hombres”, se verá cómo al igual que en “La muñeca menor”, Ferré utiliza el motivo del doble para que las protagonistas puedan abandonar la estructura patriarcal que las envuelve. Pero, al igual que en el cuento “Metamorfosis” de Llana, aunque pensemos en una transformación “deseada” la identidad de las mujeres es anulada, por lo que es interesante cuestionarse si realmente la transformación funciona como venganza.

¹⁹ Ana María Barrenechea, *op. cit.*, p. 57.

3.2.2 “Cuando las mujeres quieren a los hombres”

Los últimos días que la vi, se lamentó amargamente de su suerte. Murió de envidia. Repetía sin cesar: “Alguien me ha robado la vida, pero lo pagará muy caro. No tendré mi vestido de terciopelo, ella lo tendrá; Bruto será de ella; los hombres no se disfrazarán de mujer para entrar en mi casa sino en la de ella [...]”
“La casa de azúcar”
Silvina Ocampo

De acuerdo con el sociólogo francés Pierre Bourdieu, la violencia simbólica es “amortiguada, insensible e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento, o más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento.”¹ Por consiguiente, el orden simbólico es la base del control masculino, que se funda en el *habitus*. Es decir, se trata de una violencia que ha sido aceptada sin cuestionamiento y promueve las normas androcéntricas interiorizadas desde el núcleo familiar.

Lo anterior se muestra en el cuento “Cuando las mujeres quieren a los hombres”² publicado en la colección *Papeles de Pandora* (1976), donde las vidas de dos mujeres Isabel Luberza (esposa, mujer blanca, burguesa y decente) e Isabel la Negra (amante, prostituta y negra), son atravesadas por el dominio que la sociedad ha ejercido sobre ellas, de acuerdo con el rol asignado por su condición social. Sus historias se cruzan cuando fallece Ambrosio (quien por muchos años mantuvo un vínculo sexual con ambas) y descubren que son

¹ Pierre Bourdieu, *La dominación masculina*, Editorial Anagrama, España, Editorial Anagrama, 2000, p.5.

² El título es un préstamo de la plena, compuesta por Amaury Veray en la década de los cincuenta, por lo que, desde los inicios, veremos el elemento de la duplicidad dialéctica, subversión de estructuras. Rosario Ferré toma, el título de una plena, música de extracción popular y obrera. Rápidamente, observamos una estructura subvertida e irónica Aparece como parte del epígrafe la letra de la plena, pero alterada en su contenido:

*la puta que yo conozco
no es de la China ni del Japón,
porque la puta viene de Ponce
viene del barrio de San Antón.*

Marie Ramos Rosado, *La mujer negra en la literatura puertorriqueña cuentística de los setenta*, 2^a ed., Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2016, p. 237.

partícipes de la misma herencia. En este apartado presentaré cómo se configuran los *juegos con la personalidad* que refiere Flora Botton ante la “fusión” de las protagonistas, asimismo, expondré la violencia contenida en los personajes, donde lo fantástico puede permitir la posibilidad de destruir los roles asignados.

El cuento inicia con el reclamo a Ambrosio (como si este siguiera vivo) que hace Isabel Luberza sobre el conflicto entre Isabel la Negra: “Fue cuando tú te moriste, [...] y nos dejaste a cada una la mitad de toda tu herencia, que empezó todo este desbarajuste, este escándalo girando por todas partes como un aro de hierro, restrellando tu buen nombre contra las paredes del pueblo [...] empujándonos a las dos cuestas abajo a la vez”.³ En esta escena, la voz en primera persona nos muestra el suceso fantástico que ocurre sin advertencia: “cualquiera diría que hiciste lo que hiciste a propósito [...] o al menos eso pensábamos entonces, antes de que intuyéramos tus verdaderas intenciones, la habilidad con que nos habías estado manipulando para que nos fuéramos fundiendo, para que nos fuéramos difuminando la una sobre la otra como una foto vieja colocada amorosamente debajo su negativo” (p. 27).

