



Feminismos de dos orillas: Rosario Ferré y Sylvia Plath

Emilio J. Gallardo Saborido

Escuela de Estudios Hispanoamericanos-CSIC (Sevilla España)
gallardoemilio@hotmail.com

[Localice en este documento](#)

Resumen: Con este artículo se pretende establecer un parangón entre algunos de los poemas del libro *Ariel* (1963), de la poeta norteamericana Sylvia Plath, y los que aparecen en la miscelánea *Papeles de Pandora* (1976), de la puertorriqueña Rosario Ferré. El hilo conductor que vertebra nuestra comparación es la asunción alternativa por parte de las autoras de dos etapas por las que Kristeva entiende que han transcurrido los movimientos feministas, esto es:

a) Rechazo a un orden simbólico masculino en nombre de la diferencia sexual. Feminismo radical. Exaltación de la feminidad.

b) Negación de la dicotomía metafísica entre lo masculino y lo femenino.

Este principio axial nos servirá para enlazar propuestas comunes tanto de estilo como de contenido. Para concluir, se revisa la potencialidad de subvertir el lenguaje mismo como factor de opresión, haciendo de él una herramienta para la resistencia feminista.

Palabras clave: Rosario Ferré, Julia Kristeva, feminismos, literatura comparada, Puerto Rico, heteronormatividad

Poniendo la primera piedra: las razones del parangón.

Comentaba Julia Kristeva que la lucha feminista se ha de considerar diacrónicamente a la luz de tres posiciones, que se pueden resumir así:

a) Las mujeres reivindican igualdad de acceso al orden simbólico. Feminismo liberal. Igualdad.

b) Rechazo a un orden simbólico masculino en nombre de la diferencia sexual. Feminismo radical. Exaltación

de la feminidad.

- c) (Esta es la posición en que se sitúa Kristeva.) Negación de la dicotomía metafísica entre lo masculino y lo femenino (Moi, 1988: 26).

Tanto Ferré como Plath defendieron con ahínco en *Papeles de Pandora* (en este trabajo nos centraremos en cinco de los seis poemas que junto con catorce relatos conforman el volumen) y *Ariel*, respectivamente, las tesis del segundo punto de vista. La puertorriqueña así lo admite al aseverar que había sido infiel a una de sus “evangelistas de cabecera” - así ha denominado en alguna ocasión a Virginia Woolf y Simone de Beauvoir-, en este caso nos referimos a la primera: “[...] había traicionado a Virginia dejándome llevar por la ira, por la cólera que me produjo aquella historia [se refiere a “La muñeca menor]” (Ferré, 2003: 268). En efecto, la autora de *Una habitación propia* había dejado escrito lo siguiente: “Torpe como era [...] había -empecé a pensar- dominado la primera gran lección, escribir como una mujer; pero como una mujer que ha olvidado que lo es...” (Ferré, 2003: 266).

Esto en cuanto a la boricua, pero además hemos de recordar que uno de los ejes vertebrales sobre los que pivota la poesía de la estadounidense Sylvia Plath viene dado por las relaciones entre los géneros masculino y femenino, y que, especialmente durante sus seis últimos meses de vida, escribió una serie de poemas que retaban al *status quo* y al orden patriarcal preestablecido:

Plath focused on men’s deficiencies and how they made heterosexual relationships problematic. Her poems, specifically related to the sado-masochism underlying such relationships, show that she saw romantic love as a shallow myth which trivialised women’s lives and rendered them powerless. It is also clear that she regarded the patriarchal structure of society to be inimical for both sexes (Markey, 1993:8).

Pero hemos de reconocer que, por muy radicales y transgresores que sean los poemas a los que nos referiremos - más aún si tenemos en cuenta las fechas en que fueron escritos: 1963 para Plath y 1976 para Ferré-, el feminismo que muestran en ellos es capaz de virar hacia la tercera opción de las que nos presentaba Kristeva, sin caer, no obstante, en la crítica destructiva, que las habría condenado a asumir una forma invertida de sexismo. Y esto queda patente tanto en algunos de los personajes masculinos que aparecen en sus versos como en declaraciones de las propias poetisas. Así vemos cómo Ferré adopta una postura anti-esencialista, es decir, que se niega a creer en la existencia de una naturaleza femenina distinta a la masculina, al afirmar que no existe una escritura femenina (2003: 271). Plath, por su parte, se siente continuamente impelida a establecer distintos tipos de relaciones con los hombres (familiares o maritales, por ejemplo) para encontrar la síntesis que la ubique en la trascendencia y la estabilidad, que conjugue sabiamente los opuestos. Lo que ocurre es que, más allá de estos intentos, lo único que queda es un resabio de ausencia, distancia, de desilusión por el fracaso al que se han visto avocados. El caso del poema “Daddy” [“Papaíto”] es paradigmático respecto a esto que venimos diciendo. Puestas así las cosas, ambas tienden hacia esa máxima que estableció Simone de Beauvoir y que expresa el rechazo total a cualquier noción de naturaleza o esencia de mujer, esto es: “No se nace mujer; llega uno a serlo” (Moi, 1988: 102).

Dos críticas, refiriéndose cada una de ellas a la obra de una de las dos escritoras que aquí estudiamos, han llegado a conclusiones similares:

Por su parte, asevera María Caballero: “[...] habría que señalar que se impone una segunda y muy evidente lectura del título: los *papeles* de Pandora son los diversos *rôles* que la mujer va asumiendo a lo largo de la historia” (1999, 97). En cuanto a Harriet Rosenstein, asegura lo siguiente de Plath: “Each female figure is a facet of Plath, a momentary clarity, but none totally defines her, nor, for that matter, do all of them taken together. Thus, her women emerge with the authority of long familiarity but their limitations are necessarily own” (1980: 133).

Los análisis que siguen a esta presentación tenderán primariamente a recoger las conexiones existentes entre estos roles femeninos e intentarán enriquecer la comprensión de los poemas de las dos autoras a través de una lectura contrastada.

