

Interculturalidad y construcciones identitarias en la narrativa de Mayra Santos Febres: una propuesta de diálogo dialógico

Lise Sauriol

El presente artículo, lejos de constituir un análisis exhaustivo, propone un primer acercamiento a la problemática de mi tesis doctoral a partir de algunas propuestas de interculturalidad. Dicha tesis enfocará el tema de las construcciones identitarias en la narrativa reciente de Puerto Rico y, en particular, en la obra de la figura cumbre de la última generación literaria en la isla, la escritora Mayra Santos Febres. Hasta el momento, la producción de la autora incluye dos poemarios, *Anamú y Manigua* y *El orden escapado* (1991); dos colecciones de cuentos, *Pez de vidrio* (1995) y *El cuerpo correcto* (1998); y dos novelas, *Sirena Selena vestida de pena* (2000), obra con la cual alcanza la fama y el reconocimiento que tiene hoy en día, y *Cualquier miércoles soy tuya* (2002), una novela detectivesca.

Al evocar las consecuencias de la globalización en su estado actual, Walter D. Mignolo constata que: “Mientras que en un extremo se celebran los beneficios de la globalización para aliviar la pobreza, en el otro extremo se pone de relieve el incremento de la marginación y de la pobreza, condición necesaria de las formas actuales de la globalización” (18). Existe, pues, un desfase entre las promesas de mejoramiento planetario que conlleva la globalización y la realidad, es decir, entre la utopía o la globalización tal como fue imaginada, y la manera como se vive a diario. De este desfase surge la necesidad de repensar la globalización desde otros paradigmas para poder construir un mundo equitativo para todos. Las propuestas de la interculturalidad como categoría éticopolítica se insertan en este ambicioso pero necesario proyecto.

Según afirma Xavier Etxebarria, la palabra clave en la interculturalidad es “diálogo”, un diálogo que:

pretende reforzar creativa y solidariamente las identidades específicas de los que dialogan, desde la interpelación y desde la incorporación inculturada –esto es “digerida” y en cierto sentido transformada por el marco cultural propio– de elementos proveniente [sic] de las otras culturas. (Etxebarria 107)

Para Giddens, tal incorporación se produce por medio de un proceso de “rutinización” que opera desde lo cotidiano y asegura la reproducción, la reconfiguración y la transmisión de los esquemas culturales. Al

reproducirse de una manera continua en lo cotidiano, éstos moldean la personalidad del sujeto e influyen sobre las instituciones que las perpetúan (citado en Gunther Dietz 103).

Un poco en la misma línea, Bourdieu propone que nuestros *habitus* más que sólo estados mentales son formas de ser “in-corporadas” (citado en Sepúlveda 96). El concepto de rutinización como forma de generar, reproducir y transmitir formas de conocimiento que opera desde lo cotidiano, y la idea de que nuestras prácticas culturales estén grabadas en el cuerpo me parecen particularmente interesantes para dar cuenta de la producción de sentido en la obra de Mayra Santos Febres, puesto que el erotismo y la sensualidad son las formas de conocimiento que privilegia la autora y constituyen el motor de todas sus construcciones identitarias.

La crítica actual tiende mayoritariamente a afirmar que estas construcciones se inscriben en un proyecto de “transgresión” de los modelos hegemónicos. La siguiente cita de Luis Felipe Díaz resume muy bien la tendencia:

Pez de vidrio (1995), *El cuerpo correcto* (1998) y *Sirena Selena vestida de pena* (2000) son obras narrativas que le permiten a Mayra Santos continuar de manera más radical muchas de las transgresiones que ha venido afrontando la literatura puertorriqueña desde los años 70. Nos expone en estas obras a desacostumbrados modos de representar identidades y de articular sin mayores refrenos sus expresiones y actos más conflictivos. Alcanza así un proceder literario que le permite desautorizar de manera más contundente los mandatos na(rra)cionales y el protagonismo de los autoritarios proyectos culturales y sociales del pasado patriarcal y compulsivamente masculinizante. (26)

Aunque no totalmente errónea –puesto que, efectivamente, Santos Febres se distancia de los proyectos autoritarios de sus predecesores– esta interpretación parece más adecuada para rendir cuenta de los gestos representativos de los autores de los años 70 y 80. Creo que, en cambio, falla para explicar la naturaleza del proyecto artístico de Santos Febres y las estrategias que obran en éste. Tampoco explica el cambio de visión que separa las dos últimas generaciones literarias en Puerto Rico.

