



Vol. I, Número 1

Invierno 2009

Rosario Ferré y Ana Lydia Vega: identidad, transculturación, puertorriqueñidad y estrategias narrativas en *Maldito Amor* y *Virgenes y Mártires*.

Gloria Gálvez-Carlisle

Cuenta Rosario Ferré que tomó el título de su novela *Maldito amor* (1988) “de una danza de Juan Morel Campos, el compositor puertorriqueño más prolífico en el siglo diecinueve, porque los conflictos a los que se refiere en ella comenzaron precisamente en ese siglo” (*Maldito amor* 9), aludiendo, al turbulento momento histórico de 1898 en que España cede, mediante el tratado de París, la posesión de la isla a los Estados Unidos. De este momento histórico nace su novela que, como *Virgenes y mártires* (1981), la selección de cuentos de Ana Lydia Vega y Carmen Lugo Filippi [1], son metáforas de vastas implicaciones político-socio-económicas, y de este perturbador tratamiento de la compleja realidad puertorriqueña, nace el tema central de mi ensayo: identidad, transculturación, puertorriqueñidad y estrategias narrativas en las obras de Ferré y Vega.

La narrativa puertorriqueña actual se desarrolla bajo condiciones históricas muy particulares. Es una generación diversa y ecléctica marcada por la turbulencia social de un país caracterizado por el deseo de ruptura con un sistema de conformación ideológica arcaica y de apertura hacia una conformación moderna progresista y autónoma. Y, como consecuencia del hecho histórico antes mencionado, la nación se debate en un constante autoexamen de índole ontológico, con el qué somos y cómo somos. ¿Somos latinoamericanos o norteamericanos?. “No creo [afirma Ferré] que exista otro país latinoamericano donde la definición de nacionalidad constituya un problema tan agudo como lo es hoy todavía en Puerto Rico” (*Maldito amor* 12). Estas características han dejado sus huellas en una riquísima producción que incluye, además de la narrativa de Rosario Ferré y Ana Lydia Vega, los relatos de sus compatriotas Juan Antonio Ramos, Carmen Lugo Filippi, Magali García, Edgardo Rodríguez Juliá, Manuel Ramos Otero, por citar sólo a unos pocos. Sin embargo, los mundos literarios de Ferré y Vega, no sólo son significativas exploraciones de la tensión político-socio-económica de Puerto Rico en relación a los imperialismos de España y Estados Unidos, sino también ejemplos, artísticamente iluminadores, del choque de culturas, de la búsqueda de la identidad, y un ataque al racismo y prejuicios basados en un sistema de valores de clases sociales, de color y raza, caducos y repudiables. En torno a esta problemática se van presentando diferentes historias que, en un ensamblaje de secuencias dispersas, caracterizadas por el polivocalismo y multifocalización, cuestionan los ideales puertorriqueños tradicionales.

Si pensamos en el tan mentado debate de modernidad/posmodernidad [2], quiero hacer notar que, en la organización del material narrativo en ambas obras, predomina el empleo de estrategias narrativas posmodernas: discontinuidad del discurso, no linealidad

episódica en la intriga - con la consecuente dificultad de ensamblaje de la fábula por parte del lector -, entrecruzamiento de múltiples y diversos puntos de vista, cuestionamiento total; estrategias todas que, no sólo mantienen el suspenso e interés del lector, sino más importante aún, nos permiten percatarnos del complejo contexto histórico-socio-político desde numerosos ángulos.

Sin embargo, las narrativas de Ferré y Vega difieren en el énfasis temático y, particularmente, en el manejo del lenguaje. Humor, parodia, sátira e ironía son rasgos típicos de la cuentística de Vega. Aunque otros escritores caribeños del momento los han empleado, como nota el crítico Efraín Barradas, "en ninguno ni en ninguna se dan con la misma fuerza y con el mismo sentido que en la obra de Vega" ("Innovación" 552-555). Así, mientras *Maldito amor* epitomiza, a nivel simbólico, una sociedad atrapada en un presente dividido entre dos clases en conflicto que luchan por el poder (la vieja clase de hacendados criollos de conformación ideológica arcaica y feudal y la pujante clase de banqueros, industriales y comerciantes, que bajo el amparo y en convivencia con los intereses norteamericanos en la isla, se alzan como los nuevos árbitros del poder y la economía) creando, retrospectivamente, una visión desintegradora de los acontecimientos que abarca, imaginativamente, desde el actual régimen político de Estado Libre Asociado al inicial de la isla del régimen colonialista feudal hispano, *Virgenes y mártires* es una sugestiva alegoría [3] de las relaciones políticas y socio-culturales del Caribe contemporáneo.

