

El mangó: la función poética de un signo en el cuento "El regalo" de Rosario Ferré

Jill E. Albada

Facultad de Humanidades.

Universidad de West Indies Barbados

Resumen

Las aproximaciones críticas a la narrativa de la escritora puertorriqueña Rosario Ferré son mayormente feministas. En ellas, se destaca la búsqueda de una voz y por extensión, una identidad femenina en los cuentos, que subvierte o transgrede el discurso histórico del sistema patriarcal y neocolonialista de la isla caribeña. (1) Sin negar la aportación de estas lecturas, su propósito tiende a reducir lo complejo de la narrativa de Ferré a una binaridad de opuestos. En primer lugar, el término "subversivo" trae consigo la suposición de un sistema socio-político de superestructura (patriarcal-racional) e infraestructura (femenina-irracional). Aun cuando Ferré, en su muy citado ensayo "La cocina de la escritura" (1984), sugiere que la literatura "femenina", o sea, escrita por mujeres, ofrece una subversión que emerge de una experiencia más bien que de una naturaleza, diferente. (2) Su narrativa sin embargo, no representa una oposición status quo-subversión, al contrario, sus cuentos muestran una contradicción que nos advierte como lectores de la contaminación que traspasa los límites de los diferentes grupos sociales en un sistema social de prejuicios y privilegios. El poder no se representa en el choque de elementos antagónicos, sino en un juego de reglas equívocas y complejas. (3)

Palabras Clave: Función poética, literatura femenina, lenguaje lineal.

The Mangó: the Poetic Function of a Symbol in the Story "El Regalo" by Rosario Ferré

Abstract

The critical approximations of the narrative of the Puertorican writer Rosario Ferré are principally feminist. In them, the search for a voice is emphasized, and by

Recibido: 20-10-97 • **Aprobado:** 17-11-97

logical extension, a feminine identity in the stories, which subverts or violates the historical discourse of the patriarchal **and neoclassist** system of this Caribbean island. (1) Without denying the value of these readings, their purpose tends to reduce the complexities of Ferré to a binarity of opposites. In the first place, the term "subversive" can be seen within itself the supposition of a socio-political system with a superstructure (patriarchal-**rational**) and a substructure (feminine- irrational). Even when Ferré, in her much quoted essay "La Cocina de la escritura"(1984) suggests that feminine literature, that is, literature written by women, offers a subversion which emerges from an experience more than from a different nature. (2) Her narrative however does not offer an opposition **status quo**-subversion, on the contrary, her stories present a contradiction which adverts us as readers as to the contamination which transcends the limits of the different social groups in a social system of prejudices and privileges. Power **is not** represented as the clash of antagonistic elements, but as the interplay of erroneous and complex rules. (3)

Key Words: Poetic function, Feminine literature, Lineal Language.

Los estudios críticos pertinentes a mi lectura mencionan esa complejidad en la narrativa dinámica de Ferré. Beatriz Urrea, subraya el nivel de complejidad elaborado por la autora en lo referente a la identidad de los personajes principales en su ensayo sobre el lazo entre el cuerpo y la identidad femenina: La muñeca menor y El regalo (dos cuentos de Rosario Ferré). Por su parte Aida Apter-Cragno-lino menciona el discurso definidor de lo femenino mediante estrategias narrativas que dismantelan sus sistemas referenciales (24).

Mi lectura indaga en esta complejidad después de un análisis detalla-

do y semiótico de un cuento, El Regalo, publicado por primera vez en la edición de Maldito Amor de 1986. Lo innovador del cuento es la manera como funciona el texto para proyectar una red de relaciones sociales complejas e inquietantes, puestas en primer plano por el signo del regalo: un mangó que pasa por las manos de diferentes personas: El mangó es un signo que se desliza entre lo metafórico y lo metonímico, que se repite con diferencias durante la narración. Veo en el signo repetido del Mangó la función poética del paralelismo, la repetición de signos equivalentes, pero nunca iguales, que hace ambi-

1 Cito en este trabajo a la segunda impresión de la primera edición de *Maldito amor* (1988). Ferré enfatiza el enlace entre las cuatro partes del libro: "mi novela *Maldito amor*, son cuatro novelas cortas o cuentos largos unidos por varios temas" (Entrevista 1987-88, 133).

gua o equivoca la función referencia) que predomina en la narración.

El lingüista Román Jakobson define la función poética de esta manera: "La función poética proyecta el principio de la equivalencia desde el eje de la selección hasta el eje de la combinación"². El principio de la equivalencia es la selección de signos semejantes (sinónimos) o desemejantes (antónimos) del eje paradigmático, o vertical del lenguaje. La combinación o la contigüidad de signos forma el eje sintagmático o eje horizontal del lenguaje lineal. El cruce de los dos ejes está siempre presente en el uso del lenguaje pero en la prosa predomina la contigüidad de los signos (función referencia)), mientras que en la poesía predomina la selección de signos equivalentes en el paralelismo (función poética). Un modelo típico de la equivalencia poética en el paralelismo es la rima: la selección de signos semejantes o desemejantes que riman. Para Jakobson, "la rima es sólo un caso particular y abreviado de un problema mucho más general a un fundamental de la poesía, es decir el paralelismo" (82).

