

INFORMATION TO USERS

This material was produced from a microfilm copy of the original document. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the original submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or patterns which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting thru an image and duplicating adjacent pages to insure you complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a large round black mark, it is an indication that the photographer suspected that the copy may have moved during exposure and thus cause a blurred image. You will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., was part of the material being photographed the photographer followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin photoing at the upper left hand corner of a large sheet and to continue photoing from left to right in equal sections with a small overlap. If necessary, sectioning is continued again - beginning below the first row and continuing on until complete.
4. The majority of users indicate that the textual content is of greatest value, however, a somewhat higher quality reproduction could be made from "photographs" if essential to the understanding of the dissertation. Silver prints of "photographs" may be ordered at additional charge by writing the Order Department, giving the catalog number, title, author and specific pages you wish reproduced.
5. PLEASE NOTE: Some pages may have indistinct print. Filmed as received.

University Microfilms International

300 North Zeeb Road
Ann Arbor, Michigan 48106 USA
St. John's Road, Tyler's Green
High Wycombe, Bucks, England HP10 8HR

77-13,848

CASANOVA-SÁNCHEZ, Olga, 1947-
LA NOVELA PUERTORRIQUENA CONTEMPORANEA:
PEDRO JUAN SOTO Y EMILIO DIAZ VALCARCEL.

City University of New York, Ph.D., 1977
Literature, Latin American

Xerox University Microfilms, Ann Arbor, Michigan 48106

© COPYRIGHT BY
OLGA CASANOVA-SÁNCHEZ

1977

LA NOVELA PUERTORRIQUEÑA CONTEMPORANEA:
PEDRO JUAN SOTO Y EMILIO DIAZ VALCARCEL

by

OLGA CASANOVA-SANCHEZ

A dissertation submitted to the Graduate
Faculty in Spanish in partial fulfillment of
the requirements for the degree of Doctor of
Philosophy, The City University of New York.

1977

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Spanish in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

Feb 4, 1977
date

Maria Teresa Bahi
Chairman of Examining Committee

Feb 4, 1977
date

Martina Lopez
Executive Officer

Maria Teresa Bahi

Guillermo Rabassa

Emilia Guayade

Supervisory Committee

The City University of New York

Acknowledgements

Queremos agradecer los valiosos consejos y sugerencias de la Profesora María Teresa Babín. Nuestras más expresivas gracias a los profesores Emilie González López, Gregory Rabassa y Martin Nezick por sus atenciones y gentileza.

INDICE

INTRODUCCION.....	1
CAPITULO I: ANTECEDENTES DE LA NOVELA CONTEMPORANEA EN PUERTO RICO.....	6
NOTAS.....	44
CAPITULO II: ENRIQUE A. LAGUERRE Y LA GENERACION DEL 30.....	48
A. La Generación del 30.....	48
B. <u>La llamarada y Solar Montoya</u>	53
C. <u>La resaca</u>	69
D. <u>El 30 de febrero y Los dedos de la mano</u>	73
E. <u>La caiba en el tiesto</u>	75
F. <u>El laberinto</u>	79
G. <u>Cauce sin río y El fuego y su aire</u> ..	82
NOTAS.....	94
CAPITULO III: PEDRO JUAN SOTO Y LA GENERACION DEL 40	98
A. Características de la Generación del 40.....	98
B. Esbozo biográfico de Pedro Juan Soto	104
C. <u>Spiks</u>	108
D. <u>Usmaíl</u>	116
1. Los personajes.....	118
2. El personaje colectivo.....	139
3. La estructura.....	144

4. El estilo.....	149
E. <u>Ardiente suelo, fría estación</u>	157
1. El puertorriqueño en Nueva York.	157
2. El lenguaje.....	164
3. El punto de vista y la técnica..	166
4. La soledad y la incomunicación..	167
F. <u>El francotirador</u>	171
1. La novedad temática.....	172
2. Simultaneismo.....	178
3. El tiempo.....	180
4. El punto de vista.....	191
5. La crítica social.....	195
6. La libertad del intelectual.....	202
7. El estilo.....	204
G. <u>Temporada de duendes</u>	223
NOTAS.....	229
CAPITULO IV: EMILIO DIAZ VALCARCEL	
A. Datos biográficos.....	237
B. La obra cuentística.....	242
1. <u>El asedio y otros cuentos</u>	244
2. <u>Proceso en diciembre</u>	250
3. <u>El hombre que trabajó el lunes</u> ..	253
4. <u>Napalm</u>	265

C. <u>Inventario</u>	281
1. La temática.....	281
2. La crítica social.....	293
3. El tiempo.....	296
4. La estructura.....	299
D. <u>Figuraciones en el mes de marzo</u>	309
1. La problemática.....	312
2. La sociedad.....	325
3. La vida mecanizada.....	331
4. La técnica del "collage".....	335
5. El punto de vista.....	340
6. Técnicas narrativas.....	342
7. El lenguaje.....	346
NOTAS.....	361
CONCLUSIONES.....	366
BIBLIOGRAFIA.....	377

INTRODUCCIÓN

Aunque en los últimos años ha surgido un gran interés por la cultura y la literatura puertorriqueña, hay muchos autores que no han sido estudiados con la atención que se merecen. Debido a la peculiar situación política de Puerto Rico, la crítica hispanoamericana ha sido a menudo injusta con los escritores puertorriqueños olvidando que la literatura isleña es--por su lengua, temas y tradición--parte integrante de la literatura hispanoamericana.