En el cuento "Puerto Príncipe abajo", de la colección antes mencionada, Vega centra la atención en la implícita animosidad socio-cultural y visión de superioridad de Puerto Rico hacia su vecino caribeño, Haití. Haciendo uso de la fotografía, la denuncia social queda enmarcada en la imagen visual de las diez diapositivas que muestran la pobreza y miseria en que viven los haitianos. Los comentarios de la protagonista, una maestra de escuela puertorriqueña, que viaja a Haití con otras compañeras de trabajo y sus maridos, evidencian "las actitudes racistas, sexistas y clasicistas que se encuentran vigentes en la sociedad puertorriqueña" (Morán-Vásquez 110). Así, los turistas a la llegada a la capital haitiana, comentan: [...] "qué lástima pobrecitos parte el alma ay bendito qué miseria Dios mío" (91). La actitud racista de los mismos se pone de manifiesto en el comentario de uno de ellos: "Ave María, que oscuridá, como está el prieto ahí..." (92) aludiendo, por supuesto, a la gran cantidad de gente negra caminando por las calles de la capital. La superioridad de la realidad puertorriqueña frente a la haitiana se evidencia en el siguiente comentario: "--Ay, m'hija, la De Diego es Fifth Avenue al lao de aquello" (93), refiriéndose a una calle comercial cualquiera de Puerto Rico, como la Avenida Diego, en Río Piedras (Morán-Vásquez 111). La actitud consumista de las mujeres y la actitud promiscua de los machos puertorriqueños se observa cuando el marido de una de las turistas aprovecha la oportunidad de que la esposa va de compras, en busca de "souvenirs" para sus amigas, para conquistar a una mujer dominicana, vendedora de artículos artesanales. La violencia y agresión de este boricua y la animalización de "el otro" en el acto sexual, se evidencia en el siguiente pasaje: Ya en el hotel, "Palpa la mercancía como traficante experto. Con unas ganas de presidiario. Apertura de puertas. Bocas. Piernas. El tipo rejiende desafortado hacia la cama. A empujones. A bichazos [...] Cae al suelo. El boricua siempre encima. A gruñidos. A bufidos. A mami estertores casi" (94). En la Diapositiva X, última del relato, la protagonista se encuentra en el avión de

regreso a Puerto Rico. Asegura que no vuelve a Haití, isla caribeña de pobreza y miseria: "--A mí no me vuelven a cogel" (98). En sus próximas vacaciones viajará a España, ya que "--Dicen que Epaña ej preciosa..." (98). De este comentario podemos deducir que España, al igual que Norteamérica, "representa el avance y desarrollo que le falta al Caribe" (Morán-Vásquez 112). Por lo tanto, en este "meleo del racismo" según Vega, así, como los norteamericanos se consideran superiores a los puertorriqueños, lo mismo hacen, irónicamente, los puertorriqueños respecto a los haitianos, los cubanos en relación a los puertorriqueños, los dominicanos frente a los haitianos, y así sucesivamente. Ana Lydia Vega expresa su mordaz crítica ante esta situación, en una entrevista que le hizo Manuela Kerkhoff en 1994:

Por la relación con Estados Unidos, Puerto Rico muchas veces se cree que es un país del Primer Mundo y mira a otros países del Caribe con cierta condescendencia... Si vamos a ver la realidad, la economía puertorriqueña es totalmente artificial. Nosotros vivimos de los fondos norteamericanos, ¿no? Y entonces me parece que vivimos un poco en una ilusión de desarrollo (586).

Debido a que el lenguaje ha sido, históricamente, expresión de la voz dominante patriarcal, las diversas corrientes de crítica feminista (la francesa, la inglesa y la norteamericana) han hecho de éste la base teórica de la "diferencia femenina". La corriente francesa, por ejemplo, alude a la posibilidad de un lenguaje que, como expresión de la experiencia femenina reprimida, rompa, por medio de la escritura, el silencio y subvierta la autoridad del discurso patriarcal:

"I come" [nos dice Hélène Cixous en *The Newly Born Woman*] "from a rebellion, from a violent and anguished direct refusal to accept what is happening on the stage of whose edge I find I am placed, as a result of the combined accidents of History" (70). ["Provengo" [nos dice Hélène Cixous en *The Newly Born Woman*] de una rebelión, de un violento y angustioso imperante rechazo de aceptar lo que sucede en el escenario en cuyo filo me encuentro, como consecuencia de los combinados accidentes de la Historia] (mi traducción).

