

TRANSCULTURACIÓN Y CRÍTICA APOCALÍPTICA: PUERTO RICAN SYNDROME DE ANA LYDIA VEGA

Carmen Rodríguez Marín
Profesora, Departamento de Español
UPR- Ponce

¿Cómo ser escritora en unas latitudes y geografías flotantes entre lo que se llamó Primer y Tercer Mundo? ¿Qué papel desempeñar en el limbo temporal entre modernidad y posmodernidad? ¿Cómo relacionarse con la cultura y sus definiciones constantemente en transformación? ¿Y con los discursos que cuestionan a aquéllos que pretendían darle forma y validez a los reclamos y luchas de diversos grupos sociales, incluyendo los de las mujeres? Estas cuestiones quedan planteadas en el cuento de la escritora puertorriqueña Ana Lydia Vega "Puerto Rican Syndrome o Cosas extrañas veredes (Reportaje rescatado del maremoto que acabó con las cuitas del status)."¹ En este breve y condensadísimo cuento resuenan los ecos de la voz del artista transculturador que define Ángel Rama, aunque entremezclados con inquietudes de las que este intelectual no se ocupa, bien sea porque no pudo vislumbrar o por su anclaje en una visión predominantemente moderna y masculina del artista latinoamericano.² Los debates actuales sobre la cultura local y la globalización ofrecen la oportunidad de releer este relato de Vega, publicado hace ya más de una década, como gesto artístico profético y compararlo con las teorías sobre la cultura que propone Néstor García Canclini, uno de los críticos de la cultura latinoamericana más reconocidos actualmente³.

Ana Lydia Vega utiliza registros del habla popular y estructuras narrativas de la oralidad junto a un nivel del lenguaje que no sólo representa la norma literaria, sino que llega a parodiarla en su exageración. También maneja técnicas narrativas que coinciden con la reestructuración literaria del relato tradicional. En este cuento la autora entremezcla lengua, narración y cosmovisión

popular e intelectual, conocimiento de la cultura popular y reelaboración letrada de la misma. Mientras desdibuja las fronteras de dichos espacios tradicionalmente antitéticos, parece sentir ella misma cierta desazón ante el avasallamiento de lo local por la hegemónica cultura extranjera, consumista y sexista. La labor de la escritora puede caracterizarse como la del artista transculturador, que ante la influencia de lo extranjero es capaz de seleccionar y reelaborar los mejores elementos de su propia cultura y de la extranjera mientras rechaza los elementos más negativos de ambas. No obstante, la trama y los personajes de su cuento sugieren la culminación exitosa de un proceso de *aculturación* al consumismo global, contra lo cual la autora pretende prevenimos, a través de su discurso de lo catastrófico del cual pretende ser augurio.

A continuación me propongo esbozar los puntos de coincidencia entre este cuento de Vega, histriónico y autoconsciente a la vez, y las operaciones transculturadoras que define Rama en **Transculturación narrativa en América Latina**. Además veremos cómo el discurso de la artista — productora de cultura — se distingue en cierta medida de dichas definiciones, a la vez que se sitúa con cautela y escepticismo ante la definición de *cultura* que se realiza a partir de los hábitos de consumo de la gente, según sugiere Néstor García Canclini en su "Comunidades de consumidores: Nuevos escenarios de lo público y la ciudadanía."⁴ Finalmente, subrayaré los aspectos del cuento de Vega que evidencian la presencia de una voz femenina y de un discurso feminista que se resiste a quedar oculto y perdido entre las represiones sexistas de las llamadas metanarrativas

modernas y las exigencias auto-críticas del posmodernismo.

En “Puerto Rican Syndrome...” se presenta el relato de la aparición de Nuestra Señora de la Providencia a unos niños, nada menos que a través de la televisión. Los niños cuentan el suceso a sus padres, quienes deciden advertir al vecindario —una urbanización de la zona metropolitana de la Isla— sobre una segunda aparición televisada prometida por la Virgen. De esta manera —y sólo de esta manera— los vecinos abandonan sus posiciones frente a los televisores para movilizarse como pueblo y exigir al gobernador que abra las puertas de la meca del comercio en la Isla —Plaza Las Américas— aunque sea día feriado (es la celebración del natalicio de Jorge Washington), ya que la Virgen prometió reaparecer allí en la pantalla de un televisor gigantesco. El gobernador, luego de titubear, accede a abrir las puertas del comercio en día feriado y el pueblo, a la espera de la Virgen, peregrina, se reúne, se hipnotiza ante la pantalla de televisión días y noches enteras, consume los abastos de efectos religiosos del país, importa efectos religiosos de otros países, hasta que finalmente aparece en la pantalla de televisión la imagen de la Virgen. En ese instante irrumpe, junto con un terremoto, la presencia evidente de la voz narradora en primera persona, que se apresura a terminar la crónica y relata cómo, por una monumental ironía, justo cuando el mar arropa la Isla, surge de sus entrañas el petróleo que pudo haber cambiado la historia —económica, social, colonial— de Puerto Rico.

En este relato confluyen tres grandes temas que se van deconstruyendo a la par que se interconectan en un sincretismo, si se puede, problematizado. Observamos cómo los asuntos de la política y lo culturalmente nacional avanzan entremezclados a través de todo el cuento bajo la presencia definitoria del consumo, que irónicamente se sugiere como el verdadero culto practicado por la masa popular, observada por la cronista, y como la

verdadera causa para la movilización del pueblo.

