

## LAS PALABRAS ARCHIVADAS: MALABARISMOS EN LA ESCRITURA DE ANA LYDIA VEGA

### Resumen

*Ana Lydia Vega ha producido una escritura dialógica que despliega debates ficcionales entre diferentes sectores (archivos) que coexisten en la sociedad post-industrial puertorriqueña. Este artículo propone que el manejo que la escritora hace de una diversidad de temas, como el feminismo, políticas culturales y raciales en el Caribe, además de hablar de la historia junto con la vida cotidiana, mediante su despliegue de distintos géneros y estilos discursivos se puede leer como estrategias que responden a una necesidad de abrirse paso en el campo letrado, concebido como un específico uso de la palabra masculina que impone estructuras, temas y aparatos retóricos. El resultado de su apropiación del género menor, y estrategias retóricas como la puesta en evidencia de silencios significantes que subjetivizan el hablante femenino (Ludmer, Castillo), es el de ofrecer una versión compleja de la sociedad, que supera las oposiciones binarias.*

Palabras clave: *Ana Lydia Vega, géneros menores, literatura puertorriqueña, archivos*

### Abstract

*Ana Lydia Vega has produced a dialogic writing that displays fictional debates among the many sectors (archives) that coexist in the post-industrial society in Puerto Rico. This paper proposes that her treatment of diverse themes, such as feminism, Caribbean cultural and racial politics, as well as history and everyday life, from a deployment of these diverse discursive registers mentioned above, can be considered a strategy to insert herself in the field of the lettered culture. It is a strategy to, among other things, open up a space for her writing in a field so constrained with rules, as is the lettered culture, which can be defined as a specific use of the masculine word. The result of her recourse to minor genres and the deployment of strategies such as significant silences (Ludmer, Castillo), is that she subjectivizes the female speaker as long as she gives a view of society that goes beyond binary oppositions.*

Key words: *Ana Lydia Vega, Puerto Rican literature, minor genres, archives*

A mis Anas favoritas: Luz Ana y Ana Lydia

*un sol azul,  
 un ojo mirando al infinito,  
 una paloma de luz humedecida,  
 un ojo sigiloso resbalando en la noche,  
 el siniestro pudor ante el misterio;  
 el abismo al acecho,  
 el agua nombradora  
 del animal,  
 a diario fiero y tierno;  
 una raíz bajando hacia la estrella,  
 malabarismos, trucos  
 para entender la luz  
 a veces más oscura que la sombra,  
 rigen esta punzante pasión  
 por la palabra.*

Ángela María Dávila, *Animal fiero y tierno* (1977)<sup>1</sup>

*The autochthonous was loosely summed up by a proponent of the measure as a "jibara ñangotá en el campo bebiendo café en una dita", whereas universal culture was compared to "un señor sentado en un flamante restaurante, tomando café con toda la expresión de lo que es buen gusto" (Redacción Claridad 1980). In this metaphor, female and male, rural and urban, kneeling and sitting, and even hand-made and manufactured utensils, are opposed to convey the inferior standing of autochthonous culture in relation to the universal.*

Arleen Dávila (1997)<sup>2</sup>

## I. DE ARCHIVOS Y MALABARES

La definición de cultura que se menciona en el segundo epígrafe que encabeza este trabajo caracteriza el contexto al que se refiere Ana Lydia Vega en su muy criticado cuento "Pollito Chicken".<sup>3</sup> Esto es importante porque la contextualización del cuento ofrece otra lectura, más rica y compleja que la lectura

<sup>1</sup> Ángela María Dávila, *Animal fiero y tierno*, Río Piedras, Huracán, 1981; epígrafe sin número de página.

<sup>2</sup> Arleen Dávila, *Sponsored Identities*, Philadelphia: Temple, 1997.

<sup>3</sup> Véase, por ejemplo, el ensayo de Frances Negrón en *Puerto Rican Jam* (Negrón Muntaner y Ramón Groesfogel, ed, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 1997). Negrón se centra para su crítica en ver que el cuento representa de modo estereotipado a una nuyorican quien se "puertorriqueñiza" gracias a una penetración. Mi lectura intenta contextualizar el cuento y demostrar que aquella lectura se equivoca porque no presta atención a los diferentes discursos que confligen en el cuento, como mostraré más adelante. El cuento de Vega aparece originalmente en *Virgenes y mártires* (1981), publicado junto a Carmen Lugo, Río Piedras, Huracán, 1988.

que la crítica ha hecho hasta ahora. Esta versión de la cultura puertorriqueña, aclara Arleen Dávila, fue propuesta bajo la incumbencia del Partido Nuevo Progresista Puertorriqueño cuando se proyectó la formación de una entidad que, compitiendo con el Instituto de Cultura Puertorriqueña creado por el Partido Popular Democrático, promoviera una versión alternativa de la cultura puertorriqueña en el extranjero. La entidad creada se llamó La Administración de Fomento Económico (Fomento). La cita es pertinente a este trabajo porque caracteriza los debates sobre las imágenes de cultura, siempre maniqueos, que quisieron promover las diferentes facciones políticas en los años setenta en la isla. Como explica la cita, un Puerto Rico moderno a imagen y semejanza de los países industrializados fue el que prefirió promover Fomento, y fue ésa la isla imaginaria a la que decidió regresar Suzie Bermiúdez.

Ya se ha señalado cómo este cuento tematiza el feminismo, haciendo un tratamiento más complejo de este tema al incorporarse también a la narración la tematización del colonialismo.<sup>4</sup> En él una puertorriqueña emigrada a Nueva York hace sólo diez años (Bermiúdez), regresa a la isla en la que, según el recuento del bartender de la piscina, tiene una aventura con él, siendo su clímax también el punto culminante de su visita a la isla, y la resolución del cuento. La construcción de este personaje emigrado podría, de hecho, ser problemática ya que Bermiúdez es un ser indeciso, inseguro, y sin una identidad clara y definida, la cual sólo se aclara gracias a una penetración masculina. Sin embargo, en mi discusión introductoria me concentraré en mostrar cómo Vega pone a dialogar diferentes "archivos" en su escritura, lo cual es una apertura del campo letrado al reconocimiento de otras memorias, más allá de la custodiada por medio de la letra impresa. Esta referencia al archivo alude a las propuestas de Roberto González Echevarría en su libro *Myth and Archive* (1990).<sup>5</sup> En la parte final de este trabajo me referiré en específico a sus propuestas, por el momento presentaré las mías con una lectura de "Pollito Chicken".

Suzie Bermiúdez, ya desde su nombre y apellido anglicados muestra lo que en el marco de la escritura de los cuarenta sería considerado como una pérdida de identidad. En este caso, sin embargo, y en oposición a aquella literatura que prefería las itálicas para marcar el inglés como una interferencia indeseable a la literatura y la puertorriqueñidad, el narrador que cuenta la historia del viaje de Suzie a la isla aparece contaminado del spanglish que habla su personaje. En estilo indirecto libre se explican las razones que llevaron a Suzie a regresar, marcando desde el principio del cuento que su mirada se produce con *ojos*

<sup>4</sup> Ver por ejemplo, de Catherine Den Tandt: "Questions of Identity: Ana Lydia Vega and France Théret," Dissertation, Cornell University, 1993. Esta disertación fue publicada en el 2002 por la Editorial de la Universidad de Puerto Rico; Áurea María Sotomayor, "Virgenes y mártires, instrucciones para su consumo", *Hilo de aracne*, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995.