“El remolino de tus pies debajo de la mesa”

Parece aceptado generalmente por la crítica el hecho de que los poemas de *Papeles de Pandora* constituyen una *dispositio* temática que encuentra su *amplificatio* en algunos de los relatos. Pues bien, en este caso, existe una relación clara entre “La bailarina” y el relato que le sigue, es decir, “La bella durmiente”. Para decirlo con palabras de María Caballero:

[...] el poema *La bailarina* resume el mensaje que desplegará ante el lector *La bella durmiente*, un largo palimpsesto o collage de cartas, recortes periodísticos, reseñas de ballet, compromisos de boda... y narración omnisciente. Todo ello destinado a mostrar la rebeldía femenina frente a un código social que impide a la protagonista desarrollar su afición a la danza y la encorseta en un *rôl* maternal entendido de forma castradora. La intertextualidad gravita sobre el mundo del ballet clásico [...]. Pero esa misma intertextualidad opera sobre los cuentos populares, al subvertir el final feliz de la fábula infantil *La bella durmiente*: el príncipe azul asesinará a su dama - el marido celoso mata a su mujer- al crearla infiel. [Aunque] la venganza femenina es sutil: consigue su propósito cifrado en desvelar la falacia de la felicidad marital; eso sí, a costa de su vida (1999: 96).

En efecto, tanto la historia del relato como la anécdota del poema nos refieren un camino de subversión y de búsqueda de la identidad propia más allá de las restricciones impuestas por el orden del Fallo. Y es aquí, en este deseo de sublimarse, donde encuentra sentido el parangón con una serie de poemas de la autora de Boston, como son: *Purdah*, *Lady Lazarus*, *Fever 103°* [*Fiebre de 39.5°*], *The Applicant* [*El aspirante*], *Daddy* [*Papaño*] y *Ariel*.

En la sociedad falocéntrica la mujer se encuentra condenada a optar entre dos roles sumamente castradores: por un lado tenemos a la prostituta, una mujer oscura, tentadora y sensual y, por otro, al *ángel del hogar*, la esposa y madre, una mujer rubia, clara y pura [1]. Tanto Plath como Ferré se empeñan en subvertir estos agobiantes arquetipos usando distintos medios: la venganza-ira, la ironía, el ascenso cuasi-místico, etc. La mujer no está condenada por naturaleza a ser encasillada en uno de esos dos roles. Esa presión encuentra su razón de ser en el miedo de la sociedad *falogocéntrica* [2] al *monstruo mujer*. Toril Moi lo explica con estas palabras:

El monstruo mujer es aquella mujer que no renuncia a tener su propia personalidad, que actúa según su iniciativa, que *tiene* una historia que contar [...]. La mujer dual es aquella cuya conciencia es impermeable al hombre, aquella que deja que se introduzca en su mente el pensamiento fálico masculino (1988: 69).

Así pues, tenemos una primer parte del poema de Ferré (vv. 1-18) en la que se defiende que el sujeto protagonista es por naturaleza libre y por esto está ligado a lo dinámico y lo creativo, a la música y la danza, al corazón y la ira-constructiva. Cuando crece, sus ansias de expansión encuentran eco en distintos elementos de la naturaleza y del cosmos. Pero no hemos de caer en la fácil oposición que sitúa a la mujer al lado de lo natural en contraste con la posición del hombre como ser más cercano a la civilización. Y esto porque esta dicotomía se halla ciertamente pervertida por el pensamiento falocéntrico que resuelve la oposición binaria en una jerarquía de femenino-inferior/masculino-superior. Más bien, la protagonista es parte de la naturaleza porque cuenta como ella con unas fuerzas sobrenaturales en potencia, que a la postre le harán subvertir el *status quo*. Es más, la recién nacida se encuentra en un fase pre-edípica, es decir, aquella en la que el niño se cree parte de la madre, pero resulta que ésta se confunde a su vez con la naturaleza porque lo que le da de mamar es *leche de tamarindo y de retama* (v. 9). Como comentaba Lacan:

En lo Imaginario [lo pre-edípico] no existen diferencia ni ausencia, sólo identidad y presencia. La crisis edípica representa la entrada en el Orden Simbólico. [...] En la crisis edípica, el padre rompe la unidad dual de madre e hijo, y le prohíbe al niño volver a tener acceso a la madre y al cuerpo de la madre. El fallo, que representa la Ley del Padre [...] viene a significar, pues, separación y pérdida para el niño. [...]

La función de esta represión primaria es especialmente evidente en el empleo del lenguaje recién adquirido por el niño. El que el niño aprenda a decir “Yo soy” y a distinguir esto de “tú eres” o “él es” (Moi, 1988: 109).

Y esto mismo es lo que ocurre en la segunda parte del poema (vv. 19-38) donde la niña pasa a denominarse *señora* (v. 19), entrando así en el mundo de los adultos, en el mundo represivo de la educación castrante. La niña es encadenada a la realidad del Fallo a través de dos mecanismos: la imposición de lo material-vanal (*gemelos en los ojos, tacos en los pies, brazos/carteras*, etc.) y la obligación de lo estático y la negación del propio Yo (*te sirvieron un banquete de cubierto de plata/ y te dieron a almorzar tu propio corazón/ estuviste mucho tiempo sentada*, vv. 23-25). La bailarina aparece en este momento intentando ser cosificada; se está perpetuando en ella el ritual que convierte a las mujeres en muñecas vivientes, relucientes por fuera y huecas por dentro. Elementos totalmente pasivos que no imponen ningún reto al Fallo, que intenta salvaguardar así su control y ahuyentar el fantasma de la castración.

Llegado este punto, revisemos algunos versos de Plath que tratan este mismo asunto. Como comenta Janice Markey, en *Purdah* Plath “focuses on the plight of the female slave in the harem, the eastern equivalent of the ‘living doll’, who, as the scope of the poem enlarges, becomes every woman. She is scarcely more than a

possession of her master, unable to live out her own life: Even in his/ absence, I/ Revolve in my/ Sheath of impossibles” (Markey, 1980:13). La cosificación de la mujer a manos del varón represor también aparece en otros poemas de Plath. Así, por ejemplo, en *Lady Lazarus* leemos:

A sort of walking miracle, my skin
Bright as a Nazi lampshade,
My right foot
A paperweight,
My face a featureless, fine
Jew linen (Plath, 1999).

(Especie de milagro andante, mi piel
que destella como una pantalla de lámpara nazi,
mi pie derecho
pisapapeles,
mi rostro sin rasgos, delicada
tela judía.)