En mi opinión, una visión subversiva semejante surge de los mundos de Ferré y Vega. En sus textos, la voz femenina no sólo se inserta en el contexto cultural patriarcal imperante, sino que lo desplaza y lo modifica. El texto como expresión del espacio femenino subversivo o "the wild zone", en el decir de Elaine Showalter, se convierte en una *dialéctica* permanente entre el *dinamismo* (los proyectos e inquietudes individuales de mujeres que resisten y sobreviven) y la *estaticidad* (de las estructuras jerárquicas vigentes). Aplicada esta relación dialéctica a *Maldito amor* y *Virgenes y mártires*, la estrategia narrativa de la "doble voz" bajtiana adaptada a la teoría de Showalter (es decir, un lenguaje generado en la cultura de un orden dominante, pero utilizado desde la perspectiva del grupo silenciado), revela un sorprendente giro irónico: las voces silenciadas se convierten en las dominantes y las voces masculinas, al ser desautorizadas, paulatinamente pierden su poder. En este binarismo estructural, el espacio discursivo dividido, se convierte en un movimiento de oscilación entre *la estrategia discursiva de*

aceptación (voces masculinas monovalentes, classicistas y estáticas) y *la estrategia cooperativa de rechazo* (de las voces femeninas defensoras del cambio y del progreso).

En el metatexto de Ferré, don Hermenegildo Martínez representa la visión androcéntrica de la historia. Por lo tanto, cuando el abogado novelista de *Maldito amor*, estipula que su propósito es el de escribir una novela para "instaurar en el pueblo la fama y el buen nombre de Ubaldino De la Valle, héroe político máximo del pueblo de Guamaní, porque "toda nación que quiera llegar a serlo necesita sus líderes, sus caudillos preclaros, y, de no tenerlos, le será necesario inventarlos" (34), se está planteando, simbólicamente, la perpetuación de una búsqueda de la identidad nacional basada en mitos finiseculares recortadores. Y, precisamente, porque el símbolo-mito fortalece un discurso de poder y privilegios, tradicionalmente perpetuadores de una autoridad masculina absoluta classicista-racista, en este caso, inválida y mutilante para el desarrollo de una nación que quiere independizarse del dominio propio de un sistema patriarcal fosilizado, es que Titina, doña Laura y Gloria, los personajes femeninos de la novela, ponen en tela de juicio la voz del novelista oficial y desafían el mito del cacique héroe, desmitificando y desenmascarando los podridos cimientos sobre los que, erróneamente, se sustentan las ansias de liberación.

Una visión similiar emerge del cuento "Pollito chicken". Ana Lydia Vega también plantea la problemática de la búsqueda de la identidad y orgullo nacional, pero en vez de cimentarlos en el fútil pasado de una sociedad estamental feudal heredada de la colonización española, como ocurre con las aspiraciones masculinas de *Maldito Amor*, la protagonista lo hace en la nueva cultura imperialista dominante. Partiendo desde la perspectiva personal, el metatexto de Vega explora la búsqueda de una voz auténtica en relación a un contexto mucho más significativo - el de la identidad colectiva - cuestionando la visión de esta búsqueda en una cultura impuesta.

Suzie Bermúdez, la protagonista de "Pollito chicken", es una puertorriqueña emigrada a Nueva York. El uso del "code switching", recurrente en toda la narrativa de Vega, se pone de manifiesto a partir del título, "Pollito chicken". Como María Morán-Vásquez observa en su análisis del cuento, el título tiene su origen en una canción infantil "utilizada en las escuelas primarias de Puerto Rico para enseñar inglés" (104). Suzie, producto desorientado de un mundo ambivalente, carece de confianza y orgullo en su propia herencia. Convencida de que sus compatriotas puertorriqueños no son más que "Welfare takers who live on food stamps [because they are] lazy, dirty, no good bums" (*Virgenes* 75), ha renunciado a su propia cultura en favor de la norteamericana presumiblemente superior. Por lo tanto, la protagonista, al igual de muchas otras puertorriqueñas y, por qué no reconocer, actitud común de muchas otras latinoamericanas, esconde su identidad detrás de las gafas, el pelo teñido y alisado, rehúsa hablar su idioma y aspira a casarse con un WASP:

Cuando Susie Bermúdez se casara porque maybe se casaría para pagar menos income tax--sería con un straight All-American, Republican, church-going, Wall-Street businessman, como su jefe Mister Bumper porque ésos sí que son good

husbands y tratan a sus mujeres como real ladies criadas con el manual de Amy Vanderbilt y todo (*Virgenes* 76-77).