Transculturación narrativa: Lengua, estructura narrativa y pensar mítico (La Virgen, la Cronista y el Apocalipsis)

Para Ángel Rama, como para el antropólogo cubano Fernando Ortiz, en cuya definición de transculturación basa el primero la suya, este proceso implica una parcial desculturación de lo interno, seguido de la incorporación de algunos elementos de la cultura externa y finalmente una “recomposición manejando los elementos supervivientes de la cultura originaria y los que viven fuera de ésta.” (Rama, 38) Su trabajo sobre la transculturación específicamente narrativa evidencia el papel protagónico que le otorga al escritor en dicho proceso, sobre todo al subrayar la importancia de la invención y la selectividad ejercidas por el artista transculturador, que no se incluían en la definición original de Ortiz. La selectividad opera sobre la cultura externa así como sobre la propia, de manera que sobrevivan los mejores elementos de esta última, en una mezcla que requiere la inventiva que Rama atribuye privilegiadamente a los artistas y escritores, —transculturadores por excelencia—:

Habría pues pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones. Estas cuatro operaciones son concomitantes y se resuelven todas dentro de una reestructuración general del sistema cultural, que es la función más alta que se cumple en un proceso transculturante. (39)

En su trabajo Rama discute tres niveles de las operaciones transculturadoras que él observa en la literatura latinoamericana. Los artistas que responden a las culturas externas son capaces de operar en los niveles del manejo de la lengua, de la estructura narrativa y de lo que él llama “el pensar

mítico.” En el nivel del manejo de la lengua se muestran confiados al utilizar dialectos propios de su región, eliminando glosarios y transcripciones caricaturescas y distanciadas del habla popular, o bien llegan a invertir la jerarquía entre ésta y la norma culta, con voces narradoras que utilizan naturalmente registros populares y manifiestan su visión de mundo.

La voz narradora de “Puerto Rican Syndrome...” es una mezcla aguda y graciosa de registros populares y cultos, característica de la escritura de Ana Lydia Vega. Esto se observa desde el inicio del relato:

En verdad, en verdad os digo que los tiempos andan hechos revoltillos. Los apocalípticos vaticinios de la Biblia son eros cucos de campo ante la predestinación boricua a lo nunca visto. Porque seamos sinceros: ¿quién que estuviera en sus relativamente sanos cabales hubiera podido imaginarse que a Nuestra Señora de la Providencia le daría algún día por aparecerse en la zona metropolitana? Todos conocemos su abierta predilección por los paisajes bucólicos abundantes en castas doncellas e inocentes párvulos. (39)

Su texto es un monumental despliegue de ironía crítica, que narra sucesos inverosímiles y extraños, pero cuyo tono y manejo de la lengua lo acerca menos al cuento fantástico que a la parábola (a la cual también parodia). Mientras los personajes de los investigadores y académicos extranjeros (de Alabama, EEUU) afilan sus colmillos ante la posibilidad de una publicación exótica sobre los milagrosos sucesos en la Isla, la voz de la cronista se distancia definitivamente de éstos, así como de sus precursores, los cronistas de la conquista y colonización de América. Lejos de hacer patente la mirada extranjera, exotizante, del cronista típico, aquél que necesita recurrir constantemente a metáforas y

alegorías de su propio imaginario para explicar objetos y procesos culturales que le son ajenos, aquí no nos enteramos de la calidad de cronista de la voz narradora hasta que se descubre a sí misma al final del texto. Hasta este punto la voz narradora se encuentra inmersa y es parte de la misma comunidad lingüística que se propone relatar. Así encontramos, por ejemplo, que “el televisor sacro se remeneaba cual vedette epiléptica y la imagen trotaba con ausencia de recato digna de un gringo bailando su primer merengue.” (48)

Esta voz narradora no ofrece explicaciones de las imágenes aludidas; simplemente las incorpora a su discurso. El símil del gringo que baila su primer merengue es muestra de su complicidad con la cultura de la población del relato, en cuanto se trata de una broma inteligible sólo desde la perspectiva del que reconoce el baile del merengue y comparte la alegría de ver al representante de la cultura extranjera en una posición embarazosa y —mientras dure lo bailao— simbólicamente inferior.

La incorporación de estructuras de la narración oral y popular a la literatura forma parte del segundo nivel de operaciones transculturadoras que establece Rama. En el nivel de las estructuras narrativas el artista transculturador, especialmente el de regiones *internas* o rurales, alejadas del influjo directo de la cultura externa sobre la capital cosmopolita, recurre a la tradición oral para responder a técnicas narrativas tales como la fragmentación y otras que los escritores vanguardistas acogieron con más agrado. Según Rama, los escritores de la transculturación eligieron reelaborar las tradiciones “que no estaban codificadas en los cartabones folklóricos, sino que pertenecían a una influencia más antigua, más real, más escondida también.” Estos escritores funcionan como mediadores entre “dos orbes culturales desconectados: el interior-regional y el externo-universal.” (46)

En el cuento de Ana Lydia Vega observamos una estructura narrativa

tradicional que, por un lado, no coincide exactamente con las técnicas de vanguardia que Rama menciona (las del realismo crítico y la narrativa fantástica cosmopolita), pero que tampoco se ajusta del todo a la génesis de la obra transculturadora que él detalla (monólogo discursivo y discurrir dispersivo que surgen de la narración oral popular). Si bien la autora ha sido capaz, en el nivel de la lengua, de mezclar registros populares y cultos del español puertorriqueño y de la tradición literaria, no recurre a una tradición oral remota en tiempo o espacio para *estructurar* el relato. Más bien encontramos los elementos estructurales del cuento tradicional — exposición, desarrollo, desenlace — frente a un no tan tradicional y sorprendente final en el cual se descubre una voz narradora que traspaesa el marco del proscenio, estableciendo así un relato dentro de otro en una típica técnica metafictiva que suele asociarse más con los gestos cuestionadores, irreverentes y autoconscientes de la teorización y las prácticas críticas posmodernas que con las connotaciones de reelaboración unificadora de la transculturación narrativa según Rama⁵.

Si, como el intelectual uruguayo afirma, la resistencia cultural se reafirma en los *sistemas narrativos* más que en el *manejo de la lengua* y en aquéllos “podemos avizorar un homólogo de las formas de pensar” (47) el trabajo de Ana Lydia en este relato se apartaría claramente de su concepto de transculturación. No obstante, si se considera el papel que juega el uso del humor y la ironía en la tradición oral puertorriqueña y la estructura que toman los cuentos populares, sin pertenecer necesariamente a una tradición ágrafa, analfabeta o reprimida en la modernización, podemos observar, sin lugar a dudas, la elaboración artística de la autora transculturadora que de hecho se sitúa como la mediadora entre los “orbes desconectados” que mencionaba Rama, aunque los límites de dichos orbes aparezcan más borrosos que los que éste dibuja⁶. La voz de la cronista que irrumpe en la escena violando los planos diegéticos de narración y narradora disuelve

así la ilusión de transparencia de la lengua. Al mismo tiempo su aparición nos lleva necesariamente a la reflexión sobre su labor transculturadora al nivel de la estructuración — y des-estructuración — del relato y del género de la crónica.

El tercer nivel de las operaciones transculturadoras según Rama es el de la cosmovisión: “Este punto íntimo es donde asientan los valores, donde se despliegan las ideologías y es por lo tanto el que es más difícil rendir a los cambios de la modernización homogeneizadora sobre patrones extranjeros.” (48) El vanguardismo literario, ante el influjo modernizador, tendió hacia el irracionalismo en mayor o menor medida y volvió a ver *el mito*, no como ficción sino como una categoría válida para interpretar la historia, la cultura, la vida en Latinoamérica. Sus escritores abandonan los gestos distanciadores de la narración regionalista y en su quehacer se vuelcan sobre lo que consideran las fuentes locales tradicionales más antiguas, buscando rescatar en su herencia cultural las contribuciones que habían quedado opacadas por los sistemas narrativos basados en el pensamiento positivista. Para realizar esto, una vez más Rama privilegia el giro hacia las comunidades rurales, donde, según su estudio, se da la invención mítica de manera más viva y más alerta que en las capitales cosmopolitas.

Mientras los escritores vanguardistas revisan los mitos literarios y los reelaboran desde su irracionalismo preponderante, los transculturadores *crean* nuevos mitos en su escritura, los cuales han sido en parte rescatados de la tradición local y no pueden interpretarse — o siquiera reconocerse — desde los marcos de análisis universalista occidental. El escritor transculturador no sólo recrea los mitos tradicionales locales sino que se afana por dilucidar “los mecanismos mentales que generan el mito” y “trabaja sobre lo tradicional indígena y lo modernizado occidental, indistintamente asociados, en un ejercicio del ‘pensar mítico’.” (55)

Si bien en otros relatos de Ana Lydia Vega, como “Otra maldad de Pateco”, por ejemplo, podríamos aplicar en cierta medida la definición que ofrece Rama sobre el nuevo *pensar mítico* que realizan los artistas de la transculturación narrativa, no así en “Puerto Rican Syndrome...”. A pesar de que la autora recoge comportamientos en sus personajes que no se ajustan a los discursos impulsados y difundidos por la modernización económica y cultural impuesta en una agenda (neo) colonialista, dichas maneras de comportarse no responden tanto a la resistencia cultural que observa Rama al referirse a regiones tan *internas* como la andina, como a cierta multitemporalidad que observa Román de la Campa al definir la *transmodernidad*.⁷ La escritora — cuasi-transculturadora y transmoderna — en este caso parece no hallar la resistencia cultural en la masa popular y esto explica el tono paródico, angustiosamente contradictorio, de su voz narradora. Su manejo de la lengua, su mezcla de registros populares y cultos, no sólo la ubican parcialmente dentro de la definición de artista transculturadora de Rama, como ya hemos visto, sino que también ha sido señalado por la crítica como una estrategia de la intelectual que se ubica “en la perspectiva de los sectores populares en oposición a las posturas elitistas y oficiales que han prevalecido en la literatura.”⁸ No obstante, su solidaridad con sectores menos incorporados a los proyectos modernizadores sufre un insoportable enfrentamiento con la tiránica fuerza de la cultura de consumo de sus personajes. El tono de su relato no deja de ser paródico; no se trata de la transmutación de su humor característico en un desilusionado quejido. Su humor irónico plantea en este cuento lúcidamente la necesidad de pensar la cultura, la política y lo nacional más allá del elitismo letrado pero también más allá del populismo y de considerar la mezcla de temporalidades que se da en el limitado espacio de lo que se conoce como el área metropolitana de Puerto Rico. Si bien ésta no se ajusta a lo definido como rural, tampoco es posible calificarla de

cosmopolita, sobre todo si reorientamos el foco de análisis del artista y el intelectual hacia el de la cultura popular.

En “Puerto Rican Syndrome...” no escuchamos nítidamente la voz de la artista transculturadora tal como la define Ángel Rama pero en él vibra la ansiedad de la escritora que en esa “búsqueda de realimentación y de pervivencia” (52) en la herencia cultural de su pueblo se enfrenta a lo conflictivo del embate modernizador directo sobre la cultura *interna*, a lo cual se suma, a deshora, como por un sarcasmo del destino, la fuerza homogeneizadora de la globalización, representada en su cuento por el verdadero culto, la verdadera religión, el verdadero mito de sus personajes: el consumo. La actitud de la escritora ante estos problemas podría definirse como lo que Néstor García Canclini llama con cierto tono despectivo *la crítica apocalíptica al consumismo* a pesar de que también su relato ilustra cómo, irónicamente, dicho consumismo es capaz de conglomerar a ciertos sectores populares en asociaciones que se apartan de las expectativas sociológicas y políticas sobre los móviles de organización y lucha entre los sectores populares, tal como lo describe García Canclini.⁹ Su relato es el *apocalipsis* de Puerto Rico como espacio geográfico así como el de su cultura popular como resistencia a la homogeneización del mercado globalizador.

Ley de cierre *contra* libertad de culto

En su artículo “Comunidades de consumidores: Nuevos escenarios de lo público y la ciudadanía” Néstor García Canclini propone que en la actualidad se hace necesario superar la concepción predominante en las ciencias sociales, a través de la cual se establece una división tácita, pero clara, entre ciudadano y consumidor. Según este autor, ante las contradicciones y los fracasos de los discursos de la democracia y su puesta en práctica, la gente ha dejado de ver en éstos su definición de ciudadano y se ha inclinado a organizarse más de acuerdo con sus hábitos

de consumo privado. Esto no significa que han abandonado todo tipo de lucha ciudadana, puesto que incluso en el terreno del consumo se dan desigualdades que necesariamente llevan a disputas y, en casos extremos, a luchas organizadas.

Según este estudioso de la cultura, en la producción cultural se observa de manera más evidente e intensa esta conciencia de un tipo de ciudadanía distinta a la definida por la nacionalidad o por la extracción social. Los artistas de la cinematografía, por ejemplo, enfrentados a la diversidad de públicos a nivel internacional, por un lado, y a la imposibilidad de recuperar lo que han invertido en sus proyectos exclusivamente dentro de su país, por otro lado, han tenido que *desfolklorizarse*. No obstante, añade Canclini, “las artes plásticas y la literatura permanecen como fuentes del imaginario nacionalista, escenarios de consagración y comunicación de los signos regionales de identidad” a pesar de que también existe aquel escritor que, aunque considerado en su país natal como *el escritor nacional*, “manifiesta en sus obras un sentido cosmopolita.”(8-9) Se trata pues, de una reelaboración del concepto de transculturación¹⁰.

Sin embargo, su artículo no se concentra sobre la labor transculturadora de los artistas, como lo hace Rama; más bien este señalamiento en su propuesta se incluye como muestra de una excepción a la tendencia que él observa y su foco de atención será la reelaboración cultural que realiza el *ciudadano* y no el *intelectual*. Canclini cree que se puede percibir una “globalización cultural y estética de los consumidores, de los públicos, y, por esa vía, de los ciudadanos.” (10) En su artículo se describe cómo supuestamente los jóvenes responden cada vez más a “un repertorio de íconos” reconocibles por todos, independientemente de su origen nacional o regional y cómo éste viene a ser sólo una parte de lo que define su identidad. Es necesario observar, no obstante, que los íconos a los que hace referencia su ensayo son casi en su totalidad pertenecientes al repertorio

estadounidense o británico, y que su argumento llega al punto de lo celebratorio al afirmar que “[p]ocas veces se ven ya los enfrentamientos puntuales de un país ocupado por otro, como en el colonialismo, o subordinado económica y culturalmente a una potencia particular, como en el imperialismo.” (11) Actualmente, aunque el globo terráqueo no se encontrara sufriendo la penosísima y grave invasión estadounidense a Irak, así como sufrió los atentados a Nueva York que convenientemente detonaron las acciones que llevaron a aquélla, y aunque no estuviesen tan dolorosamente fijas en nuestras retinas las imágenes del secuestro a la escuela rusa por parte de los rebeldes chechenios, existiría el caso política y económicamente colonial de Puerto Rico para desmentir el optimismo de Canclini.

Su artículo no es completamente triunfalista; también expone sus preocupaciones, que surgen del escenario de lo público según descrito. Entre otras, observa que en la organización de las comunidades de consumidores que describe, resulta definitorio el aspecto económico sólo en casos extremos de necesidad. Además, señala que el cambio en la definición de la ciudadanía “no proporciona automáticamente las respuestas que la política dejó de dar o da deficientemente” (14) y que ya se pueden observar nuevas formas de desigualdad, (que se traducen en nuevas injusticias), especialmente en términos de las comunicaciones: existen grupos a los que no llegan y otros que sólo tienen acceso a los medios menos sofisticados de comunicación, tales como la televisión y la radio gratuitas. Finalmente, aunque en su discusión descarta esta interpretación, reconoce que existen críticas — que él llama apocalípticas — que insisten en que “la organización individualista de los consumos tiende a desconectarnos como ciudadanos de las necesidades comunes, de la desigualdad y la solidaridad colectiva.”(13)

En “Puerto Rican Syndrome...” se realiza la observación de García Canclini

sobre la literatura como aquella producción cultural que conserva una concepción nacionalista e identitaria, en una lectura de la actitud y el gesto escriturario de la autora en su contexto histórico y político. Pero también se dramatizan algunos de los planteamientos del crítico sobre la producción y el consumo de la cultura que realizan los ciudadanos de la masa popular.

La consigna de “Ley de cierre contra libertad de culto” aparece en el texto junto a las de “La Virgen me encanta” y “Me siento orgulloso de Plaza Las Américas.” Éstas son las exclamaciones de los ciudadanos que se han reunido a esperar la reaparición de la Virgen en televisión en el centro comercial más grande de la Isla y probablemente del Caribe Antillano. En una sociedad donde se discutió por tiempo considerable, y se aprobó finalmente, la legislación de una “Ley de cierre” bajo la cual los establecimientos comerciales tendrían que recesar los días feriados y abrir sus puertas pasado el mediodía de los domingos para así permitir la asistencia de los fieles a sus respectivas iglesias en las mañanas dominicales, esta consigna resulta muy significativa. En este relato se presenta la contradicción de que, para que se pueda efectuar la máxima realización de lo religioso, así como del fervor patrio, no hay que cerrar sino *abrir* las puertas del comercio. Esto, por un lado, subraya la llaneza de las consignas fundamentales de la democracia que en este relato se han trasmutado en clichés, tales como el reclamo de la libertad de culto y la separación de Iglesia y Estado. Por otro lado, además, explora la reelaboración que realiza la masa de personajes cuasi-metropolitanos del cuento sobre las relaciones entre la religión, las políticas gubernamentales y el mercado, donde la religión va necesariamente conectada a la idea de lo nacional, — la nación puertorriqueña en términos esencialistas es católica —, la política a la manifestación concreta de las aporías de algunos discursos de la democracia y el comercio a la fuerza de la globalización que avanza aceleradamente.

Los medios masivos de comunicación no aparecen en este relato como un posible medio para la difusión de una religión sino como la religión misma, problematizando así la idea esencialista sobre el catolicismo como religión nacional: “Las amas de casa, hechas estatuas de grasa frente a los televisores, recibían devotamente el Evangelio de labios de Rolando Barral y Johanna Rosaly.” (42) Podemos observar esta (con)fusión de imaginarios religiosos y nacionales también en las otras dos consignas señaladas. En las frases “La Virgen me encanta” y “Me siento orgulloso de Plaza Las Américas” *La Virgen y Plaza Las Américas* sustituyen los conceptos de *Puerto Rico* y *ser puertorriqueño*, respectivamente, en una operación en que el consumo de lo *consumible* en la religión reemplaza el sentido (ya desvirtuado por esencialismos) de la nación y además convierte a un centro comercial en templo.

El asunto de la religión *nacional* en este texto se vuelve aún más intrincado en cuanto se considera la relación colonial entre Puerto Rico y los Estados Unidos así como la percepción popular de su identidad nacional con respecto a otras naciones latinoamericanas. La percepción colonizada de identidad nacional se dramatiza en el cuento en la aparición y la adoración a una Virgen “rubia, de ojos azules, vestida de rojo, azul y blanco y con el velo llenito de estrellas...” en donde evidentemente su vestimenta representa la bandera de los Estados Unidos de América. (41) La voz de la Virgen está investida de una doble y ambigua autoridad — la de la religión y la de la metrópolis imperial—, autoridad que a su vez viabiliza el espacio para la movilización del pueblo alrededor del consumo. Al conseguir la apertura del centro comercial, exigida al gobernador por los fieles a la religión *nacional*, triunfa el mercado (y no la religión, como en el caso de la *Ley de cierre*) sobre las leyes del Estado. Además, gracias a dicha apertura el público queda expuesto a “no deja[r] pasar ni un comercial en espera del prometido Especial de Nuestra Señora” y así se prolifera

la venta de artículos religiosos, al punto que se hace necesaria su importación de la República Dominicana, aunque haya que “retocarlos al gusto nacional¹¹.” (47-48)

En otro trabajo de García Canclini, discutido por Román de la Campa, se describe a un artesano oaxaqueño como productor de cultura que, consciente de que su labor responde a las fuerzas del mercado, es capaz de realizar cierta *reconversión cultural*. El artesano se apropia de elementos de la cultura letrada o elitista y le imparte su toque, aunque sea para lograr vender su mercancía a un mercado de turistas más amplio¹². “Puerto Rican Syndrome...”, no obstante, parece sugerirnos cautela y propone que consideremos hasta qué grado esta autoconciencia determina la producción de los artistas populares en el contexto puertorriqueño. El *toque nacional* que se le da a la Virgen de la Altagracia en este cuento tiene más de xenofobia y de altivez por parte de los artesanos y los consumidores de sus productos que de juego auto-consciente, sea artístico o mercantil. Sin embargo, habría que examinar, más allá de lo límites de este texto de Ana Lydia Vega, qué tipo de *reconversión cultural* realizan la cultura popular y la artesanía puertorriqueña al apropiarse éstas de elementos de culturas menos consumistas que la estadounidense (o incluso de elementos más selectivos de ésta) y de elementos de lo que en Occidente se reconoce y se nombra como cultura universal¹³.

Los fundamentos prefabricados se estremecen

En “Puerto Rican Syndrome...” observamos la puesta en escena de la cotidianidad de una sociedad que, si bien no anda ya en busca de la modernidad y el progreso, que ha sobrevivido algunas etapas del desarrollismo económico, tampoco es capaz de ver cómo éste va absorbiendo sus modos de vida a la vez que los impregna de los propios. Los personajes de este relato ya han adoptado una mezcla de televisión,

catolicismo burdo y consumismo como su religión y les resulta lógico y sin lugar a cuestionamientos que el medio para su manifestación sea la televisión y que su espacio óptimo, — el templo—, sea el centro comercial. Por lo mismo, estos personajes, incapaces de movilizarse por ninguna otra causa, se estremecen ante la aparición extraordinaria de una Virgen, aparentemente estadounidense, que requiere de sus creyentes la transgresión de la *ley de cierre* local.

Las condiciones de vivienda producidas por la urbanización masiva no conmueven a esta población tanto como la necesidad de ver a la Virgen vestida de bandera estadounidense por televisión en Plaza Las Américas: “[...] el decreto patriarcal resonó entre las cuatro *paredes agrietadas de la casa dúplex*, sacudiendo hasta la *rejas que crecían como fideillo* sobre cada orificio de la morada [...]” y “[...] a ellos que cada día veían crecer *un condominio como una verruga nueva sobre el lomo sarnoso de la ciudad* [...]” (41, énfasis mío) Las pésimas condiciones de salud (salud mental inclusive) tampoco movilizan a una masa tan diversa como la que peregrina al área metropolitana de la Isla para presenciar el milagro; amalgamados en un mismo tirón de discurso llegan “corinos, tullidos, mudos, sordos, ciegos, mellados, enfermos sexuales, retardados, acomplejados, subdesarrollados, colonizados [...]” (43) sugiriéndose así una reflexión sobre los efectos de la modernidad que aún el movimiento a un tiempo-espacio más allá de ella no promete remediar.

El artista transculturador según Rama crea nuevos mitos a partir de las tradiciones populares, pero en el relato de Vega, la artista parece desesperar al no encontrar en las tradiciones de su pueblo más que una amalgama de consumismo —objetos, medios de comunicación masiva— y catolicismo en una sociedad que pretende haber superado la modernidad y el coloniaje pero que, de hecho, como se dramatiza en el cuento, padece de vestigios de subdesarrollo y de imperialismo. Por otro lado, la *comunidad de consumidores* en este cuento se encuentra lejos de representar

una resistencia productiva en términos sociales y culturales. Es ahí donde se evidencia la postura crítica de este texto que, lejos de celebrar el aferramiento a una concepción burda de la cultura popular puertorriqueña, tampoco propone la celebración de la pérdida de resistencias culturales para dar paso a fenómenos culturales manejados por el aparato económico transnacional y, para todos los efectos, colonial.

La voz de la artista fronteriza...presionada por el nivel de las aguas

“Yo me apresuro a dar fin al insólito relato que me tocó vivir, presionada por el nivel de las aguas. Porque, ante la sonrisa de Mona Lisa de Nuestra Madona, asomada plácidamente a la pantalla del televisor sagrado, el mar arropa la isla entera [...]” (48-49) Con esta cita, la voz narradora se introduce en el relato y despliega su género a la vez que remite al género de la crónica. El exquisito trabajo de Rama no considera, sin embargo, las voces de mujeres narradoras y su aportación a las literaturas hispanoamericanas al definir al artista transculturador, como tampoco lo hace García Canclini en su definición de una nueva ciudadanía. Por otra parte, los debates críticos actuales exigen la revisión de los postulados identitarios, incluyendo los feministas. De acuerdo con esto, por encima de las divisiones feministas entre los discursos que subrayan la diferencia y aquellos que persiguen la igualdad entre los géneros, en los debates teóricos actuales se espera que las mujeres intelectuales sean capaces de criticar sus propios postulados y de descartar sus propios discursos, reconociéndolos como esencialistas, represivos o simplemente anacrónicos. Ante este panorama crítico, no obstante, una cantidad de filósofas, teóricas, críticas y artistas mujeres plantean que esto resulta paradójico para quienes no han sido parte de los discursos privilegiados que actualmente se pretende deconstruir. Las escritoras e

intelectuales latinoamericanas se encuentran en medio de esta paradoja, atravesadas además por las contradicciones que surgen en el conflicto análogo que les causa su situación en geografías y economías igualmente desprovistas de materia así como de discurso privilegiado¹⁴. La voz de Ana Lydia Vega en este relato no sólo se exhibe como voz femenina sino que además exige la reflexión sobre las posiciones de las mujeres en la cultura y la sociedad puertorriqueñas. Aparecen al menos tres focos de atención sobre la mujer a partir de la voz narradora femenina, la imagen de la Virgen y los personajes femeninos en el relato.

La voz narradora-cronista aparece diferenciada tanto de la Virgen como del resto de las mujeres del relato. Su posición no es necesariamente superior ni extranjera sino más bien crítica de la situación narrada. Se percibe un distanciamiento por su parte en cuanto se describe a los personajes manipulados problemáticamente por las fuerzas del consumismo y las concepciones esencialistas de la cultura y la religión. La presión que sobre ella ejerce el nivel de las aguas puede interpretarse a un nivel más profundo que el literal, como alusión a la situación de la mujer escritora, crítica, intelectual, en medio del maremoto de condiciones socio-económicas que transforma la producción y la recepción cultural del país y de los debates teóricos y culturales de la actualidad. Su posición crítica se evidencia en la última frase del texto al narrar que justo luego del maremoto que se traga la Isla aparece “un inmenso chorro de petróleo *póstumamente redentor*” (49, énfasis mío) donde el adjetivo reitera la parodia al discurso religioso y su complicidad con el consumismo y con la situación colonial en el relato, y además introduce la reflexión sobre la necesidad de que algo se *redima*, en este caso, Puerto Rico. La paradoja en el adverbio (la redención ocurre *póstumamente*) es de un patetismo inconsolable, como una media sonrisa nerviosa ante lo fatal. El lenguaje, ciertamente, no es inocente; la autora conoce

las teorías de la deconstrucción. Pero se resiste a rendir su posición crítica desde su condición de mujer y de intelectual puertorriqueña.

La voz narradora tampoco se identifica con la imagen de la Virgen pues ésta en el relato viene a ser la suma de dos autoridades que se encuentran muy lejos de ser liberadoras para el pueblo en general y para la mujer en particular. La Virgen aquí representa, por un lado, a la religión católica, particularmente a las creencias y prácticas acrílicas de la misma, y por otro lado, al poder de los Estados Unidos de América sobre múltiples aspectos de la vida —incluso cultural— de los puertorriqueños y las puertorriqueñas. Cuando se interroga a los niños a quienes se les aparece la Virgen sobre la apariencia de ésta, responden éstos que su pelo era rubio y sus ojos azules. Sólo entonces los padres acceden a creerles, pues reconocen en dichos rasgos físicos la imagen virginal que les ofrece tradicionalmente la Iglesia. Sin embargo, parece no causarles extrañeza su atuendo; la bandera estadounidense puede perfectamente cubrir a la Virgen pues ambas son, para la masa popular en el cuento, igualmente salvadoras. No obstante, de Estados Unidos llega un investigador académico que reparte de soslayo anticonceptivos “nucleares” a las mujeres puertorriqueñas, en una acción que paradójicamente reta los preceptos católicos mientras somete a los sujetos femeninos colonizados a calidad de conejillo de Indias. Es por esto que al final, cuando reaparece la Virgen en la televisión, la voz burlona de la cronista describe su imagen como “vedette epiléptica” que trota sin recato. (42)

Finalmente, los personajes femeninos del relato, siluetas que aparecen y desaparecen rápidamente, ostentan sin embargo cierta profundidad en cuanto sus figuras proponen la reflexión sobre las mujeres que integran la masa popular puertorriqueña. Por ejemplo, se presentan amas de casa “hechas estatuas de grasa frente a los televisores,” y una de ellas es una madre que maldice “el día y la hora en

que su útero la había traicionado” pues tiene un hijo “sediento de consolación materna tras la pela cotidiana administrada a su esposa.” (42) Desfilan por el relato “matronas de urbanización frotándose eufóricas las varicosas azules de diez partos” y “veteranas de los veteranos de Vietnam entreviendo el fin de una castidad forzosa.” (43) También aparecen en la respuesta de los periodistas al aspirante a Papa que propone que los hijos de las mujeres violadas merecen ir al Limbo porque son engendros de la violencia: “Los periodistas objetaban que una medida tan drástica desahuciaría del paraíso a más de la mitad de la población boricua.” (46)

El relato critica la inmovilidad causada por el consumo de los medios masivos de comunicación dirigidos especialmente a la enajenación de la mujer que trabaja exclusivamente en la casa. Algunas mujeres aparecen como víctimas de violencia doméstica y otras funcionan como terribles matronas. A través de estos trazos de personajes femeninos se problematizan las imágenes unidimensionales de la mujer, particularmente aquéllas presentados como preceptos católicos que conciben a la mujer como madre y esposa sacrificada que debe antes que todo parir, sin lugar a cuestionamientos, y además evitar el divorcio aunque sea forzada a soportar la violencia por parte de su pareja.

La reflexión que propone el texto sobre los problemas de las mujeres trasciende los límites del sujeto femenino individual y expone las consecuencias más concretas que tiene para las mujeres la relación colonial de Puerto Rico con Estados Unidos. Las “veteranas de los veteranos de Vietnam” alude a la masiva movilización de jóvenes puertorriqueños como tropas estadounidenses a participar en el conflicto bélico con Vietnam. Los jóvenes que regresaron lo hicieron con múltiples problemas de salud física y mental y esto, necesariamente, repercute sobre sus parejas, madres, hermanas: las mujeres puertorriqueñas.