Aquí aparece un tipo de correlación que Plath utiliza para reflejar la opresión de la mujer por parte del sistema patriarcal: la identificación con los judíos de los campos de concentración de la primera y con los nazis el segundo. Esto último nos lleva al que quizás sea el poema más famoso de la poeta de Boston: *Daddy*. En él, como apunta Markey:

the idolised male/father/husband is ‘A man in black with a Meinkampf look/ And a love of the rack and the screw’, and the root of the horror is the reader’s realisation that this notion of the father/daughter relationship has so wormed its way into the psyche of women that they have come to believe it is instinctive to adore: ‘[Every woman adores a] Fascist,/The boot in the face, the brute/ Brute heart of a brute like you’ (Markey, 1980: 15).

Pero el caso más palpable de cosificación lo encontramos en otro poema, en *The Applicant* [*El aspirante*]. Sylvia Plath comentaba en una presentación del poema para la BBC lo que sigue: “En este poema... quien habla es un ejecutivo, una especie de vendedor exigente. Quiere estar seguro de que el aspirante a comprar su maravilloso producto tiene necesidad de él, y sabrá cuidarlo” (Plath, 1999a:181). Claro está que el *maravilloso producto* no es sino una chica casadera. Pero es que en él la cosificación no sólo afecta a la mujer, sino que va más allá e intenta captar un nuevo candidato masculino que perpetúe el opresivo sistema; por eso se le dota de los atributos que lo han de definir como heredero:

Observo que estás desnudo:
¿qué tal este traje?

Negro y tieso, pero no sienta mal.
Es impermeable, irrompible, a prueba
De fuego y bombas que hundan los tajados.
Créeme: te enterrarán con él.
(Plath, 1999a: 29)

Dentro de este ritual iniciático, la esposa no es más que un complemento y un molde informe que se puede rellenar con lo que al comprador le interese:

Ahora bien: la cabeza la tienes vacía, con perdón.
Dispongo de remedio para eso.
Ven aquí, corazón, sal del armario.
Bueno, ¿qué te va pareciendo *la cosa*?
Está, para empezar, como un papel desnuda;
pero dentro de veinticinco años será de plata,
de oro dentro de cincuenta:
una muñeca viva, míres por donde míres.
(Plath, 1999a: 29, 31)

Así que volvemos a toparnos con la imagen de la muñeca, pero irónicamente, esa muñeca tierna y que se deja hacer se tornará en una bailarina que abandona su caja de música y que desbordará el poder opresor gracias a su ira y su hastío. Así se llega a un momento catártico, de toma de conciencia de la especificidad del yo y de ruptura con la tradición del Falo. En Ferré vemos esto en la tercera parte del poema (vv. 39- 72), donde el momento de

rebelión inicial aparece lleno de furia contra la cosificación que ha ido enterrando al sujeto:

Te levantaste gritando no puedo
Vomitando carteras tacos joyas guantes
Arrastrando tu ira por las calles.
(Ferré, 1979: 142)

Además se rompe con otro estereotipo: el de la engendradora de niños, que no madre, porque la educación de éstos ha de verse pervertida por el mismo sistema que acabó captándola a ella, enterrándola en vida: “Gritando aunque me duela y el niño llore yo bailo” (Ferré, 1979: 142).

Los principios del Falo se van conculcando ya que la bailarina tiene que seguir su propio camino ascendente. De ahí que un poco más abajo nos diga:

Bailo el letrero que dice no estacione
No vire a la izquierda
No vire en u
Pare

De hecho, ambas poetisas aluden a la bailarina Isadora Duncan para expresar estos momentos difíciles, de batalla. Ferré afirma:

[...] aunque el niño llore
isadora no puedo
dejar de bailar

Y Plath, por su parte, escribe en “Fiebre de 39.5”:

Amado, amado: los humos a baja altura se me desatan
Como las bufandas de Isadora; tengo miedo
De que una bufanda se enganche y ancle la rueda.
(Plath, 1999a: 121)

Pero finalmente el viaje llevará a buen término en el caso de ambas artistas: a una liberación trascendental. Extendamos lo que Pâtea dice para algunos poemas de Plath al caso de Ferré y argumentemos que todas estas composiciones: “Siguen a grandes rasgos este camino de formación del ser, cuya búsqueda supone una purificación y modificación de una personalidad degradada y el acceso a una condición superior, integrada en la Vida del Todo” (Pâtea: 1989: 239).

“Aunque me fusilen las manos”

Con el objeto de seguir un orden estructurado en el análisis, hemos dividido el comentario de “Eva María” y el de “Medea 1972” respetando la secuenciación en estrofas de la propia Rosario Ferré:

Primera parte (vv. 1-19):

Rosario Ferré quiere construir en este primer poema de la colección un pórtico a través del cual penetrar en el mundo mítico-poético que nos espera. He ahí que nos lleve en la primera estrofa a un paritorio y a un jardín, que vienen a ser lo mismo, *mutatis mutandi*. La fitogénesis corre pareja con la ontogénesis (“por eso parturienta con gusto partida /por eso cabeza de niño y grito entre las piernas”, vv. 15-16). El nuevo ser ha de huir de la esterilidad de la tierra del padre (la *patria* del *jardín sellado*, v. 8). Y eso se hace a fuerza de mordiscos dados directamente en la entrepierna de la ingenuidad, a golpes de sabiduría maternal. El espacio mítico paterno sólo es capaz de engendrar un ser coartado e inhibido. Pero, ¿qué ocurriría si Dios fuera mujer? ¿Si en lugar de barba blanca luciera como atributo unas simpáticas enaguas? Para Ferré esta es la realidad, la primacía gira en torno a lo materno, no a lo paterno: “mi madre tu madre sentada en el centro de la tierra”, v. 12. Por eso, se come el fruto prohibido: así se escapa de la censura paterna y se consigue la libertad, la claridad y autonomía a la hora de pensar y tomar decisiones. Eso sí, el precio que se tiene que pagar por todo esto es la expulsión a la tierra de la incertidumbre y la desazón. Ser consciente equivale a ser infeliz: “para entrar con los ojos abiertos por las puertas del / infierno”, vv. 18-19.

