

MELODRAMA Y NACIÓN EN LA NARRATIVA FEMENINA DEL CARIBE  
CONTEMPORÁNEO

POR

LIDIA SANTOS  
*Yale University*

Sea a través de la parodia, del pastiche, o hasta en la misma concepción del texto, la matriz del melodrama se deja ver en gran parte de la ficción producida por las mujeres caribeñas durante los últimos treinta años. El género aparece, entre otras, en la obra de Rosario Ferré y Ana Lydia Vega, de Puerto Rico. En las narrativas de la nicaragüense Gioconda Belli; y de las cubanas Marilyn Bobes y Zoé Valdés. Comparado al tratamiento dado al melodrama por la crítica feminista norteamericana, su permanencia suscita sorpresa e interrogaciones.<sup>1</sup> ¿Qué habrá llevado a las escritoras caribeñas, considerando las diatribas contra la novela sentimental firmadas por el feminismo en los años setenta, a asomarse hacia un género tan despreciado por las mismas mujeres? (Douglas; Tompkins).<sup>2</sup> ¿Qué especial característica puede ofrecerles, al punto de transformarse en un artificio literario tan poderoso?

La primera respuesta puede estar en su recepción. El desprestigio del melodrama se fecha en el momento en que ha sido considerado como lectura de mujeres. A partir de tal clasificación, su origen noble, que le aseguró prestigio hasta el siglo XVIII, ha sido olvidada (Gubern).<sup>3</sup> En aquel entonces, las lágrimas que el melodrama provocaba eran prescriptas por una retórica cuyo fundamento central no era la *mimesis*, que al final se establece como

---

<sup>1</sup> Uso el concepto de melodrama en un sentido amplio, de acuerdo con su utilización en América Latina. Hace más de un siglo el melodrama europeo del siglo XVIII allá se adaptó y se transformó en un dispositivo usado por diferentes lenguajes y artistas de distinto nivel. Gracias a este valor de uso adquirido por el melodrama me permito utilizar la palabra para referirme tanto a las novelas del siglo XIX y sus posteriores versiones como “ficción de los sentimientos” (Sarlo), como a la ficción seriada transmitida por los medios: radio y telenovelas.

<sup>2</sup> Aunque no me interesa retomar la polémica entre las dos *scholars*, es importante resaltar cómo la condena de la novela “sentimental” *Uncle Tom’s Cabin* (1852) de Harriet Beecher Stowe por parte de Ann Douglas desencadenó un debate académico en los Estados Unidos de los años ochenta. El modelo sociológico de identidad femenina utilizado por Douglas, es decir, su ubicación de la mujer en un grupo social que le atribuía un papel desde el cual interactuaba con otros grupos, vuelve vulnerable su trabajo, atropellado por las teorías del descentramiento del sujeto, en alza en aquel entonces. A lo largo de este artículo desarrollo la relación de estas teorías con la reinención del melodrama por las mujeres caribeñas.

<sup>3</sup> Según Gubern, “el melodrama nace en Florencia, a finales del siglo XVI, en un intento de retornar a la pureza de la tragedia griega” (225-6).

principio fundador de la novela, en el siglo XIX, sino el *pathos*. La “patética de la intimidad” generaba también reglas de representación familiar. En el teatro, llorar durante el espectáculo estaba previsto en el código comunitario, siendo una especie de entrenamiento de la convivencia con otros seres humanos (Vincent-Buffault).<sup>4</sup> La segunda mitad del siglo XIX promueve un paulatino desplazamiento –y devaluación– de las lágrimas desde la sensibilidad al sentimentalismo. Al pasar al universo exclusivamente femenino, las lágrimas son interpretadas como síntoma de una enfermedad. Desde entonces esta palabra –enfermedad– tiene como sinónimo el vocablo patología, término derivado de la filosofía cuya definición de las pasiones –el *pathos*– se concretaba a través de la fisiología (Descartes). Las mujeres que por ellas se manifestaban se transforman en las histéricas que tanto preocuparon a la medicina del fin del siglo XIX.

No sorprende que el feminismo las haya rechazado con fervor. Aceptar como literatura el melodrama escrito por mujeres significaba no solamente admitir el consumo de la *ficción de las lágrimas* por las mujeres, sino también considerarlas, a lo sumo, como sus productoras. Basadas en este raciocinio, las feministas norteamericanas intentaron barrer el melodrama de su escenario. En el canon de la literatura femenina que buscaban construir, alternativo al canon masculino, no habría lugar para su expresión (Araujo 56).

Considerando esa fracasada trayectoria del melodrama literario, la lectura de la vertiente *melodramática* de la literatura escrita por mujeres del Caribe hispánico se problematiza aún más.<sup>5</sup> Una solución sería criticarla desde su perspectiva propia. Sin embargo, buscando apoyo en algunas investigadoras de la literatura femenina de la América Hispánica descubro que, desafortunadamente, el continente ha sido pródigo en escritoras, pero muy pobre en la producción de una “teoría” (Castillo) o de un “lenguaje” (Kaminsky, *Reading* 10) innovadores en el campo de la crítica. Francine Masiello contesta apuradamente estos argumentos, resaltando no solamente la recepción negativa en América Latina de ciertas miradas desde el norte hacia al sur, sino también la producción local de una teoría y de una praxis feminista (Masiello, *The Art* 106-39). Para facilitar la comprensión de este debate, leo las novelas escritas por las caribeñas parodiando, como ellas lo hacen con el melodrama, la historia de la crítica que se ocupa de las mujeres. A través de la parodia explícito también el cruce, en la literatura, no solo de feminismos del norte y del sur sino también de otras teorías potenciadoras de su alcance contestatario. Finalmente, considerando la gran ruptura aportada al feminismo por el pensamiento lacaniano, me niego a establecer un punto fijo desde donde mirar estos textos. Transformo así su lectura en una “práctica” relativista y cambiante, como el propio sujeto que soy (Lacan 516-7).

<sup>4</sup> La prescripción presupone el sujeto humano, uno y centrado en los valores de la modernidad.

<sup>5</sup> Como el lector podrá percatarse enseguida, mi concepto de Caribe se restringe a la lengua solo en el caso de los textos de ficción que leo aquí. Más bien me interesa una particularidad histórica y política –las relaciones entre la revolución y la vertiente melodramática de la literatura escrita por las mujeres. Tampoco me preocupa la división político-geográfica. El tema central me llevó a considerar autoras de Centro América, como Gioconda Belli. Para mejor circunscribirlo, he sido aun obligada a excluir ejemplos de varios países caribeños.