A estas alturas de mi reflexión, mi hipótesis es que los mecanismos que operan en la narrativa de la autora están estrechamente ligados a los modos de interacción propios de la globalización, los cuales, a su vez, piden nuevos acercamientos teóricos a los temas de la identidad y de la “marginalidad”. Febres cuestiona la hegemonía sin recurrir a una oposición directa y opera más bien a nivel del compromiso y de la negociación. Este nuevo modo de tomar posición que privilegia la autora refleja un cambio social así como una modificación de la concepción del papel social que el intelectual/artista puertorriqueño debería desempeñar hoy en día.

En el último decenio del siglo XX en Puerto Rico, el proyecto de consolidación nacional que sostenían discursivamente las dos generaciones literarias anteriores a Febres parece haberse agotado. En los 70 y 80, la construcción de la Nación era una preocupación central, y, en esta agenda se planteaba también la recuperación e inscripción de las identidades tradicionalmente marginadas como las de género, de clase o de raza. El discurso abiertamente político, militante y reivindicador se construía, sobre todo, en la producción femenina/feminista, por medio de un lenguaje duro, iracundo y muchas veces obsceno; por el recurso a técnicas literarias complicadas –saltos temporales, cambios bruscos de niveles narrativos etc.– y por una exploración desafiante de la sexualidad y del cuerpo. Frances Negrón Muntaner resume la meta que se asignaron los escritores de la época en estos términos:

la misión revolucionaria del escritor es escribir buena literatura (a tono con las corrientes modernas), profesionalmente (atendiendo a la forma y estética) y narrando historias que de alguna forma examinen la subalteridad (entre puertorriqueños). (63-64)

El fragmento traduce perfectamente los tres grandes ejes de la narrativa de esta generación: compromiso, anhelo de profesionalismo e inscripción de los sectores marginados.

Mayra Santos Febres se distancia de tales posturas y procedimientos. En su producción el discurso militante se desvanece en provecho de otro, mucho más matizado, que aunque explora los márgenes y cuestiona la hegemonía, opera de un modo totalmente distinto. Las microhistorias pasan al primer plano. El espacio de la urbe reemplaza al espacio nacional. El lenguaje rebelde desaparece y cede el paso a lo poético, sensual y performativo. Asistimos, en cuanto a la forma, a un retorno a una escritura mucho más convencional: narrador en tercera persona, tiempo lineal, etc. Si la sexualidad y el cuerpo siguen siendo temas centrales, en cambio, se construyen a partir del registro de la

sensualidad y del erotismo, que también es el de la sugerencia. Los textos de Febres, a pesar de que exploran prácticas íntimas que desde una perspectiva tradicional podrían ser vistas como “desviantes”, no comportan ningún juicio.

Tales procedimientos no sólo reflejan una mirada social distinta sino que igualmente desvelan una lógica interna diferente, esto es, un proyecto, una toma de posición diferente. El siglo naciente, con las incertidumbres que conlleva, pide otros gestos representativos por parte de sus intelectuales/artistas que ya no sienten el ímpetu épico de sus predecesores. No escriben más “para el Pueblo o para la Nación” (Sarlo 177). En el marco del presente trabajo, propongo un enfoque parcial y restringido de mi problemática de base. Inicio mi reflexión con algunos interrogantes: ¿Qué lugar tendría la literatura de ficción y, más particularmente, los nuevos mecanismos de representación identitaria presentes en la narrativa de Febres en el espacio postulado por la interculturalidad? Dicho de otra forma, ¿qué papel podría desempeñar la narrativa de ficción en un proyecto de globalizar el mundo de una manera distinta?

Hacia aperturas favorables: el lugar de la literatura en el espacio intercultural

El mundo actual, multidimensional, multifacético y en el cual cohabitan varias microculturas diferenciadas en su lengua, sus costumbres, sus valores religiosos, sexuales, etc., al mismo tiempo que proporciona intercambios enriquecedores también genera conflictos, confrontaciones, filiaciones y exclusiones. Haciendo referencia al estancamiento de los debates actuales acerca de la cultura, Ana Teresa Martínez afirma que la solución a estos problemas no puede residir en el mero rescate o preservación de las singularidades; tampoco se encuentra en una universalización sistemática y homogeneizante de la cultura. La autora plantea que hay que elaborar nuevos paradigmas (89). Uno de ellos, el que ocupa el centro de las actuales propuestas de la interculturalidad, es la instauración de intercambios “dialógicos”.