En la prosa, sin embargo, el paralelismo es un recurso que tiende a abarcar unidades de signos más amplias. Krystyna Pomorska subraya

esta diferencia: "Los elementos equivalentes en la prosa..... están distribuidos de modo diferente que en la poesía; abarcan unidades semánticas más grandes, y no están tan estrictamente organizados"(171). El efecto de la equivalencia del paralelismo es sorprendente: "De repente, esos elementos que percibimos en sus funciones referenciales- los protagonistas, las tramas, los episodios y las imágenes aparentemente dispares adquieren una nueva significación, porque al hacer las relaciones entre ellos, vemos su tercera dimensión , vemos en ellos un sistema" (173).

La selección paradigmática del mangó en el cuento "El regalo" aparece y reaparece de forma diferente, formando el paralelismo de un signo repetido y equivalente. La función poética de este paralelismo es la ruptura de la linealidad del discurso de la voz narradora. Esta voz, anónima y supuestamente documental, enmarca la relación afectiva entre dos estudiantes en un colegio de convento para niñas, el Sagrado Corazón, dentro de cierta trayectoria histórico-social. El colegio es un instituto cuyas reglas exigen de las alumnas una actitud de conformidad con las normas del sistema patriarcal de jerarquías socioeconómicas y raciales fuera de

2 Las traducciones de las citas de los ensayos teóricos de los lingüistas Roman Jakobson y Krystyna Pomorska **son mías**.

sus muros. La función poética y **ambigua del mangó destaca la función referencial**, pero manipuladora, de la voz narradora.

Solamente al final del cuento, el signo del mangó se vuelve explícito, al convertirse en el símbolo estático de una sociedad de valores podridos.

El cuento "El regalo" se abre con **la narración intrigante de la escena** que, cronológicamente, pertenece al final del cuento, la salida definitiva de las dos estudiantes, Merceditas y Carlota, del colegio de convento. La voz que narra en la tercera persona "objetiva" establece desde el principio una autoridad privilegiada, subrayada por el uso del reflexivo impersonal en las primeras palabras:

"Nadie se esperaba que Merceditas Cáceres, el día que expulsaron finalmente a Carlota Rodríguez del Sagrado Corazón, **colgara su banda de la manija de la puerta, dejara caer con desdén su medalla de la Congregación de los Ángeles en la urna de los limosnas, y saliera por los portales del colegio del brazo de su amiga...**" (83).

Sin embargo, se anuncia muy temprano la subjetividad de la voz narradora, cuyo discurso muestra los **prejuicios que estereotipan a las dos muchachas** en sus clases sociales respectivas: mientras que Merceditas sale "con la cabeza en alto" y sin dignarse mirar hacia atrás una sola vez, **con aquel gesto de altanería común a todos los de su clase,**" Carlota es trazada en referencias a su apariencia física que nos hacen cómplices, como lectores, del desprecio implícito en el retrato dibujado:

"A su lado... marchaba Carlota, el enorme **cuerpo de animal pesado y manso balanceándose imperceptiblemente hacia adelante y el rostro espeso de colorete y de pancake deshecho en surcos, manchando sin remedio el cuello de su uniforme con su llanto multicolor.** (83)

La función referencial de la voz narradora es la construcción de la diferencia entre dos personajes, Merceditas y Carlota, aunque no es una diferencia entre iguales. La tendencia a privilegiar a la figura de Merce-

- 3 Otro punto interesante que comenta Beatriz Urrea es la estructura de los párrafos introductorios, en los cuales se pone a Merceditas en primer plano: "La voz narrativa del cuento, a pesar de ser una tercera persona omnisciente, se identifica con el personaje de Merceditas, de manera que Carlota aparece descrita en el párrafo introductorio después de su amiga y a su lado" (291). Podemos añadir que este orden sintagmático, que da prioridad al primer término, predomina en el cuento, y puede ser leído como una función del paralelismo de "las unidades semánticas más grandes" referidas por Pomorska (171).

ditas se insinúa no sólo en el orden sintagmático de la narrativa, sino en el paralelismo que rompe este sintagma lineal y entra como paradigma:

"Merceditas renuncia, en aquel momento, en nombre de la amistad, a diez, quizá a veinte coronas de rosas que resplandecían ya lista como anillos de nieve al fondo del ropero... mientras Carlota iba en pos de la suya, a aquella corona alucinante, de pavo real en celo, que se abrió poco después sobre su frente. Abandonaba allí, en la portería eternamente rumorosa a faldas de tableras azules y camisas de puños de organdí, los honores ganados durante tres años y medio de estudios, las bandas y medallas... mientras que Carlota iba pos de los suyos, de los pots de perfume barato y de los pañuelos floreados, de los anillos y aretes... que le fueron tan amorosamente obsequiados por los miembros de su corte el día de su coronación (el énfasis es mío)".(83)