En primer lugar, leeré a las escritoras que decidí tratar “como un hombre”.<sup>6</sup> Es decir, interesada en descubrir la razón del éxito de ciertas escritoras caribeñas, como Rosario Ferré y Zoé Valdés, cuyas obras, traducidas a varios idiomas, trascienden fronteras geográficas y comunidades culturales, no hay otro camino sino el de suponer que habrá en estas obras algo de universal.<sup>7</sup> Por supuesto, también añadiré que gran parte de esa universalidad reside en el melodrama que en ellas subyace. Dos teorías *masculinas* me conducen a esta lectura. La primera, originada en los estudios literarios, considera que la novela se ha nutrido de la “imaginación melodramática” (Brooks).<sup>8</sup> Del melodrama del siglo xviii, su ancestro más lejano, derivaría la presencia del “amor-pasión” en el enredo de su primera manifestación: la novela francesa del siglo xix. Ubicando el melodrama en la “estética de la histeria”, Brooks (xi), incluye las lágrimas en el “modo del exceso” que lo caracteriza como género literario. Fiel a una tradición que lo considera a partir de su expresión teatral, Brooks encuentra en el gesto excesivo, histriónico e hiperbólico del melodrama el secreto de su popularidad.

Stanley Cavell, a partir de la filosofía, sostiene, al contrario, que el éxito de la representación melodramática reside en la demostración de la “pobreza y el *pathos* de todo tipo de expresión” (40). Su principal característica no es una teatralidad excesiva, sino el desesepo delante del “terror de la absoluta imposibilidad de expresión” en la vivencia de lo banal y ordinario de la vida cotidiana. El raciocinio de Cavell, anclado en la filosofía escéptica, especialmente de Wittgenstein, va a coincidir en parte con la perspectiva de algunos estudiosos de la comunicación. Roman Gubern que, como Cavell, estudia el melodrama en el cine, concluye que el sentimiento exacerbado exhalado por el género “otorga grandeza a las propias *aflicciones cotidianas* de los espectadores, que de esta manera afirman su ‘superioridad’ sobre otras personas incapaces de la misma intensidad de sentimientos” (247, énfasis mío). De esta manera, la vivencia melodramática que en la filosofía de Cavell se restringe a los personajes, se transmite a los receptores que con ellos se identifican.

Rosario Ferré parece creer en la capacidad universal de recentramiento ofrecida por el melodrama. Sus novelas son una especie de reescritura del canon latinoamericano desde el punto de vista de la mujer. Tal objetivo, alcanzado por su presencia en los “manuales” de literatura latinoamericana (Ludmer), es obvio en el prólogo de *Maldito Amor*, que la propia autora afirma tratarse de la “parodia de la novela de la tierra” (9). El tono satírico, definidor de la parodia, está presente solo en algunos pocos detalles. Más bien, la novela canónica latinoamericana atribuye a la obra un carácter *correctivo*, aseverado por la oposición

<sup>6</sup> Señalo con la cita la polémica alrededor de la lectura de los textos literarios desencadenada en los años ochenta por el pensamiento feminista de base desconstruccionista. Las posiciones “leer como un hombre”, “leer como una mujer” y “leer como una feminista” (Fuss) correspondían a la elección de un lugar desde donde leer un texto a partir de la nueva concepción de sujeto –descentrada e inestable– aportada por los pensadores franceses de la posmodernidad.

<sup>7</sup> El problema de la universalidad, según el razonamiento feminista, es su definición en términos específicamente masculinos. De ahí que caracterize el lugar “leer como un hombre” (Fetterly xxi).

<sup>8</sup> El propio Brooks admite que el melodrama busca un “recentramiento ético” (200), lo que lo aleja de la voluntad de “descentramiento” del pensamiento derridiano, que fundamenta el feminismo desde los ochenta.

binaria de las dos historias contadas: una patriarcal y blanca; la otra, femenina y negra. El artificio se vuelve explícito en *La casa de la laguna*, escrita originalmente en inglés, donde las versiones femenina –de la narradora, esposa de un aristócrata criollo– y masculina –la del marido– se disputan. La estructura binaria se repite, otra vez narrada en un lenguaje culto y normativo que suele ser usado por la clase criolla que pretende criticar. El conjunto de estos procedimientos técnicos termina por exacerbar los trazos de cada uno de los polos de la oposición transformando el intento de parodiar críticamente el melodrama en un melodrama verdadero.<sup>9</sup> El “modo del exceso” presente en los asesinatos y disputas por la herencia y el poder en la familia patriarcal alcanza la posibilidad crítica de las novelas citadas de Rosario Ferré. Asimismo, la seriedad solemne de sus epílogos resta la riqueza de la experiencia femenina que pretende narrar.

A partir de este punto –la experiencia– cambio de lugar y paso a leer a mis autoras “como una mujer”. La posición, correspondiente a una especie de “segunda fase” del feminismo norteamericano, reafirma, por oposición, la primera (“leer como un hombre”). Firmemente anclada en la experiencia femenina, que en esta teoría aparece como opuesta a la experiencia masculina, el lugar “leer como una mujer” ha cumplido por lo menos el papel de marcar las diferencias en un campo teórico dominado por un ansia de igualdad que tendía a anularlas. Otra vez Rosario Ferré ofrece un ejemplo de este tipo de concepción en *La casa de la laguna*. La composición de la novela como alternancia de narrativas de la mujer y del hombre, con predominancia de la primera, parece exhibir la óptica binaria de la oposición “leer como un hombre” vs. “leer como una mujer”.

Como el melodrama ha sido en la mayoría de los casos una de las primeras experiencias literarias de toda una generación de mujeres, no sorprende que sea uno los primeros géneros en proponerles una nueva escritura. Sin embargo, no siempre la empresa resultó exitosa. El caso de Gioconda Belli es un ejemplo. Amy Kaminsky, pese a que rescate la novela *La mujer habitada* de previas críticas negativas (Castillo), no deja de afirmar que con esta obra la autora nicaragüense “arriesga su reputación contando una historia sentimental de amor y revolución” (“Entradas...” 23). Siguiendo a la ola del testimonio centroamericano, en pleno vigor en el momento de la publicación del libro,<sup>10</sup> Belli inicia su carrera de novelista con una especie de autobiografía romantizada.<sup>11</sup> El nivel realista y referencial de *La mujer habitada* involucra el relato en la atmósfera del Caribe posrevolucionario de los años ochenta. La burguesa Lavinia, protagonista de la novela, es obviamente el *alter ego* de la autora, perteneciente al Movimiento Sandinista desde sus

<sup>9</sup> Según Guillermo Irizarri, la novela es un ejemplo de traducción “sin original”, ya que su sintaxis más bien corresponde al español, lengua para la cual la novela ha sido “traducida” al año siguiente de su publicación en inglés. El autor afirma aun que la novela, al combinar este aspecto lingüístico con la segregación de las clases baja y alta, y con la clara demarcación de los espacios culturales por raza, al fin y al cabo reproduce la posición hegemónica de la metrópoli (¿Estados Unidos?), su cultura, su lenguaje y “su programa nacional” (2).

<sup>10</sup> Recuérdese que la primera edición de *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* se fechó en 1983.

