

Bajo el título “No más silencio: violencia doméstica en la narrativa puertorriqueña” (2006), Virginia Adam- Lifante, analiza las representaciones literarias de la violencia doméstica dirigida a las mujeres, en textos puertorriqueños de algunos/as escritores/as puertorriqueños actuales (Esmeralda Santiago, Ana Lydia Vega y Juan Antonio Ramos). Afirma Adam- Lifante que “la violencia doméstica es un problema social muy viejo en Puerto Rico, sin embargo, ha recibido poca atención en la narrativa puertorriqueña” (p. 207). No compartimos la posición de Adam Lifante, ya que entendemos que este tema ha sido enfocado por diversas escritoras y escritores en Puerto Rico, específicamente lo relacionada con la violencia doméstica, en su parte más visible, el maltrato físico. Desde el siglo XIX, este tópico ha estado presente en la literatura puertorriqueña y también en investigaciones. Un ejemplo de esto es el trabajo de Marta Ojeda (2012) que aborda el tema de la violencia doméstica en textos dramáticos de algunas escritoras latinoamericanas, incluyendo a la puertorriqueña Myrna Casas.

Nuestro trabajo, sin embargo, analizará no solo la violencia doméstica, sino la de género, que es un término más amplio e incluye otras áreas, además de lo doméstica. Ha habido mucha controversia en relación con este término. Ignacio Bosque (2012), miembro de la Real Academia Española afirmó que era poco conveniente el uso en español de la expresión violencia de género. Al analizar algunas guías no sexistas concluyó, que:

No creemos que tenga sentido forzar las estructuras lingüísticas para que constituyan un espejo de la realidad, impulsar políticas normativas que separen el lenguaje oficial del real, ahondar en las etimologías para descartar el uso actual de expresiones ya fosilizadas o pensar que las convenciones gramaticales nos impiden expresar en libertad nuestros pensamientos o interpretar los de los demás. (p. 16)

Por otro lado, desde el campo académico y feminista proceden otras opiniones diferentes a las de la Real Academia Española. Son voces que defienden el uso de la expresión violencia de género. Estas

estudiosas/os recogen aportaciones especializadas sobre teoría y análisis de género de aquellas personas interesadas en profundizar en el conocimiento de las causas de las desigualdades y discriminaciones entre los sexos, proponiendo alternativas para su erradicación.

Beatriz Gimeno Reinoso (2009) explica que “Sin embargo, en ocasiones, el concepto mismo de Violencia de Género no está bien definido y se confunde con el de violencia doméstica o violencia a secas” (párr. 1). Ella identifica la violencia de género como aquella que sistémicamente permite que los hombres se sientan legitimados para ejercerla contra las mujeres. Estos tienen la convicción, basada en mecanismos materiales y simbólicos, de que el sistema les legitima para hacerlo. Y, al mismo tiempo, ese mismo sistema nos hace creer a las mujeres que somos culpables de atraer el castigo. Es una violencia estructural reforzada por mecanismos difíciles de desmontar, que llevan siglos con nosotras/os y que están ahí para sostener la dominación de los hombres sobre las mujeres. Carole J. Sheffield (1995) ha denominado la violencia contra las mujeres como terrorismo sexual y lo entiende como la necesidad que tiene el patriarcado de negarle a la mujer la propiedad sobre su cuerpo. La teórica considera que es un terrorismo que permea nuestra cultura de tal forma que parece algo con lo que naturalmente debemos vivir (pp. 409-410).

Por otro lado, Luisa Posada Kubissa (2008), enfatiza que si hacemos una aproximación actualizada al problema de la violencia de género, y partimos de la teoría feminista como teoría crítica, es conveniente entender que la violencia contra las mujeres resulta ser también “el problema del discurso o del gran relato –social, político y cultural– en el que ésta está inserta” (p. 60). Nuestra investigación, como ya indicamos, partirá del concepto violencia de género, adoptado por las feministas y estudiosas (Gimeno Reinoso, 2009; Posada Kubissa), quienes al usarlo incluyen áreas que van desde la violencia doméstica en el espacio cotidiano, hasta otros tipos. Se refiere tanto a la que se produce en el ámbito doméstico como la que puede darse en la calle y en otros lugares; no se reduce a la física y por esta razón, hay que incluir otras manifestaciones, como lo son la psíquica y aquellas conductas que producen desvalorización

en la mujer. El hostigamiento sexual en las calles así como otros mecanismos de control, constituyen otras manifestaciones de la violencia de género.

Para analizar el discurso de violencia de género, nuestra fuente principal son algunos textos de la literatura puertorriqueña, que fueron publicados entre el 1945-2006; en estos, esta violencia se convierte en una macroestructura que le da unidad y coherencia a las representaciones. Hemos partido de algunos conceptos teóricos de Teun A. van Dijk (2006), para quien el análisis crítico del discurso debe incidir sobre la dimensión discursiva del abuso del poder, de la injusticia y la desigualdad que resultan de éste. Para este teórico, existen unas macroestructuras semánticas, que son complejas y organizan coherentemente el texto, cumpliendo de este modo una función específica en este. Para el estudio de estos textos literarios, y tomando en cuenta la frecuencia e intensidad del tópico, la macroestructura que estudiamos es la de la violencia de género. En cada texto se estableció relación entre esta macroestructura y algunas microestructuras o categorías; estas son las de construcción y deconstrucción de género, poder (dominación) y subalternidad. Por ser superestructuras literarias (poesías, cuentos y un monólogo), es importante también destacar el papel del lenguaje y de las voces narrativas en estos. Al estudiar detenidamente cada superestructura, también se destacan en los textos, dos áreas dentro de la violencia de género; estas son las de los efectos psicológicos de la violencia de género sobre la mujer maltratada y los hijos.

Comenzaremos analizando las microestructura de la construcción de género y la deconstrucción de género, y por ende, el poder (dominación) y la subalternidad, que está íntimamente relacionada con la primera. Para nuestro trabajo, partiremos de la consideración de Margot Pujal Llombart y Patricia Amigot Leache (2010) del género como dispositivo específico de poder (p. 133). Ellas, evalúan la forma inadecuada en que ha sido usada esta categoría, sin embargo, reconocen que puede ser útil.

Consideramos que una lectura del género como dispositivo de poder puede... aportar una gran potencialidad analítica de la heterogeneidad de situaciones y procesos de dominación de las mujeres, asumiendo que las identidades, de mujeres y varones, y las relaciones entre individuos están producidas y reguladas sociohistóricamente. (p. 134)

Iris Zavala (1995) y Marta Lamas (1997) coinciden en que las identidades subjetivas vistas como naturales y hasta genéticas, no son otra cosa que categorías sociales e históricas. Es por esta razón, que el género surge como un sistema de significados y símbolos. En cada caso, hay que preguntar qué es lo que significan 'lo masculino y 'lo femenino' en determinado contexto cultural, texto o período histórico. Los críticos concuerdan en que tanto el género, la sexualidad como la familia, están vistos como símbolos y cada sociedad le asigna significados muy específicos. Tanto el género como la sexualidad y el cuerpo constituyen constructos sociales que se producen, reproducen y se afianzan por medio de instituciones como la familia, el matrimonio, la religión y otras. El cuerpo no es algo dado naturalmente y las percepciones que tenemos de éste también son construidas por medio de las prácticas y discursos que regulan la sexualidad. Humberto Abarca (1999) explica que Teresa de Lauretis resume excelentemente la relación que existe entre género, sexualidad y cuerpo cuando afirma que:

el género como la sexualidad no es una propiedad de los cuerpos ni algo existente desde el origen de los seres humanos, sino que es un conjunto de efectos producidos sobre los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales. Como tal, constituye la representación entre hombres y mujeres construida socialmente; al mismo tiempo que constituye una construcción sociocultural, es un aparato semiótico, esto es, un sistema de representaciones que asigna significados a los individuos dentro de la sociedad. (p. 3)