El paralelismo de las dos frases subrayadas, que se repiten con diferencias, anticipa el signo repetido del mangó en el sintagma de la narrativa. El efecto del paralelismo aquí no se limita al énfasis en el mayor sacrificio que hace Merceditas, todavía sólo indicado "en nombre de la amistad", al no graduarse del Sagrado Corazón, comparado con el de Carlota, cuyo único sueño de ser la reina del carnaval Juan Ponce de León queda vivo. El recurso sirve también para adver-

timos que la versión de la voz narradora de la relación entre las dos niñas, que parece vacilar entre un `punto de vista objetivo y la representación transparente de la voz reflexiva de Merceditas, es condicionada por la subjetividad de sus propios juicios y prejuicios. Esta tendencia es notable en la última oración, teñida de un humor mordaz y equívoco, que reduce la persona de Carlota a la sexualidad de su cuerpo, mientras que su burla de las miras estrecha de las monjas del colegio-convento:

" Carlota desfilaría a los pocos días por la avenida Juan Ponce de León... vestida con su traje de lamé de dieciocho quilates y exponiendo... sus enormes senos morenos sostenadores de una visión del mundo que merecía, en la opinión de las venerables Damas del Sagrado Corazón, los más terribles hervores de las pailas del infierno." (83-84)

En este momento discursivo, entra por primera vez e inesperadamente la selección paradigmática del signo del mangó, cuya introducción en el sintagma de la narrativa da tres efectos semióticos. El primer efecto es la contigüidad metonímica entre la fruta y el cuerpo de Carlota:

" El mangó se lo había regalado Carlota, introduciéndolo clandestinamente en el convento luego de un fin de semana en casa de su padre. Lo sacó del bolsillo a la

hora del recreo y se lo mostró a su amiga, sosteniéndolo **en la palma de la mano.**(84)

El segundo efecto afirma este enlace en el gesto acariciador que hace Carlota al sostener el mangó en la palma de la mano, sinécdoque de su cuerpo. El tercer efecto es simbólico y cultural: el signo del mangó se hace la señal que cimienta la amistad:

"-Me lo obsequiaron hoy a la hora del almuerzo los miembros del comité directivo del Carnaval- dijo Carlota sonriendo- . Es un riñón de colón; dulce como el pan de azúcar y tierno como la mantequilla. Ten, te lo regalo. (84).

El deslizamiento del signo del mangó entre metáfora y metonimia es una función dinámica del lenguaje notada por Jakobson: "Una competencia entre los dos recursos, el metonímico y el metafórico, se manifiesta en cualquier proceso simbólico, sea intrapersonal y social" (113).

Es notable la disminución de la función de la voz narradora en esta escena, donde sólo aparece en breves párrafos interpolados entre el diálogo que entablan las voces de las dos **niñas**. El efecto del diálogo sobre el signo del mangó hace más dramático e intrigante el comentario de Carlota:

"-Pero lo que me gustó más fue lo que el comité me regalara un hermoso riñón de colón. Antes a las reinas le regalaban siempre un anillo o una pulsera de oro el día de su nombramiento". (84).

Lo sorprendente del comentario es que Carlota valore el mangó, regalo vital pero por lo tanto perecedero, sobre los regalos de oro preciosos y permanentes. Lo podemos leer como indicio de la ruptura de la lógica, tal como lo presenta la voz narradora, **que introduce el signo del mangó.** Empezamos como lectores a atribuir esta ruptura a Carlota. Sin embargo, en la explicación del nombre del mangó que hace Carlota a continuación, vemos otro plano de significación mas simbólico:

"-Se llama así, no porque se lo hubiesen sacado al pobre Colón de debajo de sus costillas- le explicó Carlota-, sino por la ciudad de colombo, allá por la India, favorita de mi consorte Juan Ponce de León. De allá lo trajo, y lo sembró en la isla." (84).

Podemos compartir la sorpresa en la reacción de Merceditas, que "vio que, a pesar del disparate histórico que acababa de pronunciar, le hablaba en serio". La aparente equivocación de las palabras de Carlota sirve para dos funciones textuales importantes. En primer lugar, el mangó es, en realidad, una fruta indígena de la isla de

Sri Lanka, antes Ceilán, cuya capital es Colombo; el nombre en Tamil es *mankay*. Aunque en el discurso de Carlota, lo documental sede a lo imaginario en la referencia a Juan Ponce de León, los dudosos datos históricos, susceptibles a la interpretación de la niña, forman un comentario humorístico sobre la historiografía en su linealidad. En segundo lugar, y siempre al margen de la historia oficial, la versión ingenua de Carlota que valoriza la fruta sobre el oro, parece recordar los valores de los Taínos, gente indígena de las islas caribeñas a la llegada de Colón, Juan Ponce de León y los otros conquistadores⁴. La ruptura de los datos históricos es otro elemento que gira sobre el enlace metonímico Carlota-mangó, y anuncia una serie de paradigmas cada vez más equívocos que inquietan a Merceditas, y, por extensión, al orden establecido en el colegio.