<sup>11</sup> Hasta ese entonces Belli era conocida como poeta. Su segundo libro de poemas, *Línea de fuego*, ganó el Premio Casa de las Américas en 1978, un año antes de la victoria del movimiento sandinista contra la dictadura de Somoza (19 de julio de 1979).

comienzos. El nivel fantástico, aunque se conecte con los artificios literarios inventados por los autores del *boom*, como el realismo maravilloso, fundamentalmente guarda sus raíces en el feminismo francés. La narradora marca el inicio de *La mujer habitada* con el florecimiento del naranjo plantado en el jardín de Lavinia, árbol que ya sabemos, por las dos páginas precedentes, corresponde al cuerpo de su *alter ego* Itzá, guerrera indígena que enfrenta, en compañía del amante, a los invasores españoles. Con esta alegoría se marca en la obra de Belli, más que la presencia de Kristeva, como ha reconocido Kaminsky, la de Hélène Cixous. El emblema del jardín como fuente de la escritura y la metáfora del naranjo como su definición, remiten a las ideas de la segunda escritora feminista francesa, para quien el texto es como una fruta que la nueva Eva, consciente del placer, ofrece a sus lectores (Cixous, *Vivre*).<sup>12</sup> A pesar de todas estas fuentes, la novela mantiene un fuerte acento sentimental, reiterado en su última frase: “Nadie que ama muere jamás” (387).<sup>13</sup> Lo que nos pone delante del doble filo del melodrama, eterno fantasma en persecución de la narrativa femenina.

Ana Lydia Vega se ha percatado de que la única manera de exorcizarlo es a través de la parodia, o del pastiche. Con tales técnicas, ejercita otro lado del “placer de ser mujer” pregonado por Cixous: en lugar de lastimarse, la mujer debe reírse de sí misma (Cixous, “Le Rire...”). Premisa afirmada en los ensayos de Vega –“Juré solemnemente, la mano trémula en *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir, no volver a participar jamás en actividades dedicadas a la cantaleta llorona de la mujeres” (*Esperando* 91)–, es practicada en la ficción. En *Virgenes y mártires*, de autoría compartida con otra escritora puertorriqueña, Carmen Lugo Filippi, sus cuentos se caracterizan por una mirada con humor a la condición femenina. En el último, firmado en conjunto, las dos escritoras se permiten incluso reírse del machismo que las oprime.<sup>14</sup> En *Falsas crónicas del sur* la obra de Vega acusa más claramente su herencia de Hélène Cixous. El libro es dedicado a la “madre arroyana” (es decir, nacida en Arroyo, ciudad sureña de Puerto Rico). La afirmación de que su interés por esta región “nació hace muchos años con los cuentos que escuchaba de boca de mi familia materna” (I), indica no solo que Vega abraza la idea de la escritura de la mujer como un don de la madre a la hija, propuesta por Cixous, sino también que no considera este parentesco desde el punto de vista biológico y universalista. Al ubicarlo en una región determinada y en tiempo marcado por la memoria, Vega añade a la relación madre-hija un carácter particular y único. Una acurada crítica de las *Falsas crónicas* no percibe este dato, tratado meramente como un acercamiento a la historia a partir de lo privado, en oposición a la aproximación pública de la historia oficial, lo que es un argumento correcto (Gutiérrez Mouat 121). Tampoco evalúa el papel que el melodrama desempeña en algunos relatos de

<sup>12</sup> El “cuarto propio” de Virginia Woolf también es citado. Cuando el relato empieza, Lavinia recién había tomado posesión de la casa que una tía le regalara. En su biografía, Belli habla aun de sus lecturas de autoras feministas como Germaine Greer, Betty Friedan y Simone de Beauvoir entre 1966 y 1969. Véase *El país* 51).

<sup>13</sup> Con este epílogo, Belli reafirma el predominio del amor-pasión sobre todas las otras fuerzas en juego en su novela, como la cuestión política, por ejemplo. Según Beatriz Sarlo, la centralidad de este sentimiento es lo que transforma una obra en “novela sentimental” (86).

<sup>14</sup> “Cuatro selecciones para una peseta (Bolero a dos voces para machos en pena, una sentida interpretación del duo Scaldada-Cuervo)” (127-37).

este libro.<sup>15</sup> Sin embargo, Gutiérrez Mouat acierta en considerar esta obra de Ana Lydia Vega como un remapeo de la isla de Puerto Rico, realizado gracias a la ruptura de “la relación entre subjetividad y nación” (122), predominante no solo en los libros anteriores de la autora, sino también en la mayoría de los autores latinoamericanos que la precedieron.

Llego así a la lectura de mis autoras “como una latinoamericana”. Desde esta perspectiva, no me puedo olvidar cuánto hay en ellas de reescritura de las novelas fundacionales del siglo XIX, donde sujeto y nación se confundieron en un género, según Doris Sommer, caracterizado por el matrimonio de la “alegoría histórica con el sentimentalismo” (Sommer, “Irresistible...” 84). La novela escrita por las mujeres, a mi entender, usaría entonces el melodrama como particularización del sujeto universal instituido a través del Estado nación después de las guerras de la independencia. Las mujeres reescriben también la reactualización de este modelo por el *boom* literario de los años sesenta, cuando la identidad cultural única y mestiza apagó, una vez más, los particularismos. Para conseguir este objetivo ha sido necesario hacer la inversión de las perspectivas y cambiar de género literario. En el XIX, siendo la familia el centro de la temática, se transformaba, dice Sommer, “el sentimentalismo en valor, el romance en épica, el marido en héroe” (87). Gran parte del primer esfuerzo de las mujeres en narrar la particularidad de su sujeto se centró en poner el modelo al revés. La ficción escrita por las mujeres de los setenta y ochenta era todavía una narrativa del clan familiar. Sin embargo, el sentimentalismo se reevalúa a través de la parodia y la sátira, el romance se transforma de épico en trágico, y el marido en antagonista.

El salto hacia el texto “resistente” (Fetterly), a que alude Sommer en otro trabajo (*Proceed*), solo acontece cuando las mujeres deciden mezclar este “melodrama insigne” (Ferré, *Maldito amor* 81), con el melodrama “popular”, desarrollado paralelamente a la historia literaria acompañando, por otro lado, los avances tecnológicos aportados por la modernidad latinoamericana. Jesús Martín-Barbero ha sido uno de los primeros en detectar la presencia de lo popular en el melodrama masivo. En la historia latinoamericana del género, el Caribe juega un papel importante. En Cuba, la práctica de leer en voz alta libros y relatos folletinescos para *amenizar* el trabajo de torcedores de tabaco fue introducida a finales del siglo XIX, al principio para los presos a quienes se adjudicaba la tarea. “De la cárcel pasará a las tabaquerías de Azcárate y de Partagás. A partir de 1936 convivirán en las tabaquerías el lector y la radio” (Martín-Barbero y Muñoz 56). Y completa Martín-Barbero citando a Fernando Ortiz: “hasta que la máquina vengza al lector de tabaqueros por medio de la radiofonía que le comunica por los aires la lectura en voz alta” (57). El monopolio cubano de la radionovela en la América Latina de los años cuarenta y cincuenta, narrado con humor por Mario Vargas Llosa en *La tía Julia y el escribidor* (1977), indica cómo desde hace mucho esa versión del melodrama está integrada en el cotidiano caribeño y cómo su uso en la ficción no es privilegio de las mujeres. Con la llegada de la televisión, el género se transforma en un hábito diario gracias al desarrollo de la tecnología. La invención del *videotape* ha permitido la grabación de los

---

<sup>15</sup> Llamo la atención, especialmente, sobre el cuento “El baúl de Miss Florence”, significativamente subtítulo “Fragmentos para un novelón romántico” (3-84).

episodios y su posterior exhibición seriada, lo que transformó la telenovela en un hábito tan cotidiano como hacer la comida o llevar los niños a la escuela (Borelli y Ortiz Ramos).