<sup>5</sup> Durham, London, Duke University Press, 1998.

*imperiales*, según los describe Mary Pratt en su libro *Imperial Eyes*:<sup>6</sup> “Lo que la decidió fue el breathtaking poster de Fomento que vio en la travel agency del lobby de su building. El breathtaking poster mentado representaba una pareja de beautiful people holding hands en el funicular del Hotel Conquistador”.<sup>7</sup> La campaña turística de Fomento atrajo a Suzie, con su publicidad universalista de un Puerto Rico desarrollado: ésta no regresa a la isla como puertorriqueña (prefiere no quedarse en casa de la abuela) sino que opta por la experiencia de la isla desde la mirada turística.

Entre las características de la *mirada imperial* que acá se repiten de forma paródica está la decisión del personaje de alojarse en el hotel con el sugestivo nombre El Conquistador, que está en lo alto de una montaña (lugar desde el que típicamente se ejerce el control desde la mirada) que mira hacia el mar (al que se baja con un tecnológico teleférico que termina por estar roto) en la costa este de la isla. El viaje de este personaje desde el aeropuerto hasta su destino final es, metafóricamente, el camino opuesto al de Marlow en *Heart of Darkness*: desde el espacio de significados incontrolables y corruptores de la identidad donde “Le faltó aire y tuvo que desperately hold on a la imagen del breathtaking poster para no echar a correr hacia el avión”,<sup>8</sup> pasó a la comodidad de las ilusiones cumplidas que representa el hotel de lujo: “El Conquistador se le apareció como un castillo de los Middle Ages surgido de las olas. Era just what she had always dreamed about. Su intempestivo one-week leave comenzó a cobrar sentido ante esa ravashing view”.<sup>9</sup> Esta sensación de bienestar que progresivamente va convirtiendo la isla en la imagen de afiche turístico esperada surgirá siempre opuesta a otro Puerto Rico, el de la abuela, los hair rollers, el calor y la violencia.<sup>10</sup> Es esta última la que provoca que Suzie prefiera los espacios cerrados y protegidos, además del miedo al Otro típico de las personas con prejuicios raciales y de clase, y así, el primer espacio de seguridad que el personaje experimenta luego de su llegada es la guagua del hotel:

Suzie Bermúdez se montó en el station-wagon del Hotel conquistador que estaba cundido de full-blood, flower-shirted, Bermuda-Shorted Con-tinentals con Polaroid camera colgando del cuello. Y sería porque el station-wagon era air-conditioned, se sintió como si estuviera bailando un fox-trot en la azotea del Empire State Building.<sup>11</sup>

<sup>6</sup> Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes*, Londres, New York, Routledge, 1992. La autora explica en la última parte de su libro titulada “Imperial Stylistics” algunas características de la literatura de viaje. Estas son: la estetización del paisaje, la densidad de la significación y la posición de dominio que asume el observante ante el objeto observado.

<sup>7</sup> Vega, “Pollito...” *op. cit.*; p. 75.

<sup>8</sup> *Ibid.*; p. 76.

<sup>9</sup> *Ibid.*; p. 77.

<sup>10</sup> Los puertorriqueños son, según la protagonista: “una vociferante crowd disfrazada de colores aullantes y coronada por kilómetros de hair rollers...”, *Ibid.*; p. 76.

<sup>11</sup> *Ibid.*

Antes del arribo, la segunda sensación de seguridad se la brindó el paisaje del Puerto Rico en vías de industrialización: "...le pareció very encouraging aquella proliferación de urbanizaciones, fábricas, condominios, carreteras y shopping centers".<sup>12</sup> El desarrollo es la característica que estetiza el paisaje, en lugar de la naturaleza salvaje en la mirada imperial tradicional.

Su mirada imperial es también aludida por la literatura que escoge para pasar el tiempo en la piscina del hotel: "Y poniéndose los sunglasses, abrió el bestseller de turno en la página exacta en la que el negro haitiano hipnotizaba a su víctima blanca para efectuar unos primitivos Voodoo rites sobre su naked body".<sup>13</sup> La función de la descripción del libro que lee Suzie es la de marcar nuevamente la mirada ideológica desde la que este personaje observa lo que llama la "fauna local". Por supuesto, una visita al trópico, dice la mitología que forma la mirada de Suzie, no puede prescindir de la exuberante sexualidad, por lo que busca una pareja para poder acoplarse:

Alrededor del pentagonal swimming pool abundaba, por sobre los full-blood Americans, la fauna local. Un altoparlante difundía meliflua Music from the Tropics, cantada por un crooner de quivering voice y distinguishing goleta English, mientras los atléticos Latin specimens modelaban sus bíceps en el trampolín. Suzie Bermúdez buscó en vano un rostro pecoso, un rubicundo crew-cut hacia el que dirigir sus batientes eyelashes. Unfortunately, el grupo era predominantly senil, compuesto de Middle-class, Suburban Americans estrenando su primer cheque del Social Security.<sup>14</sup>

El libro que leía y la parafernalia de turismo continúa dando las pautas ideológicas de la mirada de Suzie, cuando, según la voz del narrador: "Tres piñas coladas later y post violación de la protagonista del best-seller, Suzie no tuvo más remedio que comenzar a inspeccionar los native specimens con el rabo del ojo".<sup>15</sup> La mirada zoológica que recuerda la de los naturalistas que proporcionaron el marco ideológico para justificar la avanzada capitalista europea en el S. XIX sigue informando la de Suzie, pero su campo de referencias se expande también a la televisión estadounidense, cuando la descripción del pecho del bartender se reduce a "tarzánico".<sup>16</sup> Suzie Bermúdez estaba poseída por un "Voodoo" cuando, a pesar de sus prejuicios contra los "native specimens," no puede controlar su impulso de llamar a este bartender ("Oh my God, murmuró, sonrojándose como una frozen strawberry al sentir que sus platinum-frosted fingernails buscaban, independientemente de su voluntad, el

<sup>12</sup> *Ibid.*; p. 77.

<sup>13</sup> *Ibid.*; p. 78.

<sup>14</sup> *Ibid.*; pp. 77-78.

<sup>15</sup> *Ibid.*; p. 78.

<sup>16</sup> *Ibid.* Véase *Imperial Eyes* (*op. cit.*, Pratt) para una discusión de la vanguardia capitalista. Dice la autora, por ejemplo: "I call them the capitalist vanguard. Far from mystifying European expansionist design in their writings, the capitalist vanguard tended to thematize them—indeed, consecrated them"; pp. 147-8.

teléfono)".<sup>17</sup> Y en el cuento existe un silencio en el espacio en el que se debería relatar el encuentro. Es mi argumento que la función de este silencio tiene que considerarse para entender el cuento, y representa una negativa de dar al lector una realidad objetiva. Luego del silencio marcado por un espacio no impreso en el libro, en el párrafo final de este cuento, la versión de los hechos que se ofrece pasa por la palabra masculina, puesta en boca del bartender, produciendo así un rasgo que es típico de la escritura de Vega: la representación de posiciones encontradas, en este caso, la de Suzie Bermúdez (mujer puertorriqueña, exilada, con la mirada imperial) y la del bartender (puertorriqueño mulato, conquistador caribeño). Son dos estereotipos los que se enfrentan y el efecto del cuento reside en la confrontación de estas dos posiciones sociales e ideológicas. La importancia de este hecho la comenta Áurea María Sotomayor, refiriéndose a otro cuento de Vega, aunque llegando a conclusiones diferentes a las mías respecto a su escritura en general:

El hombre tan sólo goza de la salida triunfante que le concede el acto verbal. De ahí que el hombre-macho culmine su relación erótica contando sus gestos (gestos y no gestas, y no hazañas) o sus penas. Mas son las penas inherentes al único acto que pueden realizar con éxito: contar su versión de los hechos a la comunidad machista. El cierre de oro del acto sexual no es su consumación, sino su *vocalización*, relatar sus "hazañas" a los suyos, pavonear su hombría ante un espejo y ser reconocido.<sup>18</sup>

Esta función de la palabra masculina que Sotomayor tan elocuentemente describe es tan parodiada como la mirada imperial de que se apropia Suzie Bermúdez en este cuento. Es el encuentro de estos dos personajes seleccionados entre la multiplicidad de posibilidades sociales, caracterizados por un boceto de su modo de hablar (por lo que son caricaturas), lo que brinda el giro más interesante al cuento. Es por eso que es importante notar que el final del cuento el acto sexual está relatado en boca de un narrador contaminado del discurso del "admirado mamitólogo" que se burla de su presa. La penetración que cura lo que se representa como una falta de identidad en el personaje de Suzie, quien como respuesta a ella grita el "¡VIVA PUELTO RICO LIBREEEEEEEEEEEEEEEEE!" [sic.],<sup>19</sup> con que se cierra el cuento, alude a las penetraciones que recetaba la generación del cuarenta para la cura del problema colonial. ¿Coincide la mirada de la autora con la del macho que narra este evento? Notar que el cuento enfrenta estos dos discursos parodiándolos a ambos, el construido desde la mirada imperial en Suzie, y el del penetrador macho puertorriqueño que tan afanosamente defendió Marqués en su escritura, ofrece un cuento más rico en significaciones. La función autorial desde la que los cuentos están escritos, propongo por otra parte, más que presentar moralejas

<sup>17</sup> Vega, "Pollito..." *op.cit.*; p. 78.

<sup>18</sup> Sotomayor., *op. cit.*; p. 63.

<sup>19</sup> Vega, "Pollito...", *op. cit.*; p. 79.

a la manera del Infante Juan Manuel, fuerza el diálogo entre lo que Catherine Den Tandt llama la coincidencia conflictiva o dialógica de epistemologías y ontologías.<sup>20</sup> En este cuento la voz del hombre está para hacer evidente los modos en que la mujer es construida por el discurso masculino, estrategia que utiliza también al dialogar en sus cuentos con la salsa. Ante el machismo de la salsa, la óptica de la escritura de Vega es la de mujer. Dice Aparicio sobre "Tres selecciones por una peseta":

Lo que a primera vista se puede leer como quejas sobre las mujeres son las voces de los hombres *construyendo* a la mujer, diatribas que se logran gracias al discurso de la música que están escuchando. Dichos personajes no tienen un lenguaje propio, sino que constantemente se apropian de los textos cancioneriles de la música popular.<sup>21</sup>

El objetivo es la parodia a la construcción de la mujer desde el discurso masculino, tanto de la escritura de la generación del cuarenta, como en la salsa y en el habla entre hombres en este cuento. Al tomarse en cuenta el contexto más amplio en el que se inserta esta literatura es cuando se vuelve evidente que lecturas simples, ya sean literales, feministas o caribeñas, resultan en última instancia insuficientes para explicar los textos producidos por esta autora. Adelante se mostrará la complejidad del proyecto de Vega viendo como, en una estrategia para poder decir, la escritora opta por codificar desde el espacio que el género menor le brinda: estos son sus malabares.

## II. LA LITERATURA MENOR

The idea of 'normal literature' —to paraphrase another *Annales* expression— has no place in criticism. The result is that, at present, our knowledge of literary history closely resembles the maps of Africa of a century and a half ago: the coastal strips are familiar but an entire continent is unknown. Dazzled by the great estuaries of mythical rivers, when it comes to pinpointing the source we still trust too often to bizarre hypotheses or even to legends.

Franco Moretti.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Anibal González, en una interpretación que a mi juicio desatina por el aparato crítico que maneja para la interpretación, dice de la función autorial que construye los cuentos: "En todos estos relatos, los personajes son estereotipos, caricaturas o entes personificados cuyas mutaciones e interacciones ilustran una moraleja que unas veces se nos anticipa en los epígrafes y otras se nos presenta de manera más tradicional al final del cuento" ("Ana Lydia Pluraega: unidad y multiplicidad caribeñas en la obra de Ana Lydia Vega", *Revista Iberoamericana* 59.162-63 (enero-junio 1993); pp. 289-300, p. 294). Es mi argumento que la escritura de Vega va más allá de la moraleja para enfrentar posibles subjetividades. Para un argumento afín al mío, de Catherine Den Tandt ver *op.cit.*

<sup>21</sup> Frances Aparicio, "Entre la guaracha y el bolero, un ciclo de intertextos musicales en la nueva narrativa puertorriqueña", *Revista Iberoamericana* 59.162-63 (enero-junio 1993), 73-89; p. 83, énfasis en el original.

<sup>22</sup> *Signs Taken for Wonders* London, New York: Verso, 1983. Citaré de una reimpresión de 1988; p. 15.

Franco Moretti, en su libro arriba citado demuestra cómo también los géneros menores de escritura han funcionado en la formación del imaginario contemporáneo, a pesar de que éstos hayan sido ignorados por la crítica literaria. Un modo de explicar la preferencia por estos géneros en la escritura de Vega sería notar que, siendo éstos poco investigados (regulados) por la crítica, la experimentación discursiva desde ellos es más libre: se entra en terreno permitido, ya que no se escribe con pretensiones obvias de enfrentar los cánones literarios de la literatura concebida como seria, con el resultado de una literatura que, de este modo, muy seriamente interviene en estructuras literarias. Hacer ver la complejidad del malabarismo que emprende Vega con archivos o memorias de los distintos géneros es, entonces, una intervención que propicia el diálogo que Vega propone con la institución literaria y que no se da siempre debido a la incomunicación estructural. Quiérese decir con este término que las estructuras de la institución literaria, debido a la tradición que la rige, no reconoce ciertas intervenciones como interpelaciones. También se podría argumentar que precisamente por la mayor popularidad de estos géneros marginales, los anhelos democratizantes de la autora se pueden concretizar mejor en ellos.<sup>23</sup> De hecho, su preferencia por géneros reconocibles por la experiencia narrativa más popular o masificada explica también su utilización de otro tipo de cuento que se emparenta con el cuento de origen oral popular ("Otra maladad de Pateco"), tanto como con la tradición del cuento literario moderno.<sup>24</sup>

Moretti localiza el surgimiento del género amarillo, por su parte, junto al de los monopolios, *trusts* y grandes bancos, instituciones que, según este crítico, despersonalizan el capital y lo separan del capitalista. El pequeño propietario, sigue diciendo este crítico, se enfrenta a estas instituciones procurando su independencia económica y es el aislamiento moderno el que lo traiciona volviéndolo una víctima. Así, en el meollo de la novela detectivesca se encuentra una lucha entre la masificación y la individualidad. Es también esta característica la que delata al criminal:

The difference between innocence and guilt returns as the opposition between stereotype and individual. Innocence is conformity; individuality, guilt. It is, in fact,

<sup>23</sup> En mi disertación doctoral discuto también lo que llamo los "anhelos democratizantes" de Vega en una lectura de su lección inaugural ofrecida en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Esta conferencia, que luego pasó a ser un ensayo de *Esperando a Loló* ("La felicidad ja ja ja, ja y la Universidad") Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1988. Véase: "En cultura letrada, cultura popular y cultura de masas: El intelectual y la esfera pública en México y Puerto Rico", Stanford University, 1999.