Varios críticos han desaprobado y censurado el cuento, implacablemente, por el retrato de la comunidad puertorriqueña residente en Los Estados Unidos y por el uso "ridículo" del "Spanglish" (Mohr 1987; García Calderón 1998). A propósito de la controversia desatada, Vega, en la entrevista previamente mencionada, explica:

Ese cuento ha sido bien polémico, ya habrás leído algunas cosas que se escribieron sobre eso, porque alguna gente pensó que no era muy... "politically correct", como dicen los americanos, que criticaba a los puertorriqueños de Nueva York, por ejemplo. Y sin embargo, yo no creo que ése sea el problema que se plantea. El problema ahí no es que la puertorriqueña sea de Nueva York, el problema es la mentalidad que ella tiene como víctima del colonialismo. Y esa mentalidad se encuentra en la gente que no ha salido de aquí también. ... He tenido que defenderme mucho de las acusaciones en torno a ese cuento... (Kerkhoff 596).

Sin embargo, a mi modo de ver el uso de un lenguaje híbrido, revolucionario y rebelde, en el sentido de ruptura oral con lo dictado, no sólo es una jocosa e interesante estrategia isotópica discursiva, sino una desafiante y provocadora declaración de afirmación de la identidad propia. El lenguaje como arma lingüística y "la fuente del humor en los cuentos de Vega [...] le permiten, mofarse y parodiar al emigrante que intenta ocultar y olvidar su identidad cultural" (Captain-Hidalgo 305) a la vez que refleja "la identidad nacional fragmentada de Puerto Rico" (Reyes 82-83).

Rosalind Coward, en su artículo "Are Women's Novels Feminist Novels?" refiriéndose a la exploración de la sexualidad como experiencia vital y significativa en la narrativa feminista ha señalado:

This space of time, or narrative, is one in which the central character or characters undergo an experience or series of experiences which radically affect their lives and transform their attitudes (234). [Este espacio temporal o narrativo, es uno en el cual el personaje central o personajes centrales sufren una experiencia o una serie de experiencias que radicalmente afectan sus vidas y transforman sus actitudes] (mi traducción).

Visto desde la perspectiva anteriormente enunciada, el cuento de Vega crea un efecto similar. El elemento de protesta y las aspiraciones utópicas de Ana Lydia se cumplen con la ingeniosa inserción de la experiencia sexual trascendente de la protagonista con el jíbaro puertorriqueño. La increíble metamorfosis de Suzie Bermúdez de una persona que desprecia su propia cultura, declarándola inferior, a una que la recupera en el placer físico, ejemplifica esta transformación. Utilizando la terminología de Coward, el paso de un ser *reprimido* a uno *liberado* del monstruo extranjero que ha tratado de despojarla de su verdadera identidad, ha sido permitido por un hombre que simboliza la fuerza y la riqueza puertorriqueñas, lo verdadero y lo autóctono. El "sonoro mugido ancestral de:

¡VIVA PUELTO RICO LIBREEEEEEEEEEE!" (*Virgenes* 79) al final del cuento, convierte la experiencia personal en una alegoría nacional de fuerte carga política. La premisa de que los puertorriqueños han consentido renunciar a su propia cultura en favor de la imitación de una ajena, claramente sitúa a la voz de Vega objetando esta actitud.

Ha sido una constante en la narrativa previa de Rosario Ferré - *La Bella Durmiente* (1976), *Papeles de Pandora* (1976), *Sitio a Eros* (1980) y, ahora, en *Maldito amor* (1988) - la de presentar a sus personajes femeninos como capaces de modificar su contexto. Todas, de algún modo, se convierten de muñecas, metáfora exagerada de la pasividad, conformidad y aterradora resignación de la mujer (título también de su famoso cuento "La muñeca menor"), en sujetos *subversivos* (terminología de Marshall Berman). Consecuentemente todas tienden a privilegiar la diferencia y la ruptura; son una fuerza activa y dinámica, capaces de controlar y modificar su medio ambiente. Jean-Francois Lyotard y Fredric Jameson han notado como uno de los rasgos más peculiares de la condición postmoderna, el de "la anulación de la Historia". Jameson aclarando este concepto afirma: [is] "the way in which our entire social system has little by little begun to lose its capacity to retain its own past, has begun to live in a perpetual present and in a perpetual change that obliterates traditions..." ("Postmodernism" 125). Dentro de este marco, cuando Gloria (portavoz de Ferré) al final de *Maldito amor*, destruye el testamento y quema la hacienda (acto apocalíptico subversivo que implica ruptura y abolición total de los fundamentos establecidos), el símbolo bisémico postmoderno se expresa en su doble significación: apertura que implica no sólo liberación de la condición subordinada de la mujer, sino que también, a nivel nacional, epitomiza el deseo de la tan anhelada autonomía.