La movilidad del mangó se hace pragmática en su función como objeto de la transferencia desde las manos del Comité del Carnaval hasta las manos de Carlota, y luego, a las Merceditas:

"Merceditas había depositado el mangó al fondo de su bolsillo, y lo sentía bambolearse allí contra sus piernas, disfrutando

de su perfume a rosas como el anticipo de un banquete. Al llegar de su asiento lo sacó disimuladamente y lo colocó al fondo del cajón de su escritorio." (86).

Sin embargo, es el paralelismo surgido por la repetición con diferencias de la unidad "al fondo", que abre otro efecto del mangó como signo: su representación metafórica del deseo íntimo y oculto. El mangó es transferido por Merceditas desde el bolsillo, sinécdoque de su cuerpo, hasta el cajón del escritorio, espacio clandestino y encerrado.

La función referencial de los párrafos de narrativa que siguen es situar las diferencias entre Merceditas y Carlota dentro del contexto socio-histórico y político de la isla: En verdad, no podía encontrarse en todo el colegio dos alumnas más diferentes (86). Irónicamente, es la diferencia lo que une a las dos estudiantes, que se encuentran, según la voz narrativa, al margen de la comunidad de las hijas de la nueva "élite pujante" que predomina en el colegio: Merceditas, por ser miembro de las familias terratenientes, divorciadas del nuevo proceso de modernización en el pueblo, y Carlota, por ser la primera alumna mulata, cuya admisión al Sagrado Corazón se debe a que "la ma-

4 Juan Ponce de León (1460?-1521) fue el primer gobernador de la isla de Puerto Rico y fundó la ciudad de San Juan.

trícula de la academia se encontraba abastecida a medias"... (87). Sin embargo, aunque la voz narradora parece objetiva y razonable en construir este marco documental, podemos leer entre líneas sus juicios subjetivos cuando asume un conocimiento íntimo de la amistad entre ellas:

" Carlota, admiraba enormemente a Merceditas, a quien veía como su Niké salvadora. Noble y arriesgada en todos sus gestos, Merceditas la tenía siempre bajo su ala, y nadie en el colegio se había atrevido jamás a dirigirla una palabra hiriente o un comentario humillante que le hiciera recordar su origen. (el énfasis es mío)." (90)

Aquí la diferencia entre las amigas se hace desigualdad: los valores nobles de la diosa griega atribuidos a la primera ponen en relieve el origen vergonzoso (mestizo - humilde) de la otra.

El signo del mangó reaparece por segunda vez en otro movimiento dinámico que cuestiona la narración convincente, pero equívoca de la voz referencial. La entrada paradigmática del signo es suspendida para trazar el suspenso ansioso de Merceditas, al esperar el descubrimiento del mangó por la monja. El suspenso emerge de la sinécdoque evocativa del mangó, su perfume a rosas:

Como todos los días a la hora de la labor,

la Madre Artigas se paseaba por entre las alumnas en la sala de estudios, observando el desigual subir y bajar de las agujas... cuando de pronto se detuvo. Percibió un poderoso perfume a rosas que venía de muy cerca... Le llamó **la atención** el tinte subido de las mejillas de Merceditas, y se acercó lentamente a donde ésta se encontraba. - ¿Tendrá la bondad de abrir su escritorio? - le preguntó... (95-96)

Merceditas "levantó poco a poco la tapa de su escritorio, quedando expuesto su contenido: libros, jabones, vaso plegadizo, lápices, delantal azul, velo negro y velo blanco, nítidamente enrollados uno junto al otro" (96). Dentro del orden de estos signos de la disciplina del colegio, pegado al velo negro, indicio de la muerte, irrumpe la vitalidad desordenada del mangó, "grueso y exuberante, palpitando su perfume a rosas hacia todas partes" (96). Hasta este momento símbolo de la amistad íntima y signo de un deseo todavía borroso en los confines oscuros del escritorio, el mangó adquiere, en el razonamiento de la Madre Artigas, las dimensiones del castigo: - Hizo mal en aceptar el obsequio - le dijo en un susurro helado -. Ahora tendrá que vivir con él hasta el día de su graduación" (96).

Ligado a esta sentencia, el discurso de la voz narradora se enfoca en la persona de la Madre, subrayando en datos referenciales su función dis-

ciplinar, debida a "su origen isleña" y "su ascendencia nativa" (97). Las monjas bajo su autoridad, no nativas de la isla, se someten "sin queja a la dura ordenanza de anomia y desapego del mundo", lo cual, a su vez resulta en una actitud impersonal y homogeneizante hacia las alumnas que, para ellas, quedan anónimas e incorpóreas, como pájaros: "no tenían jamás rostro ni nombre; eran más bien bandadas de almas" (98). Como veremos, este símil de la masa estudiantil establece un orden fácil de moldear según las normas del Sagrado Corazón, pero asimismo invita la ruptura que trae el mangó, signo catalizador del desorden.