<sup>24</sup> El cuento citado aparece en *Encancaramablado y otros cuentos de naufragio*, Habana, Casa de las Américas, 1982. Por otra parte, Warren Walker publicó un artículo en el que se intenta trazar una conexión entre el cuento popular de tradición oral (folktale) y el cuento moderno, siendo éste uno de los pocos intentos críticos que he podido encontrar que elaboran esta conexión ya que, según según Walker, la tradición moderna intenta separarse de esta matriz: "Although in some ways the development of the genre during the 'Era of the Overcoat' has been a steady progression away from its oral matrix, in other ways the tale has never wandered far from home"; p. 15.



something irreducibly personal that betrays the individual: traces, signs that only he could have left behind. The perfect crime—the nightmare of detective fiction—is the featureless, deindividualized crime that anyone could have committed because at this point everyone is the same.<sup>25</sup>

Esta propuesta de Moretti me ofrece el punto de entrada para entender la colección de cuentos que publicó Vega en el 1987 bajo el título *Pasión de historias e historias de pasión*.<sup>26</sup>

El título mismo de la colección alude simultáneamente al melodrama, al chisme y al género detectivesco, ya que un crimen de pasión es uno de los temas preferidos para el o la chismosa, usualmente amante del melodrama. El chisme es también la fuente que complementa con detalles omitidos y juicios morales la labor informativa de la prensa roja. Algunos de los cuentos publicados en esta colección giran en torno a crímenes pasionales que parecen sacados directamente de esta prensa en Puerto Rico. *El Vocero* es uno de los intertextos principales en el cuento que le da parcialmente título a la colección: "Pasión de historia".

Mi discusión de este cuento mostrará cómo en la selección de este género marginal Vega se localiza en un espacio de relativa seguridad para hablar del capitalismo y la individualidad, vistos ambos desde una perspectiva o una "óptica", como dice Vega, de mujer. Este género permite a esta escritora plantear cómo la individualidad de la mujer continúa en conflicto con y en la modernidad, y criticar así el modo en que los cuerpos de mujer se han recurrentemente objetivado para desde ese gesto propiciar la subjetivación del yo en la escritura.<sup>27</sup> Que la protagonista de esta historia sea una escritora es también un hecho importante para la interpretación del cuento, ya que fue la mujer productora de cultura la que más temió la generación del cuarenta.<sup>28</sup> Esta colección de cuentos, como el cuento que le da título, sin abandonar el humor que caracteriza la escritura de Vega, se empeña en mostrar el *efecto de la palabra* en los cuerpos de mujer: los convierte en cadáveres.

El cuento comienza con una aspirante a escritora que recoge afanosamente los datos de un asesinato reciente muy discutido en los medios: una mujer (Malem) fue asesinada por su ex-amante, quien la encuentra con un sucesor y la apuñala. La versión de los hechos planificada por el personaje de la escritora servirá para contradecir la oficial y retar las convenciones machistas reinantes en la interpretación de lo sucedido:

<sup>25</sup> Moretti, *op. cit.*; p. 135.

<sup>26</sup> Buenos Aires: de la Flor, 1990.

<sup>27</sup> Véase el segundo y tercer capítulos de mi disertación, *op.cit.*

<sup>28</sup> Para más información sobre este punto refiérase a los ensayos de Agnes Lugo Ortiz, en especial: "Nationalism, Male Anxiety, and the Lesbian Body in Puerto Rican Narrative," Sylvia Molloy y Robert McKee Irwin, ed., *Hispanisms and Homosexualities*, Durham, London, Duke University Press, 1988.

Por estar rezando no fue, epitafio el Club de Esposas Condomindas mientras Machistas Unidos Jamás Serán Jodidos recoge la consigna heroica del asesino que se entrega al día siguiente en el cuartel de Hato Rey: La piqué porque me la pegó, versión urbanamente prosaica del viejo Mía o de naiden. Por supuesto que ninguno se preguntó por qué el fulano que salió pitando cuando las vio malas no tuvo que gastarse ni un chavo prieto en curitas. Y a nadie se le ocurrió impugnar el yo-no-meto-la-cuchara-en-plato-ajeno de los espectadores que no abrieron la puerta cuando Malem vino a pedir el último aguinaldo. Se la vi, como se dice en francés criollo.<sup>29</sup>

La individualidad es un elemento importante en la historia que investiga la escritora, como presagia el patrón que Moretti descubre en el género. Malem había defendido su derecho a la individualidad en el espacio privado de su casa y es la impugnación de ésta lo que preocupa al personaje de la escritora. En el nivel literario, Malem asume una sexualidad propia, retando la posición de madre-virgen que le asigna la narrativa nacionalista oficial, por lo que es asesinada.<sup>30</sup> La violencia contra la mujer estetizada en la escritura del cuarenta y promovida en discursos populares, como la salsa, quedan expuestos como simples actos de violencia, no más nobles de los que publica la prensa amarilla a diario.

En este cuento se reta también la fácil distinción entre esfera pública y esfera privada en la que se basa la siguiente elaboración que hace Moretti del trabajo ideológico sobre la individualidad en el género detectivesco:

The idea that anything the individual desires to protect from the interference of society—the liberal ‘freedom from’—favors or even coincides with crime is gradually insinuated, and is the source of the fascination with ‘locked room mysteries.’ The murderer and the victim are inside, society—innocent and weak—outside. The victim seeks refuge in the private sphere, and precisely there, he encounters death, which would not have struck him down in the crowd.<sup>31</sup>

Mientras que en la cita se define el espacio privado como el lugar idóneo para el crimen, en el caso Malem el crimen se comete en el espacio semi-público del pasillo de su edificio, adonde la víctima sale en busca de la solidaridad pública que debía defender su vida. El grupo —los vecinos— no defiende a la víctima que salió de su espacio privado. El dictado social de que “entre marido y mujer nadie se mete” demuestra que si se consideran problemas de género el carácter protector del espacio público desaparece, por lo que el cuento ofrece una crítica a las estructuras sexuadas de discriminación social, modificando la explicación meramente económica que ofrece Moretti de la ideología implícita en la estructura del género amarillo.

<sup>29</sup> Vega, “Pasión de historias”, *op.cit.*; p. 11.

<sup>30</sup> Sobre la maternidad y virginidad impuestos a la mujer en el contexto de los debates culturales en Puerto Rico véase el artículo de Den Tadt titulado “Tracing Nation and Gender: Ana Lydia Vega”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 28.1(enero de 1994): 3-23.

<sup>31</sup> Moretti, *op.cit.*; p. 31.