Pedro Juan Soto y Emilio Díaz Valcárcel han sido estudiados como cuentistas¹ pero, hasta la fecha, no se ha hecho un estudio serio sobre la novela puertorriqueña contemporánea que incluya a estos dos autores, estudio que tanto se merecen por la cantidad y la calidad de sus obras.

Tanto la cuentística como la obra novelística de estos escritores es de gran valor literario y de suma importancia no sólo dentro de la literatura puertorriqueña sino también hispanoamericana contemporánea. Pedro Juan Soto ha publicado cuatro novelas y una colección de cuentos: Usmafi (1959), Ardiente suelo, fría estación (1961), El francotirador (1969), y Temporada de duendes (1970). Emilio Díaz Valcárcel ha publicado cuatro volúmenes de cuentos y dos novelas: Inventario (1975) y Figuraciones en el mes de marzo (1971).

La obra de estos escritores--por su preocupación por el hombre puertorriqueño, con sus problemas metafísicos, el problema de identidad, el desarraigo, la enajenación, etc.-- les sitúa dentro de la Generación del Cuarenta en Puerto Rico denotando una gran madurez interpretativa del hombre puertorriqueño y sus circunstancias.

Es nuestro propósito demostrar las características más importantes de sus obras novelísticas--entre ellas la temática existencial y el gran sentido de conciencia artística que impera en estos dos autores. Con esta orientación en mente, hemos señalado--siempre que ha sido posible--las semejanzas de las obras de los autores que nos preocupa con otros autores hispanoamericanos contemporáneos. Al analizar el desarrollo temático y estilístico vemos como tanto Seto como Díaz Valcárcel entran en un campo de amplia experimentación que transgriere toda norma retórica del relato tradicional, incorporándose a los narradores hispanoamericanos a quienes une el intento experimentador de una nueva estructura novelesca y una conciencia del lenguaje como preocupación fundamental de la novela.

Ambos autores emprenden el acto de narrar con la mayor libertad posible en un intento de situar la novela puertorriqueña dentro de las corrientes literarias hispanoamericanas más audaces; aunque sin olvidar los problemas del hombre puertorriqueño que se observa ahora desde un plano más universal. Ambos dan una fuerte dosis de contemporaneidad a la novelística isleña, colocando esta literatura dentro de las

corrientes renovadoras de la narrativa hispanoamericana actual. Su fama se ha extendido fuera de su país y, por lo tanto, un estudio de sus obras es imprescindible.

A fin de situar las figuras y las obras de Pedro Juan Soto y de Emilio Díaz Valcárcel dentro de la literatura puertorriqueña, hemos creído conveniente antes de abordar el tema propio de la tesis, presentar un esbozo literario trazando la historia de la novela puertorriqueña hasta nuestros días, teniendo en cuenta las características de la literatura puertorriqueña y sus similitudes con la literatura hispanoamericana de la época en cuestión.

Hemos considerado importante detenernos un poco en la obra novelística de Manuel Zeno Gandía y Enrique A. Laguerre por ser estos escritores los más importantes anterior a los dos novelistas que ocupan nuestra atención en este estudio.

A continuación presentamos las características de la Generación del Cuarenta, y--antes de comenzar con la obra novelística de Soto y Díaz Valcárcel--presentamos un breve esbozo biográfico y un resumen de sus obra cuentística para luego entrar en el núcleo de nuestro estudio.

Al estudiar las novelas de Pedro Juan Soto hemos concentrado nuestro estudio en Usumáil y en El francotirador por ser éstas las obras de mayor valor estético.

Tenemos que considerar que la bibliografía utilizable sobre estos autores es muy escasa. En todas las obras hemos tenido que desarrollar un análisis interpretativo original. Aunque el carácter innovador de El francotirador ha sido

brevemente señalado por José Luis Martín,² no se ha hecho ningún estudio extensivo de ninguna de las obras de Pedro Juan Soto. Igual ocurre con Figuraciones en el mes de marzo de Díaz Valcárcel. A pesar de la crítica favorable que ha recibido tanto en Puerto Rico como en España e Hispanoamérica, nos encontramos con pocos estudios sólidos que analicen la obra de una manera comprensiva.

NOTAS

1
José Angel Cruz ha escrito una extensa tesis doctoral en New York University, "Realismo y literatura en el cuento de la Generación del Cuarenta", 1972.

2
José Luis Martín, "La yuxtaposición tiempo-espacial en El francotirador de Pedro Juan Soto", Nueva Narrativa Hispánica, II, núm. 2 (sept, 1972), p. 16.