Sin embargo, la voz que narra relata que la lucha de parte de la Madre Artigas por evitar "los traicioneros afectos personales" falla en cuanto a Merceditas, porque la monja siente "un enorme afecto" por ella. Esta emoción inesperada, explícita sólo en su fervor religioso, pero implícita en un intento de manipular a la joven inmadura, empieza a inquietar **a la niña**: "Algo había en la Madre Artigas... que le inspiraba desconfianza. La perfección de su rostro y su extremada cortesía la inducía a guardar con ella ciertas distancias, sintiéndose así unas veces atraídas y otras repelida por aquella monja" (101).

En este momento de inquietud, entra por tercera vez el paralelismo del signo del mangó, intercalado en

el discurso de la voz narradora: "Era por eso que el tono helado de la Madre Artigas, al descubrir el mangó que le había regalado Carlota aquella mañana, le había parecido tan extraño" (101). En el gesto de Merceditas leemos los indicios de la disciplina inculcada en ella por la Madre: "Colocó la fruta en un ángulo preciso al fondo de su escritorio, para que las gotas de almíbar que supuraba su piel no mancharan los demás objetos que guardaba dentro del cajón" (101-02). Por otro lado, su acción de reemplazar el objeto del castigo al fondo del cajón indica la creciente función del mangó, mientras madura, como **signo** de la fruta prohibida, en una intertextualidad bíblica que recuerda el fanatismo religioso de la Madre Artigas. Por consiguiente, el mangó es un signo que traza un naciente deseo, siempre incierto, asociado con Carlota: "Lo observaba de reojo mientras escribía, leía o cosía, y el parecido que descubría entre su silueta acorazonada y las morenas mejillas de Carlota la contentaba" (102). La selección adjetival "acorazonada" agrega otro elemento al signo del mangó, un indicio ambiguo que anticipa un enlace futuro con el nombre del colegio, Sagrado Corazón. Insertada en la narrativa lineal, la semejanza que hace Merceditas entre el mangó y las mejillas morenas de Carlota es secuencial y, por lo tanto, insinuante. Es una semejanza

que hace más explícita la metonimia mangó - Carlota que surge del cuerpo, a diferencia de la norma de tratar a las alumnas como "bandadas de almas", sin cuerpo. La función referencias de la voz narradora pone en marcha los elementos que anticipan la crisis que se acerca: la ambigüedad del comportamiento de la Madre, y la ambivalencia de parte de Merceditas, mientras que la función poética del signo del mangó asume otra capa de valores en el enlace metáfora-metonimia, mangó-Carlota.

En los párrafos de narrativa que siguen, la referencialidad construye el cuadro socio-cultural que enmarca la participación de Carlota en el Carnaval. La voz narradora se proyecta, desde un espacio de conocimiento privilegiado, como la voz del "nadie" colectivo en un paralelismo que rompe la linealidad cronológica y nos recuerda la apertura del cuento: "En realidad, a nadie en el pueblo, excepto a las monjas del colegio, tomó por sorpresa que aquel año Carlota Rodríguez fuese escogida reina de carnaval" (102). La voz narradora destaca el nuevo movimiento cultural hacia un Carnaval más re-

presentativo e inclusivo de la nueva clase burguesa, pero asimismo traza la reacción a los aparentes excesos que resultan de la colaboración del padre de Carlota, Don Agapito, en las preparaciones y las dudas que empiezan a surgir que el espectáculo "estaba tomando visos de mamarracho" (103). A consecuencia de esta situación incierta, razona la voz narradora, la Madre Artigas explota estas dudas para lograr que las demás monjas tomaran "la dura decisión de expulsar a Carlota Rodríguez del colegio... por unanimidad" (105).

En la linealidad de la narrativa, la expulsión discreta de Carlota, planeada para evitar el escándalo, es precipitada por la "extraordinaria metamorfosis" en la persona de la niña, que coincide, en el paralelismo metafórico, con una transformación en el mangó.⁵ Carlota "se presentó en la sala de estudio con su rostro embadurnado de pintura". En el discurso de la voz narradora, a pesar de las reprimendas de las monjas, Carlota acude a una estrategia oblicua e inesperada: "Pero la mansedumbre podía ser en ella, en determinado momento, un arma poderosa. En

- 5 Para Ferré, la transformación metamórfica y fantástica es el elemento de sus cuentos que introduce la poesía en la prosa: "Tengo varios cuentos fantásticos; 'La muñeca menor', 'El cuento envenenado' y 'El regalo' son todos cuentos que tienen que ver con la manera en que el poeta se relaciona analógicamente con el mundo exterior metamorfoseándose en aquello que canta" (Entrevista 1987-88, 136).

cuanto se encontró de nuevo sola, se volvió a pintar minuciosamente el rostro" (105). La repetición de estas acciones, marcadas por el uso del imperfecto del verbo, trae consigo otro elemento, el que interpreta, de modo personal, el pasado histórico: "Agrandadas, exageradas por las capas de pintura, sus facciones cobraban una dimensión aterradora que, Carlota afirmaba riendo, venía de la bija, del corozo y del achiote, aceites todos originales de la época de Juan Ponce de León" (106). El nuevo rostro que Carlota ofrece al mundo del colegio es el signo móvil de la nueva manera de ser que recuerda el pasado pre-colonial, a diferencia del presente neocolonial, sugerido por la anonimidad colectiva de las alumnas del Sagrado Corazón, que "no tenían jamás rostro ni, nombre" (98)⁶.