Pero la trama se complica al implicar también a la mujer productora de cultura letrada en este tipo de violencia y el diálogo implícito en el cuento pasa a incluir, además del archivo letrado como interlocutor, el de la novela amarilla y el popular. El personaje de la escritora, como su objeto de estudio y escritura, también acaba de salir de una relación amorosa y su fin no distará del de Malem. Para huir de la violencia implicada en los ojos mirones de su ex-amante, quien la espía a través de la ventana, la escritora decide irse de vacaciones a Francia, donde se encuentra con su amiga Vilma. Ella está casada con un Francés y, al recibirla en su casa, le cuenta obsesivamente la historia sado-masoquista de su matrimonio. La escritora no sabe discernir cuál es la verdadera versión de los hechos, la que le cuenta su amiga o el esposo de ella, quien la da por loca. Para aumentar las sospechas de la escritora y el lector de toda la historia, a su regreso a Puerto Rico ésta pierde contacto con Vilma dejándose irresuelta la verdad del aparentemente abusivo matrimonio de su amiga. Acto seguido, el lector se entera de que la escritora muere también ejecutada por el ex-amante.

Descifrar este nudo de historias es una actividad que se facilita al recordar la narrativa nacionalista escrita por René Marqués y la generación del cuarenta. En los escritos de esta generación la subjetivación de la voz narrativa depende de que la mujer asuma un rol doméstico estrechamente codificado. Cualquier salida de este patrón hacia la producción de su subjetividad, sea con la palabra o la escritura, se castiga con el maltrato físico estetizado (sobre todo en los cuentos y novelas de Marqués) o simbólico.<sup>32</sup> Es por esto que peligra la vida de la escritora que protagoniza este cuento, quien desestetiza la violencia implícita en esta escritura al contar la historia del asesinato desde el punto de vista de la víctima. Cuando la voz que narra la historia es asesinada, la imposibilidad de presentar su versión detiene la escritura. En este cuento se ficcionaliza la imposibilidad del acceso a la verdad del Otro. Así se expresa el personaje de la escritora en este cuento:

¿Cómo decir la muerte de Malem? ¿En boca de quién ponerla? ¿De la vecina temerosa que no abrió la puerta? ¿Del retén del cuartel, eslechado de admiración ante el relato del asesino que se entrega? ¿Del amante de turno, apestoso a cerveza y nicotina, mientras oye por la radio el final de su *soirée* frustrada? ¿Del estudiante de medicina que levanta la sábana y queda hipnotizado por la carne marcada de una mujer ausente? ¿Quién contaría a Malem, quién diría la verdad, si ella está muerta?<sup>33</sup>

Es esta incertidumbre la que se ficcionaliza también con la sucesión de historias contradictorias desde las que se cuentan los problemas matrimoniales de

<sup>32</sup> Elaboro esta lectura de la novela de Marqués en mi disertación doctoral (*op.cit.*). Para mi argumentación me apoyo, entre otros escritos, en un artículo de Agnes Lugo Ortiz citado arriba, que trata sobre la representación de la mujer intelectual como una lesbiana hombruna, según sus palabras (*op. cit.*).

<sup>33</sup> Vega, "Pasión de historia", *op. cit.*; pp. 22-23.

su amiga en Francia. Al escribir, sin saberlo, repite en cierta manera el patrón de vida de la víctima objeto de su escritura: Malem se distinguía de la masa por su sexualidad, la escritora, precisamente, por esta actividad productiva de subjetividad que le está prohibida. La escritora busca su propia muerte ya que, según Moretti: "It is the *punishment* of one who, willfully or not, trespassed the boundaries of normality. He who distinguished himself has his destiny marked out".<sup>34</sup>

La investigación del asesinato de Malem no ayuda a la protagonista a predecir su posible muerte porque, citando otra vez a Moretti, el lector de un relato detectivesco permanece inocente: "One reads only with the purpose of remaining as one already is: innocent. Detective fiction owes its success to the fact that it teaches nothing".<sup>35</sup> Pero esta inocencia es más que sólo la inocencia del lector. La inocencia es la de la sociedad completa, arguye Moretti, que busca un sólo culpable por crimen, por lo que el resto de la sociedad se exonera: "Because the crime is presented in the form of a mystery, society is absolved from the start: the solution of the mystery proves its innocence".<sup>36</sup> Otra vez, en el caso de este cuento de Vega, este paradigma, a la vez que se utiliza se invierte. La escritora busca las causas del asesinato de Malem, porque le interesa extender la lista de culpables que la sociedad ha reducido a la propia víctima. Cuando en la narrativa general que se lee se revive el asesinato de Malem, primero en la desaparición de Vilma y, finalmente, en la muerte de la protagonista, se logra el efecto de personalizar la víctima. El impacto en el/la lector/a es violento cuando éste/a lee, publicada en una revista feminista de escasa circulación, la noticia de la muerte de la escritora que lo/a había acompañado durante toda la historia:

#### NOTA DE LA EDITORA

A principios de diciembre, 1982, la autora nos trajo este manuscrito que hoy publicamos en nuestra colección *TEXTIMONIOS*. El 31 del mismo mes, mientras despedía el año con unos amigos, murió de un tiro a la cabeza que le disparó por la ventana de su residencia un desconocido. Nuestra editorial se une a las organizaciones que han reclamado de las autoridades una investigación cabal de este caso.<sup>37</sup>

Lo que queda es un vacío. La atmósfera de tensión característica del género detectivesco es el elemento que más fielmente se replica en la escritura de estos cuentos. Pero en lugar de ser una tensión causada por la presencia de un mal definido y no localizado, ella es causada por la imposibilidad de individuación del mal en un victimario en específico.

<sup>34</sup> Moretti, *op. cit.*; p. 137, énfasis en el original.

<sup>35</sup> *Ibid.*; p. 138.

<sup>36</sup> *Ibid.*; p. 145.

<sup>37</sup> *Ibid.*; p. 138.

Como en la historia que discuto en la sección anterior, sólo se entienden los niveles más sutiles de implicaciones al leer esta colección contextualmente. En la siguiente sección, que trata sobre la historia que abre su colección *Falsas crónicas del sur*, discuto cómo los silencios no son sólo parte de la estrategia discursiva sino que están también inscritos como parte de las problemáticas con las que lidian los personajes.<sup>38</sup> También en ese cuento se confrontan archivos privados y de minorías con el archivo oficial. Esta argumentación me permitirá atar cabos en mi conclusión, amarrando los hilos que he ido hilvanando.

### III. LOS ROMÁNTICOS SILENCIOS

Arguments about origins are notoriously pointless. It is not pointless, however, to underscore the transcultural dimensions of what is canonically called European Romanticism. Westerners are accustomed to thinking of romantic projects of liberty, individualism, and liberalism as emanating *from* Europe *to* the colonial periphery, but less accustomed to thinking about emanations *from* the contact zones *back* to Europe. Surely Europe was as much influenced *by* as an influence *on* the tensions which in the 1780s produced the Indian uprising in the Andes, revolt in South Africa, the Tiradentes' rebellion in Brazil, the revolution that overthrew white rule in Santo Domingo, and other such events in contact zones.

Mary Pratt.<sup>39</sup>

El silencio como estrategia discursiva ha sido analizado por Debra Castillo, en diálogo con algunas de las sugerencias que hiciera Josefina Ludmer en su ensayo ya citado. Castillo observa en la sección de su libro *Talking Back*,<sup>40</sup> en el que define el silencio como estrategia significativa en la escritura hecha por mujeres, que mientras que el hombre tiene la opción entre el habla o el silencio, ésta es siempre contingente al obligatorio silencio de la mujer ("Men, in this model, have the choice of speech or silence, a choice contingent in either case upon the continued silence of women").<sup>41</sup> A esta imposición de silencio la mujer reacciona tomando no uno, sino varios caminos. Uno de estos caminos, que convierte el silencio en un gesto subjetivante del dueño de los conocimientos o la información que se guardan, no es callar sino no decir, dice Castillo, y este gesto es sólo reversible por la escondida subjetividad que impone este silencio:

<sup>38</sup> *Falsas crónicas del sur*, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1992.

