



Latin American Literary Review

VOLUME 51 / NUMBER 102 SPRING 2024

ARTICLES

- Wilson, Mac J. The Mesh and the Abyss: Juan L. Ortiz's Eco-poetics 2
- Estrada Orozco, Luis Miguel. Escritura documental, zozobra e intersubjetividades en *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, de Cristina Rivera Garza 13
- Gitlin, Daniella. The Mechanics of Uncertainty in Rodolfo Walsh's *Operación Masacre* 24
- Cupic, Tijana. Las soberanías yuxtapuestas: los piratas y los narcotraficantes en la literatura latinoamericana y su relación con el estado 38

DOSSIER: Words and Rhythm, Sound and Text. Charlie D. Hankin, editor.

- Hankin, Charlie D. Introduction to Words and Rhythm, Sound and Text 48
- Campbell, Corinna. Moving Beyond Words: Awasa and Apinti in a Suriname Maroon Communicative Matrix 51
- Carter, Sam. Making Sense of a Corpus: Berta Singerman, Rhythm, and Recitation 64
- Fleites Lear, Marena. Estranged Intimacies: An Anticolonial Poetics of Silence in the Poetry of Raquel Salas Rivera and Ana-Maurine Lara 76
- Kassavin, Jane. Underwritten Voices: Resonant Spaces and Unsound Silences in Dani Zelko, Soraya Maicoño, and Daniela Catrileo 86
- Plevka-Jones, Helen. Resonantly Reading Borderlands Narratives in Valeria Luiselli's *Lost Children Archive* 100
- Vergara C., Isabella. Archivos vivientes: vistas, sonidos y cantos en *Border cantos* de Guillermo Galindo y Richard Misrach 109
- Milone, Gabriela. Ficciones fónicas. Insistencias en la materia de la voz 123
- Díaz Frene, Jaddiel. The Two Voices of Porfirio Díaz: State, Audible Fictions, and a Letter to Edison (Mexico-United States, 1907-1910) 135
- Piazza, Sarah Maria. El poder de la voz y del acto de narrar en *La amante de Gardel* de Mayra Santos-Febres 148
- Velarde, Malena. Escucha hospitalaria en el arroyo entubado Medrano en Buenos Aires 159

TRANSLATIONS

- "Lolo," a short story by Luis Arriola Ayala. Translated from Spanish by Megan Saltzman. 169
- The "Primitive" Cecilia Valdés. A short story by Cirilio Villaverde
A translation and introduction by Thomas Genova. 172

BOOK REVIEWS

- REVIEW ARTICLE. Más allá de la voz. Texturas (ultra)sonoras del poder, la resistencia y el deseo
Portable Postsocialisms: New Cuban Mediascapes after the End of History. By Paloma Duong.
Transatlantic Radio Dramas: Antônio Callado and the BBC Latin American Service during and after World War II.
By Daniel Mandur Thomaz
Playlist: Música y sexualidad. Por Esteban Buch.
Reseñados por Ricardo Andrade Fernández 186
- Espejismos reales Imágenes y política en la literatura rioplatense*.
Por Diego Alonso
Reseñado por Rodrigo del Río 190
- Unexpected Routes: Refugee Writers in Mexico*.
By Tabea Alexa Linhard
Reviewed by Mauro Lazarovich 192
- Holocaust Consciousness and Cold War Violence in Latin America*.
By Estelle Tarica
Reviewed by Marilyn Miller 194
- Un presente abierto las 24h. (Escrituras de este siglo desde Latinoamérica)*.
Por Mónica Velásquez Guzmán
Reseñado por Emanuela Jossa 196
- El retorno del monstruo. Figuras de lo monstruoso en la literatura latinoamericana contemporánea*.
Por Adriana López-Labourdette
Reviewed by Manuela Crivelli 198

BRANDEIS UNIVERSITY

Shiffman 109, MS 024

Waltham, MA 02453

Email: lalr.editors@gmail.com

Website: www.lalrp.net

DOSSIER: Words and Rhythm, Sound and Text

El poder de la voz y del acto de narrar en *La amante de Gardel* de Mayra Santos-Febres

Sarah Maria Piazza

Amherst College

spiazza@amherst.edu

ORCID: 0009-0001-9916-6355

RESUMEN: Este artículo analiza la narración femenina en *La amante de Gardel* (2015) de la autora puertorriqueña Mayra Santos-Febres según los planteamientos de Mladen Dolar al conceptualizar la voz como objeto y las definiciones del sujeto que proponen Patricia Collins y bell hooks. El trabajo sitúa la novela en relación con la producción literaria anterior de Santos-Febres para mostrar cómo *La amante de Gardel* comparte algunas de las mismas preocupaciones a la vez que se distingue por ser narrada en primera persona por una protagonista afrodescendiente, Micaela Thorné. El artículo demuestra cómo los rasgos ambiguos del objeto voz del cantante Carlos Gardel, convertido en personaje, provocan la narración de la protagonista. Al narrarse a sí misma, Micaela se apropia de la voz de Gardel y se afirma como sujeto al mismo tiempo que reconoce y cuestiona los discursos sexistas y racistas que pretenden limitarla, en particular la dicotomía mente y cuerpo.

PALABRAS CLAVE: Mayra Santos-Febres, objeto voz, feminismo, subjetividad, racismo, Carlos Gardel

ABSTRACT: This article analyzes the female narration of *La amante de Gardel* (2015) by Puerto Rican author Mayra Santos-Febres in light of Mladen Dolar's theorization of the object voice and the definitions of the subject proposed by Patricia Collins and bell hooks. The essay situates the novel in relation to Santos-Febres' earlier works in order to show how *La amante de Gardel* shares some of the same concerns while distinguishing itself through its first-person narration by an Afrodescendant protagonist, Micaela Thorné. The article shows how the ambiguous qualities of Carlos Gardel's object voice inspire the protagonist's narration. By narrating her story, Micaela appropriates Gardel's voice and affirms herself as a subject at the same time that she recognizes and questions the sexist and racist discourses that attempt to limit her, in particular the mind/body dichotomy.

KEYWORDS: Mayra Santos-Febres, object voice, feminism, subjectivity, racism, Carlos Gardel

Las cualidades inasibles de la voz han sido bien documentadas en varias novelas musicalizadas, entre ellas figuran los intentos del personaje Códac por captar las maravillas de la voz—y la persona—de La Estrella en *Tres tristes tigres* (1967) de Guillermo Cabrera Infante y el deseo obsesionado por escuchar y describir la voz del misterioso cantor de tango en la novela del mismo nombre, *El cantor de tango* (2004) de Tomás Eloy Martínez. En estas obras, los narradores masculinos convierten la voz del o de la cantante en el objeto de su estudio. En cambio, en *La amante de Gardel* (2015) de Mayra Santos-Febres, una narradora evoca la voz del célebre cantante para analizar el impacto de esta voz en ella misma.

A partir de la última década del siglo pasado, Santos-Febres inicia el florecimiento de la literatura puertorriqueña escrita por mujeres afrodescendientes que continúa durante las primeras décadas del siglo veintiuno (Nieves López 48). Además de Santos-Febres, autoras puertorriqueñas como Yolanda Arroyo Pizarro y Yvonne Denis Rosario subvierten las representaciones literarias tradicionales de la mujer negra desde su perspectiva como mujeres afrodescendientes. En *La mujer negra en la literatura puertorriqueña: Cuentística de los setenta* (1999), Marie Ramos Rosado observa la escasez histórica de protagonistas negras en la literatura puertorriqueña y critica las representaciones denigrantes de la mujer afrodescendiente como “esclava, sirvienta, amante, “querida”, prostituta, explotada y oprimida” (24). En cambio, Micaela Thorné, la narradora en primera persona de *La amante de Gardel*, es una protagonista que cuestiona y complica su papel como amante y se sirve de su inteligencia, fuerza y autorreflexividad para poner en tela de juicio los estereotipos de género y de raza que la oprimen.

