

El mangó: función poética de un signo en 'El regalo', de Rosario Ferré

Jill Albada-Jelgersma

Investigadora independiente

Resumen:

Los relatos de la escritora puertorriqueña Rosario Ferré representan la contaminación social que traspasa los límites de los diferentes grupos y clases, para formar un sistema cultural complejo, lleno de prejuicios y privilegios. Mi trabajo indaga en esta complejidad a través de un análisis semiótico del cuento "El regalo," publicado por primera vez en la edición de *Maldito amor* de 1986. La red de relaciones sociales equívocas e inquietantes emerge de los recursos semióticos centrados en el regalo, un mangó que pasa por las manos de diferentes personas. El mangó es un signo que se repite durante el relato, deslizándose entre lo metonímico y lo metafórico en la función poética del paralelismo. El paralelismo, en el pensamiento de Roman Jakobson, es la repetición de signos equivalentes, pero nunca iguales, que hace ambigua o equívoca la función referencial de la narrativa.

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, capaz de subvertir el discurso histórico del sistema patriarcal y neocolonialista de la isla caribeña.¹ Sin negar la aportación de estas lecturas, cabe

señalar que su propósito tiende a reducir lo complejo de la narrativa de Ferré a una binaridad. En primer lugar, el término “subversivo” trae consigo la suposición de un sistema socio-político de superestructura (patriarcal-racional) e infraestructura (femenina-irracional). Aun 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 diferente, no de una naturaleza diferente.² Su narrativa, sin embargo, no representa una oposición *status quo*-discurso subversivo. Al contrario, sus cuentos muestran una equivocidad 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

Mi lectura indaga en esta complejidad a través de un análisis semiótico del cuento “El regalo,” publicado por primera vez en la edición de *Maldito amor* de 1986.⁴ Una red de relaciones sociales complejas e inquietantes surge de los recursos semióticos, centrados en el mangó, el regalo que pasa por las manos de diferentes personas. El mangó es el signo que se desliza entre lo metonímico y lo metafórico, y se repite con diferencias durante el relato en la función poética del paralelismo. El paralelismo es la repetición de signos equivalentes, pero nunca iguales, que hace ambigua o equívoca la función referencial de la narrativa.⁵

El lingüista Roman Jakobson define la función poética de esta manera: “La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación” (71). 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 u horizontal del lenguaje lineal. Siempre hay un cruce de los dos ejes en el uso del lenguaje, pero en la prosa predomina la contigüidad de los signos (la función referencial), mientras que en la poesía predomina la selección de signos equivalentes en el paralelismo (la función poética).

En la prosa, sin embargo, el paralelismo es un recurso que tiende a abarcar unidades de signos más amplias, como los episodios y reacciones provocados por la introducción del signo del mangó en este cuento. 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).⁶

En el cuento “El regalo” el signo del mangó aparece y reaparece, formando el paralelismo de un signo repetido y equivalente, pero siempre con diferencias, que rompe la linealidad del discurso de la voz narradora. La voz narradora, anónima y supuestamente objetiva, enmarca la relación afectiva entre dos alumnas en un colegio de convento para niñas, el Sagrado Corazón, en el período de transición del Puerto Rico en la década de los 50, del sistema agrario al sistema industrial. El colegio es un instituto cuyas reglas exigen de las alumnas una actitud de conformidad con las normas del sistema de jerarquías socioeconómicas y raciales que perduran fuera de sus muros. La voz narradora vacila entre los dos mundos en conflicto, y a veces parece cómplice de los vestigios del sistema caduco. La función poética del mangó destaca la función referencial, pero manipuladora, de esta voz, aunque al final del

cuento, la fruta podrida se convierte en el símbolo estático de los valores podridos de la sociedad.

“El regalo” se abre con la narración intrigante de la escena que, cronológicamente, es la última del cuento, la salida inminente 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 las limosnas, y saliera por los portales del colegio del brazo de su amiga . . . (83).

Sin embargo, es la subjetividad, no la supuesta objetividad, de la voz narradora lo que se revela en los prejuicios que colocan 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 objeto de un retrato cuyas referencias a su apariencia física nos hacen cómplices, como lectores, del desprecio implícito que rige la descripción:

A su lado . . . marchaba Carlota, el enorme cuerpo de animal pesado y manso balanceándose imperceptiblemente hacia delante 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)

Cuando el signo del mangó entra por primera vez en el sintagma narrativo, tiene dos efectos semióticos. El primer

efecto es la contigüidad metonímica entre la fruta y el cuerpo de Carlota, destacada en el gesto acariciador e íntimo que hace la niña, cuando le muestra el regalo a su amiga:

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 es más simbólico y cultural: el signo del mangó se hace la señal que cimenta 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 metonimia y metáfora responde a la función dinámica del lenguaje señalada por Jakobson: “Una competencia entre los dos recursos, el metonímico y el metafórico, se manifiesta en cualquier proceso simbólico, sea intrapersonal o social” (113). Es igualmente notable la función reducida de la voz narradora en esta escena, que sólo aparece en breves párrafos interpolados en el diálogo que entablan las voces de las amigas. El efecto del diálogo en primer plano es hacer más dramático e intrigante el siguiente comentario de Carlota:

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

Lo sorprendente del comentario es que Carlota valora el mangó, objeto lleno de vida, pero por lo tanto precede-

ro, sobre los regalos de oro preciosos y permanentes. Lo podemos leer como el primer indicio de la ruptura de la lógica que presenta la voz narradora. 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 más simbólico:

—Se llama así, no porque se lo hubiesen sacado al pobre Colón de debajo de las 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 él mismo 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” (84-85). La aparente equivocación de las palabras de Carlota sirve 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*. En los dudosos datos históricos relacionados con Juan Ponce de León, que Carlota evoca, lo documental cede a lo imaginario, y ofrece una perspectiva lateral y humorística sobre la linealidad canónica de la historiografía. En segundo lugar, la versión ingenua de Carlota, que valoriza la fruta sobre el oro, parece recordar los valores de los Taínos, pueblo indígena de las islas caribeñas a la llegada de Colón, Juan Ponce de León y los otros conquistadores.⁷ La ruptura de los datos históricos 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.

En un plano más referencial, el mangó es un objeto móvil de la transferencia, que pasa desde las manos del Comi-

té del Carnaval hasta las manos de Carlota, y luego, a las de 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 del anticipo de un banquete. Al llegar a su asiento lo sacó disimuladamente y lo colocó al fondo del cajón de su escritorio. (86)

Sin embargo, es el paralelismo sugerido por la repetición, con diferencias, de la unidad "al fondo," lo 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 segunda aparición del signo del mangó traza el suspenso ansioso de Merceditas, cuando espera el descubrimiento de la fruta, prohibida por la monja. El mangó se anuncia por la sinécdoque evocativa de 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 la 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 obedece: "Levantó poco a poco la tapa de su escritorio, quedando expuesto su contenido: libros, jabonera, 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, y pega-

do 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).

Partiendo de esta sentencia, la voz narradora se enfoca en la persona de la Madre, subrayando con datos referenciales su función disciplinaria, debida a “su origen isleño” y “su ascendencia nativa” (97). Bajo su autoridad, las monjas, no nativas de la isla, se someten “sin queja a la dura ordenanza de anonimía y desapego del mundo,” lo cual, a su vez, genera una actitud impersonal hacia las alumnas que 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 destaca la ruptura que trae el mangó, signo catalizador del desorden.

En este momento de inquietud, entra por tercera vez el signo del mangó, intercalado en el discurso de la voz narradora. El gesto defensivo de Merceditas muestra los indicios de la disciplina inculcada 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 traza un nascente deseo, siempre incierto, asociado con Carlota: “Lo observaba de reajo 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 el relato lineal, la semejanza que establece 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 que asoma en el hecho de considerar a las alumnas como “bandadas de almas,” sin cuerpo. La función referencial 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 Merceditas, mientras que la función poética del signo del mangó asume otra capa de valores en el enlace metáfora-metonimia, mangó-Carlota.

La cuarta entrada del mangó en el relato es precipitada por la “extraordinaria metamorfosis” en la persona de Carlota, la cual coincide, en el paralelismo metafórico, con una transformación en el mangó.⁸ Carlota acude a una estrategia oblicua e inesperada: “se presentó en la sala de estudio con el rostro embadurnado de pintura”(105). Frente a las reprimendas de las monjas, la niña vuelve a pintarse, ofreciendo una nueva persona que se destaca en el anonimato colectivo de las alumnas del Sagrado Corazón: “Agrandadas, exageradas por las ca-

pas de pintura, sus facciones cobraban una dimensión aterradora que, Carlota afirmaba riendo, venía de la bija, del corozo y del achiote, afeites todos originales de la época de Juan Ponce de León” (106).⁹

El enlace entre el nuevo rostro de Carlota y el mangó en su cuarta función poética emerge de la reacción sorprendente de Merceditas. Se asusta al ver “el rostro [de Carlota] deformado por aquellas capas berrendas de pintura, y le parecía que estaba tratando de probarle algo que ella no lograba comprender” (106). Los colores llamativos anuncian una transformación igualmente sorprendente en el mangó: “El mangó, que al principio tanto había deleitado su vista, había pasado de un rojo moscabado y aún apetecible a un púrpura sangriento” (108). La madurez excesiva del mangó se asocia en contigüidad metonímica con la cara pintada de su amiga, 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). Los presentimientos que siente Merceditas anuncian la crisis que se acerca en la temporalidad del relato, mientras que el mangó se convierte en la metáfora del deseo reprimido, que obsesiona a la niña de noche: “miraba los borcegués 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).