<sup>39</sup> Pratt, *op. cit.*; pp. 139-40, énfasis en el original.

<sup>40</sup> New York: Cornell University Press, 1992.

<sup>41</sup> *Ibid.*; p. 38.

...her intuition of a *no decir* that is quite different from *callar*, in which the traversal of speech by the negative allows for a trace of its passage, maintaining her essential self at a safe spatiotemporal distance that both permits free play of thought and subtly establishes her own agency as the concealed subjectivity alone capable of bridging the gap of silence.<sup>42</sup>

Otro modo de resemantizar el silencio es convirtiéndolo en significativo en sí mismo, en contraposición con la postergación del decir implícita en la primera estrategia. En este caso el silencio es una totalidad, más que una estrategia en espera de ser completada más tarde y que en tanto, a pesar de su articulación retardada, subjetiva al individuo dueño de la información que guarda y opta por no divulgar.

Esta segunda estrategia que menciono la llamaré *silencio significativo en sí mismo*. Ella se contrapone a la alternativa de la *retardación subjetivante del decir*, que es el nombre que le daré a la primera. Según propone Castillo, la primera alternativa es siempre una estrategia incompleta y limitada, que tiene necesariamente que completarse con la enunciación:

As a political strategy, however, to embrace silence is clearly of limited value. Silence alone cannot provide an adequate basis for either a theory of literature or concrete political action. Eventually, the woman must break silence and write, negotiating the tricky domains of the said and the unsaid, the worlds written down, as Lispector would have it, smudging the page, and the words left, for whatever reason, between the lines.<sup>43</sup>

Este segundo tipo de silencio, que Castillo describe en la última parte de esta cita como un manchar la página llenándola de borrones y frases aparentemente atropelladas, es un no decir articulado desde el decir incompleto, logrando que sea precisamente esa característica del decir la parte enunciativa. El *silencio significativo* implica más de lo dicho, a la vez que marca la insuficiencia del lenguaje. Es éste el tipo de silencio que me interesa develar en mi lectura de "El baúl de Miss Florence".<sup>44</sup> Este silencio no es sólo una de las estrategias desde la que se construye este cuento, sino que también aparece como tema en torno al cual la fábula se monta, como se verá adelante.

Leer los *silencios significativos* junto con lo que se dice en este cuento largo tiene el efecto de cambiar la historia que se lee. En el subtítulo mismo de la pieza, "Fragmentos para un novelón romántico", se implica esta dirección de lectura, al incluir en el título la noción de lo fragmentario. Además implica que lo que se presenta es la parte de un todo que es mayor a los límites visibles. De hecho, lo que se está leyendo no es una novela, sino un novelón, a pesar de

<sup>42</sup> *Ibid.*; p. 42.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> Vega, "El baúl" aparece en *Falsas crónicas*, *op. cit.*

que su composición total no rebasa las 90 páginas que, a su vez, están llenas de espacios vacíos.

La historia que se cuenta es la de varias mujeres que vivieron en una hacienda azucarera localizada en el sur de la isla durante el siglo pasado. Susan, la hija de Samuel Morse, en verdad vivió en el sur de la isla de Puerto Rico, como anota la introducción a uno de estos relatos que Vega llamó falsas crónicas, "unos cuarenta años, junto a su esposo, el hacendado esclavista Edward Lind, en la opulenta y hoy desaparecida casona de *La Enriqueta*".<sup>45</sup> La otra protagonista de esta historia es Miss Florence Jane, la ficticia niñera del hijo de los Lind Morse, cuyo punto de vista construye el relato que se lee. En esta historia se cuenta cómo Miss Florence testimonia, primero la tristeza de la vida de casada de su estadounidense y liberal patrona, crecida en medio de la metrópoli (Nueva York), casada con este hacendado conservador procedente de la isla de San Tomás. Luego la historia se centra en contar la vida rebelde del hijo criollo de esta familia que, luego de haber tratado sin éxito de emprender una carrera de pintor en París, regresa a la isla para enamorarse de una mulata y terminar suicidándose. Seguido este hecho, el padre muere pocos años más tarde y la señora Morse, que se había vuelto loca tras el suicidio del hijo, se lanza al mar en su viaje de regreso a Nueva York.

La historia parte de la lectura que hace Miss Florence Jane de la noticia de la muerte de la señora Morse, publicada en un periódico nuyorquino. Esto provoca que Miss Jane busque en su baúl de reliquias (un archivo privado) un diario de viaje que escribiera durante su estadía en Puerto Rico y unas cartas que le escribiera el hijo de los Lind, Charles, durante su estadía en Francia. La lectura que hace Miss Florence de su diario y luego las cartas informan al lector de los eventos pasados: la estadía de ella en la hacienda, su partida, y luego el carácter liberal que había adquirido su ex-alumno en Francia. Un viaje que decide hacer Miss Jane la entera, tanto como a los lectores, de boca de Bela, del destino fatal del alumno y su padre algunos años después. Bela fue la sirvienta esclava de confianza de los Lind, ahora libre, y única testigo de los hechos sobreviviente que encuentra Miss Jane a su llegada a Puerto Rico en busca del pasado.

Los tropos literarios de una literatura romántica localizada en el trópico, una naturaleza exuberante y descontrolada que afecta negativamente a los habitantes de ese entorno, improductividad y corrupción, son algunos de los subtemas en torno a los cuales se insinúa, aparte de la trama general que delinea arriba, una historia de amor incompleta. En este caso la de Edward Lind, el esposo de Miss Susan, con Miss Florence Jane, quien recuerda por su apellido a otra heroína romántica que se apropia de la posición de señora de la casa abandonada por la esposa Caribeña loca, la Bertha del *Jane Eyre* que tantas secuelas teóricas y literarias ha producido.

---

<sup>45</sup> *Ibid.*

Esta historia que no aparece en la narrativa dominante de la novela cambia los lugares significantes de la novela sentimental inglesa. La señora de la casa es, en este caso, la hija de un inventor estadounidense, criada en Nueva York, quien se aburre del ambiente conservador y aislado de la colonia. Así los Estados Unidos y su modernización se presentan como factores liberadores para la mujer, en contraposición con el lugar subordinado que se le ofrece en la sociedad esclavista tradicional que se defiende en el mito hispanista.<sup>46</sup> Esta situación ventajosa para la mujer en el contexto moderno es una que Florence Jane entiende bien, aunque no la apruebe o la busque activamente para sí:

¡Cuán absurda me parecía entonces la existencia que el destino le ha deparado a mi patrona! ¡Cuán justificado su *mal de vivre*, su indiferente entrega al tedio cotidiano! Ha abandonado la modernidad, el furor citadino, el fermento intelectual de su crianza para consumirse, como el sinsonte que le regaló su esposo el día de la boda, en el letargo perpetuo de una jaula dorada. ¡Cuán poderoso ha de ser el imán que la mantiene en ella, debilitando cada día más la fuerza inútil de su aleteo!<sup>47</sup>

La naturaleza de este imán que detiene el aleteo de Miss Susan hasta convertirla en la loca del ático, también seduce a Miss Jane para que preserve el orden establecido y se alie, desde el silencio, con el orden de las cosas.