Por esta razón, las radios y la telenovelas transmitidas por los medios son un excelente componente en la sátira de lo cotidiano y del comportamiento de las mujeres caribeñas. Usada como herramienta experimental, va a contribuir a la deconstrucción de la tradición literaria donde se inscriben las escritoras, abriendo espacio para que en ella tomen lugar tradiciones de otro orden. A través de la cita de la recepción y consumo de estos productos masivos por varias especies de mujeres, la mujer dibujada por las escritoras aquí leídas deja de ser una entidad esencial. Tampoco se confunde con otro esencialismo: el de la clase social. Como ha resaltado Miguel Gomes en relación con la obra de Ana Lydia Vega, por el artificio de juntar referentes de tan diferentes repertorios culturales los textos así contruidos nos obligan a “muchas lecturas simultáneas, porque el campo por el que nos desplazamos es el intertextual e incluso transartístico” (210). En otro lugar analizo en profundidad este proceso en relación con la narrativa de algunos hombres escritores del Caribe, lo que me autoriza a resaltar la diferencia representada por la escritura de las mujeres en relación con la escritura masculina (*Kitsch tropical*). La más evidente se encuentra en la manera de narrar las historias melodramáticas advenidas del contexto *popular*. Mientras los hombres las ven como manifestación pública, caso del “mito público” de Daniel Santos en la novela *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988) de Luis Rafael Sánchez, las mujeres se dedican a hacer pastiches del enredo de las telenovelas, revelando en los epílogos de sus narrativas secretos guardados en las alcobas, repitiendo, como ya había señalado Hannah Arendt, la “oscuridad” de lo privado en oposición a la transparencia de lo público (73-8). Casi siempre en la revelación surgen adulterios y orígenes bastardos cuidadosamente escondidos. De esta manera, la ficción femenina se alía con las minorías étnicas, contribuyendo a desestabilizar el reciente modelo nacional (construido hace menos de un siglo) en América Latina. Incluir el melodrama popular en sus narrativas, significó también poner en tela de juicio el drama del reconocimiento: del hijo por el padre, de la minorías por la nación. Reducir los conflictos a través de la parodia a las fórmulas de la telenovela, como madres solteras y padres desconocidos (Valdes, Ferré y Vega), el odio entre hermanos (Ferré y Vega), entre otros temas, en general sirve para construir la alegoría de dramas que afligen a naciones zambullidas en Estados poscoloniales y posrevolucionarios.

¿Podré, finalmente, leer estas novelas “como la caribeña” que no soy? Aceptando una vez más la teoría de Lacan, me convengo de que lo puedo hacer, ya que mejor pienso donde no estoy (517). “Como la caribeña que no soy”, me percató de que las narrativas que leo me cuentan historias de fragmentación y desmembramiento. Desde un punto de vista histórico, el fenómeno no parece nuevo. Rosario Ferré se refiere al hecho de que “Puerto Rico le ha dado albergue tradicionalmente a un sinnúmero de refugiados que han venido a tocar sus puertas legal o ilegalmente” (*Maldito amor* 12). Es sintomático que sitúe el comienzo del proceso en el siglo XIX, provocado por las guerras de la independencia, es decir, en los albores de la formación de los Estados nación. Mientras estos se constituían en el subcontinente latinoamericano, Puerto Rico permanecía, según Ferré, como el puerto de “peregrinos que vamos por el mundo con nuestra casa a cuestas” (14).

Este vivir de paso ha sido ya teorizado en el Caribe francés. Edouard Glissant, subvirtiendo tanto las concepciones lineales de la historia, cuanto las cíclicas, afirma que la relación sin límites ejemplificada en la lengua del Caribe –que recoge todo lo que pasa y lo multiplica en ciclos no mensurables– caracteriza la cultura caribeña (*Poétique* 46).<sup>16</sup> Su modelo de “astillamiento” del modelo del mestizaje prefigura la situación posnacional de gran parte del Caribe en la actualidad, donde la cercanía atlántica con América del Norte y Europa conforma también, y cada vez más, países definidos por la desterritorialización.

Entre las mujeres, la “opacidad” de la lengua caribeña, defendida por Glissant (*Le Discours*), se manifiesta en el tratamiento lingüístico de sus narrativas. La mezcla de español e inglés con que Ana Lydia Vega narra el cuento “Pollito Chiken” niega la transparencia de significado: solo puede ser descifrado por los lectores que dominan las dos lenguas (Lugo Filippi y Vega, 73-9). Asimismo, el español bastardizado por los vulgarismos estereotípicamente atribuidos a los puertorriqueños, como la transformación de la ‘r’ en ‘l’ al final de las sílabas, indica la fidelidad de Vega a la premisa de que las mujeres deben reírse de sí mismas, extendiendo la risa a su desmembrada nación. Este procedimiento indica un cambio en la obra de la autora. En los setenta, su crítica en tono de denuncia se restringía a opciones temáticas (Vega, *Encancaranublado...*). Vale resaltar que este último libro dio empuje a la carrera de Vega, al ser premiado por Casa de las Américas, en 1982. La solidaridad de la autora puertorriqueña con la Revolución Cubana aparece aun en el cuento “Trabajando pal inglés” (Lugo Filippi y Vega, 99-108), que tiene como personajes a refugiados cubanos en Puerto Rico. La perspectiva femenina del relato permite subrayar las contradicciones de este grupo a través de la vida privada. Cartas escritas por una ama de casa a una íntima amiga relatan el fiasco de la fiesta de matrimonio preparada para la hija. La complicación surge con la conversión del novio puertorriqueño a la “revolución” que tanto odiaban los padres. Esto provoca el retorno de la novia cubana a su isla de origen, llevada por el novio, antes de consumada la ceremonia. Al fin y al cabo, el cuento registra un Caribe movido por la épica de la revolución. En ese momento, la solidaridad transformaba sus diferentes países en hospederos del cosmopolitismo ético representado por la Revolución Cubana. La autobiografía de Gioconda Belli demuestra cómo este sentimiento ha sido importante en el desarrollo del Movimiento Sandinista, transformador del Caribe de los setenta en patria libre de los revolucionarios (*El país*).