También es importante destacar el concepto de "performance" o acto performativo, que la teórica Judith Butler ha desarrollado. Ella ha esbozado que la identidad de género no es "sino un resultado

performativo” (p. 297). Ella explica que los actos performativos que forman parte del género se parecen a los de una obra de teatro y que se han fijado a base de la repetición. Considera el género como una representación, que si no se sigue y mantiene, tiene consecuencias punitivas. Añade también que como es un acto, no es estable y se puede subvertir y transformar.

Por otro lado, si hay construcción, plantean los teóricos, puede darse la deconstrucción; se utiliza el término, por tanto, para referirnos a los intentos de cambio, ruptura o demolición de lo construido. También se implica en este término, la posibilidad de descubrir al otro incluido dentro de lo que parece tener una sola dimensión, por lo cual podría decirse, que la deconstrucción deshace las jerarquías de las oposiciones binarias femenino\masculino. Asimismo, incluimos en este concepto el postulado de Jacques Derrida de que la literatura está abierta a la lectura deconstructiva, en la medida en que hay en ella multiplicidad de significados, exclusiones, repeticiones, sustituciones e inclusive silencios cargados de sentidos. En la medida en que se intenta romper las nociones de fijeza, o se exploran las representaciones binarias del género, nos acercamos a la deconstrucción. Los intentos de ruptura, revisión, cambio o demolición de género, son formas en que se manifiesta la deconstrucción. Esta constituye un cuestionamiento de las jerarquías que establecen las posiciones binarias de lo femenino y lo masculino. Jacques Derrida (1971) afirma que: “Deconstruir la oposición es ante todo, en un momento dado, invertir la jerarquía” (p. 79). Jonathan Culler (1982), crítico que ha estudiado los trabajos de Derrida, entiende que la deconstrucción funciona dentro de los límites del sistema y desde adentro lo resquebraja.

Cuando nos referimos al poder nos basamos en las acepciones de Teun A. van Dijk (1994) sobre este. El teórico plantea que “la noción de poder involucra sobre todo, el concepto de control sobre dos instancias: los actos de las personas y la mente de las personas (1994, p. 10). Desde su punto de vista, aunque no siempre se ejerza de forma directa, poder y control son sinónimos. Para definir el término subalternidad, tomamos en cuenta la teoría de Gayatri Spivak (1998). Por ser las mujeres, sujetos no

siempre legitimizados en la sociedad, la teoría de Spivak es muy adecuada para nuestra investigación. En 1983, la estudiosa definió lo que entendía por subalternidad. Santiago Giraldo (2003), al interpretar el escrito de Spivak, entiende que se refería a que el discurso del subalterno no puede ser dialógico porque no posee un espacio que la sociedad legitime. En una entrevista que le hiciera Manuel Asensi en el 2006, Spivak aclara que su concepto ha sido distorsionado e inclusive se interpretó que ella se refería a no poder hablar literalmente. En la entrevista ella indica que:

Era evidente que lo que yo quería decir es que no pueden hablar en el sentido de que no son escuchados, de que su discurso no está sancionado ni validado por la institución. ... el subalterno no puede realizar actos de habla que refrenden su discurso. Pero, si ahora tuviera que dar una definición sintética de la palabra subalterno diría que se trata de una situación en la que alguien está apartado de cualquier línea de movilidad social. Diría, asimismo, que la subalternidad constituye un espacio de diferencia no homogéneo, que no es generalizable... (párr. 11).

Otro aspecto de la violencia de género que se desarrolla en algunos de los textos es el de los efectos que tiene esta sobre las mujeres en términos de los actos de habla. María Ángeles Calero Fernández, en su libro *Percepción social de los sexolectos* (2007) nos explica que en muchos estudios "...se han planteado las consecuencias discursivas de las relaciones de dominación entre varones y mujeres, que operan en detrimento del grupo estigmatizado <el femenino> y a favor del que tiene el poder de imponer sus interpretaciones <el masculino>" (p. 21). En muchos de los escritos analizados, quienes controlan el discurso son los hombres; en los actos de habla se destaca el dominio de estos en comparación con el silencio que predomina en el sector femenino. Esto provoca que el discurso de las mujeres sea uno subalterno, caracterizado por el miedo y de pocas palabras. Pero no siempre los

personajes masculinos pueden mantener su dominio; en algunos de los textos, las mujeres cuestionan este discurso de poder y reclaman su propia voz

Discurso de violencia de género y algunos textos literarios

En el 1946 Emilio S. Belaval publicó su libro *Cuentos para fomentar el turismo*, y en una de sus ediciones incluye el texto “Un desagravio al cabrón del barrio Juan Domingo”. En el cuento “Un desagravio al cabrón del barrio Juan Domingo” nos presenta el escritor un problema de adulterio. El título se convierte en el primer enunciado del cuento. Es un drama de honor en el cual se combina lo sobrenatural con la realidad. La vidente Isabelona va moviendo los hilos del drama. A la viuda, inicialmente se le responsabiliza, totalmente por la infidelidad. En este discurso, la macroestructura de la violencia de género se expresa, enfatizando la humillación pública de la mujer infiel ante la comunidad. El cuerpo de la mujer se constituye en el espacio para el castigo. La vidente de la comunidad, Isabelona, le exige a Juaniquín, hermano del muerto, que reivindique a su hermano ya que su esposa le ha sido infiel al marido con Manuelón, un amigo del difunto. La comunidad obedece, y partiendo del modelo de contexto tradicional sobre género, tanto hombres como mujeres, al exponer públicamente a La Toña, la rechazan.

El amante, Manuelón, aunque ha traicionado a su amigo, asume la posición de víctima y se une al resto de los hombres para recalcar la culpabilidad de la Toña. Manuelón, es uno más con los varones; uno más de la cofradía que es opuesta y diferente a la de las mujeres. El muerto, aunque él lo haya traicionado, sigue siendo su amigo en la estructura social de género. La mujer es la que ha roto esa unidad y la ha desarmonizado. Él la obliga a confesar e inclusive, “la levanta, se quita el cinturón con clavos y comienza a golpearla en las nalgas, en el vientre y en el pecho. ” (p. 11).

Tanto la comunidad, como el amante establecen su poder sobre la mujer y esta lo acepta. Ella es la que ha llevado al hombre hacia el pecado, ella es la culpable del pecado original; es la que se humilla y

se presenta ante la comunidad como la culpable: “La perra soy yo, mueltesito, yo soy la canalla, yo soy la infame”. Reconoce su falta y expone la razón de esta: “¡Ay mueltesito de mi vía, yo teño que confesal que le he sido infiel endispué de tu disgracia; que endispué no quise jacel vía contigo polque me daba asco tu costilla! ¡Que te he engañao en tu mesma casa con este hombre que siempre te ha rispetao!” (p. 11). La voz narrativa masculina parece referirse a la teoría de que la mujer proviene de la costilla del hombre. En este caso, al salirse la costilla del sitio que le corresponde, la mujer también actúa igual que su lugar de origen y su conducta se desajusta y comienza a desobedecer al marido, que le imponía tener relaciones sexuales, aunque ella no las deseaba porque le tenía asco.

