



**Rosa María
Burrola Encinas**
Universidad de Sonora

El Caribe como espacio de creación y reflexión en la cuentística de Ana Lydia Vega

RESUMEN

El principal objetivo de este artículo es el análisis de *Virgenes y Mártires* y *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*, de la escritora puertorriqueña Ana Lydia Vega. A partir de estas obras, examinamos dos aspectos fundamentales: las formas en las que nuevas subjetividades irrumpen en el escenario de la literatura puertorriqueña a partir de la década de los ochenta y las múltiples líneas de cruce entre la cuentística de Vega con el meta-archipiélago cultural antillano, entendido como un cruce de caminos entre varios tiempos y espacios, tal como lo ha definido Antonio Benítez Rojo.

Palabras clave: cuento; caribe; ruptura; postnacional; oralidad.

ABSTRACT

The main purpose of this article is to analyze Puerto Rican author Ana Lydia Vega's *Virgenes y Mártires* and *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*. Based on these texts, my interest lies in examining two fundamental aspects: the ways in which new subjectivities burst onto the stage in Puerto Rican literature in the early 1980s and the multiple intersecting lines between Vega's storytelling and the Antilles, a cultural meta-archipelago described by Antonio Benitez Rojo as the intersection of various times and spaces.

Keywords: short story, Caribbean, rupture, post-national, orality

La literatura puertorriqueña de la primera mitad del siglo XX

Existe consenso entre la crítica que se ha acercado a analizar la obra de Ana Lydia Vega en situarla en un momento de ruptura de lo que hasta ese momento había sido el proceso de la literatura puertorriqueña¹. El panorama literario de las décadas anteriores es definido por José Luis Vega (1948) como dominado por el realismo social, mientras que Juan Gelpí lo remite a las visiones propias de las clases hegemónicas tradicionales: “el nacionalismo cultural se puede ver como una manifestación de un discurso paternalista más abarcador que se origina en el siglo XIX, muy ligado a una clase social –la de los hacendados– y, en el campo letrado, a la figura de Salvador Brau” (Gelpí, 1993: 2). Prevalece, así, una crítica literaria basada en el criterio de generaciones, que erige a un grupo uniforme de escritores alrededor de un caudillo. Destaca en este poder letrado el énfasis en las metáforas unificadoras, tales como la familia, la escuela y la casa. La literatura ideal es, entonces, entendida como aquella producida por varones, políticos o ideólogos, de manera notable médicos de profesión.

El ensayo *Insularismo* (1934), de Antonio S. Pedreira, de gran influencia en estas décadas, presenta a Puerto Rico como un país infantil, enfermo y necesitado de un padre, con la idea de una nación que sólo puede sanar mediante novelas totalizantes capaces de restañar las fisuras y desgarramientos provocadas por la invasión militar norteamericana de 1898.

Ruptura y trasgresión

En la década de los sesenta, afirma Andrea Ostrov (2014), surgieron movimientos intelectuales que replantearon el problema de la identidad y se cuestionaron el discurso nacionalista que, apoyado en el ensayo *Insularismo*, proponía al campesino (jíbaro) como el paradigma de la puertorriqueñidad, lo que dejaba fuera de la representación discursiva a otros grupos raciales como al mestizo, al mulato y al indio. La comunidad nacional imaginada hasta ese momento era, tal como el título del citado ensayo anuncia, una comunidad delimitada por la geografía de la isla. Postulaba, además, la homogenización racial y lingüística. Esta situación registra cambios a partir de la segunda mitad del siglo XX, pues la fuerza que adquiere el fenómeno de la inmigración y la penetración económica y cultural estadounidenses causó irremediables fisuras en los antiguos códigos y representaciones nacionales.