Primer poema, primera estrofa, un hito claro que guíe el camino: el nacimiento de un ser autónomo, liberado,

exorcizado y que mira sonriente al futuro con su doble faz: la de la santa y la de la puta, la de la rubia y la de la negra, la de María y la de Eva [3]. O con una conjunción y mezcla de ambas en un mismo ser, en una misma especie. Así, contemplando a la mujer como un ser complejo, con sus lados oscuros y sus contrapuntos luminosos salvamos la trampa del Falo, que pretende imponer visiones monolíticas de las mujeres, encasillarlas bajo dos signos opuestos y completamente herméticos. Ni vírgenes, ni putas, complicadamente: Evas Marías.

Segunda parte (vv. 20-42):

En este segundo fragmento pasamos de la abstracción y generalización de los versos anteriores a conocer un caso concreto, una especie de caso clínico que ejemplifica la problemática de la mujer. La concreción nos lleva a un espacio geográficamente delimitado (de ello da fe el léxico típico de Puerto Rico). Del magno jardín del Edén del Dios Padre pasamos a un microcosmos análogo: la isla “paradisíaca”, gobernada por un dios menor con pies de barro. El cambio nos lleva de la Mujer a la mujer. Centrando la cuestión en un caso palpable se la dota de un mayor realismo y dramaticidad. De este modo, el cuadro que se nos presenta es el siguiente: como ya ocurriera en el relato “La muñeca menor”, la figura femenina se equipara con uno de esos juguetes (explícitamente en el v. 39) que han sido moldeados por el Falo. Se trata de un acto pervertido de creación que encuentra su equivalente a nivel cósmico en el *Génesis*. Especie de gólem femenino, la mujer se encuentra domesticada al habersele secuestrado el don del raciocinio, la autonomía. Encorsetada (v. 23) por el mito de la maternidad y el de la opulencia (los diamantes no son en este caso *the best girls' friends*, vid. v. 23).

La confrontación ante este *establishment* vendrá de la mano de los *antepasados*, los cuales evocan el matriarcado mítico. Protestan enarbolando armas como la naturaleza (v. 28), la sexualidad dionisíaca y la fertilidad (v. 29 y 30). Operan con violencia (vv. 41-42) ante el estatismo de cara lavada y manos limpias del Padre Todopoderoso Boricua. La batalla entre este tipo de fuerzas matriarcales y el orden del *logos*, focalizado sólo desde la perspectiva masculina, se ha repetido a lo largo de la historia de la humanidad. De ello dan ejemplo hechos históricos como la quema de brujas o textos literarios como *Las Euménides* de Esquilo, donde el protagonista, Orestes, ha de enfrentarse a la ira de las Erinias (encarnaciones de la religión antigua, donde el matriarcado era la base del orden social) por haber asesinado a su madre, Clitemnestra.

Tercera parte (vv. 43-54):

Esta sección se mueve en dos direcciones opuestas, pero complementarias: si por un lado, se da un paso más hacia la concreción espacio-temporal al referirse a *la playa/ de ponce/ desde hace cincuenta años* (vv. 48-50); por otro lado, la denuncia extiende su radio y ataca ahora a la sociedad de consumo. Puerto Rico, en ese juego de muñecas rusas que caracteriza al poema, no sólo es un *paraíso pervertido menor*, sino que también es un modelo a escala del *coloso-nación* que lo ha absorbido, de ahí que reproduzca uno de sus estigmas: la sociedad de consumo. Realmente el problema reside en que esta sociedad de acumulación sin sentido, por analogía, acaba cosificando a los seres humanos y a sus sentimientos. Todo ello conlleva una redefinición de lo sagrado. El impulso consumista se ritualiza y llega a solapar a la auténtica festividad religiosa (“machuelito árbol de navidad colgado de neveras y televisores”, vv. 51-52). La cultura del *desbordamiento* constituye una llamada a la artificialidad, la cual pertenece al reino del Falo. Éste desarrolla así un *horror vacui* como medio de defensa ante el estado natural de las cosas, ante la llamada de la Madre Tierra.

Cuarta parte (vv. 55-71):

El final de la composición comienza con una disyuntiva en la que el Poder se ve las caras directamente con la Naturaleza. El primero intenta domeñarla y aprovechar los recursos de la segunda integrándolos, una vez pervertidos, en su discurso (“sombbrero de flores”, v. 55). La dialéctica entre los atributos artificiales y *de relleno* (*los guantes blancos*, v. 57 o *el mustang* del v. 60 que, prolépticamente, recuerda al auto de “Mercedes Benz 220 SL”) y la voz de la *tierra, la sangre y las manos* se resolverá en la lucha última que enfrentará al dragón - consabida representación de lo maligno dentro de los parámetros cristianos (recuérdese el episodio de San Jorge y el dragón, por ejemplo)-, al Falo, con la nueva criatura engendrada por la María *natura naturata*. Este combate evoca la que, según el *Apocalipsis*, se producirá tras la segunda venida de Cristo, donde el Mesías se enfrentará con las fuerzas del Mal en el Armagedón. La derrota del Falo supondrá el encumbramiento de María *niké*, quien, en un acto de trascendencia cósmica, se establece como la conciliadora de opuestos, del sol y de la luna (vv. 67-70). Al igual que en *Las Euménides* será Atenea quien dirima la disputa entre Orestes (protegido de Apolo) y las Erinias. La solución vendrá de la mano de una diosa que conjuga la cosmovisión del *logos* con su feminidad.

En cierto sentido, “Eva María” puede ser entendido como un poema que relata un ascenso de liberación e, incluso, místico. Esta consideración acerca a este poema a otro de Plath, titulado “Ariel”. De hecho el comentario que Markey hace de los últimos versos [4] podrían aplicarse en un tanto por ciento muy alto al poema de Ferré:

The poem moves from darkness to morning, from isolation to integration and intimacy, suicidal only in the sense that there is an escape from the claustrophobically isolated personal sphere into a feeling of being at one with the world, the 'red/Eye', simultaneously the womb, the sunrise and the realm of art and creativity - 'the cauldron of morning' (Markey, 1993: 30).