CAPITULO I

ANTECEDENTES DE LA NOVELA CONTEMPORANEA
EN PUERTO RICO

Tanto en Puerto Rico como en los demás países hispano-americanos, la novela tuvo una aparición tardía. Desde el comienzo de la colonización, los libros de literatura que llegaban de España a América eran, casi en su totalidad, obras poéticas. Las autoridades españolas prohibieron la entrada de libros que tratasen de "materias profanas y fabulosas". Aunque no cabe duda de que esta ley fue violada con frecuencia--lo muestra el hecho de que El Quijote, al igual que otras obras españolas, circulaban profusamente-- el público que podía leer estas obras no dejaba de ser muy reducido. Pedro Henríquez Ureña nos dice:

Los habitantes de las colonias, que vivían cercados de prohibiciones, se volvieron peritos en contrabando; novelas y poemas impresos en España penetraban en América, a pesar de frecuentes pesquisas y secuestros en las naves. La extensa circulación del Quijote lo demuestra. Pero las imprentas del Nuevo Mundo no podían violar la ley: eran demasiado pocas, demasiado pobres en equipo y personal, demasiado sujetas a vigilancia, para que se arriesgaran a intentar ediciones clandestinas de libros novelescos. Si las hubo, no se han identificado aún.¹

La escases de imprentas en el nuevo mundo contribuyó también a agravar la situación. Censurada la novela por

los españoles y con la falta de imprentas era difícil que existiese un público de lectores. "La verdad es", nos dice Fernando Alegría, "que en Hispanoamérica no se escribieron novelas antes del siglo XIX".²

Puerto Rico, como las demás colonias hispanoamericanas, recibía sus modelos literarios de la madre patria. La producción novelesca de la primera mitad del siglo XIX fue mezquina en España: los escritores románticos no sobresalieron en el género novelesco y el romanticismo en sí llegó a España tarde. Sancho Saldaña no le hace honor a Espronceda como novelista; El doncel de don Enrique el Doliente, está lejos de ser lo mejor de Larra; Fernán Caballero no puede considerarse entre los grandes novelistas de España y además pertenece a la segunda mitad del siglo XIX e inicia la novela realista española. "De todos los géneros literarios, fue la novela la que tuvo menos valor en el romanticismo en España", nos dice Emilio González López.³ Es, pues, el caso, que cuando en los inicios del siglo XIX surge en Hispanoamérica el despertar y comienzo de una literatura autóctona, la novela española dormitaba por completo. La escasez de casas editoriales, la censura política, la pobreza de la novela española durante la primera mitad del siglo pasado, además del poco estímulo en que se tenía este género, contribuyeron al desarrollo lento de la novela en Hispanoamérica.

En Puerto Rico la novela se desarrolla unos años más tarde que en los demás países hispanoamericanos. Recordemos las palabras de Antonio S. Pedreira en Insularismo:

Todos nos llegó mermado y retrasado, la imprenta, los periódicos, el comercio de libros, las bibliotecas, las instituciones de enseñanza superior, la apatencia por la cultura, la prosa con fines estéticos, en fin, la literatura con todos sus elementos condicionantes son obra exclusiva de nuestro siglo XIX. 4

Las primeras manifestaciones e intento de prosa novelesca en Puerto Rico aparecen en el Aguinaldo Puertorriqueño publicado en 1843. El libro es una colección de poemas y de narraciones que, aunque no se les puede conceder mucho mérito literario, tienen la importancia de iniciar el género novelesco en la literatura insular. Las cuatro narraciones son: Pedro Duchateau de Martín J. Travieso; El astrólogo y la judía (Leyenda de la edad media) de Mario Kolman (Eduardo González Pedroso); Muerta por amor de Mateo Cavallhan; La infanticida, de Juan Manuel Echeverría. Son todas obras románticas donde predomina el tema del amor, un amor desesperado, angustioso y adúltero.

En estos esbozos novelescos se observan las características generales del romanticismo: los suicidios, los adulterios, los duelos, el amor que conduce a la muerte, la preferencia por los temas lejanos en el tiempo y en el espacio, etc. Ninguna de estas obras se desarrolla en Puerto Rico ni están inspiradas en asuntos locales. Los cuatro autores siguieron la moda romántica de desdeñar lo nativo por lo exótico y lejano. Sin embargo, el romanticismo español tiene su vena de realismo tradicional que parte de los artículos de costumbristas como Masomero Romanos y Larra, que constituye el costumbrismo con sus

descripciones pintorescas y populares. En Puerto Rico este sentimiento regionalista se observa en El cancionero de Borínquen que se publica en 1846. Los poemas y las selecciones en prosa son un prelude de la primera parte de El Gíbaro de Manuel Alonso Pacheco que se publica en 1849.

La única selección novelesca que aparece en El cancionero, "Amor y generosidad", de Francisco Vasallo, sigue siendo de tema ajeno a la realidad puertorriqueña. Empero, los poemas sí son de tema nativo igual que los artículos de costumbres de Manuel Alonso tales como, "Las carreras de San Juan y San Pedro".

Manuel Alonso Pacheco (1822-1889)) es el primero de los jóvenes escritores del Aguinaldo Puertorriqueño que logra destacarse con su libro El Gíbaro (1849). Este libro, producto del costumbrismo, describe las costumbres pintorescas y populares del campesino puertorriqueño. El costumbrismo del libro es muy similar al costumbrismo español de Serafín Estébanez Calderón en Escenas Andaluzas (1847) y al de Ramón Mesonero Romanos en Panorama matritense (1832-1835) y Las escenas matritenses (1836-1842). Alonso, siguiendo un procedimiento similar al de los costumbristas españoles, se propone mostrar a sus compatriotas el alma puertorriqueña. Es el primer libro de la literatura isleña que da forma literaria a lo popular y típico puertorriqueño. Se vale de la tradición y de las costumbres locales para crear escenas de ambiente social que expresan el sentir puertorriqueño, incor-

porando el paisaje y los vicios y virtudes de la gente humilde. Tanto las escenas en versos como las que aparecen en prosa ("Carreras de San Juan y San Pedro", "Perico Paciencia" y "El jíbaro en la capital") son episodios de la vida puertorriqueña donde se acentúa la nota realista en la lengua culta. Alonso exagera la articulación y la pronunciación fonética del habla jíbara en su afán de autenticidad. Modesto Rivera, quien ha estudiado la obra de Alonso, ve el valor de El Gíbaro en "La exposición somera de nuestras costumbres en el pasado siglo y por ser rico abrevadero para el lingüista que estudia nuestra lengua. Con ella empieza nuestro nacimiento literario; aunque sólo como impulso inicial". 5