Entre los puertorriqueños hay quienes desean seguir siendo un estado asociado, quienes aspiran a convertirse en un estado más de Estados Unidos y quienes

¹ Véase Efraín Barradas (1985), Ana Isabel Bourasseau Álvarez (2001) y las introducciones a las antologías *Apalabramiento: Diez cuentista puertorriqueños de hoy* de Efraín Barradas (1984) y *Reunión de espejos* de José Luis Vega (1984).

anhelan su independencia. A este conflicto latente y no resuelto se suma una población en constante tránsito, con bordes fluctuantes debido a las marejadas migratorias que trazan un vaivén incesante entre el continente y la isla. Puerto Rico recibe, además, una gran inmigración de otros países vecinos. Podemos afirmar que este país ha experimentado masivamente en un corto periodo temporal un fenómeno de desplazamiento de gran magnitud. Resulta explicable que se hayan visto minadas las nociones de identidad basadas en la homogeneidad territorial, étnica, ciudadana, idiomática y cultural.

En ese entorno, la década de los setenta se va a caracterizar por la búsqueda de alternativas a las representaciones totalizadoras y a la retórica nacionalista ya en crisis, pero es en los años ochenta cuando la ruptura del canon es definitiva. Una de sus principales artífices es Ana Lydia Vega, cuya literatura cruza de manera contundente y gozosa los límites marcados por la literatura paternalista.

El Caribe en los cuentos de Ana Lydia Vega

La literatura de Vega extiende el perímetro de sus reflexiones para abarcar, a diferencia de la mayoría sus antecesores, a mujeres y a personajes representantes de diversos grupos raciales que conforman la población de Las Antillas tales como negros, mulatos y mestizos. Los sujetos que aparecen en sus narraciones ostentan diversas nacionalidades y ciudadanías. La cuentista puertorriqueña convierte en uno de sus principales objetos de representación estas diversas identidades desde una perspectiva que, según Aníbal González: “[...] considera que Puerto Rico es antes que nada una nación caribeña, luego una nación hispanoamericana, y sólo accidental y temporariamente una posesión norteamericana.” (González, 1993: 290)

El flujo de la escritura de Vega configura un complejo rizoma que desborda y al mismo tiempo delimita la complejidad sexual, política, cultural y lingüística regional caribeña a la que responde Puerto Rico. Así, el Caribe se presenta como un espacio de conflicto que Paulina Barrenechea describe como:

Un lugar difícil de cartografiar. Es un gigante cruce de caminos entre América y Europa, entre Sudamérica y Estados Unidos. Un puente bajo el cual corren diferentes flujos, espumas que conectan territorios ininterrumpidamente, sin principio ni final aparente. Las Antillas se alzan como lugar periférico, con fronteras que se diluyen, cambiantes en la historia. (Barrenechea, 2005)

Resulta interesante observar las líneas de cruce entre este meta-archipiélago, o esta isla que se repite —en términos de Antonio Benítez Rojo (1989)— y varios cuentos de Ana Lydia Vega incluidos en *Virgenes y Mártires* (1981) y en *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio* (1982). En estos cuentarios la identidad caribeña se delinea con especial nitidez, de ahí también su interés para

analizar cómo, a partir de esta realidad fluctuante propia de la cultura caribeña y de una vuelta a los orígenes orales de la poética del cuento como género, la literatura de Ana Lydia Vega rompe con la tradición literaria puertorriqueña para formular una renovación estilística y temática.

Oralidad y renovación

Tomando en cuenta la fuerte espacialidad y temporalidad que preside la cuentística de Vega, resulta obligado reflexionar acerca del lugar desde donde se sitúa el sujeto enunciativo. Por principio, es sintomático advertir que la autora no escribe desde el exilio, ni desde la otredad del que se fue y ahora, de una o de otra manera, se siente extranjero. Escribe desde dentro de la isla, con lo cual no dibuja un relato marcado por la verticalidad de quien percibe como ajeno al inmigrante, al cubano, al haitiano o al turista, aun cuando la visión enunciativa tampoco es totalmente horizontal, pues está dotada de un fuerte sentido crítico, desde la que juzga la realidad representada. Sin embargo, no existe una mirada única, sino que esta es cambiante, tiene múltiples entradas, como si un mismo acontecimiento fuera juzgado a partir de diferentes opciones.