Para Raimundo Panikkar, las posiciones conflictivas acarreadas por la cohabitación de seres diferenciados deben ser tratadas de un modo dialógico y una de las condiciones esenciales de este modo se realiza por medio de un “diálogo dialógico”. Raúl Fernet-Betancourt afirma que la interculturalidad no consiste sólo en una comunicación racional que se articula a través de conceptos sino que se asienta también “en el dejarse ‘afectar’, ‘tocar’, ‘impresionar’ por el otro en el trato diario de nuestra vida cotidiana” (68). Por su parte,

Martínez habla de “contactos dialógicos” y los define en estos términos: “los contactos dialógicos, nunca dejan iguales a los actores. Las cosas pueden permanecer exteriores entre sí con los sujetos, pero los sujetos y sus discursos siempre se transforman al tocarse” (91). Es decir, que la interculturalidad no postula una mera tolerancia o cohabitación pasiva de grupos diferenciados, sino una interpenetración creativa de ámbitos culturales. El planteamiento de Raimundo Panikkar que afirma que el “diálogo dialógico” sería “tanto arte como conocimiento...” (51); y el de Jacques Fontanille para quien “le discours invente sans cesse de nouvelles figures, contribue à infléchir ou à déformer le système, que d’autres discours avaient nourri auparavant. D’où l’intérêt [...] de ne jamais perdre de vue la production des formes signifiantes, la manière dont le discours *schématise* nos expériences” (82 énfasis en el original) me servirán de puente para pasar del plano real al plano simbólico y para sugerir que, efectivamente, la ficción, como espacio de esquematización, recreación y transformación de nuestras experiencias sociales, puede desempeñar un papel prioritario y determinante en el proyecto de construcción de un mundo realmente intercultural al adoptar este modo dialógico de interactuar.

Propongo que, en la producción de Febres, el recurso al registro sensual-erótico como fuente de producción de sentido, a una escritura no prescriptiva sino sugestiva y a construcciones identitarias fluidas, cambiantes y hasta performativas no persiguen fines de transgresión sino que buscan “afectar”, “tocar”, “impresionar” al entablar (e insertarse en) una suerte de “diálogo dialógico” que postula un mejoramiento planetario y que induce y fomenta otros modos de interacción (de “compromiso”) social por parte de los actuales artistas.

El diálogo dialógico como estrategia narrativa: erotismo y sensualidad

Según Sepúlveda, nuestras prácticas culturales constituyen sistemas autónomos y cerrados que contienen un “pre-entendimiento” del entorno que condiciona nuestro comportamiento. Acudiendo al término acuñado por Bourdieu, el autor define nuestros *habitus* como “un conjunto de disposiciones que inclina a los agentes a interactuar y reaccionar de cierta manera”; estas disposiciones son “inculcadas, estructuradas, durables y generativas”. Es decir, que no sólo dependen de condiciones existentes sino también perduran en el tiempo y generan a su vez otras prácticas consensuales. El *habitus* da “un sentido de cómo actuar y responder a los requerimientos cotidianos. Da un

sentido de lo que es apropiado en determinadas circunstancias” (96).

Como lo explica Bourdieu, estas disposiciones no son meros esquemas mentales sino que son formas de ser grabadas en el cuerpo que actúa como “depositario de la ‘mitología política realizada’” (citado en Sepúlveda 96). En la misma línea de pensamiento, Giddens afirma que para comprender los mecanismos identitarios hay que considerar las rutinas diarias por las que nuestro cuerpo pasa y que son inherentes “tanto a la continuidad de la personalidad del agente, al paso que él anda por las sendas de actividades cotidianas, cuanto a las instituciones de la sociedad, que son tales sólo en virtud de su reproducción continuada” (citado en Gunther Dietz 103). Tales conceptos parecen particularmente valiosos para explicar el interés que tiene Febres de volver al cuerpo, a las sensaciones para quizás configurar otros *habitus*.

De manera muy acertada, María Julia Daroqui afirma que Santos Febres “nos invita a recuperar los espacios de la memoria olfativa” y que en su escritura¹:

Las menudencias de la vida cotidiana parecieran haber desplazado las preocupaciones sobre las interrogantes del ser nacional. Se trata de una estrategia narrativa, sin duda, que persigue la construcción de otros *topos* muy cercanos a los conflictos del hombre de los '90, sin renunciar al deseo de recuperar aquello que pareciera olvidado, perdido: el universo aromático y olfativo que acompaña el cuerpo y permitiría pensar la *identidad* como un tropo de la escritura. (80, énfasis en el original)

Como lo planteé o en otra ocasión², Santos Febres no sólo recupera la memoria olfativa sino toda la memoria sensitiva. De hecho, la sensualidad y el erotismo no sólo son motivos centrales en su obra sino que constituyen realmente el motor de todas sus construcciones identitarias. Es decir que el erotismo funciona como centro generativo de las formas de conocimiento que construye/transmite. Una actitud que podría, desde una perspectiva tradicional, ser considerada como muy femenina, puesto que tradicionalmente el cuerpo fue asociado a la mujer mientras que la mente lo fue al hombre. Esto podría, en parte, explicar la razón por la cual muchos estudian a Febres desde una perspectiva feminista (o *queer*) y llegan a la conclusión de que la autora busca socavar la hegemonía patriarcal. Creo, por mi parte, que lo que hace Febres es distinto.