Pero el cuento no termina ahí; desde el inicio, es la vidente la que tiene el control de la situación. En esta narración de Belaval, encontramos que al final, se revierte su estructura cuando la vidente Isabelona, que tiene poder en esta comunidad, establece que a pesar de la humillación de la Toña, el muerto no está satisfecho y que Manuelón debe morir. La vidente aclara que se llevará a la Toña para hacerle una limpieza: “-Yo me la cuido pa dalle unos baños en la senteneja con corolas de pampanillo y le voy a jacel un collar de matos recogíos a la media noche. Tó indispué irá bien” (p. 12). Iris del C. Miranda (2000) considera que la vidente tiene mucho poder y transgrede “la manera del simbólico del castigo tradicional a la mujer adúltera” (p. 83). Sobre este punto, Miranda plantea que “El poder de la bruja parece apoyarse en lo femenino” p. (82). Isabelona se solidariza en ese sentido con la otra mujer, que se reintegra a la comunidad después de trece días, como viuda.

“Un desagravio al cabrón del barrio Juan Domingo” es uno de los cuentos en que los hombres controlan gran parte de los actos de habla y la mujer infiel es insultada, humillada y maltratada al frente de toda la comunidad. Ella, desde una posición de subalterna en todos los sentidos, utilizando un sexolecto de culpabilidad, se autocalifica de perra, infame y canalla. Inclusive, ella se responsabiliza por la infidelidad, quitándole todo el peso al papel que jugó el hombre, al tener relaciones sexuales con la esposa

de su amigo. El resto de las mujeres también repiten el discurso masculino y se unen a ellos en los vejámenes. Sin embargo, al final del cuento, es la vidente, quien al establecer su poder en la comunidad, indica qué se hará y libera a la mujer de la posible muerte, reivindicándola mediante la limpieza espiritual.

Ya en el 1959, René Marqués publica el cuento “En la popa hay un cuerpo reclinado”; uno de los escritos más analizados de este autor. En esta narración, se destaca sobre manera la macroestructura de la violencia de género. El marido responsabiliza a la esposa de todas sus desgracias, incluyendo la pérdida de su virilidad. La voz narrativa, que duda de sus posibilidades de erección, relaciona todos sus problemas, con acciones de su esposa. Un ejemplo de esto es cuando comenta que:

Aunque por saberlo acepté ir con Luis a la casa del balcón en ruinas donde vivía la vieja Leoncia con las nueve muchachas. Y comprobaron todas que sí, que yo tenía cosas de hombre, y gozaron mucho, sobre todo la bajita de muslos duros y mirada blanda como de níspero. (p. 97)

En otra parte del texto se queja de que las mujeres ya no les sirven a los hombres y que lo hacen porque se creen libres. No acepta que estas reten el poder y el dominio del hombre ya que es una posición que no les pertenece. Es un hombre frustrado, que siente que le han arrebatado la posición poder que le correspondía y desde su mirada, las mujeres han dejado de ser subalternas y lo han suplantado. Le indigna que estas se destaquen en áreas que considera masculinas y todo el tiempo responsabiliza a las mujeres que le rodean:

...yo, por vez primera, hacia el rumbo que escoja, sin consultar a nadie, ni siquiera a ti, ni a mi madre porque está muerta, ni a la principal de esa escuela donde dicen que soy maestro ("mister", "mister", usted es lindo y me gusta y el mundo se está cayendo), ni a la senadora que demanda que yo vote por ella, ni a la alcaldesa que pide que yo mantenga su ciudad limpia, ni a la farmacéutica que exige que yo, precisamente yo, le pague la cuenta atrasada....(p. 98)

También resiente que la esposa no quiera parir más hijos por no desfigurar su cuerpo y conservarlo bonito y lucir el tropa nueva; tampoco le permite tener relaciones sexuales con ella, por miedo a embarazarse. La sociedad, según él, favorece a las mujeres porque hasta las leyes las protegen. Sin embargo este hombre tiene claro que él es el amo, aunque según él, su esposa le quiere arrebatar su poder natural. Nuevamente la mujer, según él personaje, deconstruye lo establecido socialmente.

El rememora un comentario de su esposa exigiéndole más dinero: “Si yo fuese hombre ganaría más dinero que tú. Pero soy sólo una débil mujer...” (p. 102). Si consideramos este recuerdo como real en el texto, nos damos cuenta que es una pareja, que funcionan ambos con las nociones establecidas en la sociedad de su momento: el hombre trabaja y debe ganar más que la mujer. Él, desde su perspectiva tradicional resiente esta demanda y reafirma sarcásticamente, los roles tradicionales:

Una débil mujer destinada a ser esclava del marido porque yo soy el marido y ella la esclava. Mi madre era también una débil mujer. Y si mi hijo no hubiese muerto también habría sido el amo de dos esclavas y es mejor que muriera. (p. 102)

Por medio del fluir de conciencia que predomina en el cuento, este hombre expresa todo su resentimiento ante los cambios. Percibe que la mujer envidia su pene, su masculinidad y por todo lo indicado, la asesina: “Pero debí hacerlo desde hace años. ...Porque hay algo que le roe a ella las entrañas, demandando, exigiendo, de mí, que no tengo la culpa de poseer lo que ella no tiene y nunca pedí a nadie” (p. 106). Desde su sexolecto, él entiende que ella le ha usurpado su posición de poder en la sociedad y con esta acción ha conseguido anular su masculinidad-sexualidad.

Al final del cuento, después de asesinar a su mujer, él se castra: “Con la mano izquierda agarró el conjunto de tejido esponjoso y lo separó lo más que pudo de su cuerpo. Levantó el cuchillo al sol y de un tajo tremendo, de espanto, cortó a ras de los vellos negros” (p. 107). Por otro lado, en el cuento “En la

popa hay un cuerpo reclinado”, el sexolecto que conocemos es la del marido, que es la voz narrativa. Es un cuento monológico (Bakhtin, 1981) ya que solo oímos lo que el hombre comenta acerca de la mujer y sus interpretaciones de las acciones de esta, mientras la voz de ella es suprimida. Podríamos concluir, que desde la voz monológica, ambos están atrapados en la cárcel del género y responden a roles tradicionales. Estos los atan en una relación de poder que el hombre, al no poder ajustarse a los cambios, asocia con su degradación a un lugar social que él cree que no le corresponde, y sobre todo, los relaciona con sus problemas en el área de su sexualidad y con una masculinidad en crisis

El poema “La bailarina”, como parte del libro *Papeles de Pándora*, Rosario Ferré (1976), enfoca de forma coherente, otro aspecto macroestructural de la violencia de género. La construcción tradicional de la feminidad conlleva dejar de bailar, por lo tanto, esta prohibición simboliza todo lo que tiene que ver con la represión del movimiento y del desplazamiento del cuerpo; la represión del baile se relaciona con la microestructura del poder, ejercido en este caso por la institución de la familia, que mediante una serie de normas, controla a las mujeres al reprimir el cuerpo y convertirlo en lugar de castigo, si no se respetan estas. También recalca el poema, como la represión de la mujer va más allá de las clases sociales, aunque tenga sus diferencias.

entonces alguien dijo: una señora bien educada no baila
 te clavaron gemelos en los ojos y tacos en los pies
 te colgaron los brazos de carteras y las manos de guantes
 te sentaron en palco rojo para que vieses mejor/
 te sirvieron un banquete de cubierto de plata
 y te dieron a almorzar tu propio corazón. (p. 125)

La voz poética ilustra esta prohibición del baile y sus consecuencias para las mujeres, al referirse a la hermana: "que a mediodía salió tu hermana/ bailando sus zapatillas dagas/ a las seis la trajeron en

ambulancia\ abrieron la puerta y la cabeza rodó fuera” (p. 126). La desobediencia de la hermana, o sea, su intento de ruptura con la construcción social de género, fue corta y le eliminaron sus posibilidades de volver a disentir.