La lectura de las escritoras cubanas de la actualidad deja ver un Caribe cambiado. “Aquella isla”, tal como nombra a Cuba la escritora Zoé Valdés, marcando con el sintagma la perspectiva distanciada del exilio, se acerca al desmembramiento de los otros países caribeños. La inmigración y el desplazamiento con o sin destino prefijado correspondientes en los sesenta a la revolución y en los noventa al período especial, se introducen en la literatura femenina como un problema relacionado con las opciones amorosas.<sup>17</sup> Una vez

<sup>16</sup> Traté este tema en otro lugar (“Kitsch y cultura...”). Vale resaltar que Glissant ha sido uno de los pioneros en percibir la dominación colonial como discurso masculino. El sintagma “el mundo del Hombre” con el cual el autor martinicano describe el generalizante universal que subyace al proyecto colonial es paralelo al constructo feminista. Sylvia Winter hace un apurado análisis del papel del “mundo del Hombre” en el anti-universalismo de la obra de Glissant.

<sup>17</sup> El período especial, marcado cronológicamente hacia mediados de los años noventa, corresponde a la etapa en que Cuba experimentó la más profunda crisis –económica y política– desde la fecha

más, se parodian los melodramas baratos que suelen consumir las mujeres. El cuento “Pregúntaselo a Dios” de Marylin Bobes es un buen ejemplo (61-9).<sup>18</sup> El epígrafe con versos del bolero de donde se sacó el título del relato, el nombre de la protagonista –Iluminada Peña–, la descripción del repertorio melodramático de su consumo cultural y la propia trayectoria del personaje componen, más que la parodia del melodrama, la atmósfera patética del cuento y de la nación. Aunque muy corto, el relato es eficaz en describir la vida doble de Iluminada Peña. Su estancia en Francia, donde se la ve como una desarraigada no solamente en el nuevo país sino también en la burguesía a que pertenece su marido, es narrada a través de fragmentos de las cartas enviadas a su mejor amiga cubana, que aparecen impresos en itálica. En los otros fragmentos, narrados en tercera persona (las cartas se incluyen después de estos, formando un total de trece pequeñas viñetas) se describen los problemas de Cuba en el período especial: apagones, falta de comida, tráfico de mercaderías. También así –como mercaderías– son consideradas las mujeres por gran parte de los turistas extranjeros recién admitidos en la isla. Quedarse tampoco parece una buena opción, ya que la mayor “pena” de Iluminada Peña ha sido causada por su machista novio cubano. La *diferencia* femenina se dibuja aún en la familia de Iluminada Peña, compuesta únicamente de mujeres –la abuela y la madre, referida de paso.

En la novela *Te di la vida entera*, de Zoé Valdés el compañerismo femenino es un punto central. Alrededor de la protagonista Caridad Martínez, nombrada también como la Niña, o la Niña Cuca, o sencillamente con la pequeña variación fonológica de la palabra que designa la nación, Cuca (pluralidad de nombres que ya demuestra la multiplicidad de significantes contenida en su identidad), circulan sus dos inseparables –y bisexuales– amigas, Mechunga y Puchunga. La familia así formada le ayuda en la crianza de María Regla, hija nacida en el año de la Revolución Cubana (como la misma autora, lo que marca el carácter autobiográfico de la novela). La niña viene al mundo pocos meses después de la huida de su papá, Juan Pérez, o “el Uan” (apodo derivado de la españolización del numeral inglés ‘one’). Hija y padre solo van a conocerse en el final de la novela, durante un retorno de Uan a la Isla, en misión encargada por el mafioso para quien trabaja en Miami, donde, a esta altura, ya tiene otra familia. Cuca, al contrario, rechazó todas las propuestas de matrimonio por esperar el retorno de su amado justificando, con este comportamiento, el título de novela. No es difícil al lector descubrir que Cuca Martínez ha dado la vida entera no sólo a su amante, sino también a su nación revolucionada. La misma narradora lo advierte: “En fin, que así fue, y esa es mi vida. *Toda una vida...* Vida que he dado entera. Porque había que defender el sueño revolucionario” (107, itálica en el original).

No importan aquí los razonamientos de tal afirmación. Lo que me interesa, “como la caribeña que no soy”, es llamar la atención sobre cambio de género literario constituido

---

de la Revolución. La elección de empezar por Bobes mi lectura de la escritura femenina cubana se debe a mi deseo de resaltar que “si es cierto que las creadoras cubanas escriben dentro y fuera de la Isla, también es cierto que no solo lo hacen fuera de la Isla” (Durán, vi).

<sup>18</sup> Notése que el título de la obra de Bobes, *Alguien tiene que llorar*, parodia la ficción de las lágrimas, referida en el inicio de este trabajo.

alrededor del tema de la Revolución. Comparando la narrativa épica de *La mujer habitada*, de Gioconda Belli con la novela de Valdés, sobresale en esta última la presencia de lo patético. Aunque se trate de una tragicomedia contada a partir de versos de un antiguo bolero (42), es decir, aunque sea, otra vez, un mero melodrama. Asimismo, ni siquiera es el caso de un melodrama “insigne”. Más bien, Valdés nos cuenta una historia grotesca que se constituye en el caminar de la Cuca (palabra que designa la mujer de malos instintos, o viciada en juego) por las calles de La Habana.<sup>19</sup> El acto de caminar puede ser leído de forma literal como si se tratase de una novela escrita como consecuencia directa del período especial.<sup>20</sup> Hasta el lenguaje es callejero: el *choteo* (Mañach)<sup>21</sup> deriva en cliché y escatología. El remapeo de la ciudad –metonimia de la nación– es también temporal. La narrativa empieza con la llegada de Cuca, guajirita del interior, a la capital de la Isla en tiempos prerrevolucionarios, marcados por un disfrute satiricón donde la moneda corriente era el placer y el deseo. Desde que resalta la narradora haber perdido La Habana de estos tiempos “por culpa de nacer tarde” (31), es fácil percartarse de que el epígrafe de Cabrera Infante en el inicio de la novela indica que la ciudad descrita en adelante es una *ciudad literaria*, cuyo principal modelo es la obra del autor disidente. El origen de Cuca, por su parte, remite a Severo Sarduy: hay en ella ascendencia china, europea y negra, gracias a la “madrina de santo”, negra, que la termina de criar (Santos, *Kitsch tropical* 161). Sin embargo, la narradora resalta un canon más pedestre a ser parodiado: “éste es uno de estos folletines de guajiritas pobres que llegaron sin un centavo a La Habana, y se hicieron licenciadas. Aunque en casi todos los cuentos oficialistas, no entiendo el porqué, todas debieron prostituirse, y no se alfabetizaron hasta que la revolución no triunfó” (60).

