

Las fronteras culturales y textuales: “Cuento en camino” de Ana Lydia Vega

Fabiola CECERE
Università Ca' Foscari Venezia

Resumen

Entre los escritores de los países caribeños la noción de frontera se relaciona con el discurso de la insularidad. Este concepto va más allá de los límites geográficos, porque designa una experiencia histórico-cultural y una perspectiva identificadora peculiares que han generado una escritura heterogénea. A partir de estas premisas, se propone el análisis de “Cuento en camino” de la escritora puertorriqueña Ana Lydia Vega, texto incluido en *Falsas crónicas del Sur* (1991). El cuento emerge como la síntesis de la poética narrativa desarrollada a lo largo de la colección, en la que las historias se instalan en la frontera imprecisa entre la crónica y la ficción, entre la leyenda y la tradición oral de los pueblos puertorriqueños. Se presenta también como un cuento metaliterario, ya que la autora revela los instrumentos narrativos y narratológicos empleados para construir el relato.

Palabras clave: literatura puertorriqueña, Ana Lydia Vega, ficción, tradición oral, frontera.

Abstract

Among the writers of the Caribbean countries, the notion of the border is related to the discourse of insularity. This concept goes beyond geographical limits, because it designates a historical-cultural experience and a peculiar identifying perspective that have generated a heterogeneous writing. Based on these premises, the essay proposes the analysis of “Cuento en camino” written by the Puerto Rican writer Ana Lydia Vega, text included in *Falsas crónicas del Sur* (1991). The story emerges as the synthesis of the narrative poetics developed throughout the collection, in which the stories are installed in the imprecise border between the chronicle and the fiction, between the legend and the oral tradition of the Puerto Rican peoples. It is also presented as a metaliterary story, since the author reveals the narrative and narratological instruments used to construct the story.

Keywords: Puerto Rican Literature, Ana Lydia Vega, fiction, oral tradition, border.

EL RELATO DE UNA ‘GEOGRAFÍA’

En la obra de Ana Lydia Vega (San Juan 1946) se representa, de manera ejemplar, la experiencia histórico-cultural de los escritores en Puerto Rico. En los textos de la autora se rastrea la visión identificadora que Ana Pizarro atribuye a la mayoría de los intelectuales caribeños de la modernidad, en cuyas obras la cuestión

identitaria, relacionada con la geografía nacional, es un tema recurrente (Pizarro 2002). La imagen del archipiélago antillano se convierte en un motivo de reflexión por ser un cruce de caminos entre tiempos y espacios distintos (Benítez Rojo, 1989) y a menudo la noción de la insularidad lleva aparejado el discurso de la frontera (Pizarro, 2002). Los dos conceptos trascienden los límites geográficos, porque suponen espacios y movimientos identitarios difíciles de trazar, ya que van de Europa a América, de Estados Unidos a Sudamérica, y llevan a instancias de negociación y aceptación, de rechazo y cambio. Las obras literarias dan fe de esto: la densidad de fenómenos culturales e históricos en la zona del Caribe ha sido tan intensa a lo largo de los siglos que ha proporcionado el desarrollo de un abanico de símbolos y metáforas. Se han generado, por lo tanto, escrituras múltiples, abiertas y constituidas por una polifonía de voces que se orientan a menudo hacia valores externos a la dimensión formal del texto, sean ideológicos, socioculturales o emocionales. En este sentido, la narrativa de Ana Lydia Vega es paradigmática. En la literatura nacional, sus textos se colocan en una época de ruptura estilística y temática con respecto a los códigos anteriores. Me referiré a las investigaciones de Rubén Darío Jaimes (2013) para recordar que dentro del sistema literario puertorriqueño resaltan dos bloques claramente diferenciados por sus prácticas discursivas y que el momento de transición se sitúa la década de los años 70.

A raíz de la invasión norteamericana del país, la literatura se convierte en el instrumento de defensa de la identidad cultural. Los escritores asumen posturas que oscilan entre un ideal anexionista y otro independentista, ya que, debido a los cambios políticos, la realidad insular se percibe como una causa de decadencia y refleja un complejo de inferioridad frente a la supremacía de Estados Unidos (Caballero, 1999: 10-14). En la década del 30, por ejemplo, el nacionalismo cultural es el eje temático principal, casi exclusivo, de la literatura: los escritores se preocupan por el tema del 'qué somos', mostrando las contradicciones de la realidad neocolonial, trabajando las imágenes del hombre puertorriqueño y su espacio, y reafirmando, una y otra vez, las raíces hispánicas para alcanzar la idea de una identidad sólida frente a la expansión norteamericana (Jaimes, 2013: 48). La literatura de esta época se denomina 'jibarista' y se caracteriza por lo que ha sido definido como realismo social: emergen, al mismo tiempo, el pesimismo y el deseo de afirmar los caracteres autóctonos, en relación con el momento histórico vivido por el país (Caballero, 1999: 10). Este discurso está marcado por un tono serio, de queja y se apoya en las obras ensayísticas de Antonio Pedreira, *Insularismo* (1934), y Tomás Blanco, *Prontuario histórico de Puerto Rico* (1935), quienes, por medio del humor, expresan la angustia del hombre en busca de su identidad (Caballero, 1999: 11). Sin embargo, es la teoría de Pedreira el punto de partida de casi todos los acercamientos a la identidad nacional de Puerto Rico en su evolución histórica: el núcleo de su planteamiento es la idea según la cual la comunidad nacional está delimitada por la geografía de la isla y por una homogenización racial y lingüística¹.

¹ La perspectiva apoyada en el ensayo *Insularismo* proponía al campesino (jibaro) como el paradigma de la 'puertorriqueñidad', lo que dejaba fuera de la representación discursiva a otros grupos raciales como

La escritura literaria asume otros tipos de registros a partir de la segunda mitad del siglo XX, cuando la sociedad sufre algunos cambios: el fenómeno migratorio y la presencia estadounidense provocan lentamente una fisura en los antiguos códigos y representaciones estéticas². El debate sobre la identidad sigue siendo el núcleo temático en literatura, pero se plantea desde una perspectiva renovada, que pretende llamar la atención con métodos inéditos y, por esto, desacraliza la realidad insular a través de la sátira, la parodia y el humor. El interés en el realismo social disminuye y el compromiso literario del escritor evoluciona hacia nuevas formas narrativas. Las antologías de Efraín Barradas (*Apalabramiento. Cuentos puertorriqueños hoy*, 1983) y José Luis Vega (*Reunión de espejos*, 1983) se consideran los libros más representativos de la nueva estética, que es muestra de un sentimiento de reivindicación de un carácter identitario absolutamente polifónico: los lenguajes cultos se mezclan con los callejeros, las tradiciones sagradas con las imágenes populares, las figuras heroicas con los sujetos marginados y el discurso histórico se trata en términos estéticos (Barradas, 1983: XXVII).

LA RENOVACIÓN DE LA TRADICIÓN Y DEL DISCURSO HISTÓRICO

La literatura de Ana Lydia Vega se inserta en ese cambio de ruta con una notable producción cuentística que, en 1982, le ha merecido el premio Casa de las Américas. El libro galardonado es *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*, una lectura obligatoria a la hora de estudiar la manera en que la autora tematiza la cuestión identitaria caribeña³. En los cuentos del volumen, a través de varias estrategias, se recupera la diversidad cultural y lingüística de Puerto Rico, eje temático recurrente en toda la narrativa de la autora. Sin embargo, a partir de los años 90 su propuesta literaria incorpora otro elemento que remarca la urgencia de dar una visión insular heterogénea y, por ello, auténtica, que no puede construirse sobre una expresión única, ya sea histórica, lingüística o literaria. Se trata de un acercamiento nuevo al discurso histórico oficial: la historia de Puerto Rico, en lugar de rescatarse en su versión absoluta y definitiva, se recupera de manera subjetiva y provocadora. Los datos

el mestizo, el mulato y el indio. La comunidad nacional imaginada hasta ese momento era, tal como el título del citado ensayo de Pedreira anuncia, una comunidad delimitada por la geografía de la isla. Postulaba, además, la homogenización racial y lingüística (Burrola Encina, 2016: 238).

² En la década de los sesenta, el empobrecimiento del sistema económico-social, la radicalización de los movimientos estudiantiles contra el Estado norteamericano y el desarrollo de una corriente crítica en las artes son algunos de los factores que influyen en la nueva perspectiva insular (para un estudio histórico-social véase Rodríguez Beruff (1988).

³ El cuento que da el título de la obra es ejemplar, ya que, a través de un insólito estilo humorístico, el tema de la identidad caribeña se representa a través de la imagen de un barco donde un dominicano, un cubano y un haitiano comparten sus diferencias con el objetivo común de llegar a Estados Unidos y mejorar sus condiciones de vida. La difícil comunicación lingüística y la situación de marginalidad/dominio creada entre los tres personajes, que predominan en la primera parte, se pierden en un solo grito de ayuda ante la llegada de un barco americano. Esto permite a la autora reflexionar no solo sobre el cambio de poder ejercido desde varios niveles, sino también retratar la realidad insular en sus distintas facetas, explorando y recuperando su complejo sustrato cultural.

históricos se mezclan con elementos ficticios, míticos y biográficos, con el objetivo de sugerir versiones siempre cambiantes de los sucesos vividos o escuchados y mostrar puntos de vista diferentes sobre un mismo hecho (Burrola Encinas, 2016).

Esta reescritura, perteneciente a un proyecto literario ya conocido en el contexto latinoamericano, responde a dos necesidades que, en palabras de Jitrik, en circunstancias socialmente precarias mueven al escritor hacia una postura crítica: el deseo de reconocerse en un proceso que no le resulta claro y el perseguimiento de una definición de identidad. Con estas premisas, poner en duda el discurso histórico oficial significa dar «una respuesta a una crisis específica que involucra a la sociedad», que conduce al imaginario a encontrar una salida o a un restablecimiento del equilibrio amenazado (Jitrik, 1995: 17-20)⁴. En el caso de Ana Lydia Vega, la estrategia le permite trabajar sobre espacios y tiempos secundarios y personajes marginales, con los que se propone una lectura controvertida y desmitificadora de algunos acontecimientos.

A este propósito, su ensayo *Nosotros los historicidas* (1994) es un texto imprescindible para entender el manejo de la ficción y de los datos históricos. A través de una prosa crítica y a la vez irónica, la autora recorre las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta, y destaca la creciente obsesión literaria después del descubrimiento de un pasado sujeto a la censura política⁵. Se burla de la formalidad del discurso historiográfico e introduce las figuras de los ‘historicidas’ para simbolizar a todos los escritores insulares que tratan de presentar la historia desde una nueva perspectiva. Siguiendo la teoría de Jitrik, ellos eligen la verdad histórica no solo como la atmósfera o el campo de representación de las tramas, sino como su fundamento, es decir, la racionalidad histórica es la base del texto narrativo que, por lo tanto, no se limita a contar y mostrar, sino que intenta explicar un suceso, analiza sus aspectos y recorre sus zonas de luz y sombra (Jitrik, 1995: 12).

En el ensayo la autora explica las razones que impulsan a su generación hacia el particular empleo de la historia y de la ficción:

[...] para existir como individuos y poder insertarnos en algún punto de la experiencia humana, íbamos a tener que convertirnos en detectives aficionados y salir, a como diera lugar, tras la pista del pasado. [...] de un pasado un poco más interesante, un poco menos aplastante, en el que figuráramos, aunque fuera como extras, nosotros mismos. [...] La cosa es que caímos

⁴ Jitrik explica que, en cuanto a la primera pulsión, en algunas épocas los miembros de una colectividad se preguntan con más vehemencia acerca de su relación con la sociedad. Respecto de la búsqueda de la identidad, segunda pulsión, también hay momentos en que se hace angustiosa o muy definida o, en todo caso, tiene dimensión de problema. Ocurre, a menudo, cuando las instituciones no tienen muchas respuestas o están amenazadas por golpes militares o por duda acerca de su eficacia (1995: 17).

⁵ En un pasaje del texto, la autora afirma: “Desde el primer grado de escuela elemental hasta el cuarto año de universidad, la única versión de la historia puertorriqueña que escuchamos fue, por supuesto, una totalmente inodora, incolora y aséptica. Aparte del disco rayado de Colón y Ponce de León y la larga letanía de los superaburridos gobernadores españoles, apenas se tocaba otro tema. [...] En cuanto a nuestros venerables antepasados multiculturales (léase taínos y africanos), mientras menos se hablara de ellos, mejor. Para no herir sensibilidades ni entrar en cuestiones demasiado polémicas –como el recién reprimido movimiento nacionalista– los cursos se detenían muy prudentemente en el 1898” (Vega, 1994: 14).

irremediamente en garras de la literatura y tuvimos a la larga que canalizar [...] aquella galopante e insaciable pasión de historia, a través de la ficción.

[...]

En lugar de pretender establecer la versión absoluta y definitiva de nuestras realidades pasadas y presentes, tarea didáctica ya un tanto anacrónica, la vocación historiadora del escritor se recicla en una deliberada coquetería con lo ficticio, con lo mítico, con lo subjetivo, con lo pecaminosamente personal. (Vega, 1994: 15-16)

A partir de estas reflexiones, Ana Lydia Vega escribe cuentos en los que acontecimientos históricos o episodios colectivos se mezclan con elementos imaginarios, construyendo un rompecabezas narrativo donde la frontera entre ficción y realidad se convierte en un límite poroso.

“CUENTO EN CAMINO”: DE LA ORALIDAD A LA ESCRITURA

En el ensayo de 1994 la escritora razona sobre cuestiones que ya había tematizado en la colección *Falsas crónicas del Sur* (1991), en cuyos cuentos se juega con la dicotomía historia-ficción y se experimentan recursos que enfatizan la tensión entre lo real y lo imaginario⁶. Los ocho relatos del libro están ambientados en “en el espacio geográfico, histórico y legendario del sur puertorriqueño” (Vega, 1994: 18), se instalan en la frontera imprecisa entre el cuento y la crónica y se inspiran en algunos episodios históricos y en la tradición oral de los pueblos de la costa sur del país. Cada uno presenta una estructura rigurosa, cuenta con una breve nota introductoria, una ilustración y un epígrafe. De esta forma, la escritora no solo se aproxima al pasado nacional y a la memoria colectiva de manera inédita, sino que dialoga con varios textos literarios, atribuye a las narraciones una dimensión paratextual e intertextual múltiple y añade la perspectiva insólita del chisme local. En el presente trabajo, el análisis se centra en el último cuento, porque se configura como un texto clave dentro del volumen: por un lado, resume la variedad lingüística y argumentativa de todo el libro; por otro, puede definirse como un cuento metaliterario. La escritora no solo asocia acontecimientos reales con la imaginación de los personajes, sino que pone de relieve los mecanismos de este ejercicio literario y los desvela poco a poco a lo largo de la historia.

El texto es “Cuento en camino” y, como el título sugiere, reúne diferentes narraciones relatadas por los pasajeros de un coche público que viajan desde la ciudad de Maunabo a Río Piedras. La colocación al final de la antología no es fortuita, porque, como se ha anticipado, puede considerarse como la suma de la poética narrativa del libro, en virtud de las temáticas tratadas, el estilo lingüístico y la organización formal. En términos temáticos las narraciones de los personajes giran alrededor de cuestiones ya introducidas en el libro, así como anécdotas nuevas: el

⁶ Al final del ensayo la autora hace explícita referencia al conjunto de relatos para defender su posición y explicar de manera concreta sus elecciones narrativas: “Para poder abordar el peliagudo asunto, voy a tener que zambullirme en el testimonio y hacer referencia a un libro que publiqué hace dos años, cuyo título tiene algo que ver con todo lo que he estado diciendo aquí: *Falsas crónicas del Sur*” (Vega, 1994: 17).

amor familiar, la promiscuidad, el prejuicio racial, la violencia contra la mujer, la brujería, el engaño, la soberbia, la lucha de clases y los matrimonios desiguales. En términos lingüísticos se presentan diversas formas de expresión oral y escrita: el refrán, los modismos, los regionalismos y el lenguaje popular, a veces grosero. En los elementos paratextuales, es decir, en la nota introductoria y el epígrafe, no solo se encuentra la expresión evidente de la actividad metaliteraria y del juego narrativo de ficción-realidad que subyacen tras toda la obra, sino que se rastrean también paralelismos con otras partes de la antología. En este estudio me concentraré sobre los dos elementos, dejando fuera el discurso intermedial entre palabra e imagen que se refiere a la ilustración, puesto que esta acompaña al texto mostrando objetos que se refieren a las historias presentadas.

En cuanto a la nota introductoria, esta muestra un hilo conductor con la anotación del comienzo del libro, aludiendo a una estructura narrativa circular. El breve texto que precede el cuento se inserta, por sus características, en la tipología de los prefacios teorizada por Genette y, de manera específica, entre los prefacios autorales auténticos: en estos el autor declarado es el autor real del texto, pero, en ocasiones, puede mostrarse más ficcional no por su atribución sino por su discurso, porque emplea prácticas discursivas específicas (Genette, 2001: 157-158). En este caso la autora aclara que las historias de los personajes se originan en uno de sus recuerdos infantiles, el primer viaje en un coche colectivo hacia el sur del país, desde la ciudad de Maunabo hasta Río Piedras, evocado sobre todo por los chistes del chófer y las impresionantes curvas de la carretera. Por eso, en las historias, escribe Vega, reina “la tradición oral en su modalidad callejera del chisme de pueblo” (Vega, 1991: 174), aunque, en el traslado a la ficción, algunos cambios han sido “inevitables” (174). De esta forma, la autora disimula su papel y se defiende de su cargo, acentúa la ficcionalización del discurso, y, finalmente, aconseja cómo leer el cuento. Ella no está negando la paternidad de la nota misma, sino del texto que introduce:

Con un popurrí de cuentos de camino termina esta excursión al sur isleño. Aquí reina otra vez la tradición oral en su modalidad callejera del chisme de pueblo. Los que conozcan al dedillo algunas de las versiones consagradas de los sucesos contados protestarán seguramente por los inevitables cambios que me impuso el traslado de la materia prima a la página. (Vega, 1991: 174)

Esta misma estrategia se anticipa en la introducción del libro, que expone el proyecto narrativo en su totalidad. En el texto inicial, titulado con el anagrama del título “Crónica de la falsificación”, la autora explica que las notas a los cuentos tienen el objetivo de crear “un contexto mínimo que permita a los lectores situarse en el espacio y el tiempo” (Vega, 1991: 1); en segundo lugar, afirma que “la multiplicidad y la ambigüedad” de la selección temática y de los puntos de vista que el lector encontrará en las historias se justifican en las preferencias de los entrevistados; en definitiva, propone someter a la imaginación de los lectores las versiones de los hechos (Vega, 1991: 1). De tal manera, se vuelve a atribuir el contenido de los relatos a sus interlocutores, pero, al mismo tiempo, no se rechaza la autoridad del texto.

Resumiendo, tanto en la introducción como en la nota al cuento se alude a la tensión entre el material documental y la ficción sobre la que se construye la obra.

A la nota sigue el epígrafe, que es una cita del Prólogo General de *Los Cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer y, más concretamente, en las dos líneas propuestas se hace referencia a la alegre experiencia del viaje en compañía: “And for to make you the more merry,/I will myself gladly ride with you” (Vega, 1991: 176). El fragmento constituye una pista importante para el lector, porque establece con el cuento una relación significativa al precisar y subrayar indirectamente el marco narrativo del relato (Genette, 2001: 134), en este caso es el viaje como pretexto para narrar. El tema del peregrinaje de los treinta personajes de Chaucer que, desde Londres hasta Canterbury, viajan juntos para visitar la tumba de Thomas Becket, se traslada al cuento de Ana Lydia Vega en un recorrido colectivo en coche público, en un escenario rural puertorriqueño. En la obra del autor inglés, el narrador, que también es un peregrino, sugiere que todos cuenten historias para hacer más entretenido el viaje; en “Cuento en camino” los personajes empiezan a contar historias por una razón análoga, pero es el chófer quien les propone que hablen por un motivo aparentemente serio y urgente, que al final del viaje resulta ser una broma:

[...] el chofer nos hizo la inquietante confesión de que se estaba cayendo de sueño. Hablen, tiren adivinanzas, echen chistes, dijo, perentorio, frotándose los ojos que nos retaban traviosos por el espejo. El radio, ese último recurso de choferes mordidos por Morfeo, no funcionaba. Era cuestión de vida o de muerte: o le dábamos su dosis urgente de jarabe de pico o el carro público cogía un atrecho por el infierno. (Vega, 1991: 177)

Al final del camino, cuando todos bajan del coche y se complacen por haberlo entretenido, el hombre confiesa que suele inventar el truco del sueño para que le “cuenten cuentos” (187).

El epígrafe también establece una correlación paródica de carácter temático, en el sentido que le da Beristáin, entre la obra de Chaucer y el cuento de Vega: el amor cortés, tema central en las historias de los peregrinos ingleses, está reemplazado por el amor infiel y promiscuo. Es un tópico recurrente en los cuentos de los pasajeros del coche, porque a partir de este *leitmotiv* se critica el poder de las instituciones corruptas, se rechazan costumbres sociales y morales aparentemente aceptadas por la colectividad, o se subraya, una y otra vez, las diferencias entre el ambiente urbano y el campesino, entre la gente instruida y la iletrada. Los puntos de vista son siempre cambiantes y todos válidos, porque se legitiman en la autoridad y en las experiencias de quien los expone. Se lee, por ejemplo, de un hombre laborioso y honesto con treinta y siete hijos, todos de madres diferentes (Vega, 1991: 177), que prefiere no inscribir a los hijos en el registro civil para eludir el difícil papeleo burocrático. Cuando a este hombre se le da la posibilidad de regularizar legalmente su situación, organiza un acto de protesta contra el inspector de Hacienda. El episodio tiene mucho éxito y se justifica en la sarcástica comparación de los dos personajes: el padre de los hijos, símbolo de “la gente decente y trabajadora” (178), y el inspector, descrito como un político obsesionado con el poder en detrimento del pueblo.

Otras anécdotas relatadas por los pasajeros tienen como protagonistas a sujetos instruidos de la ciudad que, a pesar de su buena reputación, engañan a sus parejas con hombres y mujeres del campo. Dos ejemplos son las historias cuarta y quinta, que resultan complementarias: se describe a la esposa de un acomodado comerciante, una mujer “elegante, extranjera, alta, blanca, de ojos azules, guapísima” (183) que tiene debilidad por los bomberos; y el comerciante, que, a su vez, busca la compañía de “muchachitas ignorantes de los campos” (185). Son anécdotas que parodian, simultáneamente, las figuras masculinas y femeninas, y a ambas se le atribuye un tratamiento crítico. De este modo, la autora no propone una respuesta absoluta, sino que evidencia cómo las relaciones de género, como todo tipo de relación, se basan en los principios de poder y supremacía y dependen, a menudo, del contexto sociocultural donde se desarrollan.

En otro episodio el prejuicio racial se mezcla con la brujería y la fe religiosa, en una narración paródica sobre todo por algunos términos utilizados. La expresión latina *dominus vobiscum*, por ejemplo, está despojada del léxico eclesiástico y del contexto en que suele usarse porque se emplea para exorcizar el peligro de maldiciones y acontecimientos siniestros (181). Se asiste, por ende, al tratamiento de un elemento trascendental y solemne en un ámbito más inmediato y popular.

Estas historias se desarrollan según ritmos diferentes y se alternan como si fuesen parte de una competición retórica, donde breves descripciones del entorno acompañan al discurso en los puntos de mayor intriga. Emerge, por eso, un registro lingüístico variado, constituido por frases coloquiales, donde es posible reconocer que una rica oralidad atraviesa el nivel enunciativo. Algunos estudiosos de Ana Lydia Vega a menudo subrayan este rasgo textual, porque la equipara no solo con toda la generación de los setenta sino también con las experimentaciones poéticas de Luis Palés Matos (Burrola Encina, 2016; Darío Jaimes, 2013). En el fragmento transcrito a continuación se observa esta densa recuperación del registro oral que acelera la lectura y remite a una notable tradición lingüística de los campesinos:

Estuvo unas cuantas noches dándole cacumen al asunto y, de momento, se le prendió la bombilla [...] Se consiguió a dos porteadores desempleados y [...] fue parando de casa en casa, recogiendo desde gusarapitos de dos años hasta manganzones de dieciocho. Para ellos, imagínese, aquello era un festón: iban cantando y gritándole pocavergüenzas a la gente por el camino[...]. Ya se veía el edificio de Hacienda [...] cuando mandó a parar, se apeó, y fue de guagua en guagua diciéndole a los hijos: [...] Joroben bastante y alboroten to lo que les dé la gana [...] ¡Ay bendito! Muerto, ¿quieres misa? ¡Si jorobar era lo dellos! Aquella pobre gente de Hacienda no sabía lo que le venía pal lomo. Tan pronto puso pata aquella titerería en el suelo, abrieron la boca a berrear y salieron corriendo como la partía de salvaje que eran. Y el pai detrás, mondao de la risa. (Vega, 1991: 179)

El rescate de la oralidad es un elemento clave en la escritura de esta narrativa que pretende poner de relieve los aspectos más variados de una cultura y, como recuerda Dante Liano, desafía los esquemas de la retórica tradicional, eligiendo el coloquialismo y el juego lingüístico (Liano, 1992: 97). El uso sistemático del habla popular o de la clase media, combinado con los neologismos, permite configurar a los

personajes, que no tienen nombre, y los ubica en la geografía puertorriqueña; por otro lado, subraya la manera en la que los sujetos de la narración, a medida que toman la palabra y debaten, se sitúan en el mundo, lo viven y lo perciben. No existe una mirada única, sino múltiple; esta tiene varios puntos de acceso y un mismo tema o acontecimiento puede ser valorado según diferentes opciones. En consecuencia, una fuerte espacialidad y temporalidad preside el relato. Esto permite a la autora recurrir a una caracterización sociocultural de los pasajeros, que, además de presentarse como nativos del sur o del norte, de la ciudad o del campo, están asociados a un temperamento específico, a los objetos o a la ropa que llevan. Están el hombre de Maunabo, el más hablador del grupo, la mujer “del hábito”, que se describe como una mujer llena de pudor, y “el chico del *Walkman*”, el personaje más reservado y discreto que probablemente utiliza el aparato para aislarse. Cada uno se erige como una figura fundamental en la construcción y negociación de la identidad colectiva que, lejos de ser inmóvil, acoge ámbitos y rasgos heterogéneos, incluso opuestos. El viaje en coche contribuye a dar este mensaje: el viaje, figurado o literal, es uno de los escenarios recurrentes en la narrativa de Ana Lydia Vega, es el tópico que mejor alude a la transgresión de los confines espaciales insulares (Gelpí, 1993: 183-191) y a la perspectiva histórica de la autora. En el cuento propuesto, el viaje como movimiento hacia un exterior no es solo un alejamiento, sino también la transgresión de las fronteras y la posibilidad de ir explorando otros sitios y descubrir nuevas voces cercanas, que convivan con la propia. En este recorrido hacia el otro lado del país puede observarse un doble desplazamiento que alude a las perspectivas histórica y cultural de Vega: un desplazamiento espacial, ya que, a través de la configuración de cada personaje y su relato, los caracteres locales inevitablemente se mezclan con los nacionales, hasta confluír en ellos; y temporal, porque es un viaje hacia lugares históricos de una memoria compartida, en la acepción de Pierre Nora (Gutiérrez-Mouat, 2001: 119). El tema de la identidad cultural reside en estas elecciones, y es uno de los elementos clave de las temáticas literarias caribeñas, que, como se ha anticipado, vincula la obra de la autora con la poética de Luis Palés Matos y con su intento precursor de construir la identidad de Puerto Rico en continua relación con las otredades culturales del Caribe (Quintero-Herencia, 2012: 204-205). De la misma manera en que los cuentos de los pasajeros del coche se suceden uno después de otro, dando diferentes versiones sobre un mismo hecho, así sus voces y sus historias se juntan, hasta formar un conjunto polifónico en que cada elemento tiene su prestigio. Por estas razones, “Cuento en camino” es el texto donde Ana Lydia Vega mejor expresa el carácter transitorio e inestable de una identidad colectiva difícil de definir de manera dogmática.

En suma, en el cuento la autora trabaja la materia histórica –sean anécdotas populares o acontecimientos pasados–, la convierte en ficción y la inserta en varios niveles temporales. En primer lugar, está el recuerdo infantil de su viaje en un coche público y, sucesivamente, están las historias de los pueblos del sur puertorriqueño. Estos dos tipos de acontecimientos dialogan con el presente del relato a través de dos recursos: el papel atribuido a la imaginación y al juicio del lector y la elección de

emplearlos como pretexto para cuestionar espacios y significados. Con este objetivo, la dimensión paratextual permite referirse a tradiciones literarias y culturales diferentes, desde donde es posible defender la pluralidad de perspectivas. En última instancia, la dicotomía historia-ficción culmina al final del cuento: en las últimas líneas, como anticipado, se manifiesta claramente el manejo de los dos elementos dentro del texto. Cuando el viaje en coche termina, la narradora confiesa: “Iba con la cabeza llena de palabras y estaba ansiosa por sentarme al escritorio y destapar la maquinilla” (Vega, 1991: 188). Esta frase ofrece una vuelta de tuerca a través de una inesperada discontinuidad temporal, en que se revela un ejercicio narrativo retrospectivo, porque se descubre que el relato termina en el hecho que le dio comienzo. En palabras de Genette, la narradora, que es a un tiempo uno de los personajes, construye una escritura de anticipación, donde su instancia narrativa es implícitamente posterior a la historia y, por eso, puede mostrar más fácilmente su autonomía en relación con el momento de la escritura real (Genette, 1989: 274-277).

Por estas razones, “Cuento en camino” puede considerarse como un texto tridimensional: es el paradigma de todo el libro por la organización temática y formal, es la narración donde mejor se mezclan la historia y la literatura para ofrecer una singular representación de la sociedad y de la identidad de Puerto Rico y es también un texto metaliterario que reflexiona sobre el proceso de construcción narrativa a través de elementos reales y lo imaginarios.

BIBLIOGRAFÍA

- BURROLA ENCINAS, Rosa María (2016): “El Caribe como espacio de creación y reflexión en la cuentística de Ana Lydia Vega”, *Ístmica*, 19, pp. 237-246.
- CABALLERO, María (1999): *Ficciones Isleñas. Estudios sobre la literatura de Puerto Rico*, San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- GELPÍ, Juan (1993): *Paternalismo y literatura en Puerto Rico*, San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- GENETTE, Gerard (1989): *Figuras III*, Barcelona: Lumen
- GENETTE, Gerard (2001): *Umbrales*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- GUTIÉRREZ-MOUAT, Ricardo (2001): “Dismembering the Nation. Ana Lydia Vega’s *Falsas crónicas del sur*”, *Travesía. Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 10, pp. 119-129.
- JAIMES, Rubén Darío (2013): “Literatura y reafirmación cultural en Puerto Rico”, *Contexto: revista anual de estudios literarios*, 19, pp. 41-68.
- JITRIK, Noé (1995): *Historia e imaginación literaria. La posibilidad de un género*, Buenos Aires: Biblos.
- LIANO, Dante (1992): “La parodia del relato policial. Ana Lydia Vega y su *Pasión de historia*”, *Caribana*, 2, pp. 95-98.

- PIZARRO, Ana (2002): *El archipiélago de fronteras externas. Culturas del Caribe hoy*, Santiago de Chile: Editorial Universidad de Santiago.
- QUINTERO-HERENCIA, Juan Carlos (2012): “Paisajes digestivos, islas interpuestas: poéticas y políticas de Luis Palés Matos y Virgilio Piñera”, en Quintero-Herencia, Juan Carlos (ed.): *Caribe Abierto () : Ensayos críticos*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana Universidad de Pittsburgh, pp. 197-224.
- RODRÍGUEZ BERUFF, Jorge (1988): “Puerto Rico en el plano internacional: intereses metropolitanos y reconsideración del colonialismo”, *El Caribe contemporáneo*, 17, pp. 31-49.
- VEGA, Ana Lydia (1991): *Falsas crónicas del Sur*, San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- VEGA, Ana Lydia (1994): “Nosotros los historicidas”, *Esperando a Loló y otros delirios generacionales*, San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, pp. 11-22.