Siguiendo la teoría de Todorov, este narrador funciona para “‘autenticar’ lo que se relata”⁴, sin embargo, desde la posición de Campra puede ser sospechoso, debido a que solo presenta su experiencia sin la aprobación de otra, por lo que podría modificar la diégesis a su favor. Respecto de ello, a consecuencia de la rivalidad entre las protagonistas (donde Isabel la Negra deseaba tener el prestigio y reconocimiento social de Isabel Luberza y esta quería el disfrute de la sexualidad que tenía negada y condicionada por ser mujer decente) por un

³ Mariela A. Gutiérrez, *Rosario Ferré en su edad de oro. Heroínas subversivas de Papeles de Pandora y Maldito Amor*, España, Editorial Verbum, 2004, p. 83.

⁴ Hilda Becerril Calderón, *El tratamiento de lo fantástico en dos escritoras latinoamericanas: Amparo Dávila y María Elena Llana*, México, 2017. Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 180, p. 25.

lado, dudamos que Isabel Luberza puede simular la fusión entre Isabel la Negra para poder expresar su sexualidad tan libre como ella, por otro, también genera la sospecha que quizá Isabel Luberza, tras la muerte de Ambrosio y la obsesión por la existencia de una amante, enloquece y cree que se ha convertido en Isabel la Negra.

No obstante, en virtud del enfoque narrativo múltiple que existe en el cuento, reconocemos que Isabel Luberza no miente sobre la “fusión”, pues, Isabel la Negra y un narrador heterodiegético confirman el suceso. Isabel la Negra testifica la transformación cuando se refiere a la muerte de la esposa de Ambrosio y que ambas comparten un solo cuerpo, como se muestra en la siguiente cita: “Sentada en el balcón esperando que entren en esta casa para buscarla y se la lleven, sentada esperando para verla pasar camino de esa sepultura que me tocaba a mí pero que ahora le darán a ella, al cuerpo sagrado de Isabel Luberza [...] Su cuerpo ahora desnudo y teñido de negro, el sexo cubierto por un pequeño triángulo de amatistas entre las cuáles está la que el obispo llevaba en el dedo [...]” (p. 32) Mientras tanto, la participación del narrador heterodiegético (quien se halla en el pasaje donde Isabel la Negra visita a Isabel Luberza para comprar la casa y mudar su burdel) nos ofrece una característica importante del texto fantástico: *la verosimilitud*, con ella confirma la historia de las protagonistas.

Pensaba que habían pasado tantos años desde que habían sido rivales que ya todo resentimiento se habría olvidado, que las necesidades inmediatas facilitarían un diálogo sensato y productivo para ambas. La viuda seguramente estaría necesitada de una renta que le asegurara una vejez tranquila, y que la motivara a venderle su mitad de la casa. Por su parte Isabel la Negra pensaba que eran muchas las razones por las cuales deseaba mudar allí su prostíbulo, algunas de las cuales ella misma no entendía muy bien. Era indudable que el negocio había tenido tanto éxito que necesitaba ampliarlo, sacarlo del arrabal en el cual se desprestigiaba y hasta daba la impresión de ser un negocio malsano. (p. 33)

Ahora bien, hemos hablado de la participación de los narradores en el texto y lo indispensable que es para confirmar la transformación y de acuerdo con Juan Bargalló la “fusión”: “es resultado de un proceso lento de mutua aproximación hasta alcanzar la identificación”⁵, en este sentido con los recursos literarios como la analepsis, podemos conocer los indicios del proceso que experimenta Isabel Luberza; por un lado, usar el mismo tono de esmalte que Isabel la Negra muestra la aceptación de la otra persona: “tantos años de pintarme las uñas todas las mañanas acercándome a la ventana del cuarto para ver mejor, de pintármelas siempre con Cherries Jubilee porque era la pintura más roja que había entonces, mientras pensaba en ella, Ambrosio, en Isabel la Negra, o a lo mejor ya había empezado a pensar en mí, en esa otra que había comenzado a nacerme desde adentro como un quiste” (p. 30) Por otro lado, la mala relación que llevaba con su esposo, la enfrentó a la resignación y el deseo de convertirse en Isabel la Negra: “Fue así que, a través de los años, ella se fue convirtiendo en algo como un mal necesario, un tumor que llevamos en el seno y que vamos recubriendo de nuestra carne más blanda para que no nos moleste. Era cuando nos sentábamos a la mesa que a veces más cerca sentía su presencia” (p. 40).