Le corresponde a Tapia y Rivera ser el primer novelista de importancia en la literatura puertorriqueña. Antes de Tapia se habían publicado los relatos del Album Puertorriqueño que, como ya hemos dicho, no son verdaderas novelas. Tapia clasificó varias de sus obras erróneamente como leyendas: El heliótopo (1848), La palma del cacique (1852), La antigua sirena (1862), La leyenda de los veinte años (1872). Concha Meléndez en su libro La novela indianista en América clasifica La palma del cacique como "breve novela". Tomando en cuenta que, con excepción de México, la primera manifestación del género novelístico en Hispanoamérica fue la novela romántica breve,⁶ consideramos La palma del cacique como la primera novela breve de Tapia y una de las primeras novelas en Puerto Rico. La obrita trata un tema muy nativo: la lucha

entre los conquistadores españoles y los valientes taínos durante la conquista. Margueritte Suárez-Murias la clasifica de "típica novelita indianista, escrita en tono poético, dentro de un cuadro idealista con uso de vocablos indígenas".⁷ La novelita ya muestra el gran valor descriptivo de Tapia. El siguiente trozo es un bello ejemplo de su prosa poética.

En un sereno día del mes de julio, el sol derramaba su luz sobre la faz de la tierra, y la brisa tropical templaba un tanto su ardoroso fuego. En las cercanías de Sotomayor se laboreaba una rica mina de oro, de cuya existencia no quedan vestigios, si bien la tradición la sitúa no lejos de la villa, en vertiente de varias colinas. Vefanse en sus lomas entre los árboles el castaño de América, el medicinal jiguero, el maney de sabroso fruto, y la palma de yaguas con su espada verde y aguda, que descuella sobre sus elegantes ramas, sirviendo su punta de asiento a las cantorasavecillas, y el plátano cuyas anchas, sonantes y lánguidas ramas se mecen suavemente doradas por la luz del día...⁸

El tema en sí es uno de los más poéticos de la literatura puertorriqueña, y Tapia supo conservar la belleza de la descripción. A pesar del "sentimentalismo excesivo" que la caracteriza, según Concha Meléndez, la obra está muy bien lograda por las descripciones, los diálogos y la belleza de su lenguaje poético.

Lamentamos que Tapia se alejara del tema nativo para dedicar sus dotes de escritor a La antigua sirena, novela que clasificó erradamente de "leyenda veneciana" clasificada por Meléndez y Pelayo de "extensa novela".⁹ Algunos críticos, entre ellos Samuel Quiñones, niega la calidad de novela a esta obra cuando dice:

No sería aventurar una afirmación sin fundamento el decir que antes de Zeno Gandía la novela, con todas las exigencias del género, no se había producido en Puerto Rico. Las obras de Alejandro Tapia no pueden ser catalogadas como novelas. La antigua sirena no pasa de ser una narración. La leyenda de los veinte años es más por su contenido que por contenido que por su título una leyenda y no una novela. 10

Aparentemente esta afirmación de Quiñones se basa en su entusiasmo por otorgarle a Zeno Gandía el puesto de primer novelista puertorriqueño. En La antigua sirena, desde el prólogo Tapia señala su propósito de escribir una novela.

Una novela para Jacobo, me decía. ¿Novela histórica? Están ya tan manoseadas sus más interesantes episodios. ¿De costumbres quizás? Singulares fueron las de Venecia; pero este género requiere larga detención y estudio... 11

A pesar de su sentimentalismo exagerado, sus diálogos afectados, sus caracteres estereotipados, y su romanticismo acentuado no deja de ser interesante hoy día por sus intrigas, raptos y descripciones del ambiente exótico.

La antigua sirena es literatura de evasión. Tanto el gusto de los románticos por los temas lejanos en el tiempo y en el espacio, así como la censura literaria que entonces existía en Puerto Rico son las causas de que Tapia se interesara por un asunto tan alejado de lo nativo. Manuel García Díaz acierta cuando dice: "Si Tapia hubiese dedicado su pluma a escribir sobre temas regionales, mayor hubiera sido su contribución a la literatura patria". 12

La leyenda de los veinte años es la primera novela

puertorriqueña cuyo trama se desenvuelve en la ciudad: San Juan y Madrid. Por las descripciones de la vida sanjuane-
ra y por las descripciones del paisaje, es una de las nove-
las más amenas de Tapia. El protagonista, Eduardo, es un
joven de ideas muy románticas enamorado de la bella Elvira:

Una simpática trigueña de los trópicos, con
ojos de andaluza y de cuyos labios, más rosa-
dos que purpurinos, sale la palabra por aquel
dejo blando, que presta especial carácter a su
tipo, suave como se mece el viento de la tarde
la hoja del plátano, y dulce como la miel, que
las cañas se destila. 13

Eduardo se compromete al estar presente en la casa de una
mujer casada. Se ve obligado a salir de Puerto Rico; va a
España y luego a Italia donde es herido luchando por la li-
bertad de ese país. Regresa a Puerto Rico donde, triste y
melancólico, recorre los lugares de sus veinte años.