¹ La autora se refiere especialmente al cuento “Marina y su olor”, uno de los cuentos incluidos en *Pez de vidrio*, la primera colección de la autora.

² Me refiero aquí a mi tesina de maestría titulada *De Rosario Ferré a Mayra Santos Febres. Hacia otra forma de narrar la marginalidad* (2004).

Para ejemplificar la distancia que separa a Febres de tales posicionamientos, propongo, a continuación, dos fragmentos, uno tomado de un cuento de Rosario Ferré, una de las mayores representantes de la generación del 70-80, que se titula “Cuando las mujeres quieren a los hombres” (1976), y otro de “Resinas para Aurelia” (1998), uno de los relatos de la segunda recopilación de Febres. Los dos extractos, ambos característicos de la escritura de cada una de las autoras, reflejan el cambio de perspectiva que transcurre entre ellas y, por extensión, entre una y otra generación³. En el primer fragmento, escuchamos la voz de Isabel la Negra, una prostituta negra, en un momento en que muchos años después de la muerte de Ambrosio, su amante, viene a su casa para reclamar su parte de la herencia a Isabel Luberza, la dama blanca respetable y esposa legítima del hombre:

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, para que le abras esas ganas enlatadas [...] mordiéndolos a pedacitos de membrillo o de pasta de guayaba, maceteándome los cachetes la frente la boca los ojos con el rodillo de seda para excitarlos, para el sí mijito claro que puedes cómo no vas a poder, déjate ir nada más, como si te deslizaras por una jalda en yagua, por una montaña de lavaza sin parar, orinándome 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 [...] sólo podían traerlos adonde mí para poder comprobarlo, arrodillándome al frente como una sacerdotisa oficiando mi rito sagrado, el pelo encagueciéndome los ojos, bajando la cabeza hasta sentir el pene estuchado como un lirio dentro de mi garganta [...] Pensando que no era por ellos que yo hacía lo que hacía sino por mí, por recoger algo muy antiguo que se me colaba en pequeños ríos agridulces por los surcos detrás de la garganta, para enseñarles que las verdaderas mujeres no son sacos que se dejan impalar contra la cama [...] para que entonces puedan, orondos como gallos, enloquecer a las blanquitas, a esas plastas de flan que deben de ser las niñas ricas, 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. (71-72)

El tono rencoroso y agresivo, el lenguaje crudo y explícitamente sexual critican la construcción patriarcal de la mujer, denuncian las desigualdades de clase y de raza y se inscriben, así, en un proyecto de reivindicación y compromiso social. La estrategia narrativa se basa fundamentalmente en la contraposición de imágenes dicotómicas: la mujer/el hombre, la blanca/la negra, el pobre/el rico, la dama/la puta, procedimientos frecuentes en la literatura de la época y que, a pesar de lograr demostrar la relatividad de toda construcción, quedan, sin embargo, pegados a modelos

binarios propios del patriarcado que denuncian, proponen, prescriben y, en fin, definen el mundo de una manera firme y autoritaria. El lector, por su parte, no duda de las intenciones de la autora, el proyecto está claro.

En el siguiente extracto de “Resinas para Aurelia”, Lucas, un jardinero dotado del raro talento de devolver la vida a toda piel sea vegetal o humana, empieza a masajear el cuerpo muerto de la prostituta que ama y que acaba de rescatar de las aguas inclementes del río. Aplicándole tiernamente resinas sacadas de los árboles, poco a poco, Lucas devuelve a la ahogada algo de calor y ahí, después de estos preliminares, en la intimidad de su taller, Lucas penetra a Aurelia:

De medio lado la viró para aplicarle resina en las espaldas, hasta las nalgas ya calientes que perspiraban contra la madera de su mesa de trabajo, contra las palmas de sus manos y sus mapas del destino, contra el ansia de Lucas que seguía creciendo no empecé a su concentración. La volvió a voltear para aplicarle resinas sobre sus tetitas de adolescente, tan turgentes, tan suaves. El calor de la resina las hizo soltar el agua del río que habían chupado en su deriva. Los pezones duros y oscuros cobraron tintes de magia y ya Lucas no pudo más. Se desnudó completo, se puso un poco de resinas en la pelvis, el pubis y en su verga. Mientras le abría las piernas a la ahogada sintió el picante calentón de aquel ungüento viscoso, se sentía quemar. Con los dedos destrabancó la vulva de su amada y allí mismo, sobre la mesa del taller, fue penetrando a la dulce Aurelia de ámbar y de resinas, a su putita amada para al fin, al fin llenarla de calor. (84)

De la imagen impactante que no puede dejarnos indiferentes, no resalta ningún juicio, ninguna prescripción, sólo emana una extraña impresión de ternura y dulzura. Se crea una distancia entre el tono suave de la narración y las imágenes crudas que afluyen ante nosotros. La autora no interpreta para el lector sino que le muestra y lo deja libre en su toma de posición. Más que con las palabras que tejen el discurso, más que por medio del intelecto, Febres nos impacta, nos toca, nos provoca sensualmente. Si el espacio que abre no deja de atropellar nuestro mundo de vida, lo hace de una forma más epidérmica y corporal. En vez de armar un “conflicto dialéctico”, sus imágenes instalan una “tensión dialógica” (Panikkar 49). Es este otro modo de intercambiar el que postula la interculturalidad.

Flexibilidad, negociación y supervivencia: la identidad como proceso inacabado

En 1990, en “Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity”, Judith Butler, una de las pioneras de los estudios *queer*, cuestiona la visión identitaria esencialista del feminismo que, según ella, refuerza la escisión del mundo en dos ámbitos dicotómicos, el del hombre y el de la mujer. Frente a las feministas que elaboraron una distinción entre sexo y

³ Dada la corta extensión del trabajo, resultaría difícil entrar en todas las consideraciones que me permiten hacer esta afirmación. Sin embargo, se puede consultar mi tesis.

género, el primero visto como un factor biológico y el segundo como una construcción social, Butler propone que la identidad no sea algo determinado sino un modo de ser que se crea y se recrea según el momento y las circunstancias, según el poder y la posición ocupada por el sujeto, en fin, que sea una “performancia”. Tal fluidez, actuación, y proliferación de posicionamientos se inscribirían en una economía de subversión de modelos hegemónicos

En uno de los escasos análisis que enfocan de manera extensa a Febres, Camille M. Villafañe, partiendo de las visiones feministas y *queer*, sostiene que, para retar la economía del patriarcado, la última generación de escritoras puertorriqueñas, y se refiere a Mayra Santos Febres y Mayra Montero⁴, “ha continuado desarrollando la perspectiva femenina/feminista en la narrativa, pero enfatizando elementos que anteriormente habían sido poco explorados o simplemente inexplorados, tales como el erotismo y la reterritorialización del cuerpo” (3). Creo que una de las mayores trampas cuando nos acercamos, hoy en día, a construcciones identitarias en la producción femenina es precisamente quedar pegados a perspectivas feministas, neofeministas o *queer* que, a pesar de los obvios cambios que caracterizan la sociedad actual y que obligan a nuevos acercamientos teóricos, siguen analizando cada gesto simbólico femenino como un desafío al patriarcado. Conuerdo con la posición de Ramón Luis Acevedo que plantea que, en la era de la globalización, la sociedad puertorriqueña ya ha superado el feminismo radical de los 70 y que se nota un agotamiento de sus temas predilectos. Aunque muchas de las cuestiones abordadas por el feminismo aún no están totalmente clausuradas, es decir, aunque subsisten desigualdades, injusticias o violencia hechas a las mujeres, tanto el discurso feminista como nuestra visión crítica de textos femeninos tienen que actualizarse.

La identidad como acto performativo que propone Butler está presente en toda la obra de Febres y especialmente en su primera novela *Sirena Selena vestida de pena*, en la cual la autora narra la vida de un joven travesti dotado de una voz maravillosa y encantadora. En cambio, el juego de movilidad pierde su intencionalidad política directa y opera de otro modo. El siguiente fragmento sacado de dicha novela en el cual Leocadio, el joven travesti que reemplazará a Sirena tras su desaparición, y Migueles, su amigo, bailan estrechamente abrazados, ejemplifica perfectamente la idea:

El más grande, la más chiquita. Uno hombre, el otro mujer, aunque puede ser el más chico, que no necesariamente sea un

⁴ Mayra Montero es de nacionalidad cubana pero vive actualmente en Puerto Rico.