Claro que el poema de Plath es mucho más abstracto que el de Ferré, cuya composición apunta directamente a la consecución de unos objetivos, o mejor dicho, al derrocamiento de los objetivos del otro. Pero, aún así, siguen existiendo otros elementos que los relacionan. Este es el caso, por ejemplo, del tratamiento que se hace de la oposición estático/dinámico. Para decirlo con palabras de Markey:

In 'Ariel' [...] the speaker moves from complete passivity, the 'Stasis in darkness', to active involvement: "Something else/ Hauls me through air-/ Thighs, hair;/ Flakes from m heels".

The movement is positive - she becomes free of all the draining encumbrances of her previous life: "... I unpeel-/ Dead hands, dead stringencies" (Markey, 1993: 29).

Otro aspecto que podría resaltarse en cuanto al vínculo existente entre el poema de Ferré que ahora nos ocupa y las composiciones de Plath es la concreción que se efectúa al pasar del plano cósmico al histórico. Si en el primero la figura masculina preponderante era el Padre Todopoderoso, en el segundo lo será el marido castrante, subyugador. De modo parecido en "Papaíto", la voz poética busca un *alter ego* en el que poder encontrar a su padre muerto y ante el que experimenta sentimientos ambivalentes que acaban resolviéndose en odio. Esta tensión la lleva a, como dice Pâtea, "buscar un avatar de su padre para así poder efectuar su venganza" (Pâtea, 1989: 266):

I made a model of you.
A man in black with a Meinkampf look
And a love for the rack and the screw.
And I said I do, I do.

"Me asomo asesina por mi cara de madre"

Primera parte (vv. 1-18):

En su constante aprovechamiento de temas míticos para sus fines de denuncia poética, Ferré rescribe el episodio de Jasón y Medea como punto de partida de este poema. Recordemos que Jasón había llegado con sus Argonautas a tierras de los colcos, donde el padre de Medea era el rey, para conseguir el vellocino de oro. Medea, enamorada de Jasón por la acción de Eros, se decide a ayudarlo en sus propósitos siempre y cuando él la haga su esposa y la lleve a Grecia. Los amantes tienen éxito en su empresa y sus deseos acaban cumpliéndose. Sobre esta base mítica, Ferré se decide a crear una subversión que conduce a otro desenlace, como enseguida veremos.

De este modo, en los primeros versos el amor y la vitalidad inundan el encuentro de los amantes - de "la bárbara princesa" (v. 16) y del "alcalde con futuro" (v. 6)-, que culmina con la llegada a la tierras de él, a sus lindes (v. 18). Las connotaciones positivas se desprenden de dos de las acciones que lleva a cabo ella: la especulación y el acto de dar. A través de la primera se fraguan en su mente una serie de expectativas que tienen como base la apariencia física del amante ("aposté a tu cara linda de alcalde con futuro", v. 6, por ejemplo) y que conducen a tenerlo por un gobernante comprometido con el bien de su pueblo, más que con el suyo personal. Tanto es así, que es el hecho de regalar lo que centra la atención de la amante y lo que la lleva a ofrecerse al amado como el mayor de los dones (vv. 12-13). De este modo, la nueva Medea abandona el hogar paterno para unirse con Jasón. Pero lo hace desde la ilusión de crear un vínculo basado en dar y compartir desde planos igualitarios. Pero la traición del Jasón del s. XX no se hará esperar.

Segunda parte (vv. 19-57):

El giro trágico de esta historia de amor acontece en esta parte de la composición: a continuación se sucederán una serie de transformaciones-traiciones que pueden resumirse en una: el paso del héroe mítico, aguerrido y bondadoso amante, al papi-chulo de la peor calaña, egoísta exhibidor de sus atributos para hacerse el machito. Entre estos atributos se encuentra su propia mujer, quien se trueca en una fábrica de prole, que atestigua la sexualidad animalizada del padre. Éste se interesa en la procreación de una forma cuantitativa, nunca como un padre comprometido y preocupado por el estado de la madre o la educación de los hijos. La quiebra de la utopía es total: las costas donde antes se situó "el centro mismo del amor" (v. 17) pasan a ser "tierra extraña" (v. 19), territorio enemigo. Asimismo, el mítico y trascendental vellocino de oro se ha quedado en "la vellonera de tu sexo"

(v. 23), rasgo característico de la animalización que está experimentando, a su vez, el macho opresor. Más aún, el pan para todos se ha trocado en reuniones de accionistas (v. 29), que devoran a sus víctimas sin importarles nada más que el enriquecimiento personal. Así pues, con este fin, no dudan en venderse a sí mismos: “se vende tu madre que fornicas” (v. 33). Al vender a la madre, se vende el origen, la naturaleza primaria, la cual queda corrompida por el afán de lucro. Es más, la madre acaba por representar a la Madre Patria, al Puerto rico traicionado por sus propios hijos.

Sin duda, una de las transformaciones más llamativas es la de la nave Argos, instrumento de liberación y esperanza, en un principio, que se convertirá en un *falo-móvil*, que recuerda al de “Mercedes Benz 220 SL” (“tu lincoln continental”, v. 27). Éste somete a una cosificación extrema a la nueva Medea, quien pasa de caracterizarse por dar a llorar. Incluso su llanto se lleva a cabo, no con los ojos, sino con la “bocina” (v. 28), y resuena a lo largo de lo que queda del poema a través de la onomatopeya “hunn hunn hunn”. Jasón ha conseguido destruir la relación (“el amor hunn hunn/ es una calle de faroles colorados/ que se hunde hunn/ por mi alma”, vv. 45-48) y se ha encerrado en la autocomplacencia, que queda resumida en el martilleo de la expresión sexual: “mesockitomesockitomesockitome” del v. 51.

Sin embargo, al final parece esbozarse un cambio en la actitud de Medea, quien pasa de la pasividad del llorar a enfrentarse al enemigo que duerme en el mismo lecho (“te asfixio los ojos con las manos”, v. 56) y a tomar conciencia de su situación (“me has abandonado”, v. 57).

Tercera parte (vv. 58-75):

Medea madre y el cuidado tierno de sus hijos es la imagen que nos deja este fragmento. A pesar de que Medea parece haber asumido su condición de cosa (“meto la segunda y acelero”, v. 82), está consiguiendo revertirla y reutilizarla en contra de su marido. De este modo, el “hum hum hum” se empieza a convertir en un bocinazo que alerta a Jasón de que en cualquier momento puede ser atropellado, dejándolo con “cara despavorida” (v. 71).