La voz que preside la mayoría de los cuentos de Vega es una entidad culta, familiarizada con autores y con lenguas distintas; en otros momentos de las narraciones, es posible reconocer que el nivel enunciativo está atravesado por una rica veta de oralidad que no sólo sirve para caracterizar a los personajes, sino que da cuenta de la forma en que los sujetos de la narración se posicionan en el mundo, lo viven y lo sienten. En esa recuperación de la oralidad, se apela incluso a la memoria cultural del lector, como en el cuento “Encancaranublado”, en el que no sólo la tradición de chistes sobre personajes de distintas nacionalidades funciona como paratexto, sino que también el título y el epígrafe se refieren a un trabalenguas. Otro relato, “Cuento en camino”, del libro *Falsas crónicas del sur*, se puede reconocer como una reflexión sobre el proceso mediante el cual el escritor obtiene y moldea los materiales de la tradición oral sobre los que trabaja para su creación. La música popular, como una forma en la que los sujetos aprehenden oralmente su mundo, preside también frecuentemente el ritmo del discurso de los personajes y la estructuración misma de los cuentos. Así sucede en “Letra para salsa y tres sonetos por encargo”, en que el discurso de la Tipa, personaje del cuento, se despliega como una variación sobre un mismo tema.

Es importante, asimismo, recordar dos hechos relevantes: la cultura oral no ha sido abandonada totalmente en las sociedades latinoamericanas, sino que subsiste en ellas como una fuente importante de información, sabiduría y divertimento; esa vigencia queda atestiguada en las múltiples maneras en que irrumpen en las narraciones de Ana Lydia Vega. Resulta entonces pertinente recordar los orígenes orales del

cuento, el cual vive en el presente pero siempre recuerda su génesis, en una especie de memoria activa en incesante transformación. Siguiendo esta lógica, un aspecto crucial del cuento, según Martha Munguía, es que “no ha perdido sus nexos con la colectividad [...] y se construye en la conexión íntima entre narración y experiencia”. (Munguía, 2002: 46). En esta misma línea de reflexión, Julio Ortega considera que el cuento contemporáneo no se sostiene tanto en su estructura temporal o psicológica sino que “hay, se diría, una nostalgia metafísica del transcurrir: una breve e inquieta pregunta por el sujeto que asume la vulnerabilidad del instante; vibración de lo vivo y lo sobreviviente...” (Ortega, 1995: 579)

Con los anteriores planteamientos se pretende remontar aquellas concepciones del género que hacen radicar su especificidad en su extensión e intentan explicar también en qué consiste la “tensión” particular que numerosos teóricos y narradores han establecido como condición imprescindible para el cuento contemporáneo. El aspecto que aquí interesa destacar es esa particular conexión que el cuento establece con su presente, la relación que el sujeto enunciativo instaaura con el lector como una forma de introducir en la narración la palabra viva con todo su peso vital e histórico. Desde esta perspectiva, se puede examinar “Encancarablado”, una narración en la que el lenguaje popular de los personajes es el principal protagonista; en este, el encuentro de un haitiano, un dominicano, un cubano y un puertorriqueño sucede mientras huyen de las condiciones miserables de sus países en busca del sueño americano para, finalmente, encontrarse en medio del Caribe. Los tres primeros naufragan y caen bajo la jurisdicción de un capitán norteamericano en un barco donde encuentran al puertorriqueño desempeñándose como sirviente, y quien termina de encarar al resto de personajes caribeños con la dura realidad que les espera en Miami. De muchas maneras el relato se significa como una encrucijada; en primer lugar, el encuentro transcurre en el Mar Caribe, en un flujo temporal y espacial en el que la historia de la región encarna en un encuentro inesperado de las distintas lenguas caribeñas que se actualiza en las frases retadoras o desconsoladoras de los tres improvisados tripulantes del cayuco:

–Allá en cuba, prosiguió Carmelo, los clubes de citas están prohibidos, chico. No hay quien viva con tantas limitaciones.

–Pues allá en la República hay tantas putas que hasta las exportamos, ripostó Diógenes con una carcajada tan explosiva que espantó a un tiburón lucido de espoleta a la sombra del bote.

–Tout Dominikenn se pit, masculló Antenor desde su pequeño Fuerte Allen.

[...]

–El problema, profundizó Carmelo, es que en Cuba las mujeres se creen iguales a los hombres y, vaya, no quieren dedicarse...

—Oh, pero eso será ahora porque antes las cubanas se las traían de verdad, dijo su compañero, evocando los cotizados traseros cubanos de fama internacional.

A Carmelo no le había gustado nada la nostálgica alusión a la era batis-tiana y ya le estaba cargando el lomo la conversación del quisqueyano.

Así es que le soltó de buenas a primeras:

—¿y qué? ¿Cómo está Santo Domingo después del temporal? Dicen los que saben que no se nota la diferencia... (Vega, 1997: 17-18)

En sus trabajos, Cornejo Polar (1996) define el texto literario latinoamericano como un espacio de conflicto, en el que el intercambio de la lengua juega un papel importante en la construcción y negociación de las identidades colectivas. La relación entre la lengua y las distintas posibilidades de posicionamiento geo-cultural de los sujetos y sus discursos implicados en la narración son la base sobre la que se proyectan los imaginarios posnacionales de las sociedades latinoamericanas. En el cuento “Encancaranublado” la batalla lingüística y cultural que se establece entre los antillanos, y después entre los antillanos y el “ario” capitán de la embarcación salvadora, es la punta del iceberg de la verdadera lucha que se establece en el espacio textual por apropiarse del otro, pues como afirma Munguía: “si el cuento es capaz de plasmar una imagen de la vida del ser —por más fragmentaria o parcial que esta imagen sea— es porque la actividad artística consiste fundamentalmente en esa búsqueda de aprehensión del otro, pensado en su devenir temporal”. (Munguía, 2002: 93-94)

La narradora antillana elige un suceso para convertirlo en un cuento, en este caso el encuentro de cuatro antillanos en el Mar Caribe. El acontecimiento narrado se plasma en su transcurrir histórico, capaz de traer al presente y de actualizar, tanto las historias de las sucesivas colonizaciones en la región, como las de las interrelaciones culturales y políticas de las naciones caribeñas. La historia, de esa manera, se materializa en el presente de la narración y proyecta una fuerte tensión sobre el futuro de los personajes y, con este, el de los pueblos caribeños. En ese sentido, el cuento es también una encrucijada, representa el momento en el que los protagonistas encaran todo el peso de la historia y se les revela el futuro en la virtualidad de un presente construido como un flujo de tiempos, lenguajes y puntos de vista.

Las anteriores reflexiones son válidas también para el cuento “Pollito chicken”, en el que la protagonista, llamada Suzie, una *nuyorican* de visita turística en Puerto Rico, enfrenta su pasado en un viaje a una tierra natal afanosa y aparentemente borrada de su memoria. El cuento también se configura como una batalla representacional, lingüística y temporal entre quién ha sido, quién es y quién desea ser la protagonista del relato. Este momento trascendente en la vida de un sujeto está

múltiplemente representado en los cuentos de Vega. Esto lo podemos ver claramente en “Otra maldad de Pateco”, un relato en el que el personaje se enfrenta a una dramática elección que tensiona su pasado, presente y futuro, es decir, en que tiene que elegir su identidad. No sabemos, nosotros los lectores, qué elegirá Pateco, el personaje principal del cuento, como tampoco sospechábamos que la narración de “Pollito chicken” concluiría con el grito jubiloso de “Puelto Rico libre” que emitiría Suzie, la turista *nuyorican*; tampoco sospechábamos lo que sucedería en la habitación del hotel en el cuento “Letra para salsa y tres sonetos por encargo”. Los desenlaces de estos relatos los descubrimos sólo en el acto mismo de lectura, pues no presentan situaciones ni personajes predeterminados, de tal manera que los lectores acompañamos a los protagonistas de estos cuentos en esos momentos trascendentales de su vida. Julio Ortega explica claramente esta poderosa capacidad de condensación del género:

Desde la perspectiva del género (cuyo origen oral implica la actividad de un narrador, evidente o diversificado) es claro que el cuento hispanoamericano excede las fronteras de toda teoría formalista [...] En efecto, las nociones tradicionales de descripción, narración y diálogo se funden en el discurso actual del relato, y no sólo para exceder la supuesta estructuración de la trama, que hoy veríamos, más bien, como la fragmentación o la sustitución de la fábula. Incluso la distribución temporal, en tanto estructura del cuento, adquiere una flexibilidad y fragmentación que se sostienen, no en la continuidad cronológica o la duración psicológica, sino en el acto mismo de narrar; es decir, en esa forma dúctil y distributiva, que resuelve el instante de la lectura en el todo implícito de lo narrado. (Ortega, 1995: 578)

Migración y rizoma en los cuentos de Vega

Quizás esta mirada no vertical con la que la voz autoral contempla a sus personajes y los ubica en un horizonte complejo y ajeno a las verdades absolutas, permita pensar que personajes como Suzie resquebrajan la idea de un sujeto monolítico como la suma positiva del relato de las identidades nacionales. En efecto, Ana Lydia Vega adopta una visión desacralizadora que incluso a veces se puede tornar ambigua, no solo en cuanto a la posición de la autora respecto a los grandes relatos nacionales, sino también en aspectos referentes a la mujer, al inmigrante y al antillano pobre, entendidos estos últimos como agentes ideales del cambio social. Por ejemplo, en el relato “Ahí viene mama Yona” se exhibe la forma en la que la mujer puertorriqueña puede ser cómplice y perpetuadora de discursos tradicionalmente conservadores, lo que nos permite afirmar junto a Mary Gosser Esquilín que: “En los cuentos de Ana Lydia Vega no hay respuestas claras ni soluciones fáciles a los problemas raciales y sexuales que existen entre los puertorriqueños y entre estos y otros caribeños.” (Gosser, 2000: 108)

Al inicio de este análisis se planteó la literatura puertorriqueña predominante en la primera década del siglo XX como dominada por un discurso patriarcal tendiente a presentar una nación homogénea étnica, lingüística y territorialmente, el cual reproducía la imagen de la nación como un cuerpo enfermo y aquejado por una especie de trauma infantil que le impedía alcanzar la mayoría de edad. En contraste, la literatura de Ana Lydia Vega parece desembarazarse de esas preocupaciones que tuvieron tan ocupados a sus antepasados literarios y renuncia al lugar privilegiado desde donde estos habían emitido su discurso, para situarse de lleno en la batalla campal que en la realidad cotidiana se estaba librando en el terreno de las identidades y de la lengua.

Desde el punto de vista de las teorías que postulan la posmodernidad, se podría afirmar que la literatura de Vega significó la puesta en escena de una nueva subjetividad y un quiebre epistemológico respecto de los metarrelatos que habían venido configurando la nacionalidad puertorriqueña. Muchos presupuestos sobre los que descansaba la cultura en la isla se pusieron a prueba. Las nociones centro-periferia quedan frecuentemente desarticuladas en los cuentos de Vega, pues en ellos no hay un centro identificado con la nacionalidad, sino que este se disemina en una especie de caribeñidad desterritorializada. Tampoco los cuentos se centran en un solo idioma, pues el español se mezcla con el inglés, el francés o el spanglish. Textualmente conviven también las distintas hablas regionales caribeñas y populares con el lenguaje culto y académico. El discurso patriarcal es parodiado en unas narraciones que tampoco ponen en su centro un discurso femenino o feminista, pues la mujer está representada desde una mirada sumamente crítica. Más bien, se busca evidenciar cómo las relaciones de género, igual que las raciales, están basadas en los principios de poder y hegemonía. La noción de flujo o de rizoma deleuziana (Deleuze, 1978) podría ser útil para pensar la manera en que los discursos de la diáspora, configurada en estos cuentos, ponen en juego signos distintos.

La ironía, la risa, la explosión de vida que muchos de los cuentos de Ana Lydia Vega expresan, se pueden explicar si pensamos, junto con Benítez Rojo, que el Caribe no es un universo apocalíptico. Los cuentos de Vega desmienten la tesis de la “culpa original” de los pueblos latinoamericanos. La idea de trauma y complejo de inferioridad, elaborados en las décadas anteriores, han visto socavados sus principios ante la regocijada resistencia con que la cuentista los desintegra. Las nuevas subjetividades puestas en juego dan cuenta de una cartografía en flujo, colectivizante, en cuanto recupera hablas, visiones del mundo, ritmos y formas de vida populares o colectivas, por lo que, paradójicamente, podríamos afirmar que el discurso de Vega es ‘premodernamente posmoderno’. Es decir, a partir de visiones del mundo populares, en muchos casos asociadas a mitos y creencias

ancestrales o en prácticas de resistencia ejercidas por los esclavos durante los largos siglos coloniales, se rompe con la visión de mundo homogénea, patriarcal y blanquizante propia de los discursos predominantes en la Isla, lo que genera una literatura capaz de romper con los paradigmas estéticos, territoriales e ideológicos que habían caracterizado la literatura anterior.