hombre el más fuerte ni el más grande que el otro, sino el que dirige, el que decide, el que manda. Hay muchas maneras de mandar, muchas formas de ser hombre o de ser mujer, una decide. A veces se puede ser ambas sin tener de dejar de ser lo uno ni lo otro. Dinero, el carrazo, los chavos para irse lejos, para entrar en las barras más bonitas, más llenas de luces. Eso le toca al hombre. Y si se baila y otro dirige entonces se es la mujer. Y si ella decide adónde va, entonces es el hombre, pero si se queda entre los brazos de Migueles, que dirige, es una mujer. ¿Y si fue ella quien lo convence a bailar, quien lo atrae con su cara caliente y sus trampas? Entonces, ¿quién es el hombre, la mujer? [...] ¿Y si el más listo no es el más forzado, y si quien dirige no es el que tiene los cheles, sino quien los consigue siendo el más listo? [...] A veces él sigue y obedece, a veces no. (258)

Más que mera transgresión⁵, el juego de imprecisión celebra la complejidad, la heterogeneidad y la ósmosis entre géneros y deja entrever otro modo de interacción, el del aprovechamiento, del compromiso y de la negociación como actos de supervivencia.

Los seres que presenta Santos Febres se mueven entre varios mundos, atraviesan tanto los de la “normalidad” como los de la “marginalidad” y nos dejan un testimonio de que no sólo no somos una sola cosa sino que, en algunos momentos de nuestra vida, todos cruzamos estos “márgenes” mientras, en otros, nos mantenemos en la norma. Desde luego, la marginalidad pierde su fijeza y se construye a través de un haz de posibles posicionamientos provisionales, o sea, a través de la recreación continua de múltiples pertenencias. La marginalidad deja de ser un estado para llegar a ser una circunstancia.

En “Los parques”, por ejemplo, una joven exhibicionista de quince años ofrece su cuerpo a desconocidos en el parque y goza imaginando lo que, en la sombra, están haciendo los “ojos” que la acechan. Aunque la protagonista explora prácticas “marginales”, un día, cuando lo juzgará oportuno, también adoptará papeles más cercanos a los que prescribe la “normalidad”:

Ella tiene quince años, un parque accesible, sus cómplices y de vez en cuando [sic] sale a caminar. Saca buenas notas en la escuela. Algún día irá a la universidad. Le gustan las matemáticas y el inglés. No se mete en vicios, ella no es boba y de tarde en tarde cierra los ojos un instante para verse en simulacro como la ven los ojos sin cara de los parques, con su espalda arqueadita y su polvera vigía para iniciar un juego. (131)

Es un juego, una performancia, una negociación. De manera similar, Lucas, el hábil jardinero de “Resinas para Aurelia”, se moverá constantemente entre lo que socialmente se espera de él y sus pulsiones íntimas. Tres

⁵ Mayra Santos Febres afirma que la transgresión es un concepto que surge de los países europeos, del “Primer Mundo heterosexual y blanco”, y que tal concepto es ajeno al mundo al cual ella se acerca. Para éste, no existe transgresión sino negociación y acto de supervivencia. (Santos Febres 2003: 121)

veces por semana, después de cumplir con sus faenas diurnas, se encerrará “en los talleres de la casita maternal con una lata llena de ungüento y una botella de agua florida” y no saldrá antes de “la madrugada, sonriente y lleno de sudores pegajosos en toda la piel” (85). Más que anhelo de transgresión, es la capacidad de negociación que define mejor a los personajes de Febres. Tal procedimiento nos deja la agri dulce impresión de que se nos escapa el sentido del mensaje y hasta nos hace dudar de que haya uno. Se trata, evidentemente, de una estrategia que, entre la repulsión y la atracción que nos inspira, un movimiento pendular propio de la seducción, quizás, nos invita a cuestionarnos o a cuestionar nuestras reacciones frente a mundos de vida ajenos.

En *Les identités meurtrières*, Amin Maalouf afirma que la mundialización exagera los comportamientos identitarios (139). Plantea que somos depositarios de dos herencias, una “vertical” que proviene de nuestros antepasados y otra “horizontal” que emana de nuestra época, de nuestras experiencias y contactos diversos. La identidad sería, pues, la combinación particular de todas las pertenencias hiladas en el curso de la vida (119). Según las épocas, una de éstas (sexuales, religiosas, raciales, nacionales...), la que en el momento se siente más atacada, puede hincharse hasta ocultar las demás. Y momentáneamente, es esta “pertenencia mayor” que llamaríamos “identidad” (19) y que queríamos defender. Por eso, para él, reducir la identidad a una sola instala al hombre en una actitud parcial (39) y “asesina”. Tal comportamiento de cerrazón, evidentemente, va en contra de la articulación y creación de ámbitos de convivencia intercultural.