La adopción de características de otra persona nos remite al cuento de la escritora argentina Silvina Ocampo (1903-1993) “La casa de azúcar”⁶ en el que Cristina una mujer supersticiosa, con la creencia de que vivir en casas donde alguien más estuvo es de mala suerte. Debido a esta situación, su esposo le oculta que la “nueva” casa a la que se mudaron fue habitada anteriormente. De manera misteriosa, poco a poco Cristina se identifica con la vida de la antigua dueña, llamada Violeta, una mujer que según los rumores de los vecinos

⁵ Juan Bargalló, “Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, fisión, y por metamorfosis”, en Juan Bargalló Carraté, ed., *Identidad y alteridad: Aproximación al tema del doble*, España, Ediciones Alfar, p. 1994, p. 17.

⁶ Incluido en su libro *La furia* (1959).

tenía varios amantes. Por lo tanto, la forma que adopta Cristina de Violeta, una mujer “libre” y sin temores, le permite escaparse del yugo de su esposo, quien se había vuelto celoso y posesivo. Así como en el cuento de Ocampo o los de Llana “Metamorfosis” y “Reencuentro” (analizados en este trabajo), la transformación les permite a las protagonistas desprenderse de las violencias en las que están inmersas, pero ¿cuáles son las violencias, en este relato?, ¿realmente la transformación, funciona como venganza, si la identidad de Isabel Luberza queda anulada?

Como refiere Pierre Bourdieu, respecto de la violencia simbólica esta:

se instituye a través de la adhesión que el dominado se siente obligado a conceder al dominador (por consiguiente, a la dominación) cuando no dispone, para imaginarla o para imaginarse a sí mismo o, mejor dicho, para imaginar la relación que tiene con él, de otro instrumento de conocimiento que aquel que comparte con el dominador y que, al no ser más que la forma asimilada de la relación de dominación, hacen que esa relación parezca natural. o, en otras palabras, cuando los esquemas que pone en práctica para percibirse y apreciarse o para percibir y apreciar a los dominadores (alto/bajo, masculino/femenino, blanco/negro, etc.), son el producto de la asimilación de las clasificaciones, de ese modo naturalizadas, de las que su ser social es el producto.⁷

Bajo esta idea, se pueden percibir cómo los estereotipos de las personas negras y el rol que las mujeres ejecutan de acuerdo con su condición social son otorgados por el dominador y el dominado los recibe. En cuanto a los estereotipos en la figura de Isabel la Negra, notamos la subordinación y opresión, como: la sexualización del cuerpo, menor visibilidad en el núcleo social, conllevando esto al racismo y la discriminación. Por ejemplo, en el episodio donde Isabel Luberza comienza a notar interés en pintarse las uñas, se asusta por el uso del color Cherries Jubilee: “yo Isabel Luberza tu mujer, que tenía el gusto tan refinado, me gustara

⁷ Pierre Bourdieu, *op. cit.* p. 28.

aquel color tan chillón, berrendo como esos colores que les gustan a los negros” (p. 30). Porque para ella tanto el color de esmalte, como el ser engañada con una persona negra, significa “inferioridad” y “desprestigio”. Tal situación nos remite al pasaje de la novela *El amor en los tiempos de cólera* del escritor colombiano Gabriel García Márquez, donde la protagonista Fermina Daza (mujer “decente” y blanca) se entera que el doctor Juvenal Urbino (esposo) le fue infiel con una mujer negra:

Para ella era el final. Estaba segura de que su honra andaba de boca en boca desde antes de que el marido terminara de cumplir la penitencia, y el sentimiento de humillación que eso le causaba era mucho menos soportable que la vergüenza y la rabia y la injusticia de la infidelidad. Y lo peor de todo, carajo: con una negra. Él corrigió: «Mulata». Pero entonces toda precisión salía sobrando: ella había terminado.