Por el contrario, el castigo impuesto al cuerpo de las mujeres de no moverse como quiera, de no ser libre, se le permite a los hombres, sin importar su clase social. La voz poética así lo expresa: “a las cinco el lechero bailaba/ a las seis el basurero con guantes/ a las siete el barrendero bailaba” (p. 126). En la tercera parte del poema el movimiento cambia y la voz poética se dirige a la bailarina. La bailarina-identidad se libera, se rebela en contra del orden y con una expulsión drástica, el vómito, arroja todo lo que le oprime. Baila para negar, para deshacerse de lo impuesto. Las anáforas le dan un movimiento rápido a esta parte del poema, en la que el sujeto poético desdoblado se despoja violentamente de todo lo que la limita. Violentamente, recupera su ser-bailarina y también su poder. La mujer se rebela y toma control de su vida, de cómo quiere vivir. Asume el baile como parte de lo que desea hacer y rompe drásticamente con las restricciones “gritando aunque me duela y el niño llore yo bailo/ por las grúas giratorias y los ventiladores del techo/ por las varillas torcidas y las planchas oxidadas de mi astillero de sueños/ yo bailo” (p. 126).

Rosario Ferré en el poema “La bailarina” nos presenta dos discursos opuestos: opresión versus libertad. La voz poética, desde el desdoblamiento del tú, nos presenta el proceso de construcción de género desde el habla tradicional. Enfatiza y representa con el uso del **te**, la función social de la institución de la familia en la represión de las mujeres. Son dos sexolectos que se enfrentan, pero en este caso, al final vence el tú, que se transforma, mediante el baile liberador, en el **yo**.

Otro cuento que trabaja un aspecto diferente de la violencia de género, lo es “Letra para salsa y tres soneos por encargo” escrito por dos escritoras: Carmen Lugo Filippi y Ana Lydia Vega (1981). Nos encontramos al común piropero callejero llamado El Tipo, que en sus palabras cree tener el poder y control

de la situación. El sexolecto del Tipo está basado en la degradación de todas las mujeres que tratan de ocupar los espacios abiertos. Es uno en que se amenaza la incorporación de las mujeres en estos lugares ya que estas se asienten asediadas y tratan de escapar rápidamente de ellos. En este cuento, los sonidos, las palabras y la mirada, se convierten en el instrumento de agresión que utiliza el piropero: ...qué buena estás, tanta carne y yo comiendo hueso.” (p. 83)

Cuando pasa La Tipa por primera vez, el piropero rápidamente comienza su ataque verbal: “Adiosss preciosa, se desinfla el tipo en sensuales sibilancias, arrimando peligrosamente el hocico a los technicolores rizos de la perseguida. La cual acelera automáticamente y...pone momentáneamente a salvo su virtud” (p. 83). Ya en la misma descripción del Tipo, la voz narrativa asume su simpatía con las asediadas, por la forma en que se refiere a la boca de este como un “hocico” Este continúa hostigando a la mujer durante tres días. La Tipa, forma en que se nombre al personaje femenino, al pasar frente a él por tercera vez y oír: “...si te mango te hago leña, qué bestia esa hembra, por ti soy capaz de trabajar” (p. 83), se acerca, toma la iniciativa y lo invita a seguirla. Ella, se le aproxima y lo invita a un motel, deconstruyendo de esta forma, el acercamiento del Tipo, al tomar la iniciativa.

La Tipa actúa, lo desarma y le desarticula su “performance”, sin embargo, todavía considera que él debe estar: “...dispuesto a todo por salvar la virilidad patria” (p. 84). Ya en el motel, el Tipo va al baño y piensa en lo que le comentará a la “hueste de enfermitos” (p. 85) de la Plaza de la Convalecencia, que como él se dedican a hostigar a las mujeres que pasan. Así lo expresa: “La tipa está más dura que el corazón de un mafioso, mano. Yo no hice más que mirarla y se me volvió merengue allí mismo” (p. 85). Sin embargo, la realidad es otra ya que en el espacio cerrado pierde su agresividad callejera y es ella quien toma la iniciativa y él, a pesar de todo lo que hace para tener una erección, no lo logra: “Pero nada, no hay brujo que levante este muerto” (p. 86). Al no ser quien determina las reglas del juego, pierde su capacidad de erección, que parece depender de su sexolecto callejero. La Tipa, al darse cuenta de la

situación, toma la iniciativa nuevamente, y finalmente pueden sostener la relación sexual. Ella paga el cuarto y luego lo lleva a la calle donde lo encontró y este "...se reintegra a su rastreo cachondo...que meneo lleva esa mulata...qué troj de calne, mami, mami, si te cojo..." (p. 88). El hombre vuelve a recobrar su capacidad de asedio y sexual en el espacio abierto, que le brinda la oportunidad de imponer su estilo.

En el cuento anterior, se invierten los papeles tradicionales de género, pero el hombre al no poder jugar su papel de iniciador, pierde su posibilidad de penetrar, con lo que asocia su masculinidad. La macroestructura de la violencia de género es trabajada desde el hostigamiento callejero, frente a un público que lo acepta y no lo reta. Cuando la mujer le desmonta su acto performativo, se queda sin libreto y muestra que solo puede tener la iniciativa en el espacio abierto de la calle. Al moverse fuera de este, pierde su capacidad para la erección, y aquello en lo que cifraba parte de su poder sexual: su palabrería callejera. Al estar en el espacio cerrado del cuarto es ella quien, sin muchas palabras, dirige el espectáculo. La Tipa no le compra su 'performance' y esto hace que el Tipo pierda su poder, que depende de mujeres dóciles, que no se le enfrentan. En el cuento, ambos sexolectos, masculino y femenino son deconstruidos y enfrentados. Emergen unos actos performativos que rompen con lo establecido socialmente