Cuarta parte (vv. 76-93):

La conclusión conduce a la rebelión final de la madre, de la amante, en fin de cuentas, de la mujer. Pone punto final a la opresión aun sabiendo que tras esta ruptura se encuentra la inestabilidad. Para expresar todo esto Ferré recurre a motivos bíblicos como el del “cordero pascual” (v. 87). Medea prefiere el sacrificio personal antes que la aceptación callada de su posición como mujer cosificada. Salta esa “valla de lágrimas” (v. 82) con la que ha sido rodeada. Se convierte en elemento perturbador del orden del macho sacando a la luz pública su humillación (“a la plaza”, v. 91). Comienza a darle la vuelta la situación, de ahí que “gire” (v. 90). A fin de cuentas lo que hace es recobrar la voz que le había sido secuestrada (“nadie soy”, v. 92), lo cual es el primer paso para construir un discurso propio lleno de futuro e independencia (“soy todo lo que vengo”, v. 93).

Al igual que ocurría en “Eva María” y “Ariel”, ahora también se nos presenta un elemento de oposición a las ansias de liberación de Ella. Aunque, como decimos, este aspecto se apreciaba ya en estas composiciones, las retomaremos ahora y las desarrollaremos poniendo en relación el arquetipo del *papi-chulo* boricua de “Medea 1972” con los antagonistas de “Lady Lazarus” y “Fiebre 39.5”. Además, suponen un nuevo intento de trascendencia. Al igual que en “Papaíto”, en “Lady Lazarus” (Plath, 1999a: 32-37) la figura del oponente adquirirá rasgos de un nazi [5], en este caso de un doctor (“¿Y pues Herr Doctor?/ ¿Y pues, Herr Enemigo?”) que pretende reducir a la Mujer a fuerza del fuego que la transmutará en objeto (“Ceniza, ceniza.../ Que eres tú quien atiza y quien remueve,/ Carne, hueso, no queda nada.../ Una pastilla de jabón./ Un anillo de boda./ Un empaste de oro”). Plath utiliza un arma de lucha que no comparte con Ferré: paradójicamente utiliza a la muerte como un medio de resurrección que la hace volver a la vida con fuerzas renovadas:

Herr Dios, Herr Lucifer,
Tened cuidado,
Tened cuidado.

De las cenizas
Con el cabello rojo me levanto
Y me como a los hombres como aire.

Sin duda, se trata de una peculiar reescritura del mito del Fénix en el cual los oponentes se insertan en una dialéctica de género. En cualquier caso, la fuerza con la que la Mujer se reafirma en sus creencias y sus posibilidades no decrece aun cuando se tenga que pasar por la muerte para conseguir los objetivos trazados. La lucha contra el enemigo es la principal prioridad: “Soy tu opus,/ Soy tu inversión”.

Por otra parte, en “Fiebre 39.5” (Plath, 1999a: 120-123) el oponente vendrá dado bajo la figura del amante que

atormenta a su amada con su conspicua materialidad. Mientras ella pretende alzarse en su anhelo de trascendencia (“Creo que subo,/ creo que voy a elevarme”), él la mantiene anclada en lo terrenal: “Soy demasiado pura para ti y para todos./ Tu cuerpo/ me hiere como a Dios hiere el mundo”. De hecho, al final del poema, ella ve cómo sus aspiraciones se tornan en realidad. Mankey lo explica así: “The woman in ‘Fever 103’ purges herself of all earthly encumbrances, including her male lover, a relationship she associates with prostitution: ‘(My selves, dissolving, old whore petticoats)-/ To Paradise’” (Mankey, 1993: 17).

“Átate a la polar”

Aunque pueda parecer, en un primer momento, que “Has perdido, me dicen, la cordura” se escapa a la temática feminista en la que nos estamos centrando, sí que podemos establecer un punto de unión. Y esto en cuanto entendemos la figura del loco como un ser que vive en la zona de marginalidad prodigada por el falocentrismo y la heteronormatividad [6] para elementos perturbadores de su orden (léase homosexuales, minorías étnicas ajenas al poder, mujeres, en fin).

El camino de salvación que se traza para el loco se identifica con el que ha de seguir la mujer en su liberación: se ve obligado a superar las críticas y las humillaciones colectivas y a creer en sí mismo si quiere lograr el ascenso liberador (cfr. el v. 26 de este poema, *clava a la estrella tu mejor ojo*, con el 69 de “Eva María”: *me coseré una a una las estrellas de los ojos*). En cierto modo, se trata de una reescritura del episodio de Ulises y las sirenas. De hecho, la referencia a la *Odisea* es relativamente explícita en estos versos:

amárrate fuerte al mástil
átate a la polar
no desgonces ahora los tablones antiguos
no alces los remos de sus pivotes
(vv. 22-25)

“La luna ofendida”: pretexto para un comentario global

Una vez llegados aquí, nos parece oportuno darle un giro al tipo de análisis que venimos haciendo. Hasta ahora nos hemos limitado a llevar a cabo comentarios, más o menos lineales, de varios poemas. Dado que ya conocemos los rasgos básicos de la mayoría de los poemas de *Papeles de Pandora*, en el comentario que falta -no nos detendremos en el estudio de “El infiltrado” por considerarlo alejado de la temática feminista que ahora nos ocupa- nos centraremos en identificar motivos recurrentes y en establecer relaciones entre los distintos poemas. Básicamente, las composiciones que estudiamos siempre vienen a glosar un mismo tema: el enfrentamiento entre el Fallo y la Mujer. La variación viene condicionada por distintos aspectos, de entre los cuales destacan los distintos papeles que encarnan esas dos categorías. En efecto, las fuentes que nutren estos roles son de procedencia tan dispar como:

- La *Biblia* en el caso de “Eva María”.
- El mito griego, en “Medea 1972”.
- Una profesión (relacionada implícitamente con un juguete), en “La bailarina”.
- Un elemento celeste relacionado en diversas culturas con lo femenino, en “La luna ofendida”.
- Y los cuentos populares, en este último poema (la figura de Blancanieves y Mambrú).