La nota marca dos opciones materializadas en la novela: el rechazo al discurso estatal (y al realismo socialista) y la sustitución de la abstracción contenida en los héroes colectivos por la experiencia concreta de personajes individuales, especialmente femeninos. En este lugar de sujeto, no más identificado con la nación, sino dibujado en sus diferentes articulaciones –como mujer, como guajira, como revolucionaria, como posrevolucionaria– el nivel simbólico de la narrativa saca a la “protagonista” del mero melodrama (y uso el término de la manera como fue definido por la narradora, en oposición

---

<sup>19</sup> La obra de Valdés cuadra muy bien con la definición de *realismo grotesco* de Bajtin, aunque no contemple, como comento más adelante, la forma “universal, festiva y utópica” que el crítico ruso encontró en el estilo. Más bien, la parodia al melodrama llevó a la autora a lo grotesco, pero no la salvó del escepticismo contenido en la imaginación melodramática. Sin embargo, se pueden encontrar en *Te di la vida entera* abundantes ejemplos de las características identificadas por Bajtin en el realismo grotesco, tales como el principio material y corporal *popular*, el rebajamiento y la degradación de lo sublime, el lenguaje callejero con predominio de la comicidad y la superposición entre la muerte y la vida, en la imagen final de la novela (Bajtin 52-3).

<sup>20</sup> Cristina Ortiz Ceberio ofrece un buen recuento de la reacción de los escritores al período. Recopilando varios críticos, la resume en dos vertientes: una experimentalista, otra realista. Valdés se pondría entre las dos, añadiendo a esto, como la mayoría de los escritores de su generación, una perspectiva individual sobre el relato, al contrario de lo colectivo que dominaba anteriormente la narrativa cubana (116-7).

<sup>21</sup> El *choteo* según Mañach, es una forma especial de la oralidad cubana, también caracterizada por el rechazo de la seriedad.

a “heroína”: “ya que de heroínas y héroes estamos hasta la cocorocotina”, 167-8). Finalmente, Valdés articula su parodia a través de un nuevo sendero: la experiencia corporal de las emociones, la mezcla de estas con los sentidos *físicos* contenidos en los sentimientos (Noble).<sup>22</sup> En esta línea se inscribe el poderoso símbolo presente en *Te di la vida entera*: la extracción voluntaria de los dientes, por parte de Cuca, así descrita: “En protesta ante la impotencia de conseguir que el amor de mi vida volviera a besarme, y asustada ante mis autoataques besucones y chupones, fui al dentista, y ordené que me sacara los dientes. Todos, absolutamente todos. En un día” (99). Si la ley simbólica es la ley del padre, como nos ha demostrado Lacan, el uso de este símbolo como punto de partida de la parte de la novela posterior a la Revolución remite a una nación cuyo Estado se identifica desde entonces con la figura patriarcal del líder revolucionario.

En la tradición africana, la pérdida de los dientes se asocia con “estar desprovisto de la fuerza agresiva, de la juventud, de la defensa; es un símbolo de frustración, de castración, de fracaso”(Chevalier 284). Una vez más, la castración de Cuca trasciende su constructo genérico y sus penas de amor, apuntando hacia el fracaso del proyecto revolucionario. Un segundo significado simbólico de los dientes, el de la trascendencia del tiempo (Chevalier, 285) –recuérdese aun que los dientes son la última posibilidad de *identificación* de un cuerpo– indica que el personaje abdicó de su misma identidad en favor de aquel proyecto. Finalmente, el símbolo permite una articulación retórica. La idea de belleza contenida en la poesía galante occidental, ancestral del melodrama, se deconstruye. No más “dientes como perlas, estrellas o granizo” (Chevalier 285). La boca sin dientes de Cuca Martínez transforma la novela en un cuento de hadas al revés. A la bella joven de la primera parte sigue la bruja fea que parodia también, de manera grotesca, la crítica de Kafka a la burocracia estatal. La cucaracha del autor checo aparece, en primer lugar, en el nombre de la misma protagonista. Sin embargo, deja de ser la metáfora de la degradación del individuo al transformarse en la domesticada mascota Katrinka, “la cucaracha rusa”, que recibe “ese nombre tan sonoro y extravagante en homenaje a la primera cosmonauta que singró el cosmos” (187).<sup>23</sup> Katrinka forma pareja con el ratón salido del cuento de la cenicienta, humanizado, con el apellido de Uan, en el Ratón Pérez. Compañeros de la empobrecida vida cotidiana de la Cuca precozmente envejecida por los sacrificios a la Revolución, los dos animales ayudan a componer la imagen de la soledad del personaje, simbolizando incluso su impotencia delante de las aflicciones diarias. Por lo tanto, los símbolos creados por Valdés son, más que nada, símbolos *políticos*. A través de ellos la novela alcanza el *pathos* que la distingue del melodrama barato. Mientras tanto, la sátira no logra el momento límite característico de la tragedia.

<sup>22</sup> El artículo retoma la polémica alrededor de la novela *Uncle Tom's Cabin*, ahora bajo el signo de las teorías que añaden al descentramiento del sujeto la noción de una individualidad performativa, transformado el cuerpo femenino en *cuerpo político* (Butler).

<sup>23</sup> Todo el episodio es un crítica a la presencia ostensiva de los rusos en Cuba. Vale resaltar que la práctica de atribuir nombres rusos a los hijos, o nombres cívicos, como Patria, referida más adelante, ha sido muy común no solamente en Cuba, sino también en otros países comunistas. Sin embargo, el nombre también puede ser leído como un anagrama de Kafka y Castro, apellido del jefe de la nación.

El caso cubano, según Zoé Valdés, se posiciona más allá del melodrama ya que no prevé el reconocimiento del sujeto por la nación, como en general se da en los finales felices de las producciones del género. Por otro lado, la manera grotesca de narrar le resta la grandiosidad de las tragedias griegas. Tampoco se trata, como ha afirmado Ortiz Ceberio, del establecimiento de “un discurso colectivo alternativo” a partir de la “resistencia corporal” (121). Más bien, la tragedia que sucede a la épica de la Revolución es, en la concepción de Valdés, la falencia del mismo discurso de la resistencia: “resistan, resistan. Y nosotros ahí, machitos a todo, o hembritas a todo, resistiendo, un, dos, tres y cuatro, comiendo mierda y rompiendo zapatos, marchando en las filas de los entusiastas, la generación de los felices. Jodiéndonos con tal de defender la ilusión de los otros, el sueño de los otros” (107-8).

El escepticismo aumenta en el epílogo –mueren los que se quedan, incluso los jóvenes, y sobreviven los que rapiñan la nación desde afuera. María Regla, la hija de Cuca, pierde la vida enterrada en el derrumbe de la tuguizada mansión criolla donde vive, por falta de mantenimiento. El fracaso del intento de reescribir un nuevo final se debe a la ausencia de futuro en que, según la narradora, viven los cubanos. En el *rewind*, María Regla es inexorablemente transportada al año cero de la Revolución, 1959. Este tiempo congelado permite a Valdés un intento de dar a los héroes de la nación un tratamiento similar al de la tragedia griega, donde la mirada a los errores del pasado conocido permitía exorcizar las culpas del presente a través de la catarsis.