Al analizar el cuento "Los ruiseñores de la noche", escrito por Félix Córdova en 1986, identificamos otro tipo de violencia de género. En esta narración se enfrentan de forma heteroglósica (Bakhtin, 1981) dos sistemas ideológicos que comienzan a chocar: el de Miguel y su esposa. Este, acostumbrado a ostentar el poder en la relación, visualiza a su esposa como muñeca y adorno doméstico. Él la describe como un caramelito que le dulcifica su existencia. Su poder se sostiene y depende de la condición de subalterna de Adelaida. Sin embargo, la cotidianidad de Miguel comienza a desajustarse y su mundo se desmorona, cuando, además de perder su trabajo, su esposa comienza a cambiar. En su empleo él tenía una posición de poder y cuando los empleados son cesanteados y protestan frente al portón, él "...tuvo la

sensación de que los tenía a todos concentrados en su pulgar...” (p. 35). Sin embargo, más adelante la fábrica cierra y él, al quedarse sin trabajo se pregunta, “¿Por qué yo no vi que la fábrica se iba?”(p. 38). Hasta del automóvil, sobre el que cree tener poder, pierde el control en una noche de lluvia y choca contra la acera. Miguel, en un acto de reafirmación de su poder, “sacó la licencia del vehículo y con un recóndito y extraño placer pudo comprobar que aún era suyo” (p. 34). En ese momento también se toca sus genitales, y los siente abultados y “Se sorprendió ante la profundidad que todavía le quedaba a su espíritu” (p. 34). Este acto le reestablece un poco de seguridad ya que lo visualiza como un símbolo de poder, en este caso asociado a lo que relaciona con su masculinidad, el pene.

Miguel tampoco se percata que la mujer lo abandonará y cuando lo hace, al igual que al perder su trabajo, se cuestiona, “¿Por qué yo no vi que Adelaida se iba?” (p. 38). No entiende el descontento de su esposa, a quien ahora percibe como peligrosa y cortante. El proceso deconstructivo de Adelaida comienza al querer finalizar los estudios que había dejado y luego comenzar a trabajar y desafiar su poder. Ella da los primeros pasos para romper con el dominio de Miguel. La mujer deconstruye las barreras tradicionales del género-cárcel y al liberarse, su voz sostiene otro tipo de discurso, uno en que se libera de su posición de subalterna, a quien como diría Gayatri Spivak (1998), no se le valida su voz. Cuando Adelaida encuentra su voz, el discurso se convierte en uno de ruptura ideológica con las posiciones de su esposo; se transforma de uno monológico a dialógico (Bakhtin, 1981). Nuevamente, la voz femenina asume un sexolecto distinto cuando reconoce que su discurso es valioso y que difiere del de su esposo.

Como Miguel no puede impedir las transformaciones de Adelaida, recurre a la iglesia. Esta es otra de las instituciones sociales que perpetúan el modelo de contexto de la construcción tradicional de género, Cuando Adelaida le habla de opresión y de libertad el recurre al recurso de acusarla de indecente y de que sus cambios son porque desea tener relaciones sexuales con otros hombres. Para Miguel, la libertad que

exigía Adelaida "...lo llevaban las mujeres amarrado entre las piernas" (p. 40). Él, que siempre había sido infiel, juzga a su esposa desde una perspectiva tradicional, y no puede entender sus exigencias.

En este cuento, la esposa había sido sumisa y era Miguel quien establecía las pautas a seguir. Cuando su esposa comienza a emplear un sexolecto distinto al que siempre había usado, uno de ruptura y de cambio, se le enfrenta al marido y de esta forma comienza a transformarse. Cuando Adelaida recupera su voz, y altera el libreto que le habían impuesto se trastornan las relaciones de dominio y subalternidad, y esto provoca que Miguel perciba que ya no tiene poder. El cambio de su situación de poder en el trabajo y en la casa, lo hacen comenzar a mirar su vida de una forma diferente. En cierta forma, el cambio que se da en Adelaida, lo obliga a examinar su vida y las construcciones ideológicas que había sustentado hasta ese momento. Finalmente, después de mucho analizar lo que había sucedido, "Miguel Cantero sentía que estrenaba los ojos" (p. 43).

Como ya hemos indicado, también la poesía escrita por mujeres ha incorporado, la macroestructura de la violencia de género, en este caso desde la categoría del hostigamiento sexual en la calle. De forma muy gráfica, Marisol Pereira (1987) lo representa en el poema "Primera relación de una mujer caminando sola por Río Piedras". El título de este poema nos recuerda al poeta Juan Antonio Corretjer (1977) en su escrito "Andando de noche sola", que a modo de epígrafe incorpora una décima jíbara muy conocida: "Qué triste es una paloma/ cantando al oscurecer/ más triste es una mujer/ andando de noche sola/" (p. 99). Marisol Pereira parece continuar esta reflexión poética de la décima en el poema que estudiamos, al profundizar desde una voz lírica femenina, sobre los peligros que encuentran las mujeres en las calles al ser hostigadas sexualmente, En la primera estrofa la voz lírica transforma, mediante la metonimia, a la solitaria andante en "tacones". Lo que oímos y sentimos son estos tacos que tratan de proteger el sexo para no perderlo: "Apretándose el sexo entre las piernas\ para que no se caiga\ avanzan los tacones por la calle\ sin cuidarse de mariposas muertas" (p. 9). La violencia de género se

expresa en las miradas masculinas que se van apropiando de su cuerpo, no para venerarlo, sino para rebajarlo a nada, a la cosificación absoluta. La voz poética, desde afuera, parece estar narrando poéticamente la tragedia de esta mujer que ha dejado de ser. Se observa su deshumanización absoluta y a la misma vez, como en cada estrofa este sujeto femenino va perdiendo sus partes.

La crítica puertorriqueña Iris Zavala (1995) nos define el cuerpo como “objeto de focalización o punto de vista masculino” (p. 56). También clasifica esa mirada masculina como “el ojo que mira” (p. 57) y de esta manera el cuerpo de la mujer se convierte en «...objeto voyerístico o fetichista» (p. 56). En el poema de Pereira, el cuerpo, objeto de la mirada “voyerística”, se deshace en las calles de Río Piedras. Ese “ojo que mira”, tiene el poder de despojarla de todo lo que la define. El modelo tradicional de contexto de género le valida y le permite al sector masculino, esta transgresión en el espacio de la calle. En paso acompañado, la mujer de tacones “/ despide su cadera en la avenida/ le roban los mahones a distancia/ le muerde la blusa las pupilas/” (Claridad, p. 9). El poder de la mirada masculina va desdibujando este cuerpo femenino porque “¡Parada en la luz roja/ confirman sus nalgas por justicia! “ (p. 9). La voz poética describe a estos seres anónimos, como el títere, el heladero, los hombres. La calle, al igual que en el cuento “Letra para salsa y tres soneos por encargo” no es un espacio de libertad para esta mujer, sino todo lo contrario, un peligro, una amenaza a su propia identidad. En este poema se representa que sobreviven aún en nuestro país, la construcción social que se ha llevado a cabo acerca de lo que significa ser hombre o ser mujer. Todavía se oyen comentarios como “Qué hacía esa a estas horas de la noche en la calle” cuando aparecen noticias de mujeres violadas, aunque no siempre las violaciones ocurren en horas de la noche. Inmediatamente se traslada la responsabilidad de los crímenes a las víctimas y se excusa y se les quita el peso de la responsabilidad a los varones. Hay consecuencias si no se cumple con el estereotipo femenino de ser mujer en una sociedad patriarcal.