Asimismo, siempre se identifica el momento de irrupción del Fallo (en sus distintos avatares) como el punto de inflexión que conduce a la desdicha de lo Femenino y el punto de arranque del choque de los dos discursos, de la liberación de la oprimida. De este modo, si repasamos lo dicho hasta ahora al respecto, vemos que en:

- “Eva María” se pasa de un era genésica a un episodio de opresión situado en el Puerto Rico del siglo XX. En cuanto a la primera parte es de resaltar que, no obstante el enfrentamiento mantenido y no resuelto por el Padre y la Madre cósmicos, es Ella quien está “sentada en el centro de la tierra”.
- En “Medea 1972”, ella se ve traicionada por él, quien se metamorfosea en un *papi-chulo* arrogante y despótico.

- En “La bailarina” la fase de felicidad pre-edípica se deturpa con la cosificación de la protagonista, convirtiéndola en una *muñeca viviente*.
- En cuanto a “La luna ofendida”, encontramos dos momentos claves: en un primer momento, se observa que en el pasado la protagonista disfrutaba de libertad (“voladora de papantla”, por ejemplo, v. 18), hasta que Él se interpone en su camino: “Ofendida caí hecha pedazos/ [...] cuando rompiste el agua/ con un solo gesto de tu mano”, vv. 1, 5-6; o en “alargaste la mano y me detuviste”, v. 32).

Todo ello conducirá al choque entre ambos antagonistas en esta serie de poemas. Y, a la postre, la tensión se resolverá favorablemente para el campo de lo Femenino, en la mayoría de los casos, quien se liberará del peso de la opresión. Las armas que se utilizan para conseguir esta victoria se repiten en varias ocasiones:

- El acto de girar, de moverse, de bailar se enfrenta al estatismo masculino. Así en “Medea 1972” se lee: “giradero trivial de tus caderas/ porque adentro estás inmóvil” (vv. 52-53).
- La maternidad también es utilizada como un empuje hacia la liberación, superándose así la concepción alienante que el Fallo quiere imponer de la misma con pensamiento de ordeno y mando. En “Eva María” se aprecia todo esto claramente: “pariré un hijo macho frente al dragón que me acecha”, v. 62.
- También podemos recoger el acto de toma de autoconciencia de la Mujer como una realidad complicada y difícil de encasillar bajo los arquetipos simplistas y monolíticos que el Fallo promueve en su intento de someter lo Femenino a su orden. En “La luna ofendida” encontramos lo siguiente: “pero yo no era la niña de falditas plisadas/ ni era la madama de salones podridos”, vv. 34-35.
- Finalmente, y como ya dijimos en el comentario de “Has perdido, me dicen, la cordura”, vemos que la condición de loca se retoma en varios pasajes para oponerse al sistema del Fallo (“con mi soberbia de loca”, v. 25 de “La luna ofendida”; o “torciendo tu ira bandera roja cara de loca”, v. 70 de “La bailarina”). De hecho, esta misma condición también ha sido utilizada por otros poetas para denunciar al *status quo* del Fallo. Ya que sus tentáculos y sus intentos de domeñar lo que, bajo sus principios, se cataloga de heterodoxo no sólo afectan a la lucha feminista, sino también a doctrinas políticas de izquierda, revolucionarias, a la multiculturalidad de cualquier tipo o a otras formas de entender la sexualidad que difieran de la heterosexualidad machista. El Fallo se caracteriza, amén de por su machismo, por su intolerancia y el continuo miedo al Otro, en general.

De todas formas, quizás quede más claro todo esto poniendo un ejemplo: pongamos por caso los siguientes versos del poeta beat Allen Ginsberg, donde enfrenta su concepción de los Estados Unidos a la realidad que, desde el Gobierno se pretende imponer, basada en la ideología W.A.S.P. (White Anglo-Saxon Protestant):

Mis recursos nacionales consisten en dos canutos de marihuana
millones de genitales una literatura privada impublicable
que va a 1.400 millas por hora y veinticinco mil
instituciones mentales.
[...]
Es cierto que no deseo unirme al ejército o hacer de tornero en
fábricas de piezas de precisión, en cualquier caso soy
miope y psicópata.
América estoy arrimando mi peculiar hombro.
(fragmentos del poema “América”, *Aullido*, 1956)

Antes comentábamos que, al final, la emancipación será conseguida en la mayoría de los casos. Decimos esto porque el triunfo de lo Femenino se logrará plenamente en “Eva María”, “Medea 1972” y en “La bailarina”, pero sólo parcialmente en “La luna ofendida”. Y esto porque en este poema, tras los primeros golpes victoriosos de Ella (“pero mi carne era de vidrio/ te partió los labios/ ahora con dientes de alambre yo te desgarré”, vv. 39-41), el conflicto se resolverá con la derrota de ambos contendientes (“muertos en la misma guerra”, v. 58). Así se explica que el “ofendida” del v. 1 se convierta en el 59 en “ofendidos caemos”. No obstante, ya el mismo hecho de enfrentarse y de negar la autoridad impuesta significa una victoria para lo Femenino.

Para concluir, traeremos a colación unos versos del poema de Plath “Invernando”, donde se nos cuenta cómo las abejas de una colmena que se han desembarazado de sus machos pretenden sobrevivir al duro invierno sin su ayuda y miran con expectación e ilusión lo que les depara el futuro. Con ellos se puede sintetizar el sentimiento de esperanza que muchas mujeres (y hombres) de la actualidad manifiestan ante una nueva “primavera” en la que se instauren unas relaciones de respeto mutuo, en la que definitivamente asumamos nuestra igualdad, nuestras

diferencias:

¿Sobrevivirá la colmena? ¿Lograrán los gladiolos
ahorrar lo suficiente de sus fuegos
para llegar al año próximo?
¿A qué sabrán los eléboros negros?
Las abejas están volando. Notan el sabor de la primavera.
(Plath, 1999a: 145)

La naturaleza indómita del lenguaje: vanguardismo y cultismos ante el logos heteronormativo.