Micaela recuerda, desde su lecho de muerte, su efímera relación con el personaje inspirado en el tanguero y casanova de fama internacional, Carlos Gardel. Para analizar la reflexión de Micaela en torno a las “reverberaciones” que la voz de Gardel dejó en ella (Santos-Febres, *La amante* 15), empleo el concepto del objeto voz que teoriza Mladen Dolar en *A Voice and Nothing More* (2006). El objeto voz de Dolar se niega a ser un sencillo contenedor del significado y tampoco se reduce a un objeto estético (*Una voz* 15). En la traducción al español de *A Voice and Nothing More*, Dolar define así el objeto voz:

[A]demás de los usos más divulgados de la voz—la voz como vehículo del significado y la voz como fuente de admiración estética—, existe un tercer nivel: el objeto voz que no se esfuma en tanto vehículo del significado, y no se solidifica en un objeto de reverencia fetichista, sino que funciona como punto ciego en la invocación y como alteración en la apreciación estética. (15)

El objeto voz se halla en la intersección del cuerpo y el lenguaje (Sacido-Romero y Mieszkowski 13). Al prestar atención especial

al objeto voz de Gardel, el cual trastoca una serie de oposiciones binarias, Micaela complica los papeles convencionales del seductor poderoso y la mujer subalterna seducida. Las cualidades enigmáticas del objeto voz provocan la narración retrospectiva de Micaela, a través de la cual la protagonista se afirma como sujeto, reconoce y, por ende, cuestiona los discursos dominantes sexistas y racistas que pretenden limitarla, en particular la división binaria mente/cuerpo.

Desde las perspectivas tanto de la vejez como de la soledad, Micaela narra en primera persona sus recuerdos del breve encuentro íntimo con Gardel durante su gira por Puerto Rico en 1935, la que resulta ser su última.¹ Micaela conoce al Bardo cuando el dueño de los teatros Paramount busca los servicios de su abuela, la afamada curandera afrodescendiente conocida como Mano Santa. A causa de la salud deteriorada de Mano Santa, Micaela la sustituye en la aplicación de un tratamiento ancestral para aliviar y posiblemente curar los síntomas de la sífilis que aqueja al cantante.² A partir de esta primera curación, se desarrolla una conexión entre la joven estudiante de enfermería y el cantante. Éste invita a Micaela a acompañarlo en su gira por la isla bajo el pretexto de ser su enfermera personal. En la novela convergen dos muertes: el fallecimiento histórico de Gardel cuando el avión en que viajaba se estrelló y la muerte del único pariente cercano a Micaela, su abuela. La narración de Micaela es entonces el intento de la protagonista-narradora de reconciliarse al final de su vida con estas dos pérdidas y de desentrañar por qué en su juventud se convierte temporalmente en la amante de Gardel.

La amante de Gardel forma parte de una constelación de novelas de Santos-Febres protagonizadas por mujeres negras que desafían los límites y expectativas que la sociedad les impone por su raza, género y clase social. En una entrevista con Yamile Silva en 2015, Santos-Febres señala que las novelas anteriores a *La amante de Gardel* en esta serie comprenden *Nuestra señora de la Noche* (2006) y *Fe en disfraz* (2009) (Silva y Santos-Febres 138). Al igual que Micaela en *La amante de Gardel*, dos mujeres negras independientes e inteligentes protagonizan las novelas anteriores en una especie de trilogía que Santos-Febres considera todavía incompleta (138). Sin embargo, Micaela es la única protagonista que se narra a sí misma en primera persona. A pesar de la importancia de esta diferencia narrativa que este ensayo pretende resaltar, las tres novelas comparten varias de las mismas preocupaciones que han sido estudiadas previamente en *Nuestra señora de la noche* y *Fe en disfraz*: las negociaciones que los sujetos marginados hacen para superar y subvertir las barreras sociales, la construcción de personajes subalternos como sujetos y el desmantelamiento de la dualidad mente/cuerpo.

La figura histórica Isabel Luberza Openheimer, fundadora y propietaria del famoso prostíbulo Elizabeth’s Dancing Place, es la protagonista de *Nuestra señora de la noche*. Aunque Isabel no se narra a sí misma,³ la novela la construye como un sujeto que sabe negociar con la sexualidad, la suya y la ajena, para tener éxito en

un entorno racista y machista. En *La rebelión de las niñas*, Nadia Celis Salgado resalta cómo *Nuestra señora de la noche* y toda la obra de Santos-Febres visibilizan las negociaciones que las y los protagonistas marginados hacen a partir de su sexualidad: “[L]os protagonistas de Santos Febres comparten, además de su marginación social, una excepcional conciencia de su sexualidad, que utilizan en la negociación constante de las distintas fuerzas que los subyugan” (222). Tanto Celis Salgado como Rosario Méndez Panedas subrayan cómo Isabel se sabe un objeto de deseo a la vez que se afirma como sujeto (Celis Salgado 235; Méndez Panedas). Al igual que Isabel, Micaela se reconoce como el objeto del deseo de Gardel y como sujeto. Sin embargo, la narración de sí misma permite que Micaela explore la aparente contradicción entre ser a la vez un objeto y un sujeto, lo cual fortalece su subjetividad.

En *Fe en disfraz*, Martín Tirado, un historiador puertorriqueño que hace hincapié en su propia blancura (Santos-Febres, *Fe* 20), narra en primera persona su relación profesional y sexual con su jefa Fe Verdejo, una historiadora afrovenezolana que es reconocida por su exposición sobre “esclavas manumisas de los siglos XVII y XVIII en Latinoamérica” (16).⁴ A pesar de que la narración y la temática de *Fe en disfraz* y *La amante de Gardel* son distintas, los estudios críticos de *Fe en disfraz* hacen resaltar algunos puntos en común significativos. En su libro reciente, *Fractal Families in New Millennium Narrative by Afro-Puerto Rican Women* (2022), John T. Maddox IV dedica un capítulo al análisis en paralelo de *Fe en disfraz* y *La amante de Gardel*. Analiza cómo las dos novelas rompen con la familia de la plantación y generan lo que denomina una familia fractal (Maddox 43), la cual interactúa con el concepto de la familia enraizada en las jerarquías de la plantación y, a la vez, va más allá de dicho concepto y lo cuestiona (4). En sus estudios, Edgar Nieves López y Helene Weldt-Basson subrayan cómo *Fe en disfraz* intenta darles voz a las mujeres esclavizadas (Nieves López 48; Weldt-Basson 188). Aunque la esclavitud no figura en el primer plano de *La amante de Gardel*, la narración de Micaela se podría ver como la realización del deseo de otorgarle una voz literaria a una mujer negra originalmente de una clase social no privilegiada. En su capítulo centrado en *Fe en disfraz*, Chrissy Arce identifica la forma en que la novela derriba el binomio mente y cuerpo (241).⁵ En este ensayo, sostengo que la voz de Gardel encamina a que Micaela reconozca y tanteé esta dicotomía, aunque no logra trascenderla del todo.

Es pertinente señalar que esta tendencia en Santos-Febres a cuestionar la división entre los saberes del cuerpo y los del intelecto también está presente en sus cuentos y, de manera muy directa, en su ensayística.⁶ En “Los usos del eros en el Caribe,” un ensayo en la colección *Sobre piel y papel* (2005), Santos-Febres asevera que, en la literatura caribeña, “el conocimiento del yo se da a través del cuerpo, sin intentar “trascender la materia”” (90). De manera semejante, en su prólogo a *La rebelión de las niñas: El Caribe y la conciencia corporal*, Santos-Febres arguye que los seres humanos llegan al conocimiento a través de las experiencias del cuerpo (“Un cuerpo propio” 13).