Es este *silencio conservador* el que más obviamente aparece en la novela, y que será desplazado por los *silencios significantes* que funcionan en el relato para insinuar caminos históricos distintos a los propuestos en la trama de novela sentimental que rige las acciones y pensamientos del personaje principal. En contraposición con el *silencio conservador*, el *silencio significativo* mostrará situaciones en que abusos de poder se cometen debido a privilegios de clase, sexo o raza.

Es la propia Miss Jane quien define su *silencio conservador*. En el contexto de una escapada de su alumno a los cuarteles de los esclavos para visitar a su nana de leche quien está enferma, acción que le estaba prohibida, Miss Florence anota en su diario su reacción al recibir la noticia de boca de la sirvienta: "Rehusé terminantemente intervenir en el asunto. Mi silencio, sin embargo, fue interpretado como una especie de consentimiento tácito, lo que

<sup>46</sup> También los estados esclavistas del sur de Estados Unidos defendieron el patriarcalismo. Sin embargo, hago hincapié en el hecho de que Miss Sussan proviene de Nueva York, precisamente. Es la metrópolis que ha funcionado como metáfora de la modernidad con sus mejores y peores implicaciones. Vega supera la tendencia, en René Marqués por ejemplo, de representar de modo estereotipado el estadounidense (además ya he establecido que Marqués y sus contemporáneos defendían el machismo como parte integrante de la cultura hispana). La relación de Estados Unidos con Puerto Rico ha sido más compleja de lo que ha sido representada en la literatura tradicionalmente. También este país, en especial Nueva York, ha sido para los puertorriqueños y los ciudadanos de todo el mundo símbolo de modernidad y en ese sentido, de libertades democráticas, indiferentemente de si es correcta o no esa representación.

<sup>47</sup> *Op. cit.*; "El baúl", p. 21.



podría merecerme la censura de mis protectores".<sup>48</sup> Ante la certeza de la imposibilidad de un silencio neutral, su reacción es la de dedicarse a ordenar su biblioteca. La opción de sumergirse entre libros en este contexto en que la opción ética amenazaría su privilegio y el de la familia que la emplea se presenta, no como una inconsciente, sino premeditada. La ausencia de mayores explicaciones de las acciones de los personajes, en especial Miss Florence, al encontrarse en una posición aparentemente contradictoria es un ejemplo de un silencio significativo.

El silencio conservador, por otra parte, se reactiva nuevamente en la narrativa dos o tres capítulos adelante, al confrontarse al hecho de que el Doctor Fouchard, su pretendiente, era abolicionista. Esta es otra disyuntiva en la que una simple asociación con este personaje amenaza su posición y la de sus empleadores:

¿Será el Doctor Fouchard uno de esos jóvenes idealistas que predicán la libertad de los negros? Sus oscuros orígenes, sus intrigantes idas y venidas, su vibrante denuncia de la esclavitud, todo quiere apuntar hacia esa conclusión perturbadora. Y si mis temores son infundados, ¿por qué arriesga nuestra amistad con un comportamiento que amenaza no sólo mi posición sino la de mis protectores?

Mañana cuando venga a procurarme, Bela habrá de decirle que no estoy.<sup>49</sup>

El silencio es también su reacción cuando su protegido, a punto de irse a estudiar a Europa enviado por la familia para alejarlo de una muchacha, le reclama su "doble moral":

Acusándome abiertamente de haber traicionado su confianza, me dijo cosas en extremo hirientes que sólo mi sentido del decoro me hizo tolerar. Me sacó en cara mis supuestos "prejuicios", mi "doble moral", mis "actitudes de espía asalariada". Completamente estupefacta ante aquel torrente de insultos que estaba lejos de merecer, le escuchaba en el más glacial de los silencios. Cuando por fin amainó la tempestad, recogí mis libros y cuadernos con una calma muy deliberada y lo dejé a solas con su conciencia en la semi-oscuridad de la biblioteca.<sup>50</sup>

Sus *silencios conservadores* y cómplices con el orden establecido, perturbantes tanto del protegido como del/la lector/a son lo contrario al rechazo del sentimentalismo y romanticismo que arguye Pratt estructura relatos de viaje escritos por mujeres que de hecho pasaron por las Américas. Este personaje parece querer imitar la historia de su antecedente literario, casándose con el dueño de la casa y logrando remplazar a la señora.

La presencia de este personaje en esta parte de las zonas de contacto en lugar de su conocida Europa desarticulan su capacidad de evaluar su entorno,

<sup>48</sup> *Ibid.*; p. 21.

<sup>49</sup> *Ibid.*; p. 49.

<sup>50</sup> *Ibid.*; p. 53.

aunque ella insistirá en imponer sus esquemas europeos a otra realidad a la que no se adecúan. Así, el intertexto de la literatura de viaje será otro de los referentes en los cuales se apoya esta escritura para construir sus estructuras significantes, como sugiere la primera entrada en el diario de Miss Florence que termina con una descripción de su llegada a la propiedad de los Lind Morse con el tropo de dominio (Pratt): "En esta reducida alcoba de la segunda planta, desde cuya inmensa ventana se divisan unos cielos espectacularmente crepusculares, me siento, en cierta medida, yo también dueña de ese imperio de cañas sembradas a pérdida de vista en el Caribe".<sup>51</sup> Este afán de ser ella también dueña, u ocupar el lugar de los dueños determinará la calidad de relaciones que entablará en la novela.

El *silencio significante*, en oposición al *silencio conservador* de Miss Florence, aparece en la estructura misma de la narración, decía, en el trasfondo cronístico de esta colección, regido de una voluntad de conectar las historias con verdades históricas escamoteadas, e históricos abusos de poder y privilegio. Así también, esta historia que forma parte marginal en la trama que interesa a Miss Jane, compite con la trama dominante constantemente y esa estructura en contrapunto es la que hace visible el *silencio significante*.

La ironía de que este personaje insista en preservar el orden de las cosas, cuando para el lector ese orden ya aparece destruido desde el principio de la narración que se abre con la noticia del suicidio de Miss Susan y el sucesivo descubrimiento de las muertes de sus otros dos amores permea durante toda la narración. El éxito de los intentos abolicionistas del doctor Fouchard se contraponen al espíritu conservador de Miss Florence cuando Bela inicia el recuento de lo sucedido luego de la partida de la institutriz —que por otra parte es la única versión posible para Miss Jane, ya que los otros personajes fueron eliminados por la historia— con la gozosa noticia: "¿Lo sabe usted, señorita, que ahora somos gente libre?—...".<sup>52</sup> En este caso el poder de diligencia ha pasado a Bela, quien tiene lo que interesa a Miss Florence: la información sobre lo ocurrido, que será ofrecida sólo luego de que ella abandone su mutismo y asienta: "...anunció ella con orgullo y, al obtener mi asentimiento, prosiguió ya sin más interrupciones".<sup>53</sup> La narración de Bela cuenta el suicidio de Charles y la locura de Miss Susan, provocados por las crueldades del privilegio que el Sr. Lind intentó conservar y ella quiso apropiarse para sí. El conocimiento de la historia desde la perspectiva que le ofrece Bela, quien cuenta la crueldad de las acciones del Sr. Lind, provocó que se fuera borrando la imagen de héroe romántico que ocupaba este personaje en la mente de la protagonista: "El rostro de aquél que por tanto tiempo había dictado el ritmo y la razón de mi pensamiento iba desvaneciéndose con cada palabra como una sombra privada

<sup>51</sup> *Ibid.*; p. 8.