En suma, los cuentos de Ana Lydia Vega están poblados por sujetos en fuga cuyos flujos de deseo son orientados hacia Miami, Nueva York, La Habana, Puerto Príncipe, San Juan. En fuga de la historia de origen o en búsqueda conflictiva del centro cultural hegemónico, en un éxodo que, si utilizamos las palabras de Ana Pizarro, podríamos definir como “de cimarronaje cultural, que es huida, transformación, descentramiento” (Pizarro, 1994: 32). Los distintos posicionamientos territoriales y subjetivos de los sujetos serán los escenarios de las nuevas nociones de heterogeneidad, totalidad contradictoria y sujeto migrante con la que se puede aprehender desde la crítica latinoamericana el nuevo espacio textual de negociación de identidades. Los cuentos de Vega no dibujan una superficie tersa; por el contrario, rechazan las tesis celebratorias del mestizaje y tampoco apuestan por la disolución de las diferencias.

Referencia

Barradas, E. (1984). *Apalabramiento: Diez cuentistas puertorriqueños de hoy*. Hanover: Ediciones del norte.

Benitez Rojo, A. (1989). *La isla que se repite, el caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover: Ediciones del Norte.

Barrenechea, P. (2005). “Cartografía sobre el mar: Encancaranublado y el pursuit of happiness caribeño”. *Litterae*, Revista electrónica de análisis y difusión literaria, 8, Obtenida el 10 de mayo de 2007, en <http://www2.udel.cl/~litterae/antes/litte08/pauli.htm>

Bourasseau Álvarez, A. (2001). “Aplasta el ultimo zumbido del patriarcado”. *Hispania*, Vol. 84, (4), 785-793.

Cornejo Polar, A. (1996). “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú Moderno”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII, (176-177), 837-844.

Deleuze G. y Guattari F. (1978). *Kafka, por una literatura menor*. México: Era.

Gelpí, Juan G. (1993). *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.

- González, A. (1993). “Ana Lydia Pluravega: Unidad y multiplicidad caribeñas en la obra de Ana Lydia Vega”. *Revista Iberoamericana*, (162-163), 289-300.
- Gosser Esquilín, M. (2000). “La transculturación sexual y racial: ¿treta posmoderna de Ana Lydia Vega?”. *Chasqui*, (29), 108-121.
- Munguía Zatarain, M. (2002) *Elementos de poética histórica. El cuento hispanoamericano*. México: El Colegio de México.
- Ortega J. (1995). “El nuevo cuento hispanoamericano”. En Enrique Pupo-Walker (Coord.), *El cuento hispanoamericano* (573-585). Madrid: Castalia.
- Ostrov, A. (2004). *El género al bias. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*. Buenos Aires: Alción.
- Peña Jordán, T. (2005). *Cuerpo político del deseo: Literatura, género e imaginario neocultural en Cuba y Puerto Rico*. Tesis presentada para la obtención del grado de Doctor of Philosophy in Latin American Literatura por University of Pittsburg.
- Pizarro, A. (1994). *De ostras y caníbales. Ensayos sobre la cultura latinoamericana*. Chile: Universidad de Santiago.
- Vega, A. L. (1997). *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*. Puerto Rico: Antillana.
- Vega, A. L. y Lugo Felippi, C. (1981). *Virgenes y Mártires*. Puerto Rico: Antillana.
- Vega, J.L. (1984). “El rostro en el espejo, hacia el cuento puertorriqueño actual”. En José Luis Vega, *Reunión de espejos*. Puerto Rico: Editorial Cultural.