El cuerpo de la mujer desde la mirada “voyerística”, se convierte en objeto para ser penetrado, rebajado, reducido a fragmentos. El poema dramatiza la forma en que a esta mujer: “Le borran la vida y la subastan” (14). Como señala Alberto Márquez, “El cuerpo de la mujer en este poema queda prácticamente borrado y su identidad, abolida” (p. 10). Al final del poema culmina el proceso en el que pierde por completo su identidad y sólo su sexo, la parte a la que le dan valor los hostigadores masculinos, permanece, rodando. Es un pedazo del ser, que ha sido reducido a meros fragmentos, como también afirma Márquez al indicar que “el desmembramiento dramatiza la cosificación del sujeto femenino” (p.14). El poema de Marisol Pereira, dramatiza la historia de muchas mujeres al transitar por las calles se convierten en un cuerpo que se quedó “en el ojo que mira”; cuerpo discurso, cuerpo que ya no pertenece. Así lo expresa el sujeto lírico femenino cuando afirma que la andante: “Ya no habla/ su sonrisa está atrapada en el segundo piso” (p. 14).

Mientras en el cuento “Letra para salsa y tres soneos por encargo”, la mujer reclama su poder y asume el control de la situación poniendo en evidencia al piropero, los hostigadores en este poema de Pereira Varela expresan su poder, simplemente mediante la mirada. Los ojos hostigadores ostentan un poder tal ya que la sociedad le ha concedido el control de ese espacio público a estos, sin embargo, no a esta andante; ellos se sienten dueños de este espacio y entienden que tienen derecho a poseer e invadir el cuerpo femenino. Es por eso que resquebrajan este sujeto poético, que no se rebela y se mantiene presa del poder masculino. La voz poética describe, casi de forma cinematográfica, esta escena en la cual la andante es desmembrada por los ojos masculinos. La voz poética asume el sexolecto de la sumisión, mientras los hombres, controlan la calle solo con su mirada voyerística. No es posible para la mujer que describe la voz poética, impedir este silencioso ataque. Ya nada le pertenece, dejó de ser y de ella sólo queda al final del poema, “Su sexo anda rodando por Río Piedras” (p. 14).

La escritora Mayra Santos en el libro de cuentos *Pez de vidrio* (1996) incluye la narración “Hebra Rota”, que como en otras que hemos analizado, se repite la macroestructura de la violencia de género. En este caso, el cuento se desarrolla en una comunidad predominantemente negra y la narradora es una menor, una niña de diez años. Esta narra sus experiencias en el salón de belleza de doña Kety, la que le alisa el pelo. Doña Kety, al igual que casi todas las mujeres del barrio, tiene también la nariz rota. Este es el rasgo que las distingue como género, incluyendo a voz narrativa: Así lo describe la narradora: “Su fama es legendaria en Trastalleres aunque como todas las otras mujeres del barrio tiene la nariz rota” (p. 66).

A través de toda la narración se enfatiza que las mujeres del barrio tienen la nariz rota. Tanto su madre como la niña han sido maltratadas por el padre y esta conducta la narradora la caracteriza como algo usual para las féminas del barrio. Ella califica a su padre como un hombre violento que a veces “la persigue para darle y la agarra por el cuello, que hace llorar a mamá, que se agarra la nariz por si acaso se suelta un puño” (p. 67). Incluso esta percibe que su padre no le toca la cabeza porque le da asquean sus “pasas”. El sueño es tener un pelo diferente, ya que se siente discriminada racialmente hasta por su propio padre. La violencia de género en esta narración manifiesta una fuerte intersección con la discriminación racial y su efecto sobre el autoconcepto. La niña, tan víctima de maltrato como las adultas sueña con

...su pelo nuevo, pintado de rojo Auburn Copper y flotando con la brisa mientras ella aparece frente a Sky Academy for Looks..., contando en un inglés perfecto su trayectoria y éxito (I was a small girl with a dream, a dream of beauty that has come true).” (p. 71)

En “Hebra rota” ni las niñas ni las madres se atreven a diferir ni argumentar con padres ni esposos por miedo a los golpes y a tener la nariz rota. Son relaciones de subalternidad, en la que el único espacio de libertad para las mujeres parece ser el salón de belleza.

En el 2000, Elidio La Torre Lagares publica el libro *Septiembre*, en el que incluye el cuento "Llover". Aunque, un texto más reciente que los anteriores, la macroestructura de la violencia de género le da coherencia también a este discurso. Como en el cuento "Hebra Rota", la voz que relata los hechos es la de un hijo. Al igual que en el de Mario Benedetti, "Réquiem con tostadas"; esta voz narrativa destaca las acciones violentas de su padre y la sensación de vulnerabilidad, desde la subalternidad de la madre, en esa relación. El maltrato, desde la mirada del hijo, se manifiesta de formas diversas: "Evidentemente la noche anterior había sido de rupturas" (p. 9); "lo último que escuché anoche, después que papá llegó tarde (nuevamente), fue el ruido de cristales colapsando contra el piso" (p. 15). El ojo que observa también se detiene para recalcar la actitud de subalternidad de la madre: "Mamá tendía su mirada sobre el suelo, como si temiese levantarla por aquello de que no se le cayeran los ojos." (p. 10); y también "mi madre llegando del trabajo disparada para la cocina a hacerle una cena a mi padre" (p. 14). El dominio de este hombre y la subalternidad de la mujer se presenta de forma tan profunda que ellos pasaban hambre, aunque hubiese comida en el refrigerador, ya que "...mi madre me llevaba ante la nevera y me decía qué cosas podía comer y qué cosas no podía comer, porque los productos de buena calidad eran los que papá compraba para él" (p. 14). Sin embargo, muchos de estos alimentos se podrían en la nevera, y era tal el control y el dominio de este hombre sobre su esposa, que ella y su hijo pasaban hambre, pero no desobedecían.

La esposa, durante mucho tiempo ha vivido bajo el dominio violento del marido y este rompe los objetos de la casa cuando esta le reclama. En el cuento "Llover", desde el principio se destaca la actitud subalterna de la mujer. Es una relación en la que el hombre mantiene un control absoluto sobre la esposa y el hijo; no cabe otro sexolecto que el de la sumisión. El hijo destaca la sumisión de ella ante todos los actos injustos del padre y como su madre "...bien pudiese haber estado muerta, pero igual le daba, porque los sacos de piel bajo sus ojos parecían dos lápidas invertidas" (p. 10). En otra parte del cuento el hijo

narra la historia de la juventud de su madre que sin embargo, “hoy no le quedaba ni la sombra de ese ayer: ni felicidad, ni agradecimiento, ni ganas de vivir, ni zapatillas rubí” (p. 11).

No solo los actos de maltrato están dirigidos a la esposa, sino también el hijo sufre los efectos de la violencia doméstica. Él no recuerda que su padre le mostrará afecto ni compartiera actividades o se preocupará por su desempeño escolar y solo perduran en su memoria las palizas que le daba. De su padre solo recibió “el silencio de su asidua displicencia, el estruendo de sus gritos de exasperación cuando no se hacía lo que él pedía y el insulto soez por no ser lo que él quería que fuera” (p. 15).