La novela está escrita con un sabor juvenil que conta-
gia al lector. Su mérito estriba en su estilo ligero y en
sus escenas típicamente puertorriqueñas que le dan un
ambiente local.

En 1876 publica Tapia, en forma de libro, su novela
Cofresí. En ella narra las aventuras de Roberto Cofresí,
pirata puertorriqueño, y de su compañero Ricardo. La novela
no es histórica, ya que la trama es invención del autor y
solamente algunos datos son históricos. Esta es la primera
obra de Tapia donde se percibe una evolución que parte de la
estética romántica a la costumbrista y naturalista. Los
personajes no son como los de sus novelas anteriores--estereo-

tipos románticos-- sino que reflejan la realidad puertorriqueña. Cofresí, más que un pirata, era amante de la vida aventurera.

Las dotes descriptivas de Tapia culminan en esta novela donde describe la manera de vivir de estos aventureros. Cofresí deja por momentos de ser novela romántica para convertirse en novela realista y regionalista. "Tapia--nos dice José Juan Beauchamp--tiene el mérito de haber sido el primero en ensayar una interpretación de la sociedad puertorriqueña por vías del naturalismo".¹⁴ Encontramos por primera vez al hombre puertorriqueño en su medio social. A pesar de que la novela comienza con una escena puramente romántica con el rapto de Rosa por el bandido Caín, abundan las escenas realistas y naturalistas. En el siguiente pasaje el autor describe minuciosamente una escena violenta y repugnante:

Mientras tanto el feroz Gavilán clavaba y ahondaba más y más sus dientes y uñas en el cuello del bandido, precisado a dejar el azadón por ver de librarse con ambas manos de aquella fiera. En vano le asió de la cola, en vano le oprimía por el cuerpo con el febril anhelo de aplastarlo entre sus manos... Así, a medida que apretaba más y más, el gato excitado por aquella compresión se vengaba o no podía menos de agarrarse con mayor empeño de su víctima. Contrayendo el cuerpo hacia arriba, colgábase, con más ahinco, de lo que abarcaban sus garras y dientes, como suelen hacerlo estos animales cuando asidos de algún punto en la vertical, convierten cada diente en agudo clavo y en garfio penetrante cada uña. Y como unos y otros operasen sobre la yugular: desgarrada ésta, comenzó el copioso desangre, que a seguir de aquel modo, acabaría con el bandolero más de prisa.¹⁵

El poder descriptivo de Tapia cobra nuevos matices que se tornan cada vez más realistas. Aunque el tema del pirata es romántico, la novela trata un tema de la realidad puertorriqueña porque Roberto Cofresí fue un personaje histórico y muchos de los otros personajes están tomados de la realidad misma.

Luis Alberto Sánchez considera esta obra como un "brote romántico tardío" sin percibir que en ella también se encuentran brotes naturalistas y realistas. Tapia atribuye el delito de su protagonista no a la "perversidad de su corazón" sino a su ambiente: "Una energía extraviada, explicable por la ignorancia de su tiempo, de la educación propia de un estado social anti-industrial y deficiente..."¹⁶

Dos novelas encierran principalmente el pensamiento filosófico y social de Tapia: Póstumo el transmigrado (1872) y Póstumo el envirginado (1882); son también dos de las novelas de tema más bizarro y maravilloso de la literatura hispanoamericana del siglo XIX. Marcelino Menéndez y Pelayo clasifica la primera de "una de las más originales aunque no exenta de parentesco con el delicioso "Avatar" de T. Gautier".¹⁷

En ambas novelas Tapia maneja abstracciones y realidades con una intención jocosa. Por sus temas y estilo son novelas difíciles de catalogar. Su naturalismo y humor ha llevado a Suárez-Murias a catalogarlas de "naturalismo humorístico".¹⁸ A pesar de sus temas interesantes--por ejemplo, la transmigración de las almas entre otros,--las dos novelas tienen muchas fallas técnicas: los personajes no están

bien desarrollados y, en la última, no se logra crear un ambiente o un mundo novelesco: la acción se mueve con demasiada rapidez. En Póstumo el envirginado más que la creación estética, campea el deseo de la defensa e igualdad de los sexos.

Desde su primera novela, La palma del cacique, hasta Póstumo el envirginado se advierte una gran evolución en el estilo de Tapia que cubre tres movimientos literarios: el romanticismo, el realismo y el naturalismo.

En Puerto Rico casi siempre los movimientos literarios llegan atrasados. En algunos escritores se puede observar características de varios movimientos en una sola obra o, como en Tapia, en toda su obra. Esta peculiaridad de la literatura puertorriqueña persiste aún hoy día, como veremos luego.