Sin embargo, el sufrimiento no alcanza a los héroes de la patria, sino a la gente común y corriente. En este sentido, la catarsis del epílogo añadida al símbolo de la extracción de los dientes, se encamina hacia la concepción universalista del melodrama. Por un lado, en el símbolo aparece el carácter histriónico e hiperbólico del melodrama descrito por Brooks. Sin embargo, la tendencia expresionista del género, identificada por este autor, se encamina al realismo grotesco definido por Bajtin. En la concepción de Brooks también se incluye el sacrificio de la inocencia, encarnada en la joven María Regla. La impotencia delante de lo cotidiano más bien se explica por el “indecible” percatado por Stanley Cavell en el personaje del melodrama. El escepticismo del filósofo norteamericano lo transforma en el autor más adecuado para ayudar a comprender la novela *Te di la vida entera*. Aunque la autora se atiene a un hecho histórico y nacionalmente determinado –el futuro de la Revolución Cubana de 1959– el escepticismo en ella contenido puede iluminar, mientras tanto, una especie de Caribe posnacional y globalizado, similar al que ha sido dibujado por las otras autoras antes leídas.

El discurso deconstruccionista del feminismo que, al fin y al cabo, he resumido al principio de este trabajo, puede suplementar esta lectura con la particularidad del caso de las escritoras caribeñas. Por un lado, ellas reivindican una “matria”, en lugar de patria, ya que sus tradiciones se vinculan a historias locales, donadas por los relatos oídos de las madres, como es el caso, una vez más, de la novela comentada de Zoé Valdés. En el epílogo el lector se entera de que está leyendo la historia que Cuca contó a su hija, artificio literario suplementado por la dedicatoria del libro –“a mami”– y la propia biografía de la autora, ella también hija de un padre ausente y criada por la madre y la abuela (González-Abellás 43). La nación, concretada en la localidad de la ciudad, es valorada por su nombre

femenino y metaforizada como madre: “La Habana como mi madre, todavía joven, todavía mi único universo, todavía mi futuro” (354). Hasta el mar, sustantivo masculino, puede feminizarse en “masa” y metaforizar a la madre: “Esa masa vasta y gigantesca, salada, o dulzona y dolorosa, rigiente y amorosa, esa masa índiga de agua, tan buena a veces, tan dura otras. Tan parecida a una madre” (119). A la Patria con mayúscula Valdés reserva el lugar de personaje secundario de su novela.<sup>24</sup>

Mientras tanto, como en las demás autoras caribeñas, el punto de vista privado con que se miran las decisiones estatales permite ver cómo estas afectan a las familias y a las vidas individuales. La Cuba dibujada por Valdés no supone la identidad con guion (Pérez-Firmat). Los padres que dejan la isla para irse a Estados Unidos no son considerados cubanos como los que quedaron en la isla, ya que van, como Uan, a levantar “ese espejo pretencioso que es Miami” (145) y vuelven al país para aumentar la corrupción. El permanente fluir humano, similar al de todas las otras novelas aquí leídas, enseña la globalización como una fuerza centrífuga que lanza para fuera a los hombres caribeños, atraídos sobre todo por la fuerza centrípeta de Estados Unidos. A la mujer queda la localidad y el escepticismo, a menos que se perfila ella también como fuerza de trabajo en competencia con sus pares masculinos, lo que la llevará, como a ellos, al exilio. El permanente desplazamiento de estos caribeños nómadas de la globalización aparece en las novelas escritas por las mujeres como una tragedia sublimada por el sueño de trabajo y comodidad ofrecido por los países del norte, y que vuelve como pulsión reprimida en el flujo diario de las telenovelas. Quizás esta percepción permita a muchas de estas escritoras reinventarlas como artificio literario. Asimismo, como recuerda Martín-Barbero, vale recordar que el género, aunque creado en la Europa del siglo xvi, solo va conocer su apogeo en el siglo xviii, exactamente después de una revolución –la francesa– cuya moraleja era premiar a los buenos y castigar a los malos (Martín-Barbero y Muñoz, 40).

Valdés reconoce que sus fuentes paródicas están en el melodrama vernáculo caribeño. Los núcleos temáticos – el amor único, la permanente espera del amado, el desconocimiento del padre, el sacrificio de la madre– obviamente reescriben los trucos de la ficción seriada, radial o televisiva. Los chistes conocidos sobre Fidel Castro reproducen, como pastiche, el lenguaje del humor que circula de boca en boca, o por correo electrónico, en los círculos intelectuales de los latinoamericanos en el exilio. La cercanía a la retórica televisiva de estos chistes y el carácter de tragicomedia grotesca de la novela pueden haber contribuido a su éxito de ventas. La tapa de la edición de 1998 informa que en esta fecha *Te di la vida entera* estaba en su decimo sexta edición, habiendo sido vendido 169,000 ejemplares. Algunos recursos de otros *best sellers* femeninos latinoamericanos, como la inclusión de recetas, hacen pensar en la intención de atenerse a los lectores y lectoras acostumbrados a una retórica inventada recientemente por las mujeres latinoamericanas y caribeñas. Su público abarca la población en aumento de los exiliados caribeños en muchas partes del globo. Caso similar al de Rosario Ferré, cuya primera edición de *La casa de laguna* en inglés demuestra que su blanco eran los millones de puertorriqueños y otro tanto de latinos que viven en Estados Unidos. Quizás todos ellos, y también los que se

<sup>24</sup> El personaje Patria, referido en la página 103 de la novela, aparece en otras novelas de la autora, siendo la protagonista de *La nada cotidiana* (1995).

quedan en el Caribe, puedan identificarse con la prosa ágil de estas mujeres, garantizada por la torsión de los recursos técnicos heredados, no puramente del melodrama, sino de la técnica visual de contar una historia, aprendida con la televisión. Si en *Rayuela* de Cortázar la alternativa ofrecida al lector se basaba en el montaje cinematográfico, ahora ya aparece en la novela de Valdés, por ejemplo, el *rewind* de la video casetera a que debe recurrir el lector para acceder a un epílogo alternativo.