Frente a un sexolecto masculino basado en el grito la violencia física y el control absoluto, esta mujer pierde, simbólicamente su voz. Cuando finalmente la esposa se convence que el marido le era infiel y tenía una amante, ella recupera parcialmente su voz. Su hijo narra que: “Mamá elevó su mirada hacia mí, y noté que sus ojos se habían desleído. Se aferró a mí, y comenzó a llorar desconsolada. –se acabó – dijo entre gemidos – se acabó” (p. 16). No es hasta el final del cuento, que la mujer, con un simple acto del habla: “Se acabó”, parece estar dispuesta a poner fin a todas las humillaciones recibidas y romper la relación de maltrato.

No solo en cuentos y poemas los y las escritoras han incluido el tema de la violencia de género como una macroestructura principal, sino que también en el teatro se ha hecho. Para ilustrarlo hemos seleccionado uno de los monólogos de Tere Marichal. En el 2003, Laurietz Seda incluyó el monólogo “Rejum-reja-mujer-rejum” en su libro *La Nueva Dramaturgia Puertorriqueña*. Este tiene como lema “No nos hagamos cómplices del silencio” (p. 86), mensaje que está íntimamente relacionado con el contenido de esta pieza dramática. En este monólogo se combinan dos tipos de violencia de género: en primer lugar la mujer ha sido violada en su casa por un extraño. Ella describe el acto violento de la forma siguiente:

...ese extraño sobre mí, en mi casa, en mi casa, en mi sala, en mi cama que ya no siento mía y callo y callada me voy asfixiando y me da asco y me muerde y pasa su lengua por mi cuerpo y

me muerde y ese hombre que nunca antes había visto y que de momento aparece en cada una de mis pesadillas. (p. 93)

La invasión a su cuerpo tiene como consecuencia diversos impactos psicológicos. Uno de ellos es que siente asco de su cuerpo, no quiere que sus hijos la toquen o la besen y tampoco desea tocarlos; siente obsesión por la limpieza.

En el estudio “El impacto psicológico en la víctimas de violación” (Echeburúa, De Corral, Sarasúa) se indica que en muchas ocasiones no se consideran adecuadamente, los alcances de una agresión sexual y analizan los síntomas a corto y largo plazo. Señalan también que esta agresión constituye el delito más amenazante para la integridad de la mujer. En el monólogo que estudiamos, el esposo, no considera estos alcances ya que lo primero que hace es obligar a la mujer a no revelar la situación. Cuando ella se lo informa él le indica que “Nadie tenía por qué enterarse. Porque no iba a dejar que nadie supiera que otro hombre me había tocado en mi propia casa...porque la vergüenza es lo último que se pierde” (p. 94). La mujer tiene que mantener silencio ya que el esposo considera que con el paso del tiempo todo se olvidará. El esposo le impone, mediante el silencio, otro tipo de violencia. Como la mujer sufre de estrés postraumático, y no recibe tratamiento ya que hay que mantener silencio, ella se golpea y se hace daño; la alternativa del esposo es amarrarla en una silla, cada vez que sale.

En este monólogo se destacan algunos aspectos de la microestructura de la construcción de género. Ya indicamos que la preocupación mayor del marido era que otras personas lo supieran porque sentía que esto afectaba la imagen de su masculinidad. Además, de tener que silenciar su situación, él la culpa de ser violada porque fue “Un descuido. Dejar la puerta de la cocina abierta. No fui precavida...ni maliciosa...tener bata...El pelo suelto...la boca pintada...los senos grandes...” (p. 94). Como indican los investigadores antes citados, la victimización por parte de los familiares y conocidos tiene un efecto

negativo en la salud mental de la mujer violada. La mujer se convierte en la que provoca la violación, por su forma de vestir, su cuerpo provocador, sus descuidos. Sarah MacMahon (2010), en un estudio que hiciera sobre las creencias y mitos en torno a la violación que sufren estudiantes universitarias, encontró que todavía perdura el mito de que la víctima es la causante del delito que se comete en su contra, ya que de alguna forma lo provocó. En Puerto Rico todavía se oyen frases como “Ella se lo buscó”, afirmación que a la misma vez que culpa a la mujer por ser violada, refleja la ideología patriarcal que todavía sobrevive en la nuestra sociedad

Esta situación lleva al personaje del monólogo de Marichal a reflexionar sobre las mujeres y niñas que sufren esta violencia de parte de familiares, y sin embargo, nadie habla. En su angustia, ella no calla sino que vocifera reiterativamente los abusos sexuales que sufren las niñas de parte de familiares cercanos. Es reiterativa en el texto, la crítica a la sociedad que mediante el silencio se convierte en cómplice de las violaciones de las mujeres:

La nena se duerme tranquila ... y viene su padre y baja la sábana y tapa sus boca. No hay un grito...El temor la sacude...Es la nena que calla. El silencio la marca...Sucede todos los días. Las nenas tranquilas se duermen calladas y vienen los tíos, y los abuelos y los padres y los hermanos abusan del cuerpo tapando la boca.” (pp. 89-90)

La situación en que se encuentra, provoca que por primera vez esta mujer reflexione sobre varios aspectos de la construcción de la masculinidad y la feminidad. Dentro de su situación siente todo el peso de la construcción social de género y el poco poder que tienen las mujeres a diferencia de los hombres; ella entiende que “el sexo del macho pide víctimas para establecer su poder” (p. 95). Se siente víctima de ese poder y cree que no puede rebelarse. Ella maldice la construcción que le impone a las niñas vestir de rosa y se ponerse lazos, no por los colores, sino lo que implica en términos de docilidad y la obediencia, en

este caso asociada con el silencio impuesto por el marido. Incluso, en varias partes del texto se compara con una muñeca, como por ejemplo, cuando el violador la ataca; en esa situación ella se percibió como “...muñeca rosada de ojos oscuros... (p. 91).

El personaje femenino se concibe a sí misma y a las demás mujeres como “Pedazos de carne que habitan mintiendo y callan mientras la rabia crece como maremoto sin fin” (p. 95) y se siente tan indefensa y vulnerable como las niñas ya que entiende que la edad no importa, frente a los hombres y sus abusos sexuales. Reconoce que es subalterna y entiende que esta es producto de la sociedad, sin embargo, no se plantea actos de ruptura ya que lo considera algo inevitable para las mujeres. Visualiza la construcción de género como una atadura y una carga que llevan tanto ella como su hija, por haber nacido mujeres; están condenadas al abuso.

Todo el texto está escrito en letra mayúscula, lo que implica textualmente un grito continuo. El sexolecto femenino en esta obra es el grito y la ira. En el desarrollo del monólogo, la mujer aparece amarrada y todo el tiempo trata de desasirse de sus ataduras. El espacio teatral es limitado, así como la vida de esta mujer. En las acotaciones se indica que la expresión de la ira va aumentando durante todo el monólogo. Mediante el grito expresa todo su dolor y frustración al sentirse indefensa ante su atacante, a su marido que la obliga a mantener silencio y frente a una sociedad que la ata desde pequeña.