El sueño de muchos puertorriqueños de la tan anhelada autonomía, también hace eco en uno de los cuentos de *Encancaranublado* (1982), el segundo libro de Ana Lydia Vega. El final utópico de "Historia de Arroz con Habichuelas", por ejemplo, en el que Arroz y Habichuelas se unen para expulsar a Mistel Japi Jordó de su plato, refleja este deseo. Sin embargo, como se insinúa en el bote de "Encancaranublado" y como veíamos en algunos cuentos de *Virgenes y mártires*, según Vega:

[todavía] hay mucha desunión en Puerto Rico. Los puertorriqueños aún no han decidido lo que quieren hacer ... pero como fantasía literaria indica también que hay un deseo, y que es una posibilidad, una esperanza quizás. Y no es sólo echar al Hot Dog, sino construir algo después de eso también (Geisdorfer Feal 153).

Por lo tanto, *Maldito amor* como *Virgenes y mártires* y *Encancaranublado*, son una clara y manifiesta exploración de las tensiones y prejuicios sociales, raciales y económicos existentes en Puerto Rico: ricos versus pobres; blancos versus mulatos; poderosos versus débiles. Pero, mientras la narrativa de Ferré dirige la mayor fuerza de su crítica a la arrogancia de una casta aristocrática, Vega ataca los prejuicios y la idea de pureza social basada en raza color o clase entre los mismos habitantes de la región del Caribe.

De este modo, el relato de doña Laura, la matriarca agonizante de *Maldito amor*, en el cual recapitula su vida con el prócer de Guamaní y sus tías, deliberadamente pone en

evidencia la osificación y anquilosamiento social de aquella decadente aristocracia española. La ironía de la situación emana de los siguientes comentarios:

Al llegar a esta casa de recién casada, me di cuenta que aquella familia era muy extraña. La única pasión de las tías, que Ubaldino también compartía, consistía en investigar en enormes libros de polvoriento piel de chivo, las intrincadas ramas del árbol genealógico de los De la Valle. Que si la abuela mengana era hija de la condesa sutana, que si el abuelo perencejo era biznieto del marqués perengano, y por lo tanto ellas eran tataranietas de las hijas del Cid. [...] Aquel insoportable follón de abolengo de las tías y de Ubaldino al principio me sacaban de quicio, pero aprendí por fin a pasarlo por alto. Lo que no soportaba era escuchar a las ancianas, hasta altas horas de la noche, dándole vuelo a la hilacha en sus sillones, discutiendo cuáles familias de Guamaní tenían raja y cuáles no [...] o las sandeces de quién es negro y quién no lo es... (66-67).

Gloria, la sirvienta mulata y ama de compañía de doña Laura, que, tampoco tolera esta actitud racial prejuiciosa, ni los humos de abolengo ni de limpieza de sangre, descubre uno de los secretos más bochornosos que se esconde tras la alcurnia de los de la Valle: don Julio Font, el padre del prócer de la más rancia familia de Guamaní, con cuyos hijos ilegítimos ella había jugado de niña, era de ascendencia negra. Gloria, portavoz de Ferré, incisiva e irónicamente, invalida lo absurdo y ridículo de seguir persistiendo en la idea de abolengos y diferencias de clases sociales, expresión de un mundo estático que rehusa comprender y aceptar los vertiginosos cambios sociales:

Era por eso, entonces me di cuenta, [dice doña Laura] que mientras en la casa abundaban los retratos de doña Elvira no había un solo óleo, silueta o daguerrotipo del pobre don Julio Font. Era por eso que, cuando en los elegantes tés de Guamaní yo mencionaba ingenuamente el nombre de don Julio, las cucharillas de plata caían de pronto segadas sobre los platos, y las cejas de todos los presentes, como látigos finísimos se alzaban sobre los rostros en señal de reprobación. Era por eso que en Guamaní a nuestras pobres hijas las habían siempre ninguneado, prohibiéndoseles seguramente a sus hijos que las invitaran a las fiestas, y mucho más que se enamoraran de ellas (69-70).