-Es la misma vaina -dijo-, y sólo ahora lo entiendo: era un olor de negra.⁸

Ahora bien, al ser Isabel la Negra prostituta y amante de Ambrosio, sufre una doble opresión, pues, ofrece sus servicios sexuales a los amigos de su dominador.

Al entrar en la casa no pude evitar pensar en ti, Ambrosio, en cómo me tuviste encerrada durante tantos años en aquel rancho de tablones con techo de zinc, condenada a pasarme los días sacándole los quesos a los niñitos ricos, a los hijos de tus amigos que tú me traías para que le hagas el favor Isabel, [...] orinándomeles encima para que se pudieran venir, para que sus papás pudieran por fin dormir tranquilos porque los hijos que ellos habían parido no les habían salido mariconcitos, no les habían salido santoletitos con el culo astillado de porcelana, porque los hijos que ellos habían parido eran hijos de San Jierro y de Santa Daga pero sólo podían traerlos a donde mí para poder comprobarlo, [...] (p. 35)

Sin embargo, como se observa en la cita, los varones también reciben la violencia simbólica. Centran su identidad en el poder erótico y la capacidad de poseer a las mujeres⁹ para que de acuerdo con Pierre Bordieu, la sociedad no los llame “débiles” y se compruebe que

⁸ Gabriel García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*, México, Diana, 2010, p. 273.

⁹ Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, Siglo XXI, 2ª. ed. 2015, p. 336.

pertenecen al grupo de los “hombres auténticos”, a su vez, como nos dice Marcela Lagarde, obtienen una valoración política. Ante esto, vemos a Isabel Luberza e Isabel la Negra normalizar que Ambrosio y otros hombres tenga, una amante, como se enuncia al principio del relato: “tu querida y tu mujer, siempre hemos sabido que debajo de cada sociedad se oculta una prostituta” (p. 27).

De igual manera, notamos otro aspecto importante: el rol de la prostituta y la esposa en la sociedad. El primero permite “la producción de [...] la virginidad, la castidad, la fidelidad y la monogamia de las esposas”.¹⁰ Las prostitutas podrán disfrutar de su sexualidad sin ser “mal vistas”. Mientras que las esposas, como Isabel Luberza al ser comprensiva, obediente, su sexualidad solo es vista como procreación, el erotismo para ellas es “negativo” e “impuro”, disfrutar de este las consideraría “malas mujeres”, como lo narra Isabel la Negra.

[...] porque no es correcto que a una niña bien se le disloque la pelvis, porque las niñas bien tienen vaginas de plata pulida y cuerpos de columnas de alabastro, porque no está bien que las niñas bien se monten encima y galopen por su propio gusto y no por hacerle el gusto a nadie, porque ellos no hubieran podido aprender a hacer nada de esto con las niñas bien porque eso no hubiese estado correcto, ellos no se hubiesen sentido machos, porque el macho es siempre el que tiene que tomar la iniciativa pero alguien tiene que enseñarlos la primera vez y por eso van donde Isabel la Negra [...] (p. 36)

A la vista de lo analizado, concuerdo con Marie Ramos Rosado al mencionar que: “Rosario Ferré va a tratar de probar en este cuento que la sociedad ha creado mujeres llenas de contradicciones, mujeres imperfectas, que son ellas y sus contrarios”.¹¹ La violencia simbólica ejercida en cuanto a la imposición de estereotipos de sexo y raza provocaron

¹⁰ *Ibid.*, p. 429.