Para Gastón Sepúlveda, la convivencia intercultural implica “interacciones entre sistemas cognoscitivos autónomos”, y éstas pueden concebirse como *conversaciones*, como “articulaciones simbólicas que son *mediadas por acuerdos con respecto a los significados que se negocian en ellas*”. Dichas articulaciones simbólicas exigen “simetría de discurso” –puesto que a relaciones asimétricas sólo correspondería una “violencia simbólica”– para poder constituir una “zona de construcción de conocimiento”⁶ en la cual no sólo opera una mera transferencia cultural sino la creación de “nuevas realidades culturales” (98 énfasis mío). Dice:

los dominios de construcción de conocimiento son espacios en los cuales los individuos que habitan mundos de vida diferentes pueden, mediante conversaciones, negociar significados sin renunciar a las tradiciones respectivas: usándolas de base para la constitución de una realidad cultural cuyo centro y referencia es la relación. Desde esta perspectiva las tradiciones culturales

respectivas no son obstáculos para la comunicación intercultural, pues más bien la constituyen. (98-99)

Trasponiendo este concepto de movilidad, negociación e interpenetración entre mundos de vida diferenciados en el ámbito de la producción simbólica por excelencia, el arte, podríamos adelantar que la escenificación de tales dispositivos de construcción identitaria en la obra de Febres podría apuntar a la creación de nuevos espacios cognoscitivos en los cuales puede darse la interculturalidad. Las comunicaciones fluidas entre una y otra pertenencia suministran a los personajes un haz de posibles posicionamientos y espacios de negociación que a su vez podrían postular tal apertura en la realidad.

⁶ Sepúlveda construye toda esta parte de su argumentación a partir de las propuestas del psicólogo ruso Lev Vygotsky.

Conclusión

Maalouf afirma que el mundo pertenece “à tous ceux qui cherchent à saisir les nouvelles règles du jeu –aussi déroutantes soient-elles– pour les utiliser à leur avantage” (145). Y el terreno donde actualmente se da este juego es el del planeta global:

La mondialisation n'est pas l'instrument d'un "ordre nouveau" que "certains" chercheraient à faire régner sur le monde, je la comparerais plutôt à une immense arène, ouverte de toutes parts, dans laquelle se dérouleraient en même temps mille joutes, mille combats, et où chacun pourrait s'introduire avec sa propre rengaine, sa propre panoplie, en une cacophonie indomptable. (146)

Bibliografía

- Acevedo, Ramón Luis, Ed. Introducción. *Del silencio al estallido: Narrativa femenina puertorriqueña*. Rio Piedras: Editorial Cultural, 1991. 9-62.
- Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge, 1990.
- Daroqui, María Julia. *(Dis)locaciones: Narrativas híbridadas del Caribe hispano*. Valencia: Universitat de València & Tirant lo Blanch, 1998.
- Dietz, Gunther, “Por una antropología de la interculturalidad”. *Multiculturalismo, Interculturalidad y educación: una aproximación antropológica*. Granada: Universidad de Granada, 2003. 79-127.
- Etxeberria, Xavier, “La ciudadanía de la interculturalidad”. *Ciudadanías inconclusas. El ejercicio de los derechos en sociedades asimétricas*. Eds. N. Vigil y R. Zariquiey. Lima: Cooperación Técnica Alemana / Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003. 981-110.
- Ferré, Rosario. “Cuando las mujeres quieren a los hombres”. *Papeles de Pandora*. Rio Piedras: Huracán, 1991. 23-38.
- Díaz, Luis Felipe. “La narrativa de Mayra Santos Febres y el travestismo cultural”. *Centro Journal* XV.2 (2003): 25-36.
- Fontanille, Jacques. *Sémiotique du discours*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges (PULIM), 1998. 77-136.
- Fornet-Betancourt, Raúl. “Filosofía e interculturalidad en América Latina: Intento de introducción no filosófica”. *Interculturalidad y globalización. Ejercicios de crítica filosófica en el contexto de la globalización neoliberal*. San José, Costa Rica: Editorial DEI, 2000. 65-78.
- Maalouf, Amin. *Les identités meurtrières*. Paris: Grasset, 1998.
- Martínez, Ana Teresa. “Igualdad de derechos e interculturalidad”. *Educación e Interculturalidad en los Andes y la Amazonia*. Ed. Juan Godenzzi Alegre. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de Las Casas”, 1996. 83-92.
- Mignolo, Walter D. “Colonialidad global, capitalismo y hegemonía epistémica”. *Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino*. Eds. C. Walsh, F. Schiwy y S. Castro-Gómez. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Ediciones Abya-Yala, 2002. 103-134.
- Negrón Muntaner, Frances. “Rosario Ferré: la subversión permanente”. *Narradores puertorriqueños del 70. Guía bibliográfica*. Ed. Victor Federico Torres. San Juan: Plaza Mayor, 2001. 63-73.
- Aprovechamiento, movilidad, negociación, continuas entradas y salidas en los espacios de juego cercanos son los procedimientos que Febres insufla a sus personajes, pero también son los que ella misma emplea para introducirse en tal cacofonía indomable. Al valerse de lo popular como de lo culto, de la “normalidad” como de la “marginalidad”, y al seducir tanto a la masa como al letrado, su creación proyecta espacios imaginarios que a la vez traducen los territorios oscuros que todos llevamos adentro, pero también buscan una apertura al otro.