Y Titina, por otro lado, denuncia la pobreza y el problema existente de la fuerza laboral esclavizada. La estrategia discursiva, de las voces femeninas cumple su doble función: desautorizar la voz narrativa masculina estabilizadora de la utopía feudal y "parodiar esa visión de la historia y de la vida señorial de la hacienda, es decir, arrebatarle al mito su poder de conferir autoridad e identidad" (10). Porque "ese Guamaní arcádico que don Hermenegildo Martínez tanto elogia, no es otra cosa que un infierno, y la mayoría de los guamanieños mueren como moscas de tuberculosis, de uncinariosis y de inanición" (78).

"Trabajando pal inglés", de Ana Lydia Vega, continúa el mismo sentimiento prejuicioso, pero desde otro ángulo. El episodio amoroso sirve de pretexto para poner en evidencia, por un lado, la mutua antipatía política entre los mismos cubanos y, por otro, el sentimiento de superioridad que éstos sienten respecto a los puertorriqueños. La voz

narrativa de la madre, escandalizada ante la fuga de su hija con "un cubano comunista", quien, a su vez, siente aversión por los cubanos "ex-millonarios, alcahuetes y huelepantis de los yanquis" (*Virgenes* 106), más el comentario de doña Marta, de que esta tragedia se podría haber evitado si no se hubieran venido de Cuba a "este criadero de negros" (*Virgenes* 103), significativamente atestiguan lo dicho anteriormente. Comentarios como "I wonder why you Spiks don't stay home and enjoy it" (*Virgenes* 75) hecho por el jefe norteamericano de Susie Bermúdez en "Pollito Chicken" o el de la maestra puertorriqueña en "Puerto Príncipe abajo" de "Gentuza y titirería era lo que había allí" (*Virgenes* 95), refiriéndose a los haitianos, sintetizan y ejemplifican la intolerancia existente. Esta actitud, en la opinión de Vega, obviamente acentúa la tensión y agrava la situación de fragmentación social y desunión política en la región.

Esta polifonía de voces, que desmienten o contradicen el retrato anterior, contribuye a la obtención de una rica y multifacética visión de la realidad, forzando al lector a reajustar su perspectiva, problematizando y desenmascarando modalidades heredadas y establecidas. Al invertir el orden programado, la acción narrativa se transforma de "fábula cerrada" en "fábula abierta", revitalizando la utopía reificadora de una polifonía de género, clase y raza, propias del juego de posibilidades democratizantes.

En el ámbito del proceso de desarrollo económico éste ha coincidido, en Puerto Rico, con el proceso de americanización de índole política. A fines del siglo pasado, Estados Unidos ocupa el lugar de España en lo que respecta a la hegemonía político-económica y la coincidencia de los dos procesos surgidos en 1898 en secuencia paralela, modernización-americanización, es el referente histórico puertorriqueño al que alude *Maldito Amor*. La problemática de Guamaní, microcosmos de Puerto Rico, es importante como reflejo de la relación existente entre la isla y los Estados Unidos. Debido a la intensidad de las relaciones entre colonizador y colonizado, sus intelectuales han reaccionado en forma conmesurable a la influencia de esta dominación. La posición de Ferré de que las compañías extranjeras representan todo lo que es adverso a los intereses legítimos y al beneficio de las necesidades de todos los puertorriqueños, es evidente en la novela.

Parte del sistema de "dependencia económica" (Fenwick 1992), incluye la modernización con el consecuente reemplazo de maquinarias e incorporación de nueva tecnología. En la novela, la inauguración de la Central Ejemplo, la supercentral que los extranjeros habían construido, ejemplifica lo dicho anteriormente. Este arreglo asegura que la nación dependiente, con las facilidades existentes, no pueda competir por sí misma o ser industrialmente suficiente como lo pone en evidencia, mordazmente, la incrédula voz narrativa de la antigua economía sustentada por don Julio Font:

Las maquinarias de la Central, recién pulidas y engrasadas, relucían sobre sus tarimas como insectos maravillosos: en lugar de los antiguos molinos verticales de vapor provistos de lentas volantas y balancines, que él tenía en su Central, y que había importado con tantas dificultades de Francia, allí sólo habían molinos horizontales de compactas volantas modernas y velocísimos cigüeñales; en lugar de toscas bateas de madera, donde los peones escurrían pacientemente la miel con

palas, allí sólo habían veloces centrífugas; y su rudimentario tren jamaicano, en cuyas pailas de fondo se había hervido la cochura del guarapo durante siglos, le parecía ahora una antigüedad de coleccionista, junto a aquellas evaporadoras múltiples y aquellos milagrosos tachos al vacío, que operaban prácticamente solos y cuya asombrosa eficiencia estaba de más supervisar. Con la boca abierta por el asombro, presencié cómo se alcanzaba en ellos la densidad indicada del melao en cuestión de segundos: sólo era necesario introducir un puñado de cristales en sus entrañas, para que los enormes cilindros borbotantes de líquido quedaran instantáneamente repletos de azúcar (38-9).