¹¹ Marie Ramos Rosado, *La mujer negra en la cuentística puertorriqueña: cuentística de los setenta*, 2a. ed., Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2016, p. 239.

rivalidad entre las mujeres, cada una deseó la vida de la otra, Isabel la Negra deseaba el prestigio de Isabel Luberza, “la Dama Auxiliar de la Cruz Roja o Elizabeth the Black, la presidenta de los Young Lords [...] la dama popular de la compañera de Ruth Fernández el alma de Puerto Rico [...]” (p. 28). Isabel Luberza quería el erotismo de Isabel la Negra: “Me la imaginaba entonces en el catre contigo, adoptando las posiciones más soeces, dejándose cachondear todo el cuerpo, dejándose cachondear por delante y por detrás” (p. 42).

Por último, a pesar de estas ideas de competitividad, es pertinente mencionar que las protagonistas reconocen la violencia en la que estaban inmersas, en la voz de Isabel la Negra, leemos: “Coño, Ambrosio, tenías que tener un corazón de piedra para hacerla sufrir como la hiciste” (p. 38). Debido a este reclamo, es posible, como mencioné líneas arriba, que la “fusión” sea un mecanismo de venganza para romper las normas patriarcales y liberar a las mujeres. No obstante, Ramos Rosado deduce que Isabel la Negra no logró esa libertad, ya que “internalizó la ideología de la clase dominante, falsos valores como la corrupción, el interés por lo material y el ‘blanqueamiento social’”.¹² Si bien es cierto que la adopción de estos elementos no la liberaron. Añadido sin duda que tras la ocupación del hogar como se muestra al principio del relato: “Sentada en el balcón de esta casa que ahora será de las dos, de Isabel Luberza y de Isabel la Negra, de esta casa que ahora pasará a convertirse en parte de una misma leyenda, la leyenda de la prostituta y de la dama de sociedad. Sentada en el balcón de mi nuevo prostíbulo sin que nadie sospeche, los balaustres de largas ánforas plateadas pintados ahora de shocking pink, alineados frente a mí como falos alegres, [...]” (p. 31). Pudo destruir los recuerdos de Ambrosio, quien tanto daño les hizo, subvertir los valores morales y de la burguesía, al mostrarse como la mujer que la sociedad rechazaría.

¹² *Ibid.*, p. 244.

CONCLUSIONES

En esta tesis se ha podido confirmar que lo fantástico funciona, de acuerdo con Todorov, como arma de combate para la crítica social. La estrategia fantástica que utilizan María Elena Llana y Rosario Ferré les permite cuestionar los roles femeninos impuestos, modelos tradicionales machistas, etc., vistos en distintos espacios como la casa y el prostíbulo. Ahora bien, a manera general presento las semejanzas y diferencias que existen entre los relatos.

Las autoras caribeñas coinciden en utilizar el *doppelgänger* para representar las violencias que sufren las protagonistas, por lo que se trata, entonces, de un recurso para hablar de la pérdida de identidad, pues nos remite a la confrontación con el personaje mismo y el deseo de ser “otro”. Estas características, de acuerdo con Magali Velasco, permiten a los personajes “liberarse de ataduras sociales, transgredir normas morales, aunque, como consecuencia se desata el miedo y la angustia por el desequilibrio que provoca”.¹

En los cuentos analizados, el corpus se presenta como cotidiano al lector y por eso, cuando surge un elemento transgresor, el efecto de realidad estalla. En “Reencuentro”, de Llana, la protagonista sufre violencia erótica, el doble sólo funciona para reafirmar quién es. En contraste con “Metamorfosis” el doble le permite no solo reafirmarse como una mujer que es violentada psicológicamente por su marido, sino que también le permite abandonar su aspecto humano para convertirse en vegetal. A diferencia de estos textos y, debido a su consciencia feminista, en Ferré el doble se cuestiona desde dos aspectos, como son: la libertad o la venganza.

En “La muñeca menor” encontramos, inicialmente, que en el personaje de la tía se manifestó el recurso del doble como deseo para reconstituir su identidad a través de las

¹ Magaly Velasco, *El cuento la casa de lo fantástico*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2007, p.88.

muñecas. En un segundo plano, las muñecas operaron como el doble de las sobrinas. En este sentido, cuestioné bajo la lógica de que la sobrina menor y muñeca se unificaron, si esto funcionó como venganza contra el marido, aunque se anulara la entidad. Ahora afirmo que esta transformación sí fue incluso un instrumento de “redención”, donde la tía y sobrina fueron las heroínas.