<sup>52</sup> *Ibid.*; p. 70.

<sup>53</sup> *Ibid.*

abruptamente de sol".<sup>54</sup> La noticia de los hechos crea una impresión en Miss Florence que le causa una fiebre prolongada, la cual cura Bela mientras termina de contar los detalles de la historia. La realidad se impone sobre la fantasía romántica de Miss Jane, quien según sus propias palabras, vuelve a la realidad de la mano de Bela: "Con suma lentitud retornó mi mente a eso que llaman realidad. La dedicación infatigable de Bela supo, una vez más, devolverle la fuerza a mi cuerpo agotado".<sup>55</sup> También fue Bela quien impidió que la protagonista muriera como cualquier otra heroína romántica, al curarla de su fiebre.

Con un fuego purificador de tono ciertamente marquesino termina este relato, cuando a la vuelta a su casa, Miss Florence Jane quema el contenido de su baúl de recuerdos:

Es un día cálido de marzo. Demasiado cálido para tener la estufa encendida. Con la aidez de un animal hambriento, las llamas consumen las migajas que van recibiendo de manos de Miss Florence. Ya falta poca cosa: un dibujo borroso de una ninfa nocturna, una servilleta manchada de *champagne*, prensada entre las páginas de un libro, y un trapo veteado de amarillo que una vez quiso ser un vestido perfecto.

Despojado de su antigua carga, el baúl muestra ahora su fondo desnudo y destefido. Una humareda espesa huye por la ventana abierta hacia un cielo atravesado por las primeras golondrinas de la primavera.<sup>56</sup>

Invirtiendo el objeto de la purga, que en su intertexto fueron las mujeres, en este caso se queman los recuerdos de que está hecha la nostalgia, aligerando el baúl de la conciencia, que con la quema parece optar por la parte de la historia ignorada hasta el momento: el archivo que le hace visible Bela. Pero el significado de la fogata de Miss Florence se deja en silencio en la estructura del relato. Si la razón para convertir en humo los recuerdos responde a otro impulso de imponer el silencio a su historia de amor frustrado, esto no se aclara.

#### IV. CONCLUSIÓN

El tema de la violencia contra la mujer aparece en una publicación de febrero del 99, en un artículo en el cual se lamenta que el maltrato vaya en aumento, a pesar de que en Puerto Rico existan leyes redactadas con la intención de controlar el problema.<sup>57</sup> El problema, dice el artículo, no es la carencia de la

<sup>54</sup> *Ibid.*; p. 80.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> *Ibid.*; p. 84.

<sup>57</sup> El artículo publicado el 12 de febrero de 1999 en el periódico sanjuanero *Palique*, (ya desaparecido), tomado de *Fempres* dice, citando los comentarios de Sara Benitez, profesora de sociología de la Universidad de Puerto Rico: "Aún contando con una de las leyes de violencia doméstica más avanzadas del mundo, 'siempre ha existido el problema de la implantación. El Estado no tiene perspectiva de género todavía y lo ve como un acto pasional', indica la socióloga. 'Después [de aprobada la ley 54] el problema de violencia doméstica sigue siendo terrible. Las mujeres están usando la ley, pero el número de asesinatos es alarmante, lo que significa que el estado no está ejerciendo su función"; p. 17.

ley, sino que el estado no tiene una perspectiva de género, por lo que tiene problemas en implantar las leyes existentes. La raíz, entonces, del problema que plantea el artículo es ideológica, terreno en el que idealmente funciona la literatura. En su definición del proyecto de escritura que la guía, Vega implica claramente que la intención de su escritura es política, aunque esto no quiera decir que descuide los problemas de estética. Vega escribe textos accesibles en gran medida, inteligentes, en los que debate con los distintos sectores de la sociedad una variedad de temas que interesan tanto al sector letrado como también a los no letrados.

Los asesinatos de mujeres por sus maridos que se publican a diario en la prensa local demuestran que en la isla subsisten problemas que tienen que ver con la preservación de reglas de comportamiento social tradicionales y, para decir poco, antidemocráticas, como la creencia en la honra tradicional española que provoca la violencia doméstica, entre otras muchas causas. He argumentado en la sección anterior, apoyándome en investigación crítica y teórica reciente que muchas de estas creencias no habían estado ausentes de las premisas ideológicas que promovía la institución literaria en la isla hasta, por lo menos, la generación del setenta. Es por esto que el hecho de que Vega haya tenido éxito en instalarse en el campo cultural letrado de la isla tiene implicaciones tanto para el campo literario como para la sociedad en general. De hecho, el tema de la violencia doméstica es sólo uno de los múltiples temas que Vega trata en su escritura ejerciendo su conciencia crítica en busca de la defensa de "el respeto a la vida y la dignidad humana".<sup>58</sup> Los prejuicios raciales, de clase, sexuales, el machismo, las injusticias y las complicaciones de la vida cotidiana en el Puerto Rico contemporáneo son los temas de que se ocupa, trabajando el aparato significativo de la literatura para abrirlo a la posibilidad de significar tomando en cuenta estas perspectivas, individualmente, y todas a la vez.

Las consecuencias para el campo de la literatura son muchas. Para ilustrarlas quiero volver un momento sobre un texto que hace importantes revelaciones sobre el campo literario latinoamericano que cité al principio de este trabajo; *Myth and Archive* de Roberto González Echevarría.<sup>59</sup> El crítico cubano describe la literatura latinoamericana como un constante diálogo con el Archivo, refiriéndose literalmente al Archivo de Indias, y al canon o corpus de escritos que cualquier trabajo de ficción que quiera ser considerado seriamente por la crítica debe interpelar. En contraposición con esa propuesta yo ofrezco que la literatura latinoamericana dialoga, ciertamente, con el Archivo, pero también con la cultura oral producida por los sectores no letrados y en el contexto de la modernidad industrial y técnica, los medios de comunicación de

---

<sup>58</sup> Estoy parafraseando de su ensayo "La felicidad, ja, ja, ja, ja, y la Universidad" *op.cit.*

<sup>59</sup> *Op.cit.*

masas. Así, este crítico recuerda, como un medio metafórico para ilustrar su argumento, que los manuscritos de Melquiades en *Cien años de soledad* están escritos en "... una materia acartonada y pálida como la piel humana curtida",<sup>60</sup> descripción que recuerda el último Buendía siendo cargado por las hormigas: el papel de la escritura y la piel del sujeto latinoamericano coinciden de forma mítica. Esta imagen le podría dar al lector interesado en la identificación de la escritura con el poder del escritor otra línea de lectura que, aunque obvia, no se menciona en el texto de González Echevarría. Ésta es que la literatura está impresa en piel humana. Los textos de Ana Lydia Vega tal vez no son míticos, en el sentido de dialogar privilegiadamente con el canon de textos que han definido las Américas. Éste es el tipo de texto que privilegia la institución literaria. Sin embargo, su exposición de las implicaciones para el pellejo humano de los modos en que la escritura crea y perpetúa sus mitos supone un trabajo teórico complejo, refrescante y democratizador. Su escritura no dialoga privilegiadamente con un archivo, sino que enfrenta los varios archivos que forman nuestra memoria.

*Melanie Pérez Ortiz*  
*Universidad de Puerto Rico*  
*Recinto de Río Piedras*

---

<sup>60</sup> Citado en *Myth and Archive*, op. cit.: p. 160.