Si bien *La amante de Gardel* se inserta en la larga trayectoria de Santos-Febres de refutar la separación entre la razón y el cuerpo, hasta ahora la novela ha sido poco comentada por los críticos literarios. Rita de Maeseneer y Manochak Milkon son las autoras de uno de los únicos artículos académicos centrados en *La amante de Gardel*. Su trabajo, “Bregando con la voz de su amo” (2021), se concentra en la figura de Gardel. Aunque este trabajo dialogará con el de De Maeseneer y Milkon en lo que se refiere a la relación entre Micaela y Gardel, no comparte el enfoque en el cantante. En su capítulo dedicado a *La amante de Gardel*, Maddox identifica e interpreta la presencia de los Orishas, las deidades yorubas de la santería, y muestra cómo forman parte de la familia que Micaela elige (74). Concluye que Micaela es una especie de sinécdoque actualizada que representa la isla de Puerto Rico por tener creencias sincréticas, por ser cosmopolita y por ser negra (70). Conuerdo con Maddox en su interpretación de la posición liminal de Micaela y reconozco, como Maddox, que la novela deconstruye contrastes binarios, pero no analizo la novela como una alegoría nacional. Pretendo en este comentario crítico contribuir al amplio acervo de estudios de la obra de Santos-Febres en la medida en que alinee un análisis del objeto voz y de la perspectiva narrativa con la finalidad de mostrar cómo la novela construye un sujeto femenino afrodescendiente que se define a sí misma a la vez que pone en entredicho la dualidad mente/cuerpo.⁷

Desde el primer capítulo de la novela, Micaela anuncia su punto de vista retrospectivo y define los diversos roles que desempeña a lo largo de su vida:

Mi nombre es Micaela Thorné y soy una mujer que recuerda. Antes fui muchas cosas. Fui una joven estudiante de enfermería. Fui la nieta de una vieja curandera. La protegida de la doctora Martha Roberts de Romeu. También fui la amante de Gardel.... Micaela Thorné de los Llanos, ginecóloga, botánica y fitóloga por afición. (Santos-Febres, *La amante* 11-12).

Esta autodefinición destaca la vocación médica y científica de la narradora, la misma que deja a un lado durante su romance con Gardel, y también ilustra cómo se define en términos de una identidad polifacética. En *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, la feminista afroestadounidense Patricia Hill Collins pone de relieve la importancia de la autodefinición entre las mujeres negras. Aunque Collins se centra en las mujeres afroestadounidenses, reconoce las conexiones con un feminismo negro global (xi).⁸ Collins insiste en la necesidad de que las mujeres negras se definan: “Regardless of the actual content of Black women’s self-definitions, the act of insisting on Black female self-definition validates Black women’s power as human subjects” (114). Entonces, Micaela se afirma como sujeto al definirse a sí misma al inicio de la novela. En los capítulos siguientes, la protagonista entreteje la historia de cómo llega a

convertirse en ginecóloga con el relato de su relación con Gardel. Esta narración hilvanada refleja la tensión entre las aspiraciones intelectuales y científicas de la narradora y los instintos del cuerpo.

La dicotomía mente y cuerpo remonta a la fundación del sujeto moderno (Celis Salgado 46). La filósofa y feminista francesa Monique Wittig señala cómo la creación de categorías binarias y la asignación de juicios de valor a dichas categorías remontan a Platón y a Aristóteles (6) y, en última instancia, defiende la necesidad de dismantlar el orden simbólico construido a partir de los contrastes binarios (10). De manera semejante, Chiclana y González y Scott ilustran cuán arraigada está la dicotomía mente/cuerpo en los discursos occidentales al citar la división entre la actividad y el intelecto masculinos y la pasividad y la corporalidad femeninas en la cultura antigua de Grecia (4). Aunque estas autoras e intelectuales concuerdan con que la dualidad mente/cuerpo desfavorece a las mujeres, asociadas desde la antigüedad con lo material y lo corporal, Collins va un paso más allá al constatar que las dicotomías binarias perpetúan la opresión basada en clase, raza y/o género en la medida en que los términos binarios se oponen y se establece una jerarquía entre ellos (70). El objeto voz en la teorización de Dolar y en la narración trastoca una serie de oposiciones: mente y cuerpo, femenino y masculino, vulnerabilidad y autoridad. La manera en que el objeto voz de Gardel elude estas dicotomías invita a Micaela a cuestionarlas a su vez. En la novela, este cuestionamiento se manifiesta en la ambigüedad de la relación entre Micaela y Gardel y en el estilo reflexivo de la narración, como se mostrará a continuación.

La noción del objeto voz se opone a una división entre el cuerpo y la mente (Sacido-Romero y Mieszkowski 13). Dolar define esta voz como aquella que se encuentra en la intersección entre el cuerpo y el lenguaje, sin pertenecer plenamente a ninguno de los dos polos: "*What language and the body have in common is the voice, but the voice is part neither of language nor of the body*" (*A Voice* 73, cursivas en el original).⁹ El objeto voz no se limita a transmitir un significado ni se convierte en un objeto estético fetichizado (4). Estas cualidades enigmáticas del objeto voz se hacen evidentes desde la primera vez que Micaela escucha al Zorzal cantar: "Aquello no era el rayado distante de los discos que sonaban en las vitrolas de Campo Alegre, ni la voz de la radio que hacía que una se concentrara en mensajes y melodías. Aquella noche en el Paramount la voz de Gardel estaba viva" (Santos-Febres, *La amante* 64). La manera en que la voz de Gardel evita reducirse a un mensaje--un significado--o a una melodía-- un objeto fetiche--apunta a su estatus como un objeto voz.¹⁰

Merece la pena distinguir entre oír y escuchar, tanto en la teoría de Dolar como en la novela.¹¹ Entre otras definiciones no pertinentes a este análisis, la Real Academia Española define los verbos de la siguiente manera: oír (transitivo): "percibir con el oído los sonidos" y escuchar (transitivo): "prestar atención a lo que se oye". En inglés, oír se traduce como *to hear* y escuchar, *to listen*. Mientras que oír apunta a una capacidad fisiológica, escuchar hace

hincapié en la participación activa de quien escucha. Dolar explica su propia distinción entre los verbos: "hearing is after meaning, the signification of which can be linguistically spelled out; listening is, rather, being on the lookout for sense, something that announces itself in the voice beyond meaning" (*A Voice* 148).¹² En el contexto de Dolar, el sentido, *sense*, se puede entender en términos de la expresión de un contenido—ideas, emociones, sensaciones—que elude la capacidad de captarlo en palabras. En cambio, el significado, *meaning*, se asocia con la transmisión de un contenido a través de palabras. Según Dolar, la voz cantante es la que más trastoca la asociación convencional entre enunciar palabras y comunicar un mensaje: "[singing] brings the voice energetically to the forefront, on purpose, at the expense of meaning" (30, énfasis mío).¹³ Combinando los dos postulados de Dolar, si la voz cantante trasciende el significado de las palabras que emite el cantante, habría que escuchar esta voz para hallarle un sentido.

De la misma manera que Dolar propone escuchar el objeto voz para llegar al sentido que evade la comunicación lingüística, la novela nos muestra que la voz cantante de Gardel, en vivo, es una que Micaela escucha con atención. En su recuerdo del primer concierto de Gardel al que asiste, Micaela distingue entre oír una voz grabada y escuchar una voz cantante en vivo: "Pensé en la noche del Paramount, cuando *lo escuché* por primera vez cantar. La Micaela que una vez fui *lo había oído* cantar miles de veces, pero no fue hasta la noche del teatro que Gardel se convirtió en una voz. Antes era otro de los ruidos de fondo de Campo Alegre; ruido con que apagar otros que no me dejaban pensar" (Santos-Febres, *La amante* 106, énfasis mío). Este pasaje resalta cómo Micaela, de joven, presta atención a la voz cantante de Gardel en persona a diferencia de "los ruidos de fondo" en su barrio, incluyendo la música de las vitrolas de los bares que la narradora sólo oye para distraerse (19).