El contraste entre el mundo colonial y el nuevo mundo descubierto por el progreso norteamericano se hace, aún más palpable, cuando Mr. Durham, presidente de la central extranjera, incisivamente agrega: "Con esta maquinaria, la Ejemplo llegará a producir hasta sesenta mil toneladas al año, mucho más de lo que producen juntos todos los ingenios criollos... [ejemplo] no sólo para el Caribe, sino para el mundo entero (39).

Otras secuencias claves de la novela nos hacen tomar conciencia de diversas formas de opresión. Por ejemplo, otra táctica de monopolio extranjero es la del control adquirido por la implantación de préstamos, otorgados sólo a los grandes terratenientes, excluyendo a los pequeños industriales los que, obviamente, son los más necesitados. Es decir, esta fuente de promoción industrial creada por la política de atracción de capitales extranjeros, hace la competencia imposible, desestabilizando la economía nacional, viéndose muchos pequeños industriales y banqueros isleños obligados a cerrar sus compañías y sus bancos, abandonando muchos de ellos la isla (35).

Aquí, la actitud norteamericana, similar a lo que ocurría en *Los amos benévulos* (1976) la famosa novela de Enrique Laguerre, por ejemplo, es la de atar al pueblo a los beneficios materiales, adormeciendo con ello el sano desarrollo de la conciencia histórica y de la propia tradición cultural. De aquí que la posición del Puerto Rico actual de Estado Libre Asociado- en la opinión de Rosario Ferré- no soluciona el problema, conclusión que se deduce de la afirmación puesta en boca de don Rodobaldo Ramírez, antiguo presidente del extinto Banco de Bilbao:

Podrán nombrar isleños al Senado y a la Cámara -dijo- pero eso no cambiará nada. Aquí, aunque los puertorriqueños gobiernen, los norteamericanos mandan, y yo ya estoy demasiado viejo para dejarme hacer gringo a la fuerza (36).

No es infrecuente, que el relato se proponga como vehículo de "revisión" de la historia. Si la misión de la literatura, como expresa Rosario Ferré, es "asolar lo caduco y lo corrompido para edificar la vida sobre cimientos nuevos", si su función es estimular la voluntad de crecimiento y de cambio, "hacerse útil, tanto en cuanto al dilema femenino, como en cuanto a los problemas políticos y sociales" ("La cocina de la escritura" 38,45), *Maldito amor* y *Virgenes y mártires*, sin lugar a dudas, proponen "un proyecto de emancipación" democratizante, afirmador de un paradigma de valores ideológicos, económicos y sociales diferentes, defensa de lo nacional y un comienzo nuevo basado en

la valorización y exploración consciente de sus raíces y del rico trasfondo cultural que hereda.

Notas

[1] En este ensayo el objetivo de mi análisis se centra en la novela *Maldito amor* (1988) de Rosario Ferré y en los cuentos de Ana Lydia Vega recopilados en la segunda edición de *Virgenes y mártires* (1983), de la colección de Vega y Carmen Lugo Filippi.

[2] En relación al tan mentado debate de modernidad/postmodernidad, los estudios teóricos son innumerables y frecuentemente controversiales. Para una discusión de este tópico, véase McHale, *Constructing postmodernism*; Berman, *El debate modernidad-posmodernidad*, Benítez-Rojo, *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective* (150-176); Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*; Jameson, "Postmodernism: Or, The Cultural Logic of Late Capitalism"; Brunner, "Notas sobre modernidad y lo postmoderno"; García Canclini, "Antropología versus sociología. ¿Un debate entre tradición y modernidad?" y Richard, "Latinoamérica y la postmodernidad". En la selección de los autores aquí mencionados prevalence, aparte de mi interés personal por sus ideas referente al tópico, indicar que el interés crítico en su estudio no tiene fronteras geográficas.