“Cuando las mujeres quieren a los hombres” es un cuento complejo, ya que contiene tres voces narrativas y, sin duda, cumple con la característica principal de lo fantástico: inquietar al lector. En el análisis no solamente vimos cómo se estructura la violencia entre las mujeres, sino también en los hombres. Sin embargo, las mujeres se muestran más vulnerables en cuanto a que deben cumplir ciertos estereotipos. Por eso el uso de lo fantástico resulta, a mi parecer, más subversivo y transgresor, ya que con el doble las protagonistas se unifican y destruyen los modelos patriarcales. A pesar de que se puede pensar en la anulación de la otra como algo negativo, ambas evaden ese sistema patriarcal que las oprimió; Isabel Luberza finalmente puede disfrutar su sexualidad e Isabel la negra se muestra triunfante ante la sociedad que tanto la marginó.

Finalmente, sin duda lo fantástico nos permite encontrar “metáforas sociales” que nos llevan a la reflexión. Presentar las violencias de la narrativa breve de ambas escritoras me hizo distinguir (al igual que a ellas) el tipo de violencias que se ejercen en mi entorno. Por lo que abstraer estas ideas a nuestra época resulta fundamental para seguir cuestionando distintos fenómenos sociales. Asimismo, en esta tesis pudimos observar como cada escritora incluye distintos personajes para hablar de la violencia. De manera no tan distinta a sus contemporáneas Ferré introduce en su narrativa el tema de la sexualidad femenina, el cual en su época era poco cuestionado y sobre todo válido. En el caso de Llana su narrativa tampoco estuvo limitada para tratar dos temas del hogar, la violencia sexual y la violencia conyugal.

Espero que esta tesis sea de utilidad para reconocer la obra de Llana y Ferré, así como también la de más escritoras caribeñas que deben ser estudiadas bajo la lupa de lo fantástico-social, pues resulta ser un mecanismo ideal para comprender el contexto por el cual este tipo de literaturas fueron poco reconocidas. En este estudio la obra de Llana y Ferré tiene mucho que ofrecer, desde lo fantástico hasta los estudios de género o decoloniales. Por ello, se abren las posibilidades de transgredir la realidad.

Bibliografía

FUENTES DIRECTAS

FERRÉ, Rosario. *Papeles de Pandora*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1979.

LLANA, María Elena. *Apenas Murmullos*. Cuba: Editorial Letras Cubanas, 2004.

_____. *Tras la Quinta Puerta*. Cuba: Ediciones Unión, 2014.

FUENTES INDIRECTAS

ACEVEDO, Ramón Luis, *Del silencio al estallido: Narrativa femenina puertorriqueña: Puerto Rico*: Editorial Cultural, 1991.

AMATTO CUÑA, Alejandra G (ed.). “Las fronteras de la ficción: cómo concebir los límites del relato fantástico-social”, en *Pirandante*, n. 5, 2020. p. 1-11.

_____. *Entre lo insólito y lo extraño: nuevas perspectivas analíticas de la literatura fantástica hispanoamericana*. México: UNAM, 2019.

ALVARADO SIERRA, Melissa. *La narrativa activista de Rosario Ferré: feminismo e identidad*/Kindle.

BARRENECHEA Ana María. “Ensayo de una tipología de lo fantástico”, en José Miguel Sardiñas (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas/Editorial Arte y Literatura, 2007, pp. 59-69.

_____. “La literatura fantástica: función de los códigos”, en José Miguel Sardiñas, (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas/Editorial Arte y Literatura, 2007, pp. 71-80.

_____. “Los silencios del texto en la literatura fantástica”, en (ed.), Enriqueta Morillas Ventura. *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. España: Ediciones Siruela, 1991, pp. 49-74.