La narración revela que Micaela sigue escuchando la voz de Gardel décadas después de su encuentro presencial porque la voz del Zorzal tiene un impacto físico duradero en ella.¹⁴ El acto de narrar constituye un esfuerzo por encontrarles un sentido al objeto voz de Gardel y a la experiencia breve que Micaela y el cantante comparten. Como narradora, Micaela erosiona la idea de que narrar sea algo puramente cerebral al atribuirle una materialidad física a la voz de Gardel. Hace hincapié en la corporalidad de su voz desde el inicio: "Lo que narro no es exactamente lo que me contó [Gardel]; narro otra cosa. El eco de las palabras y las acciones. Las reverberaciones de su voz ... Esto es lo que quiero contar. Las sacudidas de esa voz, la huella que dejó, esos nódulos que no se desatan" (Santos-Febres, *La amante* 15-16). La índole corporal de la voz de Gardel y su efecto sobre Micaela implican que los procesos de escuchar y de narrar esta voz también son corporales.¹⁵ Micaela describe cómo, de gira con Gardel, uno de los tangos que éste entona "subió brazo arriba hasta el pecho y allí se alojó. Aquel sonido borboteó allí como un chorro de agua densa, pero a la vez como *una caricia concreta* ... un tacto interno que me

hizo vibrar” (91, énfasis mío). Además de evocar la voz de Gardel como si fuera una presencia material, este pasaje traza un paralelo entre el efecto físico de la canción en Micaela y las caricias íntimas que le hará luego el cantante.

Si el objeto voz de Gardel y el narrar esta voz desafían una división entre la percepción corporal y cerebral, también subvierten una oposición binaria entre lo femenino y lo masculino. En su estudio sobre la metafísica de la voz, Dolar señala la creencia antigua en la amenaza social que presentaban la música y la voz cuando se desvinculaban de la transmisión de un sentido (*A Voice* 43). A continuación, Dolar cita y luego cuestiona la asociación binaria que vincula la voz amenazante sin sentido con lo femenino y el texto creador de sentido con lo masculino (43).¹⁶ Esta dualidad no se limita a la voz de cara a lo escrito, sino que atañe a la voz misma y su división en la voz del placer sin sentido, asociada con lo femenino, y la voz autoritaria del lado de la ley y el orden, asociada con lo masculino (52). El hecho de que Gardel entone canciones seductoras mientras Micaela narra su historia parece invertir estas asociaciones estereotipadas. Dolar, sin embargo, cuestiona dicha división binaria entre placer y orden y propone que la voz del placer y la voz del logos confluyen en el objeto voz: “Yet is that inaudible voice pertaining to *logos* entirely different from the anathematized voice bringing unbounded enjoyment and decay? ... The secret may be that they are both the same; that there are not two voices, but only the object voice” (56). La dinámica de poder ambigua que caracteriza la relación entre Micaela y Gardel socava una división entre la voz del placer femenino y la voz del logos masculino.

La ambigüedad de su dinámica proviene en parte del posicionamiento de Micaela como oyente y Gardel, el emisor de un objeto voz.¹⁷ Dolar destaca la naturaleza contradictoria de aquel que emite una voz: “The voice cuts both ways: as an authority over the Other and as an exposure to the Other, an appeal, a plea, an attempt to bend the Other” (*A Voice* 80). Según el teórico, él que usa su voz a la vez ejerce poder y se hace vulnerable ante su receptor: “by using one’s voice one is also ‘always-already’ yielding power to the Other; the silent listener can rule over its meaning, or turn a deaf ear” (80). Aunque existe en la novela una brecha innegable entre el estatus social del cantante de fama mundial y Micaela, una estudiante de enfermería unos veinticinco años menor y afrodescendiente en una sociedad racista, en la relación que Gardel y Micaela entablan, la vulnerabilidad de quien cuenta ante el poder de quien escucha (o no) complica y cuestiona los roles estereotípicos de la mujer seducida, impotente y dependiente, y el hombre seductor, poderoso y autónomo.

A diferencia de la voz cantante en vivo que siempre merece ser escuchada, como antes se mostró, la voz del Gardel que cuenta su vida a veces se oye y a veces se escucha, según la voluntad de la oyente.¹⁸ El poder y la autoridad que Micaela detenta como oyente y enfermera se ponen de manifiesto en los dos momentos en la novela en que la protagonista le aplica un remedio homeopático a Gardel, provocando trances en los cuales el paciente tiene que

hablar. En estas escenas, el cantante yace en un estado de delirio semiconsciente, y depende enteramente de la voluntad de Micaela para recuperar su consciencia y su voz. Cuando Micaela accede a acompañar a Gardel en su gira, su papel de cuidadora no se limita a velar por la salud física de Gardel, sino que también sirve como apoyo emocional. El cantante aprovecha cada trayecto largo en coche para narrarle a Micaela un episodio formativo de su vida. La reacción de Micaela al primer trayecto largo de este viaje con el Bardo ilustra y complica a la vez la posición al parecer pasiva de la joven, quien no siempre le presta mucha atención al cuento del cantante: “Gardel hablaba sin parar. Yo me entretuve contemplando el paisaje. Escuchaba a medias un cuento que se hizo eterno” (Santos-Febres, *La amante* 85). Este pasaje revela cómo la protagonista decide distraerse mirando el campo mientras que la voz de Gardel sirve de un fondo aural que realmente no se escucha y, de esta forma, la escena ilustra el poder que tienen los oyentes al prestar o no atención, y en qué medida, a aquel que les habla. A su vez, Gardel se coloca en una posición de dependencia frente a Micaela cuando confiesa en el mismo trayecto su necesidad de hablar y, se infiere, su deseo de ser escuchado, “Te busqué porque se me montaron unas ganas terribles de hablar con vos ... Es difícil encontrar con quién hablar así. Se siente lindo” (88). Al revelar sus historias personales, Gardel no sólo depende de Micaela para su apoyo afectivo, sino que se expone a la posibilidad de que la joven comparta y modifique la historia que ella interpreta y escucha a su voluntad.

Es significativo que Micaela sea la narradora en primera persona porque le permite apropiarse de la voz y del cuento de Gardel y narrarse a sí misma; de tal forma, desafía por completo el papel estereotipado de la mujer subalterna, pasiva y silenciada. En *Talking Back. Thinking Feminist, Thinking Black*, bell hooks afirma la importancia de que las mujeres hablen, sobre todo las mujeres históricamente negadas la posibilidad de alzar la voz y de ser escuchadas: “Speaking becomes both a way to engage in active self-transformation and a rite of passage where one moves from being object to being subject. Only as subjects can we speak. As objects, we remain voiceless—our beings defined and interpreted by others” (12).¹⁹ Al narrarse, Micaela se constituye como un sujeto que se define y se cuestiona.

La narración de Micaela es altamente autorreflexiva. En ésta, Micaela busca entender sus experiencias a través de sus interrogantes pasadas y presentes. Predominan las preguntas que la joven estudiante de enfermería se formula estando con el Zorzal y también los cuestionamientos que la doctora Micaela Thorné se plantea en su lecho de muerte. La Micaela mayor da a entender, según su uso del pretérito, que incluso de joven, no sabe explicar por qué decide abandonar sus estudios temporalmente para acompañar a Gardel: “Yo tampoco supe por qué accedí a seguirlo, permitir esas y otras cercanías. Una fuerza mayor me indujo, me condujo, me arrastró” (Santos-Febres, *La amante* 89). Siendo joven, duda del significado de su relación con Gardel a la vez que

reconoce la intimidad de su acercamiento: “¿Era en serio aquella pasión que empezaba a darse entre Gardel y yo, aquella intimidad mezclada con magia?” (126). La Micaela que se muere se hace eco de estas mismas preguntas, y admite la posibilidad de que hubiera amor, aunque su relación también fuera “un espejismo de palabras contra el mar” (90). En éstas y otras hipótesis, Micaela comprueba que su unión temporal con Gardel, la cual elude un entendimiento racional, no es solamente física. Sin embargo, la abundancia de preguntas sobre el vínculo entre el Bardo y Micaela tiene el efecto de debilitar cualquier conclusión contundente, incluyendo la existencia de una división categórica entre las experiencias del cuerpo de Micaela y las de la mente.