En Enardo y Rosael, una obrita maravillosa donde lo inverosímil y lo fantástico es tratado con seriedad, Tapia se muestra también escritor fantástico con rasgos impresionistas y parnasianos. Suárez-Murias señala que Enardo y Rosael "tiene un helenismo parnasiano de sensualismo poético, de impresiones de simbolismo, que preludia la prosa artística del Modernismo".¹⁹ Hay un afán de belleza notable en esta novelita. La prosa es suave, poética, llena de olor, de música y de sensualismo. Es una obra donde el ansia esteticista es muy patente.

El prestigio literario de Tapia en la literatura puertorriqueña es consecuencia de una paciente y pertinaz devo-

ción a las letras. Tapia es en todos los sentidos el padre de las letras puertorriqueñas. Con su obstinada dedicación a la literatura anima y traza los rumbos de la literatura de su país.

Fue Eugenio María de Hostos (1839-1903) el primer escritor puertorriqueño de talla continental que no sólo pertenece a las letras de su país sino a las de toda América y del mundo. Hostos amó a su isla y fue el más grande exponente del coloniaje que afligía a su pueblo, y en sus obras se manifiesta por vez primera en la literatura puertorriqueña la realidad dolorosa de la situación colonial.

El amor a su país y a la libertad se reflejan en muchos de sus ensayos y, particularmente, en su única novela, La peregrinación de Bayoán (1863), escrita a los 24 años de edad la cual fue confiscada inmediatamente por las autoridades españolas. En esta obra el alegato político se apodera varias veces de la novela al exponerse la realidad de su país, que tanto le dolía a Hostos. La peregrinación de Bayoán con sus proyecciones sociales, sus planteamientos y denuncias, sus reclamos de justicia y de libertad para su pueblo fue el preludio de la literatura puertorriqueña actual.

La peregrinación del joven puertorriqueño, Bayoán, comienza en Puerto Rico a bordo de una goleta cuando se propone salir de su Isla rumbo a las Antillas y luego a España. De Santo Domingo pasa a Cuba donde conoce a Marión, hija del rico hacendado Guarionex, muchacha delicada de salud. Inmediatamente nace un amor puro y sincero, pero Bayoán debe

proseguir con su peregrinación. Comienza aquí la lucha de Bayoán entre el amor y el deber. Se aleja de Cuba rumbo a España pero el destino lo lleva de nuevo a Puerto Rico donde se encuentra con Marión y sus padres que a su vez se dirigen a España. Allí Bayoán, en un esfuerzo por restituirle la salud y la felicidad a su amada, se casa con ella.

Esta acción de la novela es simbólica: Bayoán representa la isla de Puerto Rico, Marión es Cuba y Guarionex es Santo Domingo. La unión de todos en una familia, según nos dice Hostos en el prólogo a la segunda edición, representa la unión de las Antillas.

Con La peregrinación de Bayoán se inicia toda una tradición literaria en Puerto Rico en la cual se combinan el arte y la protesta social. El ansia de libertad que domina en toda la obra no se limita a expresar el sentir patriótico, romántico de la época, sino que refleja las mismas ansias de libertad para la colonia que expresarán luego Zeno Gandía, Enrique A. Laguerre y toda la generación del 30 y del 40, como veremos.

Si oímos voces de protesta y de quejas, es porque Hostos, espíritu consciente, se siente comprometido con sus circunstancias: "¿Por qué no comparten los hijos de España las tareas que sólo los de España desempeñan?"²⁰ No es odio ni hostilidad lo que siente, sino que, como hijo de España también, se queja. El tono de su voz en estas querrelas es suave y tenue: no son gritos a todo pulmón--ni alegatos políticos como algunos críticos han dicho, sino tris-

tes quejidos del hijo malquerido por su madre patria.

Muchas veces estas demandas son algo poéticas:

Ah! pobre España, abre los ojos y ve: la luz te está llamando: hartos has pagado tu ceguera pasada: hartos has purgado tu gloria de un momento: y es tiempo de que veas: ¡ya es tiempo de que quieras! 21

Hostos describe la naturaleza antillana y borinqueña como nunca antes se habían descrito en la literatura; en este aspecto es también precursor de Zeno Gandía y de Enrique A. Laguerre. Hay en sus descripciones una emoción que percibimos inmediatamente como auténtica y profundamente lírica. La continua identificación del héroe con la naturaleza deja un bello recuerdo del majestuoso paisaje antillano. Las descripciones impresionantes empapan la novela de magníficos colores y formas indecisas que ocasionan una dulce emoción constante, como en la siguiente en que describe un anochecer visto desde la goleta:

Todo va desvaneciéndose: la caverna y sus monstruos se disipan: la montaña se hunde; el mar de nácar se sumerge. Ocupan su lugar, nubecillas blancas, vapores sin formas que flotan, oscilan, se mueven, y se ocultan. Allí vienen las sombras de la noche: ennegrecen primero el horizonte opuesto, invaden el cénit, sombrean el occidente, desvanecen los últimos colores que ha dejado la luz, oscurecen el cielo. De esas sombras, va naciendo un azul claro en oriente, oscuro en occidente: aparece una estrella, luego otra. Ahora mil. Reina la noche: ni colores, ni sombras, ni vapores en el ocaso. 22

Si es verdad que hay pasajes donde la queja política es evidente, también es cierto que hay momentos de verda-

dero lirismo.