BARGALLÓ, Juan (ed.). *Identidad y alteridad: Aproximación al tema del doble*. España: Ediciones Alfar, 1994.

BECERRIL CALDERÓN, Hilda. *El Tratamiento de lo fantástico en dos escritoras latinoamericanas: Amparo Dávila y María Elena Llana*. Tesis de licenciatura. México: UNAM, 2017.

BOTTO BURLÁ, Flora. *Los juegos fantásticos. Estudios de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos*. México: UNAM, 1989.

- BORDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. España: Editorial Anagrama, 2000.
- CAPOTE, Zaida. “Cuba años sesenta. Cuentística femenina y canon literario”, en *La Gaceta de Cuba*, n. 1, 2000, pp. 20-23.
- CAMPRA, Rosalba. “Más allá del horizonte de expectativas: fantástico y metáfora social”, en *Casa de las Américas*, n. 213, 1998, pp. 17-23.
- _____. “Una isotopía de la transgresión”, en José Miguel Sardiñas, (ed.), *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas/Editorial Arte y Literatura, 2007, pp. 135-165.
- CAMPUZANO, Luisa. *Las muchachas de la Habana no tienen temor de Dios*. Cuba: Ediciones Unión, 2004.
- DÁVILA, Amparo. *El huésped y otros relatos siniestros*. México: FCE, 2018, pp. 37-43.
- DÍAZ LLANILLO, Esther, “Anónimo” en Mirta Yáñez (comp.), *Estatuas de sal. Cuentísticas cubanas contemporáneas*. Cuba: Ediciones la Unión, 1996, pp. 122-125.
- _____. *Cuentos antes y después del sueño*. Cuba: Editorial Letras Cubanas, 1999.
- FERRÉ, Rosario. *A la sombra de tu nombre*. México: Alfaguara, 2000.
- _____. “El acomodador”. *Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*. México: FCE, 1980.
- _____. “La cocina de la escritura”, en *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Puerto Rico: Ediciones Huracán, p. 138.
- _____. *Memoria*. México: Colección entre Mares, 2011.
- DITA GÓMEZ MAYREEN. *Los nuevos paradigmas narrativos en Apenas Murmullos y Ronda en el malecón*, Tesis de licenciatura. Cuba: Universidad Central “Marta Abreu” de las Villas, 2007.
- GARCÍA MARQUEZ, Gabriel. *El amor en los tiempos del cólera*. México: Diana, 2010.
- GUTIÉRREZ, Mariela A. *Rosario Ferré en su edad de oro. Heroínas subversivas de Papeles de Pandora y Maldito Amor*. España: Editorial Verbum, 2004.
- GUERRA, Wendy. “Glamour y revolución” en *Cuba en la encrucijada*/Edición Kindle e-book.
- HERNÁNDEZ, Helen. “El idioma es un misterio insondable”, en *Palabras sin velo: entrevistas y cuentos de narradoras cubanas*. Cuba: Editorial Caminos, 2013, pp. 66-81.