A pesar de la vulnerabilidad de Gardel como cantante y cuentista que solicita la atención y la validación de Micaela, la narración de la protagonista traza un paralelo entre su relativa pasividad en sus primeras relaciones sexuales con Gardel y el hecho de escuchar al cantante. Micaela cierra su narración de su primer encuentro sexual, iniciado por Gardel, de esta forma: “[E]n el momento exacto [Gardel] se salió de adentro y se vertió sobre mi vientre” (Santos-Febres, *La amante* 116). Luego, unos párrafos más tarde, de nuevo en camino a otra ciudad, Micaela narra: “Por todo el trayecto Gardel y yo conversamos. Su voz se me vaciaba entera en el pecho” (117). En ambos pasajes, Micaela hace hincapié en cómo Gardel se vacía sobre el cuerpo de ella. Es preciso notar la vulnerabilidad extrema de Micaela al dejar que Gardel le haga el amor: depende enteramente del autocontrol del cantante para evitar el riesgo de un embarazo y el contagio de sífilis. La protagonista no puede explicarse por qué corre estos riesgos siendo una muchacha de veinte años al tanto de las posibles consecuencias de sus encuentros sexuales con el cantante (115). Se reconoce como el recipiente en donde Gardel vierte sus deseos, ya sea el deseo de compartir su cama o de contarle su vida.

Aunque Micaela resalta la ambigüedad de lo que comparte con el tanguero, no deja de señalar la desigualdad que subyace su relación.²⁰ Gracias a su narración en primera persona, la novela indaga en la perspectiva compleja de la mujer seducida. La narradora sugiere ser consciente, aun de joven, de que “sería tan sólo otra flor en su colección” de mujeres si se dejara seducir por Gardel (Santos-Febres, *La amante* 100). Convergen el reconocimiento por parte de la Micaela joven de cómo Gardel la cosifica y el cuestionamiento de su complicidad por parte de la Micaela mayor. Retrata e interroga su cosificación cuando narra el momento en que entra por primera vez por la puerta grande de un hotel de lujo del brazo de Gardel, quien hace un chiste sexual a sus expensas delante de todos:

Todos rieron al unísono. Rieron con él. Yo también reí. Coqueta, juguetona, reí con todos. Me alejé pasillo abajo, tomada del brazo del divo, contoneándome para que me miraran. Luego detuve el contoneo; después me contoneé otra vez. O quizá no fue así. Quizá no estuvo en mis manos contonearme. No estuvo en mí reírme o

no reírme de las indirectas de Gardel. No estuvo en mí que los ojos de los demás se posaran sobre mis curvas. Reí con ellos. De cansancio reí. Con estrategia. Me hice cómplice de esa risa porque me abría puertas.... Dejé que todos pensaran que yo era quien nunca fui. Así cupe por la entrada que me abría el Hotel Imperio al llegar del brazo de Gardel; toda hecha de carne, una que no era yo. (113-114)

La primera parte del pasaje alude a que la Micaela joven sabe montar un espectáculo que pone en escena lo que los hombres esperan de ella: que se reduzca a la amante de turno del divo, un cuerpo deseado. A continuación, la repetición de la palabra “quizá” subraya cómo la Micaela mayor pone en tela de juicio su participación consciente e intencionada en su propia conversión en el objeto del deseo de los hombres. Al final del pasaje, la narradora vuelve a afirmar que, de joven, es cómplice y le atribuye un propósito claro: se hace cómplice para tener acceso a la puerta grande del Hotel Imperio y a los demás privilegios que la sociedad de entonces le niega por ser una mujer negra de una familia humilde. Las últimas dos frases insinúan que Micaela se deja jugar un papel que ella misma reconoce como tal: se permite, temporalmente, disfrazarse de una mujer “toda hecha de carne,” desnudada por las miradas de los hombres, aunque sabe que esta pose no corresponde a quién es debajo del disfraz. En su análisis de *Fe en disfraz*, Arce lee “el acto de llevar ropa que no nos “pertenece” como un acto de resistencia que, aunque no necesariamente desmorona las categorías racializadas que nos encasillan, sí las pone en tela de juicio” (235). Asimismo, se puede leer la decisión de permitirse ser la amante anónima de Gardel como una reivindicación personal frente a una sociedad que hace que Micaela y su abuela tengan que subir las escaleras de servicio para atender al cantante. Al mismo tiempo, Micaela entiende que esta pequeña rebelión conlleva su cosificación.

Gardel no sólo cosifica a Micaela por ser una mujer joven y atractiva, sino que la cosifica por ser negra, a pesar de que el tanguero hace alarde de su convivencia con todos, independientemente de su color de piel.²¹ El Bardo anticipa un acercamiento sexual al preguntarle a Micaela, “¿Crees que sos mi primera morena?” (Santos-Febres, *La amante* 94). La pregunta atrevida da por sentado que Micaela y Gardel van a entablar una relación íntima. En su ensayo “El color de la seducción” de *Sobre piel y papel* (2005), Santos-Febres muestra cómo la sexualización racista de la mujer negra remonta a la explotación sexual de las mujeres negras durante la esclavitud. Argumenta, “los lazos entre deseo y raza deben ser tomados en consideración, sobre todo si queremos entender los legados sociales de la esclavitud en las sociedades caribeñas actuales” (Santos-Febres, *Sobre piel y papel* 121). Entonces la actitud de Gardel no puede ser inocente.

La forma en que Gardel encasilla a Micaela a base del color de su piel se hace especialmente patente cuando el cantante la

presiona para bailar con él y, ante su resistencia, le suelta: "Todo el mundo sabe bailar. Además, vos sos negra. Y el tango es negro; no del todo, pero también. Cele Flores, el Negro Ricardo lo hicieron; todos juntos lo hicimos nacer. ¿No llevás ese ritmo en la sangre?" (Santos-Febres, *La amante* 108).²² Micaela, con razón, se enoja por el comentario de Gardel y se defiende de la asociación racista entre el saber bailar y el ser negra. Por primera y única vez en su narración de la gira, Micaela hace destacar su lugar en su familia y sociedad delante de Gardel:

"Soy una mujer con estudios, con futuro, quizá me convierta en doctora.... No se supone que piense, pero lo hago. No se supone que sepa lo que sé, ni que estudie lo que estudio y quiera ser alguien. Mi sangre sabe lo que sabe cualquier otra sangre, llevar oxígeno al cuerpo, transportar nutrientes. Combatir infecciones. ¿Para qué quiero saber bailar?" (109)

Este pasaje revela la contundencia con la que Micaela se define a sí misma, incluso de joven. Sin titubear, se identifica como una mujer instruida que persigue el sueño de destacar como médica. Al mismo tiempo, contrapone su autodefinición con lo que la sociedad espera de ella. De manera ingeniosa, invalida el argumento racista de Gardel de que su sangre lleve por naturaleza el ritmo del tango. Además, al identificar la función fisiológica de la sangre, Micaela demuestra sus conocimientos médicos y se posiciona como una mujer de ciencia. La pregunta retadora al final, "¿Para qué quiero saber bailar?" (109), alude a la dicotomía que define los contornos de la vida de Micaela y que, en última instancia, la constriñe: la división binaria entre mente y cuerpo. La respuesta de Gardel a la interrogante de Micaela, "Para ser más que una doctora. Para ser gente, Micaela" (109), aboga por no separar a la mujer que se convierte en médica de la mujer que goza de su cuerpo.

La respuesta de Gardel, sin embargo, no toma en cuenta el peligro que corre Micaela, como una mujer negra, al dejarse seducir. Al narrar una pesadilla que tiene antes de intimar con Gardel, Micaela revela cuán entrelazadas están las raíces de la dicotomía mente/cuerpo con las expectativas de su familia y las limitaciones de su sociedad. En la pesadilla, su mamá la regaña, "Ahora que ya no tienes que ser otra negra bruja, terminas puta, dejando que un hombre te traste y te abandone" (Santos-Febres, *La amante* 78). En el contexto de la pesadilla, el ser la más negra de sus hermanas agrava cualquier desliz sexual por parte de Micaela (77). La admonición imaginaria de su mamá hace que Micaela cargue con la culpa y asocie su seducción con el fracaso profesional.²³ Como constata Santos-Febres en "El color de la seducción", el impacto dañino de la esclavitud sobre la sexualidad no termina con su abolición, y Micaela se revela consciente de ello en su narración (Santos-Febres, *Sobre piel y papel* 118-122). Gardel, en su respuesta hecha sin pensarla bien, no aprecia las dinámicas complejas de género y de raza que pesan sobre Micaela.