La crítica ha sido injusta con La peregrinación de Bayoán. Con la excepción de Enrique Anderson Imbert, quien menciona la novela en su Literatura Hispanoamericana, pocos han sabido ver la importancia de esta obra: Anderson Imbert comenta: "Es una novela rara... Hostos es original porque sabía autocontemplarse y descubría matices personalísimos en el fondo de su alma". Sobre la prosa dice: "en efecto, esa prosa no era la corriente".²³ Otros, como el puertorriqueño Samuel R. Quiñones opina que "es más que una novela, un alegato político".²⁴

La peregrinación no es novela típica del siglo XIX, aunque en el tema se adelanta a María del colombiano Jorge Isaacs, por su estilo, tema y estructura se aproxima más a la novela del siglo XX.

Desde la conciencia de Bayoán, van surgiendo los estados del alma, los sentimientos y las ideas. La peregrinación del joven puertorriqueño es espiritual a la par que geográfica. Sus ansias de virtud, de conocimiento de sí mismo y de superación lo llevan hacia una continua peregrinación del alma: "Quiero la luz que me revela a Dios, la verdad, la justicia, la virtud,--nos dice--. Quiero la admiración de los hombres tras la muerte: quiero sus alabanzas cuando no las oiga...".²⁵ Bayoán se sumerge en el yo desplegándose en el tiempo y en el espacio en una risurosa necesidad de buscar la verdad que lo acosa y que le causa horas angustiosas de dolor. Ese desplazamiento hacia el yo profundo y esa búsqueda angustiosa del ser es característica de la novela del siglo XX. En un continuo

mirar hacia adentro Bayoán dice:

Vuelvo a mirar en mi interior, y veo-espanto-
sa visión que no me espanta!--un ser resplande-
ciente que lo cambia todo, que todo lo acomete,
que no respeta nada: la luz con que brilla, yo²⁶
la he visto en mis sueños; la luz de la verdad..

En el interior de Bayoán hay una lucha constante: "Hay dos seres en mí: uno que se va, otro que viene: uno más fuerte que otro; otro, casi caduco, fatigado, sin otra fuerza que la que le dan su larga estancia, su largo arraigamiento en mi interior..."²⁷ Este mundo visto desde adentro del protagonista es lo que acerca esta obra a la novela contemporánea: Hostos no solamente crea un mundo y muestra criaturas vivientes desde fuera, como lo hacían los novelistas del siglo XIX, sino que Bayoán permanece en su propio yo, hipnotizado por sus desventuras y ansiedades. La novela es un constante monologar donde el pensamiento del protagonista es el centro de interés. No es la acción y la intriga lo esencial, sino la búsqueda angustiosa de Bayoán. Si el pensamiento político del autor se hace sentir en toda la novela, es porque es parte de la realidad latente de Hostos-Bayoán, como lo es también la búsqueda de la verdad y la perfección.

Por su estructura y por su prosa La peregrinación se adelanta a la literatura de su tiempo. Se combina el diario con la narración en tercera persona, y Hostos mismo se convierte en personaje y en autor de la novela. La novela en sí es un extenso poema en prosa--prosa sobria, clara y poética que prelude la prosa modernista:

La luz rosada de la aurora, tiñe de rosa las
aguas del canal de los Vientos: la parte orien-

tal de Cuba se presenta a mis ojos, envuelta en su atmósfera diáfana, con sus picos coronados por aureolas purpúreas, con sus campos de un verde clarísimo, y sus bosques de verde casi negro. 28

La obra es una acertada combinación de la realidad del autor y de creación artística; de las ideologías políticas y de su diario íntimo. La literatura de Hostos no es escapista: había que denunciar los males y él tuvo el valor de hacerlo en una prosa inusitada para su época.

Manuel Zeno Gandía es el precursor más notable de la literatura puertorriqueña contemporánea. En una época cuando la novela tenía una mínima expresión, Zeno, con su devoción a las letras, logra continuar y superar el camino comenzado por Tapia y Rivera conduciendo la novela puertorriqueña hacia una nueva etapa en su desarrollo, incorporándola al caudal de la literatura hispanoamericana.

La obra novelística de Zeno Gandía se divide en dos períodos o épocas: una de plenitud romántica y otra realista con influencia naturalista. Sus primeras novelas, Rosa de Mármol (1889) y Piccola (1890), representan un momento de tanteo, cuando el joven médico se inicia en el oficio de escritor por vocación. Son novelas de un romanticismo tardío que siguiendo todas las características del movimiento, -- trama convencional, sentimientos exagerados, diálogos afectados, etc.--no lo distinguen como escritor. Igual que Tapia en La antigua sirena, Zeno, siguiendo el gusto romántico por lo exótico, sitúa sus dos novelas en Milán y Pisa. No es hasta que se afincan en la estética naturalista que Zeno lo-

gra destacarse como novelista.

Zeno Gandía encuentra en la escuela naturalista su mejor forma de expresión. Igual que Tapia y Rivera y Eugenio María de Hostos. Zeno amaba su patria y desde muy joven, en calidad de médico, se mantenía muy atento al panorama de la vida isleña. El naturalismo le proporcionó el único medio posible de estudiar y analizar la sociedad con intenciones reformistas. Si bien el romanticismo costumbrista había dado las obras más valiosas de asunto local, con el naturalismo los novelistas hispanoamericanos vieron un medio de entrar en la realidad social de su tiempo. "La influencia Naturalista fue fecunda para la novela hispanoamericana--dice Uslar Pietri--despertó en ella un ansia de realidad que contribuyó a hacerla más autóctona". 29

En la escuela naturalista los escritores de la América hispánica vieron el modo expresivo adecuado para captar el instante de crisis política y social por el que pasaba el pueblo durante la segunda mitad del siglo pasado.