Puede ser que en este punto tenga que leer mis novelas “como una consumidora”. Considerando que “la lista de best sellers nos permite encontrar alianzas entre consumidores, mentalidades similares” (Masiello, “La insoportable...” 803), me pregunto ¿con qué tipo de consumidor de estas novelas haría yo una alianza? Seguro que con muchos de ellos comparto el hecho de haber soñado “el sueño de los otros” que alimentó la Revolución Cubana. La vivencia de este sueño me ha permitido la empatía con el “indecible” descrito por Bobes y Valdés, las historias de amor de Belli y los cuentos risueños de Ana Lydia Vega. Con muchos miles de otros comparto la experiencia de la inmigración, lo que me permite comprender el desmembramiento puertorriqueño narrado por Ferré. Considerando que ninguna de estas escritoras hace un panfleto contra el sueño al cual todavía me es muy difícil renunciar, me permití consumirlas sin indagar las similitudes de mi mentalidad con las de sus otros innumerables lectores. Si las hay, será el melodrama, en mi caso buscado con los lentes del oficio crítico, la forma aglutinadora. Este género que quizás sea el más adecuado cuando la opción temática son las verdaderas tragedias que, presentes en lo cotidiano del mundo privado –como la esclavitud, o el cerco de la revolución– ponen el mundo al revés.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Araujo, Nara. “Repensando desde el feminismo los estudios latinoamericanos”. *Lectora* 5-6 (Barcelona, 2000): 55-65.
- Arendt, Hannah. *The Human Condition*. Chicago: Chicago University Press, 1958.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1990.
- Belli, Gioconda. *El país bajo mi piel: memorias de amor y guerra*. [2000]. 2ª ed. Barcelona: Plaza & Janés, 2001.
- \_\_\_\_\_. *La mujer habitada*. [1988]. Tafalla: Txalaparta, 1990.
- Bobes, Marylin. *Alguien tiene que llorar*. La Habana: Casa de las Américas, 1995.
- Borelli, Silvia H. S. y José Mário Ortiz Ramos. “A Telenovela Diária”. *Telenovela História e Produção*. Silvia Helena Simões Borelli, José Mário Ortiz Ramos y Renato Ortiz, eds. São Paulo: Brasiliense, 1989. 54 -108.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. [1976]. New Haven: Yale University Press, 1995.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*. London: Routledge, 1993.
- Castillo, Debra A. *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.

- Cavell, Stanley. *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago: Chicago University Press, 1996.
- Chevalier, Jean. "Dents". *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: R. Laffont, 1969.
- Cixous, Hélène. "Le Rire de la méduse". *L'Arc* 61 (Aix-en-Provence, 1975): 39-54.  
 \_\_\_\_\_. *Vivre l'orange*. Paris: des femmes, 1979.
- Descartes. *Les passion de l'âme*. Précédé de la "La Pathétique cartésienne", par Jean-Maurice Monnoyer [1649]. Paris: Gallimard, 1988.
- Douglas, Ann. *The Feminization of America Culture*. [1977]. New York: Noonday, 1998.
- Durán, Diony. "Escritura femenina en Cuba: Más allá de los cercos". *Lectora* 5-6 (Barcelona, 2000): v-viii.
- Ferré, Rosario. *La casa de la laguna*. Barcelona: Emecé, 1996.  
 \_\_\_\_\_. *Maldito Amor*. Seguido de *El regalo*, *Isolda en el espejo* y *La extraña muerte del capitancito Candelario* [1986]. Río Piedras: Huracán, 1994.
- Fetterly, Judith. *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- Fuss, Diana. "Leer como una feminista". *Feminismos literarios*. Neus Carbonell y Meri Torras, ed. Madrid: Arco/Libros, 1999. 127-46.
- Glissant, Edouard. *Le Discours antillais*. Paris: Seuil, 1981.  
 \_\_\_\_\_. *Poétique de la relation*. Paris: Gallimard, 1990.
- Gomes, Miguel. "El desengaño de las alegorías y la escritura de la nación: el caso de Ana Lydia Vega". *Revista Iberoamericana* LXVIII/194-195 (Pittsburgh, 2001): 201-17.
- González-Abellás, Miguel Ángel. "'Aquella isla': introducción al universo narrativo de Zoé Valdés". *Hispania* 83 (2000): 42-50.
- Gubern, Roman. *Mensajes icónicos de la cultura de masas*. [1974]. 2 ed. Barcelona: Lumen, 1988.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. "Dismembering the Nation: Ana Lydia Vega's *Falsas crónicas del sur*". *Journal of Latin American Cultural Studies* 10/1 (Abindong, 2001): 119.
- Irizarry, Guillermo. "Travelling Textualities and Phantasmagoric Originals: A Reading of Translation in Three Spanish-Caribbean Narratives". *Ciberletras*. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v04/Irizarry.html>.
- Kaminsky, Amy. "Entradas a la historia: *La mujer habitada*". *Hispanamérica* 67/32 (Takoma Park, MD, 1994): 19-31.  
 \_\_\_\_\_. *Reading the Body Politics: Feminist Criticism and Latin American Women Writers*. Minneapolis: Minnesota University Press, 1993.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo de delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil, 1999.
- Lugo Filippi, Carmen y Ana Lydia Vega. *Virgenes y mártires*. Río Piedras: Antillana, 1981.
- Mañach, Jorge. *Indagación del choteo*. [1928]. Miami: Mnemosyne, 1969.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, Cultura y Hegemonía*. México: G.Gili, 1987.  
 \_\_\_\_\_. y Sonia Muñoz (Eds.). *Televisión y melodrama: Géneros y lecturas de las telenovelas en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo, 1992.

- Masiello, Francine. *The Art of Transition: Latin American Culture and Neoliberal Crisis*. Durham: Duke University Press, 2001.
- \_\_\_\_\_. "La insoportable levedad de la historia: Los relatos best sellers de nuestro tiempo". *Revista Iberoamericana* 66/193 (Pittsburgh, 2000): 799-814.
- Noble, Marianne. "The Ecstasies of Sentimental Wounding in *Uncle's Tom Cabin*". *The Yale Journal of Criticism* 10/2 (New Heaven, 1997): 295-320.
- Ortiz Ceberio, Cristina. "La narrativa de Zoé Valdes: hacia una reconfiguración de la na(rra)ción cubana". *Chasqui* 27/2 (1998): 116-27.
- Pérez-Firmat, Gustavo. *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way*. Austin: Texas University Press, 1994.
- Santos, Lidia. *Kitsch tropical: los medios en la literatura y el arte de América Latina*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2001.
- \_\_\_\_\_. "Kitsch y cultura de masas en la poética de la narrativa neobarroca latinoamericana". *Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco latinoamericano*. Petra Schumm, ed. Frankfurt: Vervuert, 1998. 337-51.
- Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires: Catálogo, 1985.
- Sommer, Doris. "Irresistible Romance: The Foundational Fictions of Latin America". *Nation and Narration*. [1990]. Homi Bhabha, ed. London: Routledge, 1995. 71-98.
- \_\_\_\_\_. *Proceed With Caution When Engaged by Minority Writing in the Americas*. London: Harvard University Press, 1999.
- Tompkins, Jane P. "Sentimental Power: *Uncle's Tom's Cabin* and the Politics of Literary History". *Glyph* 8 (Baltimore, 1981): 79-102.
- Valdés, Zoé. *La nada cotidiana*. Barcelona: Emecé, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Te di la vida entera*. Barcelona: Planeta, 1996.
- Vega, Ana Lydia. *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*. La Habana: Casa de las Américas, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Esperando a Lolo y otros delirios generacionales*. San Juan: Puerto Rico University Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Falsas crónicas del sur*. Ilust. Walter Torres. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1992.
- Vincent-Buffault, Anne. *Histoire des larmes: xviii-xix siècles*. Paris: Rivages, 1986.
- Wynter, Sylvia. "Beyond the Word of Man: Glissant and the New Discourse of the Antilles". *World Literature Today* 63/4 (Norman, 1989): 637-47.