Al narrar su historia, en la cual el objeto voz de Gardel sigue reverberando a pesar de la muerte cercana, Micaela deja constancia del impacto de la oposición entre mente y cuerpo en su vida. Desde joven, la narradora percibe una incompatibilidad entre una vida amorosa, incluso la formación de una familia, y sus aspiraciones personales y profesionales: "Nunca antes [de Gardel] me había dejado tocar por ningún hombre ... quería escapar de la trampa. Para llegar adonde quería, cargar con dos, tres barrigas no era opción. Tampoco iba a convertirme en sierva de varón, es decir, en esposa" (Santos-Febres, *La amante* 125). Micaela se ve obligada a escoger entre una vida volcada hacia el cuerpo y la reproducción o una vida profesional dedicada a la ciencia, y escoge la ciencia. Su decisión de privilegiar su carrera a expensas de una familia propia es sólo una de las negociaciones que hace para cumplir su sueño de convertirse en una médica respetada. Su vida también está atravesada por otra dicotomía relacionada a la oposición mente/cuerpo: la valoración de la ciencia por encima de los conocimientos ancestrales, una valoración impuesta en parte por la colonización estadounidense de Puerto Rico. Micaela vive la necesidad de interpretar y negociar los deseos de su abuela, la curandera más reconocida de la isla, y los de la doctora Roberts, ginecóloga cirujana e investigadora. Al igual que Isabel de *Nuestra señora de la noche* y Fe de *Fe en disfraz* pagan un precio muy caro por su éxito profesional,²⁴ Micaela tiene que asumir la necesidad de traicionar a su abuela para asegurar sus estudios de medicina, lo cual ejemplifica el costo alto de salir adelante en una sociedad patriarcal donde todavía persiste el racismo.

El deseo de entender el impacto de la voz de Gardel impulsa a Micaela a escudriñar su propia vida a través de su narración autorreflexiva. No es de extrañar que la voz de Gardel inspire preguntas ya que, según Dolar, "[t]he voice is elusive, always changing, becoming, elapsing, with unclear contours" (*A Voice* 79). A pesar de sus logros tremendos, Micaela, al final de su vida se pregunta por qué tiene que andar su camino sola: "¿Por qué mis rumbos tuvieron que ser propios? ¿Por qué elegí caminarlos desasida? ¿Acaso solitaria y sin afectos es la única manera de terminar estos largos viajes?" (Santos-Febres, *La amante* 150).²⁵ Al final de su narración y después de enumerar cómo su carrera exitosa ayuda a otras mujeres a controlar su capacidad reproductiva, Micaela lanza la pregunta, "¿Qué es ser mujer en estos tiempos ...?" (197). Deja sin contestar la interrogante y, fiel a su proyecto de autorreflexión, termina su narración en una serie de preguntas.

De la misma manera que el objeto voz de Gardel se resiste a pertenecer a la mente o al cuerpo y evade definiciones, Micaela da cuenta en su narración de ser más que una ginecóloga reconocida y más que la amante de Gardel. Su renuncia a tener una pareja duradera o una familia para realizarse en lo profesional sugiere que la protagonista no supera del todo la dicotomía entre mente y cuerpo en su propia trayectoria vital. Sin embargo, por narrarse a sí misma y reflexionar en torno al objeto voz de Gardel, la narradora permite vislumbrar los resquicios por donde se puede cuestionar

el sexismo y racismo que provienen en parte de la oposición mente/cuerpo según la cual la mente se vincula con lo masculino y el cuerpo con lo femenino. En una entrevista sobre *La amante de Gardel*, Santos-Febres subraya la importancia como mujer y como latinoamericana de poder “apalabrar”: “Nosotras tenemos que apalabrar lo que nos toca: nuestra relación con el cuerpo, la reivindicación del poder de parir, la propuesta de negociación

en vez de lucha” (Lavín y Santos-Febres). La escritora parece referirse a sí misma y a su protagonista-narradora más reciente. Al “apalabrar” sus experiencias y reflexiones, Micaela explora sus vivencias ambiguas que se escapan al raciocinio, como su encuentro fugaz con Gardel y su voz, y se define como sujeto: mujer negra, puertorriqueña, médica cirujana, investigadora de las propiedades curativas del corazón de viento y amante de Gardel.

NOTAS

¹ Este análisis toma prestados los apodosos de Carlos Gardel que figuran en la novela: el Zorzal (criollo), el Morocho (de Abasto), el Bardo. Además, el artículo se refiere a Gardel como “el tanguero” y “el (célebre) cantante”.

² En su artículo sobre *La amante de Gardel*, Rita de Maeseneer y Manochak Milkon subrayan cómo Santos-Febres refleja las biografías de Gardel en muchos hechos que la novela relata y también añade otros elementos ficticios, como la sífilis de Gardel (249). El Gardel de *La amante de Gardel* es entonces un ente ficticio que a la vez se basa en la figura histórica y contribuye a su mitificación.

³ La historia de Isabel conforma el núcleo de la novela, pero la focalización narrativa se reparte entre diversos personajes: Isabel misma; María de la Candelaria Fresnet, la madrina del hijo ilegítimo de Isabel y el licenciado Fernando Fornarís; Luis Arsenio, el hijo legítimo de Fernando; y doña Cristina Rangel, la esposa de Fernando. Sólo los apartados dedicados a los dos personajes que enloquecen, María de la Candelaria y doña Cristina, incluyen narración en primera persona. En los demás episodios, un narrador en tercera persona narra desde la perspectiva de un personaje determinado.

⁴ La narración de Martín de su extraña relación con Fe en la que reproducen la violencia sexual ejercida por el amo blanco contra la mujer negra esclavizada alterna con la inserción de los testimonios de esclavas manumisas del imperio lusitano y español, los cuales simulan ser documentos históricos oficiales (Arce 227). Mientras el objeto del estudio de Fe son las esclavas manumisas de siglos pasados, el objeto del estudio de Martín es Fe; en ambos casos, las mujeres negras son objetos de estudio, aunque la finalidad sea entender el legado doloroso de la esclavitud. La voz de Fe sólo les llega a los lectores a través del trabajo de recopilación y edición de Martín (Santos-Febres, *Fe* 86).

⁵ Al hacer que el rito de Fe coincida con la noche de Sam Hain, una celebración pagana en que los seres humanos se disfrazan de animales (Santos-Febres, *Fe* 13-14), *Fe en disfraz* coloca en primer plano la corporalidad y la naturaleza animal de las personas.

⁶ En sus análisis de la cuentística de Santos-Febres, Elba Birmingham-Pokorny y Arleen Chiclana y González hacen hincapié en la primacía del cuerpo. Birmingham-Pokorny concluye que los personajes femeninos en los cuentos reunidos y traducidos en *Urban Oracles* (1997) buscan sus identidades a partir del cuerpo y, en sus búsquedas, se liberan de discursos limitantes (126; 128). Chiclana y González sugiere que Santos-Febres inscribe su propio cuerpo en sus cuentos, lo cual no se ajusta a la división occidental entre mente y cuerpo (169).

⁷ La primera novela de Santos-Febres, *Sirena Selena vestida de pena* (2000), no forma parte de la antes mencionada trilogía de novelas que se centran en mujeres negras porque su protagonista es un adolescente que se transforma en la fabulosa bolero travestí Sirena Selena. No obstante, cabe mencionar que se ha estudiado el papel del bolero en la novela e incluso la representación literaria de la voz de Sirena Selena (Piazza 89; 95-98). *Sirena Selena vestida de pena* es un ejemplo excelente de la capacidad de Santos-Febres de evocar en palabras la voz, la cual se ve de nuevo en *La amante de Gardel*. No obstante, la narración en primera persona de *La amante* la distingue de *Sirena Selena*. En *Sirena Selena*, un narrador omnisciente que se focaliza en diversos personajes alterna con fragmentos de las voces de éstos, de forma semejante a la narración de *Nuestra señora de la noche*. Aunque escuchamos la voz de Sirena Selena en algunos apartados, no se narra a sí mismo/a de manera consistente, y la novela cierra con la voz de la empresaria trans que “descubrió” a Selena, Martha Divine, quien quiere fungir como representante de la bolero (Vaquer Fernández 137).