Sin embargo, las referencias a la "masedumbre" de Carlota, término sugestivo de las bestias, implica un desprecio subyacente, mientras que "la dimensión aterradora" de su cara maquillada anticipa la reacción equí-

voca de Merceditas y la brecha que continúa entre los rangos sociales de las dos figuras: "Observaba a su amiga desplazándose en silencio entre los pasillos, gruesa y siempre un poco torpe, y ahora con el rostro deformado por aquellas capas berrendas de pintura, y le parecía que estaba tratando de probarle algo que ella no lograba comprender" (106).

En este momento de equivocación, entra en la narrativa el paralelismo del signo del mangó, que sufre una transformación vinculada con la metamorfosis de Carlota. "El mangó, que al principio tanto había deleitado su vista, había pasado de un rojo moscabado y aún apetecible a un púrpura sangriento". La madurez excesiva del mangó se asocia en contigüidad metonímica con la del cuerpo pesado y manso y de la cara, pintada de colores, de Carlota: "Era como si toda la gama de colores que pasan de la vida a la muerte se hubiese derramado sobre aquella fruta, llenándola de crueles presentimientos" (108). Estos presentimientos anuncian el

6 El empleo del maquillaje como signo de la nueva identidad de Carlota parece concordar con el comentario perspicaz de Lucía Guerra-Cunningham sobre su función en dos otros cuentos de Ferré, "Cuando las mujeres quieren a los hombres" y "La bella durmiente": "los detalles típicos de la ornamentación de la mujer subrayan una escisión a nivel de clase social, la adopción de una identidad femenina proveniente de los estratos bajos implica abandonar el refinamiento exquisito de cosméticos y prendas de vestir que, en la narrativa de Rosario Ferré, funcionan como importantes indicios ya que su representación de la mujer los incluye acertadamente como signos de identidad" (21).

choque entre lo que representa el mangó como signo múltiple e inquietante y la crisis ineludible que se acerca en la temporalidad de la narrativa. Otro significante del mangó, como metáfora del deseo reprimido, obsesiona a Merceditas de noche; es el signo todavía vital que irrumpe en el régimen estático de la vigilancia que reina en el colegio: [Merceditas] "miraba los borceguíes de la vigilanta en turno, asomados por debajo del ruedo movedizo de los biombos como jetas inmóviles y la parecía escuchar, en el silencio de la noche, el lento latir del mangó" (108).

Si los colores del mangó en su madurez se vinculan con el rostro pintado de Carlota, el olor de la fruta es el signo del proceso madurez-putrefacción que sufre el mangó en el cajón, todavía no reconocido por las amigas: "un olor extraño" que "no era parejo, sino desigual", que parece asociarse con alguna monja, "como si tuviese algo misteriosamente que ver con las lúgubres emanaciones de sus velos" (108-09). El "olor extraño" convierte la contigüidad entre la madurez del mangó y Carlota en la contigüidad entre la putrefacción del mangó y la monja.

El mangó como indicio de la crisis se hace explícito en la reacción de Merceditas cuando Carlota le confiesa a su amiga que su padre ha venido para recogerla, "-Vamos, te acompaño- dijo Merceditas, guar-

dando el libro al fondo de su pupitre y cerrando rápidamente la tapa sepulcral de su escritorio. Salió al pasillo y vio que Carlota se había quedado atrás..." (109). La tapa sepulcral indica que el fondo del pupitre, lugar clandestino donde se guarda oculto el mangó que se pudre, se convierte en su tumba.

La repetición con diferencias del signo móvil del mangó hace contraste con la repetición monótona, sin diferencias, de los espacios que enmarcan a las alumnas, presentadas en su anonimidad desde el punto de vista de Merceditas: "Observó con sorpresa lo que le rodeaba: los pesados cortinajes de lona, apartados ahora hacia los muros... le descubrían cuán cerca había estado su propio lecho del de su amiga, y el suyo de los de las alumnas siguientes; la mesita, la palangana y el jarro, el crucifijo y el orinal, repetidos hasta el infinito en las celdas contiguas y como reflejados en un espejo a todo lo largo del dormitorio, le hicieron sentir como si todo aquello estuviese sucediendo en su sueño" (110).

La referencialidad de la voz que narra los momentos críticos de la despedida entre las amigas, no exentos de cierta ambivalencia de parte de Merceditas, es interrumpida por el indicio repentino del mangó "el golpe de aquel olor" (111). En otro paralelismo poético, la voz narradora repite que Merceditas parece experi-

mentar los sucesos "en un sueño", lo cual vincula su reacción a la escena de las celdas infinitas en el dormitorio con la anticipación de la crisis violenta a punto de estallar: "Lo que ocurrió después le pareció estar todo ocurriendo en un sueño" (112).