- _____. *Mujeres en crisis. Aproximaciones a lo femenino en las narradoras cubanas de los noventa*. Cuba: Publicaciones Acuario, 2011.
- HERNÁNDEZ, Felisberto. “El cocodrilo” en *Material de Lectura*: México: Dirección de Literatura UNAM, 2008.
- HOLGADO FERNÁNDEZ, Isabel. *¡No es fácil! Mujeres cubanas y la crisis revolucionaria*. España: Icaria, 2000.
- JARAMILLO LEVI, Enrique. “Paseo al lago” en *Duplicaciones*. México: Editorial Joaquín Mortiz, México, 1973.
- Rosemary Jackson, *Fantasy: literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos editora, 1986.
- LAGARDE, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. 2ª. Ed., México: Siglo XXI, 2015.
- LAGOS, María Inés. “Subjetividades corporalizadas: ‘Maldito amor’ de Rosario Ferré y *Jamás el fuego nunca* de Diamela Eltit”, en *Nomadías*, n. 10, Chile, enero de 2009.
- LLANILLO, Esther Díaz. *Cuentos antes y después del sueño*: Cuba, Editorial Letras Cubanas, 1999.
- LÓPEZ PELLISA, Teresa y Ruíz Garzón Ricard. *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Hispanoamérica y España*. España: Páginas de Espuma, 2019.
- LÓPEZ CABRALES, María del Mar. *Rompiendo las olas durante el período especial. Creación artística y literaria de mujeres*. Argentina: Editorial Corregidor, 2007.
- MARTÍN LÓPEZ, Rebeca. *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*, Tesis doctoral, España: UAB, 2006.
- MORALES, Ana María. *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*. México: Oro de la Noche/CILF, 2008.
- MONTALVO-MONTALVO, Marilyn. “Reivindicaciones de la mujer puertorriqueña” en *Perspectiva Social*, n. 13, 1979.
- OLEA FRANCO, Rafael. *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. México: El Colegio de México/Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2004.
- _____. Rafael. “Felisberto Hernández, una literatura inasible”, en *Cuadernos Americanos*, vol. 4, n.100, 2003, p. 143-159.

- OVIDIO, “Dafne” en *Las metamorfosis*, (ed.), (trad.), Vicente López Soto, España: Editorial Bruguera, 1972.
- PALMER LÓPEZ, Sandra. “Rosario Ferré y la Generación del 70: Evolución estética y literaria”, en *Acta Literaria*, n. 27, Universidad de Concepción, 2002.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *Relato en perspectiva*. México: Siglo XXI, 2020.
- PORTUGAL, Ana. “El periodismo femenino: la escritura como desafío”, en Eliana Ortega. *Más allá de la Ciudad Letrada. Escritoras de Nuestra América*. Chile: ISIS Internacional, 2000.
- RAMOS ROSADO, Marie. *La mujer negra en la cuentística puertorriqueña: cuentística de los setenta*, 2ª. Ed., Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2016.
- ROAS, David. “Hacia una teoría del miedo y lo fantástico”, en *Semiosis*, n. 3, 2006, pp. 95-116.
- RODERO, Jesús. *La edad de la incertidumbre. Un estudio del cuento fantástico del siglo XX en Latinoamérica*. Ediciones Peter Lang, 2006.
- SARDIÑAS, José Miguel. *El cuento fantástico en Cuba y otros estudios*. Cuba: Letras Cubanas, 2010.
- _____. “El orden alterno en algunas teorías de lo fantástico y el cuento cubano de la Revolución”, *Signos Literarios y Lingüísticos*, II. 2. Cuba: Casa de las Américas, 2000.
- _____. “Los cuentos de Amparo Dávila entre lo fantástico y el terror”, en *Un mundo entre sombras camina a mi lado. Estudios críticos de la obra de Amparo Dávila*. México: Universidad de Guanajuato, 2019, pp. 74-98.
- _____. (ed.). *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Cuba: Editorial Arte y Literatura, 2007.
- SUÁREZ, Karla. *Silencios*. España: Ediciones Lengua de Trapo, 1999.
- TAPIA VÁZQUEZ, Jazmín G. *La muñeca como motivo y eje temático en “La muñeca menor” de Rosario Ferré y “Las hortensias” de Felisberto Hernández*, Tesis de licenciatura. México: UAM, 2007.
- TZVETAN, Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán, 2016.

- VALLE, Norma. “El feminismo y su manifestación en las organizaciones de mujeres en Puerto Rico”, en *La mujer en la sociedad puertorriqueña*. Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1980.
- VELASCO, Magaly. *El cuento la casa de lo fantástico*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2007.
- VÉLEZ PESANTE, Rocío. “Entrevista a la escritora cubana María Elena Llana,” en *Revista Surco Sur*, Vol. 7, 2017.
- YAÑEZ, MIRTA, “La mujer de Lot miró”, en *Cubanas a capítulo, Selección de ensayos sobre mujeres cubanas y literatura*, Cuba, 2000.