⁸ En el prefacio a la segunda edición de su libro, Patricia Hill Collins aboga por el reconocimiento de los lazos que unen a feministas negras alrededor del mundo (xi).

⁹ Conviene aclarar que Dolar no inventa la identificación de tipos de expresión que transgreden la oposición entre mente y cuerpo. En su cuestionamiento de la oposición entre la música y el lenguaje verbal, Randi Rolvsjord se basa en las ideas de la teórica Julia Kristeva. Se interesa por cómo Kristeva, en su *Revolution in Poetic Language* (1984), reconoce los aspectos no verbales del lenguaje que, no obstante, contribuyen al proceso de significación: “The rhythm, timbre, intonation and dynamics of the language contribute to significance through bodily experiences” (Rolvsjord). De manera semejante, en “Le grain de la voix” (1972), Roland Barthes identifica el “grano” como aquel que une la música y el lenguaje, por un lado, y el cuerpo, por otro: “Le “grain”, c’est le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute” (“The “grain” is the body in voice that sings, in the hand that writes, in the arm that plays music”; traducción mía, 62).

¹⁰ Para un ejemplo de la aplicación de las ideas de Dolar a un estudio cultural, aunque no literario, se puede consultar *The Great Woman Singer. Gender and Voice in Puerto Rican Music* (2017) de Licia Fiol-Matta. Fiol-Matta quiere que concibamos la voz cantante como una voz pensante [thinking voice]: “I come to isolate the performing voice as an object (thinking voice in performance), while advancing the study of voice as thought producer” (8). En su análisis de las voces e imágenes de cuatro cantantes puertorriqueñas: Myrta Silva, Ruth Fernández, Ernestina Reyes y Lucecita Benítez, Fiol-Matta analiza las

cualidades únicas de sus voces para mostrar la manera en que sus “voces pensantes” suscitan el cuestionamiento de los discursos dominantes de género, raza y colonialismo en el contexto puertorriqueño. Entra en diálogo con algunos conceptos de Dolar al interpretar estas cuatro voces.

¹¹ En su libro *Listening*, Jean-Luc Nancy distingue entre escuchar, *to listen*, y oír, *to hear*. Pregunta, “If someone listens to music without knowing anything about it—as we say of those who have no knowledge of musicology—without being capable of interpreting it, is it possible that he is actually listening to it, rather than being reduced to hearing [*entendre*] it?” (63).

¹² En la traducción al español de *A Voice and Nothing More, Una voz y nada más* (2007), se traducen *meaning* como “significado” y *sense* como “sentido”: “oír es ir tras el significado, la significación que puede deletrearse lingüísticamente; escuchar es, más bien, ir en procura del sentido, algo que se anuncia en la voz más allá del significado” (Dolar, *Una voz* 174).

¹³ La noción de lo que no se puede decir se encuentra en la *Revolution in Poetic Language* de Kristeva. En su interpretación de Kristeva, Rolvsjord sostiene, “When language becomes poetic, dominated by musicality, this implies a possibility for expression of the unspeakable, the meaning for whatever reason is not posited in the Symbolic order” (Rolvsjord). Es interesante que Collins describa cómo las cualidades de la voz del predicador son tan importantes como las palabras en sí en los servicios de iglesias negras en los Estados Unidos (264). Se podría decir que la voz del predicador es otro ejemplo de un objeto voz que requiere la atención plena del oyente.

¹⁴ Aunque la novela no se refiere al tango “Oigo tu voz” cuya letra escribió Francisco García Jiménez, es curioso que la canción de tango exprese, al igual que la novela, cómo el recuerdo de la voz de alguien amado nos conmueve por evocar su ausencia y hacernos anhelar su presencia: “Oigo tu voz / ¡la que mi oído no olvida! / [...] Tiemblo por saber / si en mi puerta estás, / si es tu propia voz” (Canaro y García Jiménez).

¹⁵ En su ensayo autobiográfico “¿Por qué escribo?”, Santos-Febres misma reconoce cómo escribir es algo físico que incluso le procura placer (67).

¹⁶ Al resumir algunas de las ideas de Kristeva en *Women's Time* (1986), Rolvsjord constata cómo el lenguaje se construye a partir de una oposición entre lo masculino y lo femenino (Rolvsjord). Existen significados que el lenguaje no puede expresar porque transgreden esta oposición binaria (Rolvsjord).

¹⁷ De Maeseneer y Milkon dedican uno de los apartados de su ensayo a la relación peculiar entre Gardel y Micaela. Reconocen la contradicción aparente entre la Micaela independiente y estudiosa y la Micaela que sigue a Gardel, y arguyen que Santos-Febres le otorga a Micaela cierta agencia dentro de una relación que no deja de ser patriarcal (252). Mi análisis también reconoce la ambigüedad que caracteriza a la pareja insólita. A diferencia del trabajo de De Maeseneer y Milkon, el presente artículo atribuye la naturaleza ambigua de la relación en parte a las cualidades del objeto voz y analiza la importancia de la perspectiva narrativa de Micaela.

¹⁸ De Maeseneer y Milkon describen brevemente cómo Gardel se sirve de su voz cantante y de su voz de cuentista para obtener lo que quiere, incluyendo la seducción de Micaela (250). Mi análisis sostiene que la novela establece una distinción entre la voz cautivadora que canta y la voz que cuenta historias.

¹⁹ Gayatri Chakravorty Spivak señala el papel contradictorio del crítico literario que convierte la mujer subalterna en objeto (48). Este artículo estudia a Micaela. Sin embargo, lo hace con la finalidad de resaltar la importancia de la narración en primera persona de Micaela, en la cual la protagonista transforma a Gardel y su voz en los objetos de la narración.

²⁰ En su entrevista con Yamile Silva, Santos-Febres evoca la fama que tenía Gardel como el seductor latino por excelencia (Silva y Santos-Febres 136).

²¹ De Maeseneer y Milkon analizan cómo el personaje de Gardel en *La amante de Gardel* se asocia con lo subalterno, con las clases pobres e incluso con las personas de color (251). Sin embargo, su análisis de la autoidentificación de Gardel con lo subalterno obvia el racismo explícito de la forma en que Gardel encasilla a Micaela, aunque las autoras reconocen el racismo presente en su entorno.

²² Para un recorrido histórico de las aportaciones de músicos y compositores afroargentinos al desarrollo del tango, ver el artículo “La historia negra del tango” de Norberto Pablo Cirio, publicado por el Museo Casa Carlos Gardel.

²³ En su discusión del impacto de la violencia sexual sobre la sexualidad de las mujeres esclavizadas, Arce constata, “[...]a mujer negra es constituida como un ser sexual cuyo cuerpo es una invitación abierta a la lascivia del hombre blanco y su “vida normal” implica llevar la culpa por el deseo del otro, por lo cual es frecuentemente acusada de seductora o hechicera” (230).

²⁴ En *Nuestra señora de la noche*, Isabel la Negra renuncia a la crianza de su hijo para poder construir su negocio, y paga con su vida su éxito como mujer de negocios. En su análisis de *Fe en disfraz*, Arce observa, “Fe se castiga a sí misma, reconociendo que el triunfo cuesta caro, que su descubrimiento del pasado de estas mujeres esclavas irónicamente le ha proporcionado los instrumentos para su ascenso en el mundo blanco del saber occidental” (243). Santos-Febres identifica en su entrevista con Silva las negociaciones como una manera de resistirse a un sistema desigual, pero confiesa, “El problema de las negociaciones es que quien las sobrelleva siempre carga con la duda de si habrá hecho lo correcto” (138).

²⁵ Maddox conjetura una razón por la que Micaela termina su vida sola en la cual traza un paralelo entre los vocablos “viento” y “vento”, el cual significa dinero en lunfardo: “One could see Micaela’s blessing and curse of having no children and no men after Gardel, her only lover, as the fate administered by the jealous Oshun for betraying her secrets to the west for the sake of money, for Micaela’s *corazón de vento* (‘money heart’), another Derridean wordplay of *viento* (‘wind’) and *vento* (‘money’) in Lunfardo) ([Santos-Febres, *La amante*] 155)” (65).

OBRAS CITADAS

- Arce, Chrissy B. "La Fe disfrazada y la complicidad del deseo." *Lección errante. Mayra Santos Febres y el Caribe contemporáneo*, editado por Nadia Celis Salgado y Juan Pablo Rivera, Editorial Isla Negra, 2011, pp. 226-246.
- Barthes, Roland. "Le grain de la voix." *Musique en jeu*, 9, November 1972, pp. 57-63.
- Birmingham-Pokorny, Elba D. "Cuerpo, mujer y sociedad: La representación de la caribeñidad en la obra de Mayra Santos-Febres." *Rebelión, denuncia y justicia social: Voces enérgicas de autoras hispanoamericanas y españolas*, editado por Clementina Adams, Ediciones Universal, 2004, pp. 123-132.
- Canaro, Mario y Francisco García Jiménez. "Oigo tu voz." *Todo Tango*, www.todotango.com/musica/tema/1004/Oigo-tu-voz/. Consultado 13 noviembre 2023.
- Celis Salgado, Nadia. *La rebelión de las niñas: El Caribe y la conciencia corporal*. Iberoamericana, Editorial Vervuert, 2015.
- Celis Salgado, Nadia y Juan Pablo Rivera, editores. *Lección errante. Mayra Santos Febres y el Caribe contemporáneo*. Editorial Isla Negra, 2011.
- Celis Salgado, Nadia y Mayra Santos-Febres. "Mayra Santos Febres: El lenguaje de los cuerpos caribeños." Conversación con Nadia Celis. *Lección errante. Mayra Santos Febres y el Caribe contemporáneo*, editado por Nadia Celis y Juan Pablo Rivera, Editorial Isla Negra, 2011, pp. 247-65.
- Chiclana y González, Arleen. "The Body of Evidence: Body-Writing, the Text and Mayra Santos Febres' Illicit Bodies." *Unveiling the Body in Hispanic Women's Literature. From Nineteenth-Century Spain to Twenty-First Century United States*, editado por Arleen Chiclana y González y Renée Scott, The Edwin Mellen Press, 2006, pp. 161-186.
- Chiclana y González, Arleen y Renée Scott, editores. *Unveiling the Body in Hispanic Women's Literature. From Nineteenth-Century Spain to Twenty-First Century United States*. The Edwin Mellen Press, 2006.
- Collins, Patricia Hill. *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. Second Edition, Routledge, 2000.
- De Maeseneer, Rita y Manochak Milkon. "Bregando con la voz de su amo. *La amante de Gardel* de Mayra Santos-Febres." *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 50, 2021, pp. 247-254, doi.org/10.5209/alhi.79813.
- Dolar, Mladen. *A Voice and Nothing More*. Massachusetts Institute of Technology, 2006.
- Dolar, Mladen. *Una voz y nada más*. Traducido por Daniela Gutiérrez y Beatriz Vignoli, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2007.
- Fiol-Matta, Licia. *The Great Woman Singer. Gender and Voice in Puerto Rican Music*. Duke UP, 2017. hooks, bell. *Talking Back. Thinking Feminist, Thinking Black*. Routledge, 2015.
- Lavín, Vivian y Mayra Santos-Febres. "Entrevista a Mayra Santos-Febres. *La amante de Gardel*." *Vuelan las Plumas*, Feria Internacional del Libro de Guadalajara, noviembre 2015, soundcloud.com/vuelan-las-plumas/mayra-santos-febres-fil-2015. Consultado 7 agosto 2022.
- Maddox IV, John T. *Fractal Families in New Millennium Narrative by Afro-Puerto Rican Women*. University of Wales Press, 2022.
- Méndez Panedas, Rosario. "El sujeto caribeño o la seducción de la alteridad en *Nuestra señora de la noche* de Mayra Santos Febres." *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 43, 2010, biblioteca.org.ar/libros/151157.pdf. Consultado 31 julio 2022.
- Nancy, Jean-Luc and Charlotte Mandell. "How Music Listens to Itself." *Listening*, Fordham UP, 2007, pp. 63-68. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/j.ctt14bso49.8>. Consultado 9 febrero 2024.
- Nieves López, Edgar. "Autodefinición y subversión en *Fe en disfraz* de Mayra Santos-Febres y *las Negras* de Yolanda Arroyo Pizarro." *Afro-Hispanic Review*, 37, 1, Spring 2018, pp. 48-61.
- Piazza, Sarah. Performing the Novel and Reading the Romantic Song: Popular Music and Metafiction in *Tres tristes tigres*, *Sirena Selena vestida de pena*, *La importancia de llamarse Daniel Santos*, *Le cahier de romances*, and *Cien botellas en una pared*. Yale University Proquest Dissertations Publishing, 2016, 10157609. Consultado 2 agosto 2022.
- Ramos Rosado, Marie. *La mujer negra en la literatura puertorriqueña: cuentística de los setenta*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1999.
- Rolvsjord, Randi. "Music as a Poetic Language." *Voices*, vol. 4, no. 1, 2004.
- Sacido-Romero, Jorge y Sylvia Mieszkowski. "Revoicing Writing: An Introduction to Theorizing Vocality." *Sound Effects: The Object Voice in Fiction*, editado por Jorge Sacido Romero y Sylvia Mieszkowski, Los Países Bajos, Printforce, 2015, pp. 1-18.
- Sacido-Romero, Jorge y Sylvia Mieszkowski, editores. *Sound Effects: The Object Voice in Fiction*. Los Países Bajos: Printforce, 2015.
- Santos-Febres, Mayra. *Fe en disfraz*. Santillana USA Publishing Company, Inc., 2009.
- Santos-Febres, Mayra. *La amante de Gardel*. Editorial Planeta Mexicana, 2015.
- Santos-Febres, Mayra. *Nuestra señora de la noche*. 2006, HarperCollins Publishers, 2008.
- Santos-Febres, Mayra. "¿Por qué escribo?" *Ábaco*, 20, 1999, pp. 64-67.
- Santos-Febres, Mayra. *Sirena Selena vestida de pena*. 2000, Santillana USA Publishing Company, Inc., 2009.
- Santos-Febres, Mayra. *Sobre piel y papel*. Ediciones Callejón, 2005.
- Santos-Febres, Mayra. "Un cuerpo propio. Prólogo." *La rebelión de las niñas: El Caribe y la conciencia corporal*. Nadia Celis Salgado, Iberoamericana, Editorial Vervuert, 2015, pp. 13-15.

Silva, Yamile y Mayra Santos-Febres. "Conversación con Mayra Santos-Febres." *Letras Femeninas*, 41, 2, 2015, pp. 135-41, [jstor.org/stable/44735035](https://www.jstor.org/stable/44735035).

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" *Can the Subaltern Speak? Reflections on the History of an Idea*, Ed. Rosalind Morris, Columbia UP, 2010, pp. 21-78.

Vaquer Fernández, Kadiri. "(Des)identificación caribeña en *Tres tristes tigres* y *Sirena Selenita vestida de pena*: Reincidencias de la retórica de la monstruosidad." *Chasqui*, 48, 2, 2019, pp. 130-141.

Weldt-Basson, Helene. "Memoria cultural versus olvido histórico: Las voces de las esclavas en *Fe en disfraz* de Mayra Santos-Febres y *Cielo de tambores* de Ana Gloria Moya." *Hispanofilia*, January 2017, pp. 187-201.

Wittig, Monique. "Homo sum." *Feminist Issues*, vol. 10, no. 3, Spring 1990, pp. 3-11.

recibido 29 Julio 2023

revisado 17 Noviembre 2023

aceptado 26 Noviembre 2023