Rejum (título acortado) es una obra que teatral que revela como la cárcel del género se mantiene, aun a costa de la salud mental de la mujer. Tanto el hombre como la mujer, no pueden salir de esta cárcel que los obliga, uno a guardar silencio porque su masculinidad puede ser cuestionada, y la otra porque, aunque se reconoce presa de la construcción social de género, no puede abrir la puerta que le permitiría salir. Ella da un paso en el proceso de la deconstrucción de género ya que reconoce lo relativo a la feminidad como una construcción social y cultural. Sin embargo, no tiene la fuerza para romper con esta

construcción., como se presenta en la siguiente cita: “No puedo moverme. Voy y vengo ...Entro y salgo de esta silla que es mi única compañera en el dolor...y en el recuerdo” (p. 97). Si la sociedad es responsable, parece postular el texto, es la que debe desatar estos nudos. Es por eso que la obra finaliza con un llamado al público que representa a la sociedad, para que alguien suelte sus ataduras a la silla- a la que como símbolo de la construcción de género ella se encuentra atada. Les pregunta “¿QUIÉN DE USTÉDES ME VA A AYUDAR A SOLTARME DE LA SILLA/ TIC/TIC/TIC/TIC/TIC/TIC/ RESPIRO...RESPIRO... SOY REJUM-MUJER AL REVES” (p. 98).

Aunque no hemos analizado una gran cantidad de textos, hemos demostrado que la categoría de la violencia de género y sus diversas manifestaciones, ha sido y es, una macroestructura muy representada por escritores y escritoras puertorriqueñas, en diversas épocas de la historia de la literatura. Además, e una gran coherencia en cuanto a las representaciones de la violencia de género, en sus diversas manifestaciones. En los textos estudiados, esta macroestructura siempre va acompañada de la microestructuras de construcción de género y en algunos casos, de actos deconstructivos. La subalternidad, el poder y los particulares sexolectos masculinos y femeninos, son también microestructuras que aparecen siempre asociadas a la violencia de género, en estos textos. Para concluir podemos afirmar, sin lugar a dudas, que la literatura puertorriqueña ha representado consistentemente el problema social de la violencia de género en algunas de sus variantes, sin limitarse a la violencia doméstica.

Referencias

Abarca, Paniagua, H. (1999). Discontinuidades en el modelo hegemónico de la masculinidad.

Recuperado de <<http://www.hombresigualdad.com/discontinuidades.html>>

Adán- Lifante, V. (2006). No más silencio: Violencia doméstica en la narrativa puertorriqueña

contemporánea. *Centro Journal*, spring, XVIII (001). New York: City University of New York, 206-221.

Asensi, M. (2006). Entrevista a Gayatri Chakravorty Spivak.

Recuperado de http://www.dooos.org/articulos/entrevistas/Gayatri_Chakravorty.htm

Bakhtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Trans. C. Emerson y M. Hilquist. Austin: U. of Texas.

Belaval, E. (1977). *Cuentos para fomentar al turismo*. Río Piedras: Cultural, 7-13.

Bosque, I. (2012). Sexismo lingüístico y visibilidad de la mujer.

Recuperado de www.rae.es/.../el-pleno-de-la-rae-suscribe-un-informe-del-academico-ign...

Butler, J. (1990). Actos performativos y constitución de género; un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. Trad. Marie Lourties, 296-314.

Recuperado de <http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/actosp433.pdf>

Calero Fernández, M. Á. (2007). *Percepción social de los sexolectos*. España: Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz.

Córdova Iturregui, F. (1986). Los ruiseñores de la noche. En *El rabo de lagartija de aquel famoso señor y otros cuentos de orilla*. Puerto Rico: Ediciones Huracán, 33-43.

Corretjer, J. A (1970). *Yerba Bruja*. San Juan: Instituto de Cultura, 99.

Culler, J. (1982). *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del Estructuralismo*. España: Cátedra.

Derrida, J. (1971). *De la gramatología*. México: Siglo XXI.

Echeburúa, E. De Corral, P., Sarasúa, B. El impacto psicológico en las víctimas de violación.

Recuperado de <http://www.ehu.es/documents/1736829/2028519/08+-+Impacto+psicologico.pdf>

Ferré, R. (1976). *Papeles de Pándora*. Joaquin Mortiz, 125-127.

Gimeno Reinoso B., Barrientos S. V. (jun. 2009). Violencia de género versus violencia doméstica: La importancia de la especificidad. *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer* 14 (32).

Giraldo S. (enero-diciembre 2003). ¿Puede el subalterno hablar? Nota Introductoria. *Revista Colombiana de Antropología* 39, 297-364.

Recuperado de http://saberesdescoloniales.universidaddescolonial.org/wp-content/uploads/downloads/2012/08/spivak_puede_hablar_lo_subalterno.pdf

Lamas, M. (1997). *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México: Porrúa.

La Torre Lagares, E. (2000) Llover. En *Septiembre*. Colombia: Panamericana Formas e Impresos, 9-16.

Lugo Filippi, C., Vega, A. L. (1994). Letra para salsa y tres soneos. En *Virgenes y Mártires*. Puerto Rico: Editorial Antillana, 9-16.

- Marichal, T. (2003). REJUM-REJA-MUJER-REJUM. En Laurietz Seda *La Nueva Dramaturgia Puertorriqueña*. SanJuan: Librería Escorial Ateneo, 86-98.
- Marqués, R. (1970). En la popa hay un cuerpo reclinado. En *En una ciudad llamada San Juan*. España: Tordesillas, Organización Gráfica, 95-107.
- McMahon, S. (julio/agosto 2010). Rape, Myths, Beliefs and Bystander Attitudes Among Incoming College Students. *Journal Of American Colleges Health*. 59 (1), 1-7.
- Martínez-Márquez, A. (2003, julio-diciembre). "Los signos dispersos: la escritura poética femenina de los Ochenta." *El Cuervo (UPR-Aguadilla)* 30, 37-44.
- Miranda Santiago, I. del C (2000). El cuento fantástico en la generación del 30. Emilio S. Belaval, Vicente Palés Matos y Gustavo Agrait. Tesis de maestría. Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.
- Ojeda, M. (2012). La construcción del sujeto femenino en la dramaturgia de Elena Garro, Myrna Casas, Griselda Gambaro y Sabina Berman. Tesis doctoral CEAPRC., Puerto Rico.
- Pereira, M (1987, 23-29 de octubre). Primera relación de una mujer caminando sola por Río Piedras." *Claridad-En rojo*, p. 14.
- Posada Kubissa, L. (2008). Otro género de violencia. Reflexiones desde la teoría feminista como teoría crítica. *ASPARKÍA*, 19, 57-71.
- Pujal Llombart, M., Amigot Leache, P. (2010). El binarismo de género como dispositivo de poder social, corporal y subjetivo *Quaderns de Psicologia*, Vol. 12, No 2, 131-148.
- Santos, M. (1996). *Hebra Rota*. En *Pez de Vidrio*. Río Piedras: Ediciones, 65-70.
- Sheffield, C. J. (1995). *Women: A Feminist Perspective*. 5th ed., edited by Jo Freeman, Mayfield Publishing Co.

Spivak, G.C. (1998). ¿Puede el subalterno hablar? Trad José Amícola. *Orbis tertius III* (6)

Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/

Van Dijk, T. A. (1994). *Discurso, poder y cognición social. Conferencias de Teun. A van Dijk.*

Recuperado de

<http://www.discursos.org/Art/Discurso,%20poder%20y%20cognici%F3n%20social.pdf>

Van Dijk, T. A (2006). *De la gramática del texto al análisis crítico del discurso.* Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.

Zavala, I. M. (1995). *Breve historia feminista de la literatura española* (Tomo 2). Barcelona: Anthropos; Madrid: Dirección General de la Mujer; San Juan: Ed. de la U. de Puerto Rico.