- Panikkar, Raimundo. "El mito del pluralismo: La Torre de Babel. Una meditación sobre la no violencia". *Sobre el diálogo intercultural*. Salamanca: Editorial San Estebán, 1990. 15-63.
- Santos-Febres, Mayra. *Anamú y Manigua*. Río Piedras: La iguana dorada, 1991.
- Cualquier miércoles soy tuya*. Barcelona: Mondadori, 2002.
- El cuerpo correcto*. San Juan: R&R Editoras, 1998.
- El orden escapado*. San Juan: Tríptico, 1991.
- "Los parques". *El cuerpo correcto*. San Juan: R&R Editoras, 1998. 125-131.
- "Marina y su olor". *Pez de vidrio*. Río Piedras: Huracán, 1996. 41-50.
- Pez de vidrio*. Río Piedras: Huracán, 1996.
- Entrevista con Teresa Peña-Jordán. "Romper la verja, meterse por los poros, infectar". *Centro Journal* XV.2 (2003): 117-125.
- Sirena Selena vestida de pena*. Barcelona: Mondadori, 2000.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- Sepúlveda, Gastón. "Interculturalidad y construcción del conocimiento". *Educación e Interculturalidad en los Andes y la Amazonia*. Ed. Juan Godenzzi Alegre. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de Las Casas», 1996. 93-104.
- Villafañe, Camille M. *La reconceptualización del cuerpo en la narrativa de Mayra Montero y de Mayra Santos Febres*. Tesis. Arizona State University, 2001. Ann Harbor: UMI, 2001, 3004142.

Vicios comunicativos y violencia verbal: para una reflexión sobre la representación socioartística de la palabra contemporánea

Line Valois

L'homme communique par son corps tout entier; la parole n'en est pas moins le médium principal. La communication, comme la connaissance, s'épanouit, par le langage.
(Walter J. Ong)
Y el lenguaje existe sólo en el diálogo.
(Hans-Georg Gadamer)

“Si a se farme pas tu-suite, j’la tuel!”¹ (100), así como el famoso “¡Mi hija ha muerto virgen! ¡Nadie diga nada! ¡Silencio!”² (199), tenaces leitmotivos dramáticos de Michel Tremblay y de Federico García Lorca, parlamentos de una inquietante y magistral orquestación del silencio en la transposición escénica de una cierta palabra femenina contemporánea, se han convertido, por

su incidencia múltiple en el momento de una lectura sociocultural, tanto desde un punto de vista estético como pragmático y metafórico, en el punto de partida de una larga reflexión en lo que concierne a la toma de palabra en tanto interacción social en nuestras sociedades y el fundamento de mis proyectos de investigación en los campos de la semiología teatral y de la pragmatolingüística³. De hecho, a pesar de la inmensa

³ Tal como lo explicita Antonio Gómez-Moriana en *La subversión del discurso ritual*: “Reliée à la linguistique textuelle et à la théorie des actes du langage, la pragmatolinguistique révélée par l’école de Bielefeld postule une théorie du texte qui, contre la limitation de la linguistique postsaussurienne à l’étude des systèmes (langue, compétence –parole, performance), doit rendre compte des conditionnements qui permettent la production et la réception de textes concrets capables de fonctionner dans une situation concrète de communication linguistique (compétence communicative). Le terme compétence communicative est donc une transposition du binôme compétence/performance linguistiques, fondamental dans la grammaire générative, pour inclure, outre les règles de grammaticalité imposées par la syntaxe, par la

¹ *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay.

² *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca.