

Túvole que pasar lo que pasole

Textualidad y autoría en *Pasión de historia* de Ana Lydia Vega¹

Recepción: 5 de marzo de 2008 | Aprobación: 21 de agosto de 2008

Luis Carlos Cano*

lcano@utk.edu

Resumen El presente artículo examina la forma en que Ana Lydia Vega evalúa la responsabilidad social del autor y de su obra en el contexto de la narrativa detectivesca. Incorporando en su texto dos vías de reflexión teóricas –el estructuralismo y los estudios culturales–, la escritora puertorriqueña plantea una posible vía para la elaboración de un proyecto ética y estéticamente responsable en la producción literaria hispanoamericana.

Palabras clave

Ana Lydia Vega, «Pasión de historia», narrativa detectivesca, responsabilidad artística, estructuralismo, estudios culturales.

Textuality and authorship on *Passion of history* by Ana Lydia Vega

Abstract This study examines Ana Lydia Vega's detective story «Pasión de historia» focusing on her artistic views on the place and responsibility of a writer within the context of social ethics.

Key words

Ana Lydia Vega, “Pasión de historia”, detective fiction, social responsibility, structuralism, cultural Studies.

¹ Este artículo deriva de la investigación, en proceso: Literatura popular y canon literario en Hispanoamérica, bajo el auspicio de The University of Tennessee, Knoxville.

* Ph.D. The Pennsylvania State University. Associate Professor of Spanish, University of Tennessee, Knoxville.

*narraba con talento, lo cual me obligaba a escucharla
con un interés genuino del que me sentía bastante
culpable, como si estuviera participando, a pesar mío,
en un acto sumamente obsceno.*

Ana Lydia Vega

Una de las características recurrentes en la narrativa hispanoamericana de la segunda mitad del siglo XX, es el constante señalamiento de su artificiosidad, de su configuración como texto ficcional. Temas, estructuras y procedimientos se despliegan en la superficie del texto como manifestación de una agenda de reflexión sobre la literatura. Autores como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Salvador Elizondo, Severo Sarduy y Tomás Eloy Martínez, para mencionar sólo algunos de los nombres de mayor prestigio, desarrollaron vías para la exploración de las perspectivas teóricas de análisis literario desde el interior de sus obras. Una parte central de este gran proyecto es el examen de la categoría de autor y la desarticulación de varios conceptos que, tradicionalmente, se asocian con ella: autoridad, poder, conciencia, ideología, homogeneidad.

Paralelo al proceso de deconstrucción del autor en la narrativa del período de referencia, se fomentó un re-fortalecimiento de la figura del escritor como personaje público. Su trascendencia a nivel social sobrepasa los dominios artísticos, para extenderse a otros aspectos de la vida nacional en sus respectivos países. Isabel Allende, Mario Benedetti, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Octavio Paz, Luisa Valenzuela, entre otros, se convirtieron en focos de articulación de reflexiones ontológicas e inquietudes políticas en sus naciones y complejos culturales. A este respecto, Benedetti destaca como fenómeno específico para explicar tal circunstancia, «la vigilancia que ejerce el lector latinoamericano sobre sus autores» (Benedetti, 1971:147), y en “Situación del intelectual latinoamericano”, Julio Cortázar indica que “si alguna vez se pudo ser un gran escritor sin sentirse partícipe del destino histórico inmediato del hombre, en este momento no se puede escribir sin esa participación que es responsabilidad y obligación” (Cortázar, 1978:278). Ana Lydia Vega, por su parte, alarmada ante las implicaciones de esta situación, escribe: «el escritor se convierte, a pesar suyo, en la contrafigura moral del político. Su prestigio simbólico le autoriza un fulgurante *ego-trip* cuando se le invita a deponer en foros y conferencias en las principales universidades del país» (Vega, 1984:84). En el interior de este paradójico

proceso de fortalecimiento de la imagen del escritor y debilitamiento de la categoría autorial, se sitúa una buena parte de la reflexión artística de la escritora puertorriqueña Ana Lydia Vega.

En el artículo titulado: «Sálvese quien pueda: La censura tiene auto», incluido en la colección de ensayos *Esperando a Loló y otros delirios generacionales* (1994), Vega propone una serie de reflexiones sobre lo que significa ser un(a) escritor(a) en Puerto Rico. Su principal inquietud es que a todo escritor de la isla caribeña se le impone «Ser conciencia de la Patria Irredenta, Portavoz de la Memoria Colectiva y Mesías de la Cultura en Crisis» (Vega, 1984:84). Y –continúa con el tono mordaz característico de sus escritos– la situación se complica si se trata de una mujer:

Porque además de Salvar la Patria, Afirmar la Cultura en Crisis y Acelerar el Advenimiento de la Gran Aurora Popular con la mayor originalidad y dentro de la mayor ortodoxia posible, se le pide también que a cada tecloteo de máquina denuncie la Vil Opresión Machista, variante algo *risqué* de la querida lucha de clases. (Vega, 1984:86)

Este fragmento resume la tensión que se presenta entre las responsabilidades sociales y éticas en las que se inscribe la figura autorial, y expresa dos de los elementos estructurantes de la cuentística de Vega: la constante reflexión sobre la función social del escritor y el examen de los procedimientos más consecuentes, tanto a nivel político como artístico, para el desempeño de tal cometido. El cuento “Pasión de Historia”, que sirve de título a la colección de relatos *Pasión de historia y otras historias de pasión* (1994), toma estas inquietudes y las disecciona mediante el empleo de una de las más populares manifestaciones artísticas de la cultura popular: la ficción detectivesca². Construido como una investigación policíaca cuyo objetivo, paradójicamente, tiene muy poco que ver con la solución de un crimen, el relato efectúa una indagación de dos contrastivas aproximaciones al análisis literario: por un lado, una reflexión de tipo narratológico que

² En varias de sus entrevistas, Ana Lydia Vega ha aludido a los vínculos de este relato con la ficción detectivesca. En un diálogo con Eugenio Matibag, Vega distingue como componentes esenciales de esta obra la «literatura *crime* de misterio» y «la prensa amarilla, la prensa de crímenes sensacionalistas» (Matibag, 1983: 83). En otra entrevista, concedida a Elizabeth Hernández, afirma: «[detective fiction] is my 'drug.' I constantly read detective and horror stories. I'm very morbid. Ha! But I also think that it has a lot to do with my fascination for investigative work which means gathering data in order to arrive at a conclusion» (Hernández, 1994:820). [Para mí, la ficción detectivesca es como una droga. Constantermente leo relatos de detectives y cuentos de horror. Soy muy morbosa. ¡Ja! Pero también creo que esta inclinación tiene que ver con mi fascinación por el trabajo de investigación, el cual implica la recolección de datos para alcanzar una conclusión] (todas las traducciones han sido efectuadas por el autor de este ensayo).

También el discurso crítico concuerda en señalar la modalidad detectivesca como marco escritural del cuento. Aníbal González-Pérez, en su artículo «Ana Lydia Pluravega: unidad y multiplicidad caribeñas en la obra de Ana Lydia Vega», clasifica *Pasión de Historia* como un «libro de cuentos detectivescos» (González-Pérez, 1993:290); Delia Galván, en «Sincretismo cultural en estructura policíaca, Ana Lydia Vega y su Pasión de Historia», describe el cuento como

«un relato de misterio con rasgos documentales, meta-ficticios e intertextuales, que revela un amplio conocimiento del género detectivesco» (Galván, 1993: 140), y Diana Vélez en “Ana Lydia Vega’s ‘Pasión de historia’: A Text Within Two Genres”, analiza el cuento de Vega como ficción detectivesca “with a difference” (Vélez, 2004: 51), enfocándose en los temas de género, poder y sexualidad.

³ Con el término «cultura popular» nos referimos a la producción de significados contruidos con base en ciertos puntos en común que se presentan entre un texto y la vida cotidiana. Esta cultura se manifiesta en un amplio grupo de textualidades, las cuales incluyen cine, televisión, música, ciertos géneros literarios de gran consumo entre los lectores, etc. La expresión «cultura de élites», por su parte, remite a la cultura de la sociedad burguesa de los últimos tres siglos, validada por y desde el pensamiento académico. Para ampliación de estos temas, ver: Eco, Fiske, Franco y García Canclini, en bibliografía.

examina los elementos constitutivos del relato desde una perspectiva marcadamente estructural. Por el otro, un acercamiento cultural que se proyecta hacia el exterior del texto y evalúa la función del escritor y de su obra en un contexto determinado. El resultado de este acercamiento es la ficcionalización de la tensión entre la cultura popular y la cultura de élites, con el propósito de esbozar un proyecto ética y estéticamente válido para la narrativa hispanoamericana³. Siguiendo los parámetros delimitados por el relato mismo, en la primera parte del estudio se identifican los elementos y justificación para la inclusión de la reflexión narratológica, mientras que la segunda parte se concentra en el análisis de la figura del intelectual como producto cultural.

Empecemos por presentar un rápido resumen del cuento. Luego de una tensa ruptura de relaciones con su amante, Carola Vidal, la protagonista del relato, decide reiniciar su carrera de novelista. Como tema para su nueva obra selecciona el crimen pasional del cual fue víctima una joven de nombre Malén, acontecimiento profusamente explotado por la prensa de Puerto Rico. Presionada por el constante asedio de su ex-amante, Carola acepta la invitación de una antigua compañera de estudios para viajar a Francia y continuar allí la escritura de su novela. Sin embargo, el proyecto no funciona de acuerdo a lo planeado, pues su trabajo es constantemente interrumpido por los interminables e inverosímiles relatos de su amiga Vilma sobre su vida amorosa. Agobiada por el absurdo e imprevisto papel de confidente que le impide concentrarse en su actividad creativa, Carola opta por retornar a su patria. Una lacónica nota al final de la narración informa que, poco después de entregar el manuscrito, Carola muere, víctima de un asesino desconocido.

El primer aspecto que atrae nuestra atención es la elección de la narrativa detectivesca, una modalidad profundamente enraizada en la cultura de masas, como

vehículo para desarrollar un análisis de la función social del artista hispanoamericano a fines del siglo XX. Su carácter formulaico y la percepción general de que se trata de literatura de evasión, parecerían un contrasentido cuando se intenta poner en tela de juicio categorías como responsabilidad social, compromiso ético y aproximación estética. Esta aparente contradicción se refuerza internamente mediante la intersección de referencias a los programas teóricos estructuralistas y posestructuralistas, las reflexiones poscoloniales y los estudios de género. Tales reflexiones hallan un canal de expresión en el relato, en la decodificación del sistema que subyace tras la práctica escritural, la postulación del texto como un sistema cerrado de reglas, la destrucción de categorías fijas y oposiciones irreductibles, la disolución de límites entre diferentes manifestaciones artísticas y, finalmente, la teorización y revaluación de lo que, por mucho tiempo, se marginalizó por parte de ciertos sectores de la intelectualidad, debido a que su punto de partida y objetivo final eran la cultura popular.

Coherente con la inclinación teórica de las décadas de los 70 y 80 a reconsiderar las propuestas de análisis inmanente que habían dominado el período estructuralista, Vega toma como punto de partida de su proyecto la estructura clásica de la narrativa de detectives, tal y como ha sido descrita por Tzvetan Todorov en «The Typology of Detective Fiction». Según el crítico búlgaro, una obra «clásica» de ficción detectivesca se compone de dos historias claramente definidas: la del crimen y la de la investigación. En su forma más tradicional, las dos historias no tienen nada en común: una de ellas está constituida por la serie de hechos que alimentan la narración, mientras que la segunda se centra en el proceso de reconstrucción de la anterior. Caracterizada por el entretejido de intrincados enigmas y deducciones ingeniosas, la modalidad detectivesca muestra una fuerte inclinación a establecer una relación muy cercana entre escritor y detective. Como lo ha señalado Ross Macdonald, «Throughout its history, from Poe to Chandler and beyond, the detective hero has represented his creator and carried his values into action in society» (Macdonald, 1980:179) [A lo largo de su historia, de Poe a Chandler y posteriores, el héroe detectivesco ha representado y transmitido socialmente los valores de su creador]. De ahí que sea bastante común encontrar obras detectivescas en las cuales uno de los personajes es un escritor, responsable de un discurso mediador entre los acontecimientos y el receptor.

Esta estructura es el marco compositivo del relato de Vega: la víctima de un crimen (Malén) brinda el material para que una investigadora (Carola Vidal) inicie el proceso de transformación de la noticia en un texto ficcional.

Sin embargo, consecuente con la actitud revisionista característica del contexto artístico en el que se sitúa, la obra asume una distancia crítica con respecto a la preceptiva de la modalidad. La primera y más significativa variación es que el relato de la joven asesinada se fragmenta y repite en cuatro instancias diferentes: la noticia original del triángulo amoroso entre Malén, su amante y un amigo; la historia de Vilma, su esposo y un amigo de la familia; la de Maite, una chica que deja a su marido para huir con el mecánico, y, finalmente, la propia experiencia de la narradora, involucrada en una relación que incluye a su ex-amante y a la esposa de éste. En principio, la repetición aparece como concreción estructural de una de las características de la literatura de entretenimiento, en particular de la ficción detectivesca, lo que Umberto Eco denomina «narrativa de la redundancia», es decir, la repetición *ad infinitum* de la misma estructura en las obras que se ciñen rigurosamente a los parámetros de un género o modalidad escritural (Eco, 1981:284-85). Sin embargo, el distanciamiento autoconsciente del modelo estructural que hemos sugerido como centro artístico del relato, unido a la clara intención del texto de atraer la atención sobre la fórmula empleada, interfieren en la aceptación acrítica de la incorporación del modelo en el cuento de Vega.

Obviamente, por sí misma, la mera proliferación del núcleo argumental no supone una distancia crítica con respecto al modelo seleccionado. En el nivel de recepción, la repetición tiene un efecto particular al debilitar la percepción realista de un acontecimiento. Cuando la misma estructura se reitera una y otra vez, la sensación de profundidad desaparece y el significante pasa a ocupar el nivel primario de percepción. En el caso específico de una narración, este procedimiento trae como consecuencia una transferencia entre el nivel de la historia y el del discurso, provocando un resultado especial: se destruye la ilusión del argumento como elemento fijo, estable, que le da coherencia y validez al relato; se expone la fábula en su carácter de construcción ficcional, lo cual mina el valor que le puede conferir su aparente vinculación lógica a la realidad extratextual.

Un corolario adicional de la fusión de las dos historias (crimen e investigación) en “Pasión de historia”, es la trivialización de la primera de ellas; no sólo no hay un misterio para resolver sino que las motivaciones del crimen, uno de los principios en los cuales se apoya la narrativa detectivesca clásica, son bastante exiguas a nivel de intriga. Simple y llanamente, Malén fue asesinada porque se acostó con otro, lo que plantea un obstáculo adicional en el proyecto estético de Carola Vidal: ¿cómo reunir estas historias

en un relato coherente y, al mismo tiempo, consistente con su prestigio de escritora entre quienes la rodean?

Aunque la solución artística aún toma como base el procedimiento investigativo, imprescindible en una narración detectivesca, el cuento pone en juego las convenciones policíacas en un proyecto de búsqueda de los mecanismos narrativos que constituyen una narración. La indagación autorreflexiva que domina el texto busca otras alternativas para la pregunta ¿quién cometió el crimen? como núcleo tradicional del relato de detectives. Desde el principio, la narradora describe la manera como la información que recopila se le va saliendo de las manos: «cada día se iba enredando más la madeja de escenas sueltas, deshilachadas, donde siempre faltaba algo: la costura decisiva, el hilo que las pusiera a significar» (p. 11). Y, más adelante, se pregunta: «¿Cómo decir la muerte de Malén? ¿En boca de quién ponerla? [...] ¿Quién contaría a Malén, quién diría la verdad si ella estaba muerta?» (pp. 22-23). Como resultado, la exploración de los recursos narrativos substituye la pesquisa policíaca como eje cohesionador del relato detectivesco y sitúa la búsqueda en un motivo clásico de la literatura: el viaje.

Desde mediados del siglo XIX, la importancia del viaje como mecanismo de conocimiento adquirió una significación cuasi literal para los artistas latinoamericanos. Europa, y más concretamente París, se convirtió en punto de convergencia de la intelectualidad occidental; un lugar idealizado, de forzosa visita para quien aspirara al éxito artístico. El fenómeno accedió como motivo a la literatura, y narradores como Carpentier, Cortázar, Elena Poniatowska y Alfredo Bryce Echenique, entre muchos, lo han elaborado desde la primacía del proceso sobre el resultado, en su acepción metafórica, como precursor de la identidad artística. Aunque con finalidades diferentes, la misma Ana Lydia Vega viajó a Francia por razones académicas precisamente en el período en el que la publicación *Tel Quel* (1960-1982), de notable impacto en el desarrollo de los estudios estructurales y posestructurales, domina el ambiente intelectual galo (*Caribbean Writers*). La esencia del motivo del viaje, es decir, el desplazamiento espacial, temporal y jerárquico, además de la necesidad de resemantizar lo familiar, fue previamente metaforizada por Vega en su cuento «Encancaranublado» (1982).

En un procedimiento equivalente al de la proliferación del triángulo amoroso, el motivo del viaje se incluye repetidamente en “Pasión de historia”. La narración comienza en el momento en que Carola abandona a su amante y se muda a un nuevo apartamento en otro barrio de la ciudad.

Cuando una de sus vecinas le revela sus sospechas acerca de un hombre que asedia a la joven, ésta aprovecha la invitación de Vilma y emprende un viaje a Francia. Una vez allí efectúa una corta excursión a Olorón-Sainte Marie, la cual le ayuda a confirmar sus sospechas sobre la verosimilitud de las narraciones de Vilma. Finalmente, Carola regresa a Puerto Rico, donde se embarcará en el viaje alegórico por excelencia: la muerte.

Acorde con las características textuales previamente enunciadas, la inclusión de los viajes trasciende los imperativos argumentales para constituirse en la base de presentación de otro elemento importante, en transición de la pesquisa detectivesca a la reflexión autorreferencial: la pérdida de la dimensión referencial reforzada por el desvanecimiento de las coordenadas espacio-temporales y, como consecuencia, la deconstrucción de la dimensión histórica durante su estadía en Europa. La lógica secuencial que dominaba las acciones en Puerto Rico se substituye por un relato fragmentario e impreciso. Desde el momento en que Carola arriba a la estación de trenes en Francia, su narración acentúa la pérdida de referencialidad y el debilitamiento de la percepción de lo “real”. Su primera observación es que el recorrido se realiza por una carretera «sin iluminación y cubierta de neblina», la cual, aunada a la “cháchara, el ronroneo del carro y las curvas del camino”, incide en lo que describe como un efecto de zombificación (p. 14). Esta pérdida de marcas de referencia se refuerza con otro rasgo de esta sección: la tendencia creciente a describir a los personajes usando símiles y metáforas, cuyo término analógico son otros personajes de ficción o figuras históricas cuya imagen ha experimentado transformaciones en variados procesos de caracterización legendaria. Las personas con las que entra en contacto en su estadía en Francia no sólo están completamente descontextualizadas, sino que se describen de forma estilizada, casi fantasmagórica, lo que contribuye a construir un efecto de simulación. Paul, el esposo de Vilma, es identificado con El Moro de Venecia, con Barba Azul y con Gilles de Rais, un noble francés de principios del siglo XV acusado de asesinar chicos para satisfacer sus deseos sexuales; Vilma se asimila a una Princesa taína, a Joséphine de Beauharnais, la primera esposa de Napoleón, y a Madame Bovary; por su parte, la madre de Paul es “la bruja de Blanca Nieves” o “madame Yocasta”. La protagonista resume esta sensación de levedad que culmina con una descomposición de la realidad inmediata, con la incómoda sensación de que «Todo se deformaba» (p. 20).

El parloteo interminable de Vilma es un elemento crítico en este cambio de percepción de Carola. Consciente de la creciente inverosimilitud de los relatos de su amiga, la joven descubre que su mente de escritora va siendo

atrapada por las fascinantes historias, las cuales activan un tipo de captación diferente de lo real. Cada referencia de Vilma a la incierta conspiración familiar va acompañada por una referencia intertextual que define un modo de ver el mundo, determinado por las experiencias novelística y cinematográfica, dos géneros para los que el mecanismo de la narración es un elemento central. Las intrigas de los suegros le recuerdan a Carola las tramas de Daphne Du Murier (p. 17), y esto unido a la situación geográfica y climatológica atrae imágenes de “cumbres borrascosas”, de “niebla de películas inglesas”, de ventanas hitchcockianas o del castillo de Nosferatu (pp. 22 y 32). Las historias de Vilma “no difieren mucho de una cafre novela de Mauriac” (p. 24), con personajes que “acomplejarían al soso trío de Sartre” en *Huis clos* (p. 30) y cuyo final previsible se asimila a un *dénouement* de Brian de Palma (p. 32). La misma Carola no puede escapar a esta superposición de la ficción sobre la realidad y termina identificándose con el personaje de Miss Marple (p. 31), la aguda investigadora de varios de los relatos policíacos de Agatha Christie.

Esta serie de señalamientos no solamente apunta hacia una de las características más prominentes en la escritura de Ana Lydia Vega –su inclinación a una profusión intertextual, la cual entreteje las producciones de la cultura de élites con manifestaciones de la cultura popular–, sino que es el origen de un fenómeno experimentado por la escritora en Francia, el cual está directamente conectado con su exploración de las estructuras narratológicas: la variación de funciones narrativas. Como parte de su proyecto de investigación de los medios expresivos, y sin renunciar a su papel de narradora, Carola se sitúa explícitamente en el nivel de narratorio-confidente⁴. El relato en los capítulos II a V está constituido por las historias de Vilma y Paul y por la forma como éstas afectan, no sólo su propia percepción de los acontecimientos, sino la manera en la que asumirá el relato de Malén en su propia escritura.

⁴ Un artificio literario por excelencia, la figura de *confidante* asume, como función técnica, la comunicación de información que sólo el protagonista posee, lo cual lo hace estructuralmente extraño a la narración omnisciente. En general, su presencia señala una fuerte influencia del género dramático, el cual se caracteriza por sus limitaciones en cuanto a focalización. Para ampliación de este tema, véase la obra de Corona Sharp, *The Confidante in Henry James*.

Esta transformación es de importancia para la investigación de la escritora por múltiples razones. En primer lugar, el personaje señala explícitamente su propia ficcionalidad, Carola es narradora pero al mismo tiempo personaje del relato que cuenta. En segunda instancia, su elección de la función de confidente es una forma más de situarse en una tradición literaria, una de las más recurrentes llamadas de atención que el texto efectúa. Pero, además, la joven nunca renuncia a su rol como escritora. A la vez que escucha y evalúa las insulsas pero seductoras narraciones de Vilma, escribe sus impresiones. En su desempeño como confidente, Carola realiza una investigación de los rasgos que hacen un relato convincente y apasionante.

Como ya se ha señalado, el discurso de Vilma es inverosímil y fascinante. En los pocos momentos en los cuales logra separarse de su amiga, Carola sospecha la inconsistencia de un discurso construido con base en alusiones y silencios. Como receptora del relato de Vilma, Carola se hace consciente del poder que detenta la voz narrativa que domina el lenguaje. Mientras su amiga tiene la palabra su confiabilidad es total. Sin embargo, el viaje a Olorón-Sainte-Marie y la inclusión de la voz de Paul sientan las bases para el nacimiento de la duda. Las inconsistencias entre las dos versiones de la misma historia le permiten reconocer el poder del discurso, la conciencia de que verdad y verosimilitud no son nociones equivalentes, y que voz y mirada son dos artificios sobre los cuales se sostiene toda narración. Los viajes de Carola han suscitado una conciencia, no sólo de las características sino de la misma existencia y significado de las funciones narrativas, a la vez que una evaluación de los mecanismos que constituyen una escritura. El viaje a Francia es, entonces, un viaje al interior del texto literario, a la reflexión sobre las categorías narrativas mediante una constante transposición de roles y una re-evaluación de su escritura situada en el entorno de otros procedimientos compositivos. Los relatos de Vilma se presentan como guía de estructuración de su propio relato, por cuanto son un ejemplo de repetición infinita del mismo modelo. Pero la sobredosis narratológica trae como resultado una sensación de asfixia, de tránsito interminable por un espacio cerrado que, además de ahogarla, no ofrece más que una respuesta técnica para su inquietud inicial. Aunque la conciencia de los procedimientos y la destreza estilística son esenciales para resolver su preocupación sobre *cómo decir* la muerte de Malén, la experiencia europea le permite comprender que éste es sólo el punto de partida de su verdadera búsqueda. Lo realmente significativo de su viaje es la vinculación con la autopercepción como escritora en un contexto histórico determinado:

los fundamentos éticos que le permitan *contar a Malén*, la responsabilidad de darle una voz y decir *la verdad* sobre su muerte.

Esto nos sitúa en la segunda parte de la reflexión enunciada al comienzo del ensayo: la forma en que el relato de Vega afronta el examen de la posición del artista en su sociedad. Comencemos por señalar que, como la mayor parte de la producción escritural de Ana Lydia Vega, «Pasión de Historia» es un rico catálogo de citas, claras y explícitas unas, sutiles alusiones otras, muchas de ellas vinculadas a la experiencia existencial de un puertorriqueño, por lo cual pueden pasar desapercibidas para lectores no familiarizados con la cultura y desarrollo histórico de la isla. Pero más allá de esta potencial limitación, es evidente el proyecto de escribir un relato cuyo hilo integrador sea la referencia intertextual, entendida en los términos propuestos por Kristeva, quien se refiere a los textos en términos de dos ejes: uno que conecta al autor y al lector, y otro que enlaza el texto con otros textos (Kristeva, 1980:69). Una serie de códigos compartidos establecida por textos anteriores enlaza los dos ejes, y este entramado se identifica en el concepto de intertextualidad.

Según Efraín Barradas, una de las características que Vega comparte con Luis Rafael Sánchez, otro escritor puertorriqueño fuertemente interesado en la recreación literaria de la cultura popular, es la disolución de «la línea de demarcación entre el lenguaje y los textos de sus narradores y personajes» (Barradas, 1985:553). Hay un aspecto que los distancia, sin embargo: «en Vega, el interés está en producir el choque entre lo popular y lo culto, el discurso de los personajes de sus narraciones no se asimila al de la voz narrativa de la misma». (Barradas, 1985:554)

Es evidente la distancia que la narradora de “Pasión de historia” marca con respecto a la voz popular en los frecuentes pasajes en los cuales la introduce. Indicaciones tipográficas como el uso de comillas señalan que el enunciado está en boca de personajes con poca o ninguna educación formal («a to fueite», «le cayó a patás»), representativo de un individuo común que poco o nada tiene que ver con la procedencia social y cultural de Carola. La forma más explícita de distanciamiento es el uso paródico de la transcripción fonética del habla popular, contrapuesto al discurso culto de la narradora: «La piqué porque me la pegó, *versión urbanamente prosaica del viejo Mía o de naiden*». (p. 11, énfasis mío). El reconocimiento de este rasgo de la escritura de Vega es de capital importancia cuando se vincula a la indagación técnica que hemos detallado en páginas previas y a la meditación sobre la responsabilidad social del artista en el cuento que nos concierne. Erróneamente identificado al comienzo del relato como una

crisis creativa generada por una incertidumbre con respecto a procedimientos técnicos, el obstáculo que confronta el personaje de Carola surge de la dificultad para entender la idiosincrasia individual y colectiva de Malén. A diferencia de la caracterización de la narradora como maestra y artista, descripción humorísticamente balanceada por su tendencia a compensar “sexo con seso”, Malén se describe en términos de su sensualidad y de su condición de “mujer prohibida”, inevitable víctima de su “amante de turno” (p. 22). Sólo la exposición a un universo europeo fuertemente ficcionalizado y la experimentación directa de la composición técnica del relato, permiten que Carola racionalice (aunque no trascienda) su posición con respecto a la materia narrativa.

La integración conflictiva entre la voz narrativa y la voz de los personajes, claramente identificable en otros relatos de Vega como “Pollito Chicken” o “Letra para salsa y tres sonos por encargo”, es una variación de la misma tensión que “Pasión de historia” establece a nivel del ya enunciado procedimiento intertextual. Las alusiones que llenan la narración construyen un exuberante entramado de oposiciones de origen culto y popular. Paralela con las referencias a dos famosas prefiguradoras del discurso crítico feminista, como Virginia Wolf y Simone de Beauvoir, encontramos cuentos folclóricos representativos de la subordinación de la mujer en una sociedad patriarcal, como “Barba Azul”, “La Bella Durmiente” y “Blanca Nieves”. Al lado de *Madame Bovary*, *Edipo Rey* y *Don Juan Tenorio*, reconocidas obras del canon literario occidental, se incorporan textos y autores de ficción detectivesca, como es el caso de Daphne Du Maurier, Stephen King y Agatha Christie.

Y no es la literatura la única fuente empleada para edificar esta estructura binaria. El cine de Hitchcock, Chabrol, Truffaut y De Palma, y la inclusión de famosos intérpretes de la música como Dani Rivera y Felipe Rodríguez, también generan ricas posibilidades antagónicas. Pero, como se ha señalado antes, el procedimiento no sugiere una actitud demagógica de exaltación de la voz popular o de supresión de contradicciones sociales. Al contrario, Vega pone en juego la dinámica dialéctica que se establece entre las diferentes clases mediante la oposición discursiva de sus representaciones culturales. El relato niega la posibilidad de una neutralidad ideológica, a la vez que rechaza la posibilidad de que el imperativo escritural esté determinado por una apropiación paternalista de la voz popular.

La intertextualidad, entonces, es el mecanismo central utilizado por la escritora puertorriqueña para el examen de la responsabilidad social del artista. En ella se reitera el postulado de que los vínculos de una obra literaria con la realidad no son relaciones miméticas. La elección de una modalidad

popular y la disección teórica de la misma son una forma más de presentar las producciones culturales como fuentes generadoras de ficción literaria. Los procedimientos que el relato pone en juego siempre señalan hacia una representación mediatizada de la realidad, como se puede observar en las fotos de Malén y Salvador que Carola mira con frecuencia, en la riqueza de referencias al género de ficción, en los seductores relatos de Vilma y en la caracterización de los personajes utilizando alusiones a diversas manifestaciones artísticas. El mismo epígrafe del cuento «What is drama, after all, but life with all the dull bits cut out» [Qué es el drama, después de todo, sino la vida despojada de las partes aburridas], enunciado por Hitchcock en una de sus entrevistas, es un indicativo más de las relaciones que se plantean entre la realidad y la ficción en cuanto a la interrelación entre dos textos, no entre un objeto y su representación.

¿Qué implicaciones atraen estas observaciones en relación con el examen de la responsabilidad social del autor? Primero, una visión desmitificadora del escritor como creador. ¿Qué es el autor sino otro ser de ficción continuamente construido por las historias que cuenta, por los personajes que inventa, por quienes editan sus libros y por sus lectores? Una frágil figura cuya independencia está continuamente en tela de juicio por todos los personajes del relato. Y, por el otro lado, una figura pública, lugar de convergencia de las necesidades de autorreconocimiento de un complejo cultural determinado. Carola, la «escritora con E mayúscula» (p. 14), responsable de “empollar” una novela, es constantemente construida por familiares y amigos; para su vecina es un personaje de un relato de misterio; para Vilma, la autora de «la Gran Novela Puertorriqueña». Incluso el tema de su obra se le impone irremediamente: las fotos de la pareja en el periódico, el discurso machista que se lee en las voces que reconstruyen el asesinato, la persistente renovación del mismo a través de las cartas de su madre; todas estas circunstancias proponen una figura de Malén cada vez más autónoma de la tradicional percepción de la autora como ama absoluta de su creación.

Las problemáticas previamente mencionadas sitúan la responsabilidad de la autoría en dos niveles: textual y extratextual. En el primero, la escritora se ve confrontada por la evolución de sus personajes, los cuales van adquiriendo privilegios que imponen sobre su autor. En el segundo, las expectativas sociales acerca de lo que se espera de la escritora, terminan por convertirse en una carga agobiante. Ingenuamente, lo único que Carola anhela es un cuarto propio para dedicarse a escribir «una novela medio documental, medio policíaca» (p. 9), materialización artística de los

sentimientos de Vega en «Sálvese quien pueda, la censura tiene auto»: “¿Quién no ha sentido el escozor de la úlcera ancestral de la autocensura por haber experimentado unos vagos deseos de escribir algo así como una novela rosa, un cuento detectivesco o un poema pornográfico *straight* sin agenda política que los redima?” (p. 88).

Contra todo lo que podría inferirse de esta nostalgia por una independencia artística cada vez más inalcanzable, la obra no expresa una posición irresponsable de distanciamiento de las problemáticas sociales. Todo lo contrario. “Pasión de historia” asume una actitud consecuente con lo que su composición estética afirma como imperativo de la escritura literaria. Podemos afirmar que el resultado más importante de la relación dinámica entre alta cultura y cultura popular es la gestación de un germen analítico/crítico desarrollado en todos los niveles de la escritura. La deconstrucción de la estructura y de los elementos constitutivos de un relato policíaco y su reorganización en la obra de ficción plantean, en primer lugar, una conciencia del carácter de artificio de la obra literaria; segundo, destruyen la ilusión de inmutabilidad del género y la percepción de su calificación como modalidad de evasión y, tercero, revalúan el discutido concepto de intencionalidad autorial, subordinándolo a un imperativo mayor: la posición que el artista asume desde y para su sociedad. Podemos concluir que, insertándose en una tradición de disección artística a través de la producción creativa y situándose del lado de un discurso que valida la literatura, no como portadora sino como crítica de significados, «Pasión de historia» propone una lectura de la responsabilidad del escritor a través de las representaciones culturales de su sociedad, representaciones que, a su vez, constituyen el espacio en el que se sitúa el origen de la creación estética 

Bibliografía

- Barradas, Efraín (1985) "La necesaria innovación de Ana Lydia Vega: Preámbulo para lectores vírgenes". En: *Revista Iberoamericana* 51.
- Benedetti, Mario (1971) «Situación del intelectual en la América Latina». En: *Literatura y arte nuevo en Cuba*. Barcelona, Estela.
- Caribbean Writers Summer Institute. Archival Video Collection* (1995) «Ana Lydia Vega. Question and Answer Session». En: http://merrick.library.miami.edu/cdm4/item_viewer.php?CISOROOT=/cws&CISOPTR=1330&CISOBOX=1&REC=7. University of Miami (5-2-2008).
- Cortázar, Julio (1978) "Situación del intelectual latinoamericano". En: *Último round*. México, Siglo XXI.
- Craig, Linda (2001) "Intersections in Ana Lydia Vega's 'Pasión de historia'". En: *MaComere* 4.
- Eco, Umberto (1981) «El mito de Superman». En: *Apocalípticos e Integrados*. Barcelona, Lumen.
- Fiske, John (1989) *Reading the Popular*. Cambridge, Unwin Hyman.
- _____ (1989) *Understanding Popular Culture*. Boston, Unwin Hyman.
- Franco, Jean (1999) "What's in a name? Popular Culture Theories and Their Limitations". En: *Critical Passions*. Durham y Londres, Duke UP.
- Galván, Delia (1993) "Sincretismo cultural en estructura policíaca, Ana Lydia Vega y su Pasión de Historia". En: *Americas Review* 21.
- García Canclini, Néstor (1995) *Hybrid Cultures*. Traducido por Christopher L. Chiappari y Silvia L. López. Minneapolis and Londres, U. of Minnesota Press.
- González-Pérez, Aníbal (1993) «Ana Lydia Pluravega: unidad y multiplicidad caribeñas en la obra de Ana Lydia Vega». En: *Revista Iberoamericana* 59.
- Hernández, Carmen D. (2000) "A Sense of Space, a Sense of Speech. A conversation with Ana Lydia Vega". En: *Hopscotch: A Cultural Review* II(2).
- Hernández, Elizabeth (1994) "Women and Writing in Puerto Rico: An Interview with Ana Lydia Vega". En: *Callaloo* 17.
- Kristeva, Julia (1980) *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Nueva York, Columbia U.P.
- Macdonald, Ross (1980) "The Writer as Detective Hero". En: Winks, Robin W. (ed.) *Detective Fiction. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- Matibag, Eugenio D. (1993) "Entrevistas: Ana Lydia Vega" En: *Hispanamérica* 22.
- Sharp, Corona (1963) *The confidante in Henry James; evolution and moral value of a fictive character*. Notre Dame - Indiana, U. of Notre Dame Press.

Todorov, Tzvetan (1977) "The Typology of Detective Fiction". En: *The Poetry of Prose*. Ithaca, Cornell.

Vega, Ana Lydia (1994) *Esperando a Lolo y otros delirios generacionales*. Puerto Rico, U. de Puerto Rico.

_____ (1994) *Pasión de Historia*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Vélez, Diana (2004) "Ana Lydia Vega's 'Pasión de historia': A Text Within Two Genres". En: *Torre de Papel* 14.