La acción de la Madre Artigas, al cortar a la fuerza el cabello a Carlota y fregarle la pintura, le quita a la muchacha los signos que forjan la identidad particular. Merceditas ve "deshacer por completo aquel rostro que Carlota había llevado con tanto orgullo sobre el suyo, sin decidirse a hacer nada" (112). Al instante en que cae la maleta de Carlota, frente a los golpes de la Madre, "desparramando sus pertenencias por todas partes", el mangó se anuncia, por una referencia todavía equívoca e intrigante, como motor del cambio crítico en los gestos de Merceditas: "fue entonces que se dio cuenta de todo". El cambio comienza con la acción de detener a la monja: "-Ya basta, Madre- se escuchó a sí misma decirle" (113). La función referencial de la prosa emerge del discurso más patriarcal que protector que enmarca a la figura de Carlota: "lloraba en silencio como un gran animal derrumbado". Por otro lado, el paralelismo poético del mangó surge de nuevo en las palabras que dirige Merceditas a su amiga humillada, en las cuales, ausente por la falta de referente, pero presente por la sinécdoque de su olor, el mangó y el castigo se fu-

sionan metafóricamente en la voz de la muchacha: "No tienes por qué llevarte a casa mi castigo, porque ahora ya sabemos de dónde viene el olor" (113).

La elisión de la palabra "mangó" es el recurso que destaca la transformación del mangó en "aquel objeto hediondo y purulento, que lloraba un líquido alquitranado y fúnebre por todos los costados" (114). Asimismo la referencia impersonal al mangó como "objeto" hace resaltar la última función del mangó como el símbolo, cargado de valores culturales, de la putrefacción del corazón de la Madre Artigas, y, por extensión, del colegio Sagrado Corazón, en un paralelismo que recuerda la referencia anterior a su forma "acorazonada". El mangó ya no se abre como signo móvil y vital, sino que se cierra en el estancamiento simbólico de la vida afectiva que representa la monja dentro del colegio de convento en complicidad con los valores de la sociedad fuera de sus muros. En este paralelismo final, las palabras de Merceditas recuerdan, con diferencias significativas, las que usa Carlota en el gesto original de regalar el mangó a su amiga: "-Aquí tiene, Madre... Aquí tiene su Sagrado Corazón. Se lo regalo" (114).

Para Jakobson, "la poeticidad es sólo parte de una estructura compleja, pero es una parte que necesariamente transforma los otros elementos y determina con ellos la naturaleza de la

totalidad" (378). La **función poética del signo del mangó rompe la linealidad de su discurso y nos advierte de las contradicciones en la voz convincente que narra en el cuento de Ferré, manipulándonos como lectores. Cabe recordar, sin embargo, que ni la complejidad ni la contradicción funcionan en sí, sino en relación con el cuadro socio-histórico que construye un texto: "Sin la contradicción no hay movilidad de los conceptos, no hay movilidad de los signos, y la relación entre concepto y signo se vuelve automatizada. La actividad se para, y la conciencia de la realidad desaparece"** (Jakobson 378). En "El regalo", la movilidad de los signos surge de la **función poética del mangó. Cuando el signo se convierte en símbolo, se para la actividad y la relación entre concepto y signo se vuelve automatizada. El gesto final de Merceditas nos hace conscientes de los prejuicios culturales que mediatizan nuestra lectura.**

El paralelismo en los cuadros de Remedios Varo

Quisiera agregar a esta presentación los modelos del paralelismo que aparecen en dos cuadros pertinentes de Remedios Varo (1908-1963), pintora que nace en España y se exilia en México. Los cuadros representan escenas ligadas a una escuela de convento parecida a la del cuento "El regalo", en la cual rigen las estructuras

represiva y condicionantes. Una lectura semiótica de la factura de la pintura de Varo indica el paralelismo de signos repetidos con diferencias claves, que recuerdan la función del signo del mangó en la narrativa de Ferré.

Jakobson subraya la diferencia elemental entre la poesía y otros textos en el efecto auditivo, que no se reduce al uso del sonido como convención poética: "La poesía no es la única área en la cual se hace sentir el simbolismo del sonido, pero es un campo donde el nexo interno entre sonido y significado cambia de latente a patente y se manifiesta más palpable - e intensamente" (87-88). Sin embargo, para Jakobson, todas las formas artísticas coinciden en ser un dispositivo de signos: "por mucho tiempo el arte ha eludido el análisis semiótico. Sin embargo, no cabe duda que todas las artes, sean esencialmente temporales como la música o la poesía, o básicamente espaciales como la pintura o la escultura... están ligadas al signo" (451). Cabe añadir aquí que la factura de los signos es espacial en la distribución tipográfica de los versos del poema en la página y de las pinceladas o colores. La factura es el elemento espacial que vincula más que otro un poema con una pintura u otra representación plástica.