[3] La sugestiva alegoría que, como sistema subyacente configura la estructura semántica de los cuentos de *Virgenes y mártires*, es una deliberada estrategia discursiva utilizada por Vega con maestría y gran agudeza psicológica, en una era en que la prevalente "noción de identidad nacional" puertorriqueña, se examina bajo una mirada escrutadora "vía género, sexualidad, raza, clase y diáspora" (Reyes 76). El uso del "code switching" y el lenguaje híbrido exagerado, recurrentes en toda la narrativa de Vega, refuerza en nuestras mentes la imagen negativa del emigrante que pretende americanizarse en vez de afirmar y sentirse orgulloso de su herencia cultural. Ante la encrucijada socio-cultural de Puerto Rico, a nivel alegórico, el humor irónico (Reyes 75-111) que raya en la sátira (Pagán 212-34), hace que la incisiva crítica contra el racismo y prejuicios sociales (común no solo a los puertorriqueños respecto a sus vecinos, sino también practicada entre los otros habitantes de la region del Caribe), se vuelva más intensa.

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES

Obras citadas

Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Edited by Michael Holquist. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

Barradas, Efraín. "La necesaria innovación de Ana Lydia Vega: preámbulo para lectores virgenes". *Ravista Iberoamericana* 51. 132-133 (julio-dic. 1985): 547-556.

- Benítez-Rojo, Antonio. *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*. Translated by James Maraniss. Durham: Duke University Press, 1992.
- Berman, Marshall. *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: Punto Sur, 1989.
- Brunner, José Joaquín. "Notas sobre modernidad y lo postmoderno". *David y Goliath* 52 (sept. 1987): 30-39.
- Captain-Hidalgo, Yvonne. "El espíritu de la risa en el cuento de Ana Lydia Vega". *Revista Iberoamericana* 59. 162-163 (enero-junio 1993): 301-308.
- Cixous, Hélène. *The Newly Born Woman*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Coward, Rosalind. "Are Women's Novels Feminist Novels?" *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature Theory*. Ed. Elaine Showalter. New York: Pantheon Books, 1986: 225-239.
- Fenwick, M J. *Dependency theory and Literary analysis: Reflections on Vargas Llosa's The green house*. Minneapolis, Minn. 1992.
- Ferré, Rosario. "La cocina de la escritura". *Literatures in transition: The Many Voices of the Caribbean Area*. Ed. Rose S. Minc. Gaithersburg: Hispamérica & Montclair State College, 1982: 37-51.
- _____. *Maldito amor. El regalo. Isolda en el espejo. La extraña muerte del capitancito Candelario*. Puerto Rico: Huracán, 1988.
- García Calderón, Myrna. *Lecturas desde el fragmento: Escritura contemporánea e imaginario cultural en Puerto Rico*. Lima: Latinoamericana, 1998.
- García Canclini, Néstor. "Antropología versus sociología. ¿Un debate entre tradición y modernidad?". *David y Goliath* 52 (sept. 1987): 40-44.
- Geisdorfer Feal, Rosemary. "Interview with Ana Lydia Vega." *Hispania* 73.1 (March 1990): 151-153.
- Jameson, Fredric. "Postmodernism: Or, The Cultural Logic of Late Capitalism." *New Left Review* 146 (1984): 53-92.
- Kerkhoff, Manuela. "Entrevista con Ana Lydia Vega". *La Torre* 9.36 (oct.-dic. 1995): 573-610.

Lyotard, Jean-Francois. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Translated by Geof Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: Minnesota University Press, 1984.

McHale, Brian. *Constructing postmodernism*. London: Routledge, 1992.

Mohr, Nicholasa. "Puerto Rican Writers in the United States, Puerto Rican Writers in Puerto Rico: A Separation Beyond Language." *Americas Review* 15.2 (1987): 87-92.

Morán Vásquez, María. *Subversión y creatividad en los cuentos escritos por mujeres del Caribe hispánico*. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 2006.

Pagán González, Enid. "El humor y la sátira: Segunda mitad del siglo XX". 22 *Conferencias de literatura puertorriqueña*. San Juan: Ateneo Puertorriqueño, 1994: 212-34.

Reyes, Israel. *Humor and the Eccentric Text in Puerto Rican Literature*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2005.

Richard, Nelly. "Latinoamérica y la postmodernidad". *Revista de crítica cultural* 3 (abril 1991): 37-51.

Showalter, Elaine. "Feminist Criticism in the Wilderness." *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature Theory*. Ed. Elaine Showalter. New York: Pantheon Books, 1986: 243-270.

Vega, Ana Lydia y Carmen Lugo Filippi. *Virgenes y mártires*. Río Piedras, P.R.: Antillana, 2a ed., 1983.

_____. *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*. Río Piedras, P.R.: Antillana, 1987.