Para cerrar el presente trabajo querríamos hacer una serie de consideraciones en torno a cómo nuestras autoras utilizan el lenguaje, el estilo, para que les sirva de apoyo al mensaje feminista de sus escritos. Es interesante abrir un debate que afecta a la misma ontogénesis del lenguaje, ya que si el sistema del Padre ha dominado casi todas las facetas del ser humano, ¿por qué no iba a ocurrir lo mismo con el lenguaje? En el centro de la polémica está la cuestión de si es posible intentar minar este sistema con una herramienta que él mismo se ha ido encargando de forjar. ¿Es posible subvertir el lenguaje y utilizarlo como arma de doble filo que acabe tumbando al oponente? Lagos-Pope hace referencia a estas cuestiones en los siguientes términos:

Dentro de la crítica feminista contemporánea se pueden distinguir dos posiciones claramente distintas en lo que se refiere a la posibilidad de utilizar el lenguaje dominante para representar la experiencia femenina, que hasta ahora no se había descrito en la literatura. La crítica francesa, por un lado, sostiene que es imposible articular la experiencia femenina mediante el lenguaje hegemónico, del patriarcado, y, por tanto, es necesario crear un nuevo lenguaje. En cambio, la crítica norteamericana es de la opinión contraria. Según ésta, sería posible representar la realidad femenina mediante el lenguaje hegemónico si se lo utiliza de una manera apropiada (Lagos Pope, 1985: 743).

Tanto el estilo de Plath como el de Ferré se hallan bastante distantes de un realismo simplista. Muy al contrario, se valen de distintos mecanismos (surrealistas, juegos de palabras, términos cultos de procedencia greco-latina - en el caso de Plath-, etc.) para oscurecer sus composiciones. Alcanzar el significado profundo de sus creaciones requiere un ejercicio intelectual de una magnitud excepcional. Sin embargo, a aquellos que lo consiguen les queda el placer de saberse ligados a estas autoras con una muy estrecha trabazón. Se impone en sus estilos el gusto por lo oscuro frente a la falsa luz de la racionalización del Fallo, que pretende que todo se mire bajo sus efectos. Aspiran a algo así como ponerse unas gafas oscuras con el fin de ver más claro. La distorsión y la apertura de caminos paralelos para la comprensión proporcionan un ataque contra el emblema obelístico de la sociedad del Padre, haciendo que, cuando menos, se tambalee. El estilo de nuestras autoras no puede ser claro porque su realidad no lo es. Inmersas en la oscuridad de las perspectivas que se les ofrecen como mujeres, ellas responden con un lenguaje incomprensible para el Fallo. Distorsionan su Verbo y producen insatisfacción y esperanza cincelandos versos de raso.

Notas:

- [1] Consúltese para este particular: Lagos-Pope, María-Inés: “Sumisión y rebeldía: el doble o la representación de la alienación femenina en narraciones de Marta Brunet y Rosario Ferré”, *Revista Iberoamericana*, 1985, números 132-133, p. 731.
- [2] Con este término se aúnan dos aspectos del pensamiento de Derrida: el logocentrismo y el falocentrismo.
- [3] “En su libro *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature*, Robert Rogers dedica un capítulo, que titula “Fair Maid and Femme Fatale”, al estudio de los tipos femeninos que constituyen una dualidad. El resultado de su investigación no es sorprendente: los dos arquetipos prevaletes son el de la esposa, una mujer rubia, clara y pura, y el de la prostituta, una mujer oscura, tentadora y sensual” (Lagos-Pope, María-Inés, 1985: 731).
- [4] Los versos son estos: “I/Am the arrow,/ The dew that flies/ Suicidal, at one with the drive/ Into the red/ Eye, the cauldron of morning”.
- [5] Allí las referencias a la condición de militante nazi del padre aparecen continuamente. Por citar algunos

rasgos: “hombre-panzer”, “tu recortado bigote”, un hombre negro con aire de *Meinkampf*”, etc.

- [6] En la obra de Tamsin Spargo titulada *Foucault and the Queer Theory* encontramos definido el término *hetenormativity* del siguiente modo: “This term specifies the tendency in the contemporary Western sex-gender system to view heterosexual relations as the *norm*, and all other forms of sexual behaviour as *deviations* from this norm” (“Este término especifica la tendencia existente en el sistema occidental de géneros de hoy en día a considerar las relaciones heterosexuales como la *norma*, y todas las otras formas de comportamiento sexual como *desviaciones* de esta norma”), p. 73.

Bibliografía consultada

a) Obras literarias:

Ferré, R. (1979): *Papeles de Pandora*, Joaquín Mortiz, México D. F.

Ginsberg, A. (1997): *Aullido*, Visor, Madrid.

Plath, S.:

- (1999a) *Ariel*, Hiperión, Hiperión.
- (1999b) *Soy vertical. Pero preferiría ser horizontal*, Mondadori, Madrid.
- (1976) *Winter trees*, Faber and Faber, Londres.
- (1971) *Crossing the water*, Harper and Row, Nueva York.

b) Estudios críticos:

Acosta, M. I., “Historia y escritura femenina en Olga Nolla, Magali García Ramis, Rosario Ferré y Ana Lydia Vega”, *Revista Iberoamericana*, ene.-jun. 1993, nº 162-163, pp. 265-278.

Broe, M. L. (1980): *Protean poetic. The poetry of Sylvia Plath*, Universidad de Missouri, Columbia.

Caballero, M.:

- (1999): *Ficciones isleñas: estudios sobre la literatura de Puerto Rico*, Universidad de Puerto Rico, San Juan.
- “Rosario Ferré y Virginia Woolf, o del impacto de ciertos feminismos en Hispanoamérica”, *Anales de literatura española*, 2003, nº 16, pp. 261-278.

Lagos Pope, M^a. I.: “Sumisión y rebeldía. El doble o la representación de la alienación femenina en las narraciones de Marta Brunet y Rosario Ferré”, *Revista Iberoamericana*, jul.-dic. 1985, nº 132-133, p. 731-749.

López, Y.: “*La muñeca menor*. Ceremonias y transformaciones en un cuento de Rosario Ferré”, *Explicación de textos literarios*, 1982-1983, nº 1, pp. 49- 58.

Markey, J. (1993): *A journey into the red eye. The poetry of Sylvia Plath - a critique*, The Women’s Press, Londres.

Moi, T. (1988): *Teoría literaria feminista*, Cátedra, Madrid.

Ortega, J. (1991): *Reapropiaciones. Cultura y nueva escritura en Puerto Rico*, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1991.

Entre el mito y la realidad: aproximación a la obra poética de Sylvia Plath, Universidad de Salamanca, Salamanca.

Spargo, T. (1999): *Foucault and the Queer Theory*, Icon Books, Cambridge.