La cuarta, y última instancia del paralelismo en el signo del mangó es el olor que sufre la fruta en el proceso madurez-putrefacción dentro del cajón. Antes su “perfume a rosas” seduce a las niñas, pero ahora emite “un olor extraño,” que parece asociarse con alguna monja, “como si el olor tuviese misteriosamente algo que ver con las lúgubres emanaciones de

sus velos” (108-09). El “olor extraño” es la sinécdoque que convierte la contigüidad entre la madurez del mangó, y por extensión a Carlota, en la contigüidad entre la putrefacción del mangó y la monja. En el momento de crisis, Merceditas opta por abandonar el colegio al lado de su amiga, “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 y oculta el mangó que se pudre, se convierte en su tumba.

La referencialidad de la voz es interrumpida por el indicio repentino del mangó, la sinestesia del “golpe de aquel olor,” lo que ahora asociamos con la apariencia furiosa de la Madre Artigas (111). Cuando la monja le corta a la fuerza el cabello a Carlota y le friega la pintura, Merceditas ve “desahacer por completo aquel rostro que Carlota había llevado con tanto orgullo sobre el suyo, sin decidirse a hacer nada” (112). Pero al instante en que Carlota deja caer su maleta, frente a los golpes de la Madre, “desparramando sus pertenencias por todas partes,” se descubre el mangó, gracias a una nueva referencia equívoca e intrigante: Merceditas “se dio cuenta de todo.” Hay un cambio crítico en los gestos de Merceditas, que empieza con la acción de detener a la monja: “—Ya basta, Madre —se escuchó a sí misma decirle” (113). La nueva autoridad que asume Merceditas se prolonga en las palabras que dirige a su amiga: “No tienes por qué llevarte a casa mi castigo, porque ahora ya sabemos de dónde viene el olor” (113).

La ausencia, nuevamente, de la palabra “mangó,” sólo presente en la sinécdoque de su olor, es el recurso que marca la pudrición de la fruta, convertida en “aquel objeto hediondo y purulento, que lloraba un líquido alquitranado y fúnebre por

todos los costados” (114). El nuevo olor hediondo se liga con la presencia de la Madre Artigas, y ahora el mangó se presenta como el símbolo, cargado de valores culturales, de la putrefacción de su corazón, y, por extensión, del colegio Sagrado Corazón, en un paralelismo que evoca la referencia anterior a la forma “acorazonada” del mangó (102). El mangó ya no es un signo abierto y móvil, sino el símbolo cerrado de la represión de la vida afectiva que representa la monja en el colegio de convento, en complicidad con los valores cerrados fuera de sus muros. En este paralelismo final, las palabras de Mercedes 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 del discurso de “El regalo,” y nos advierte de las contradicciones de la voz convincente que narra en el cuento de Ferré, manipulándonos como lectores.¹⁰

Cabe recordar, sin embargo, que ni la complejidad ni la contradicción funcionan por sí solas, 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 detiene, 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 el símbolo final, se detiene la actividad, y la relación entre concepto y signo se vuelve auto-

matizada. El último gesto de Merceditas rechaza los prejuicios culturales inculcados por la sociedad puertorriqueña representada, y asimismo nos pone en guardia contra los que mediatizan nuestra lectura.

Notas

1 En su ensayo “Rosario Ferré y la voz transgresiva”, Julio Ortega se refiere al 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 manera semejante, 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”, la cual “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 desenmascarador 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, mucho más que la de los hombres, 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 irracional, 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.

4 Cito en este trabajo 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).

5 Aída Apter-Cragolino comenta otros recursos narrativos de la obra de Ferré, y el efecto del “discurso definidor de lo femenino mediante estrategias narrativas que desmantelan sus sistemas referenciales” (24).

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

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

8 Para Ferré, la metamorfosis fantástica es el elemento poético que se destaca en algunos de sus cuentos: “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).

9 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 otros dos 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).

10 En la más reciente narrativa breve de Ferré, escasea este juego entre la función referencial y la función poética que caracteriza los cuentos de *Papeles de Pandora* (1976) y *Maldito amor* (1986). Mientras que en *Las dos Venecias* (México: Planeta, 1992), los poemas aparecen intercalados, de modo relativamente autónomo, entre los segmentos de narrativa, la función referencial y lineal predomina en *La batalla de las vírgenes* (San Juan: U de Puerto Rico, 1993).

Obras consultadas

- Apter-Cragolino, 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: 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 UP, 1987.
- Ortega, Julio. *Reapropiaciones: Cultura y nueva escritura en Puerto Rico*. Puerto Rico: U 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 UP, 1987. 169-177.
- Urrea, Beatriz. "El cuerpo femenino: identidad(es) problematizadas en dos 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.