Apocalipsis es también *revelación*

El trabajo de Ana Lydia Vega en este relato representa en cierta medida la producción de una artista transculturadora a la manera definida por Rama. Su elaboración artística demuestra un considerable grado de selectividad frente a elementos culturales externos e internos, así como ante las propuestas de las teorías críticas actuales sobre la cultura, la política y la economía. Si bien su actitud crítica ante la cultura popular demuestra cierta ansiedad que podría calificarse como *apocalíptica*, sus cuentos exhiben un manejo muy lúdico de la lengua que, saboreándola, sugiere cautela ante posiciones triunfalistas de la ubicua y omnipotente globalización económica y cultural tanto como ante aquéllas inmutables, dogmáticas y limitadas de lo local.

NOTAS

Ana Lydia Vega, Encancaranublado y otros cuentos de naufragio (Carolina, PR: Editorial Antillana, 1983) 37-49.

² Para un examen exhaustivo del pensamiento de Rama, ver Mabel Moraña, ed. Ángel Rama y los estudios latinoamericanos (Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997).

³ Agradezco al Prof. José R. Villalón, de la UPR en Ponce, sus comentarios a este artículo.

⁴ Néstor García Canclini, "Comunidades de consumidores: Nuevos escenarios de lo público y la ciudadanía," Cultura y Tercer Mundo, comp. Beatriz González Stephan, vol. 2 (Caracas: Nueva Sociedad, 1996) 1-16. Para las *operaciones transculturadoras* ver específicamente el capítulo "Transculturación y género narrativo" en Ángel Rama, Transculturación narrativa en América Latina (México: Siglo XXI, 1982).

⁵ "Al transcribir el mensaje [el personaje narrador] va manifestando simultáneamente el código con el cual se elabora, no siendo escindibles ambos, [...] es por lo tanto un esfuerzo de construir una *totalidad*, dentro de la cual se recuperan las formas inconexas y dispersivas de la narración rural pero ajustadas a una *unificación* que ya procede del impacto modernizador." (47, énfasis mío)

⁶ Para el tema del humor cómico como expresión de lo popular en los trabajos de Ana Lydia Vega ver Elsa R. Arroyo Vázquez, "Las historias de nuestra definición según las cuenta Ana Lydia: ¿Qué es ser puertorriqueña o puertorriqueño?" Horizontes: Revista de la Pontificia Universidad Católica de Puerto Rico 36. 71-72 (octubre 1992-abril 1993): 17-28. Además, debemos considerar que Rama sugiere la distinción de la cultura caribeña como una en la cual la cultura interna se expuso

directamente al influjo de las metrópolis externas. Me parece que Ana Lydia Vega juega con este tipo de caracterización y sitúa el desarrollo de su relato en el área metropolitana de la Isla donde, no obstante, persisten comportamientos no adecuados al pensar modernizador, como insinuando la existencia de otro tipo de transculturación realizada por la masa popular que resulta más avasallador que el del artista o escritor.

⁷ Román de la Campa, "Of Border Artists and Transculturation: Towards a Politics of Transmodern Performances," Latin Americanism (Minneapolis: U of Minnesota Press, 1999) 57-84. En este artículo, de la Campa define transmodernidad como "an uncertain in-between modern and postmodern that also carries colonial traces — a non-synchronicity that is necessarily flattened when traditional First World metanarrative critiques approach Latin America."

⁸ Ver el artículo citado de E. Arroyo Vázquez.

⁹ Ver artículo citado, página 13.

¹⁰ Así lo ha notado y discutido Román de la Campa en el artículo citado.

¹¹ Este detalle del retoque de imágenes al gusto nacional podría interpretarse como una muestra más de concepciones intransigentes de nacionalismo que podrían llegar a representar un obstáculo para la propuesta de una confederación caribeña que la autora acoge y promueve en la colección de cuentos Encancaranublado y otros cuentos de naufragio, donde aparece originalmente "Puerto Rican Syndrome...". El epígrafe del texto lee: "A la Confederación Caribeña del futuro para que llueva pronto y escampe."

¹² Se trata de la discusión sobre el libro de García Canclini, Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity.

¹³ En la anécdota de Canclini que examina de la Campa, un artesano de Oaxaca adopta imágenes de pinturas de Picasso y Miró y las intercala en sus tejidos. Contrario a lo que ocurre en el cuento de Ana Lydia, el mexicano elabora su artesanía sobre elementos de una cultura que sigue teniendo un prestigio mayor que el de la suya. Me parece que esto es lo que pasa por alto García Canclini también al afirmar que hay un repertorio de íconos global cuando en realidad a lo que apunta es a una homogeneización de gustos muy cercana a un imperialismo cultural que, por otra parte, habría que preguntarse hasta qué grado existe en las distintas regiones de Latinoamérica, incluyendo la del Caribe.

¹⁴ En su artículo "América Latina y la escritura de otro sig(n/l)o" América Latina y sus comunidades discursivas (Caracas: Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1999) Román de la Campa resume este planteamiento: "Leer como mujer, inscribir su enunciación en el espacio de la diferencia, releer el privilegio acostumbrado: ¿dónde queda la escritora en esta articulación masculina del nuevo espacio retórico que lo femenino ahora convoca?" (154)