El nexo entre la función del paralelismo en la narrativa de Ferré y en la pintura de Remedios Varo es un

indicio de lo que Jakobson llama la transposición semiótica de signos de un sistema, el lingüístico de Ferré a otro, el de los signos plásticos de Varo (434).

El paralelismo en los cuadros de Varo hace resaltar los gestos desafiantes de parte de una de las estudiantes de otra escuela de convento represiva. El vidente-lector es seducido por los ritmos repetidos de la

semejanza de las alumnas idénticas, y lo sitúa en el espacio del cómplice en la representación de la sociedad ordenada y normativa. La mirada soslayada de la única estudiante que desafía esta complicidad entabla un diálogo oblicuo que recuerda el que notamos entre el lector y la voz narrativa en el cuento de Ferré, interrumpido por la función equívoca del mangó.

Notas

- 1 En su ensayo, "Rosario Ferré y la voz transgresiva", Julio Ortega comenta que "en el relato 'El regalo'... una subversión del código revela la naturaleza autoritaria y arbitraria de la construcción social, y abre en el lenguaje un espacio rebelde y sin nombre: el espacio del sujeto femenino" (Reapropiaciones 87-88). De semejante manera, Carmen Vega Carney alude a "La subversión lingüística y cultural que surge de su obra [de Ferré] como consecuencia de la experiencia femenina en la isla rompe con una tradición literaria y cultural establecida por los escritores masculinos" (124). Por otro lado, en su análisis de las "tensiones paradójicas de la femineidad" en el primer libro de Ferré, *Papeles de Pandora* (1976), Lucía Guerra-Cunningham afirma que "el triunfo del paraíso perdido

de los instintos en las tensiones paradójicas de la femineidad trasciende su literalidad para representar una transgresión simbólica que aspira a la destrucción del orden burgués y patriarcal". Sin embargo, sus conclusiones advierten contra el peligro de mantener la oposición binaria: "resulta válido cuestionar este proceso desmascarador en cuanto a que se estructura nutriéndose del principio de oposición característico del sistema falologocentrista" (21-22).

- 2 Para Ferré, la literatura escrita por mujeres "se ha ocupado en el pasado... de experiencias interiores, que tienen poco que ver con lo histórico, con lo social y con lo político. Es por eso también que su literatura es más subversiva que la de los hombres, porque a menudo se atreve a bucear en zonas prohibidas, vecinas a lo irra-

cional, a la locura, al amor y a la muerte; zonas que, en nuestra sociedad racional y utilitaria, resulta a veces peligroso reconocer que existen" ("La cocina de la escritura" 154).

- 3 Sería fácil atribuir la habilidad de Ferré de hablar tanto desde el centro como desde los márgenes a los datos biográficos y culturales que sitúan a la autora como producto de una clase privilegiada, mientras que asume la voz de los que

no lo son. Ferré confiesa este privilegio en términos pragmáticos: "Tuve una niñez privilegiada porque la familia de mi padre había logrado fundar la primera fábrica de cemento en Puerto Rico" (Entrevista 1994, 239). Su padre fue gobernador de la isla en 1970. Sin embargo, la brecha inevitable entre el sujeto que escribe, Ferré, y la voz narrativa que crea en la página no permite estas suposiciones.

Bibliografía

- APTER-CRAGNOLINO, Aída. "De sitios y asedios: la escritura de Rosario Ferré". **Revista Chilena de Literatura** 42 (1993): 25-30.
- FERRÉ, Rosario. "Entrevista con Rosario Ferré". La Torre VIII. 30 (1994): 239-53.
- "La cocina de la escritura". La **sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas**. Eds. Patricia Elena González y Eliana Ortega. Río Piedras, PR: Ediciones Huracán, 1984. 137-54.
- **Maldito amor**. México: Joaquín Mortiz, 1988.
- "Rosario Ferré: La poesía de narrar". Entrevista con Miguel Ángel Zapata. **Inti: Revista de Literatura Hispánica**. 26-27 (1987-88): 133-40.
- GUERRA-CUNNINGHAM, Lucía. "Tensiones paradójicas de la femineidad en la narrativa de Rosario Ferré". **Chasqui**. XIII.1 (1983): 13-25.
- JAKOBSON, Roman. **Language in Literature**. Eds. Krystyna Pomorska y Stephen Rudy. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987.
- ORTEGA, Julio. **Reapropiaciones: Cultura y nueva escritura en Puerto Rico. Puerto Rico**: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.
- POMORSKA, Krystyna. "Poetics of Prose". **Roman Jakobson: Verbal Art, Verbal Sign, Verbal Time**. Eds. Krystyna Pomorska y Stephen Rudy. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987. 169-177.
- URREA, Beatriz. "El cuerpo femenino: identidad(es) problematizadas en do cuentos de Rosario Ferré". **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana** XXII. 43-44 (1996): 279-300.
- VEGA CARNEY, Carmen. "Sexo y texto en Rosario Ferré". **Confluencia** 4.1 (1988): 119-124.