El naturalismo no se da en Hispanoamérica igual que en Francia, puesto que en los escritores hispanoamericanos valiéndose del costumbrismo y de algunos rasgos románticos, predominarán la idea de fatalidad, el determinismo biológico y el empeño de ser un fiel espejo de la realidad. Además, el escritor se sentía comprometido moralmente ante su sociedad. El naturalismo fue un medio propicio para el alma aturdida de Zeno Gandía que observaba los males sociales de su patria. Julia M. Guzmán al estudiar el naturalismo en

Zeno Gandía dice lo siguiente:

el ambiente romántico, la idealización, la fuga, no podían ni gustar ni convenir por mucho tiempo a un hombre como Zeno Gandía... Amaba a su patria y no podía permanecer ajeno a los dolorosos momentos que ella vivía. 30

Lo mismo se puede decir de los novelistas que a fines de siglo reaccionaron, como lo hizo Emile Zola, a la conmoción y crisis social de su tiempo. Los escritores, como Zeno no imitaban al novelista francés por estar a la moda sino por estar concientes de una realidad que les comprometía. Luis Alberto Sánchez piensa que "si el naturalismo creció entre nosotros después de 1870, se debió, más que a Zola, a las circunstancias que nos envolvía".³¹

Sin embargo, el naturalismo hispanoamericano no sigue rigurosamente el francés, que sólo ve instintos ciegos y pasiones bajas en el ser humano. No fueron los escritores hispanoamericanos escritores imparciales que se inclinaban solamente a describir pasiones morbosas. La novela naturalista surgió, pues, del deseo de retratar la profunda realidad americana. El naturalismo puro con su determinismo exacerbado que proyecta al ser humano como una masa impulsada por instintos y deseos, con su exagerada abundancia de detalles crudos, francos y escuetos, no se da en la América Hispánica. Lo que sí se da es una mezcla de realismo naturalista donde se interponen las tres corrientes principales de la novela europea del siglo diez y nueve: el realismo a lo Stendhal y Flaubert caracterizado por sus descripciones minuciosas y su afán

de equilibrio entre un estilo sencillo y la interpretación psicológica de los personajes, que se oponía a la grandilocuencia del romanticismo; la segunda es un realismo a lo Galdós y a la Pardo Bazán donde las costumbres, el lenguaje y el paisaje se unen a los conflictos sociales para proyectar la realidad en un deseo de estudiarla trascendiendo el pintoresquismo del costumbrismo; y por último, la corriente inspirada en el naturalismo de Zola que trata de captar la sociedad hispanoamericana en crisis como lo había hecho éste en Francia. Fernando Alegria en la Historia de la novela Hispanoamericana aclara lo siguiente:

Estas tendencias no se dan con estricta claridad en autores determinados: se confunden, aparecen y desaparecen en la obra de un novelista, predominan un instante--oportunidad que la crítica aprovecha para catalogar a un escritor o a la literatura de un país--, pero ceden su lugar, luego, sin borrar huellas al perder su beligerancia. 32

Este es el caso de Zeno Garduña, quien se clasifica de escritor naturalista imitador de Zola cuando en realidad una sola novela--La charca-- tiene considerables características del movimiento.

Zeno Garduña añade el subtítulo Crónicas de un mundo enfermo a sus cuatro novelas donde pone de relieve la sociedad de su tiempo con el propósito de exponer sus males. Como Zola, cree en el arte como fin redentor.

Garduña, la primera de la serie, es más una novela realista con rasgos naturalistas que luego se acentúan en La Charca y más tarde desaparecen por completo en sus dos últi-

mas novelas: El negocio y Redentores. A diferencia del naturalismo francés de Zola, que considera que el ser humano está determinado para siempre por su herencia, Zeno está persuadido de que los factores de herencia y ambiente son importantes pero el mal del cual sufren sus compatriotas es el hambre y las enfermedades. Mientras que en el escritor francés no hay lugar para el libre albedrío, en el puertorriqueño hay fe y optimismo: el ser puertorriqueño, según Zeno podrá escoger entre el bien y el mal una vez que mitigue su hambre--la parte fisiológica y la parte psíquica del ser están muy ligados. Una vez que los puertorriqueños curan su cuerpo, curarán su alma. Su concepción filosófica del arte es lo único que acerca a Zeno Gandía al concepto de Zola. No existen en la obra del puertorriqueño las descripciones exageradas tan típicas del naturalismo zolesco. El naturalismo de Zeno es más moderado, más realista. Su fin es solucionar los problemas sociológicos enfocando la tragedia de sus compatriotas. El interés de sus narraciones reside precisamente en la exposición de los problemas sociológicos y políticos de su país.

Garduña, publicada en 1896 pero escrita en 1890, está clasificada por la crítica como novela del cañaveral, pero es más bien una novela de intrigas. La vida en los cañaverales apenas se describe. La corrupción y las pasiones con una nota romántica caracterizan sus personajes, que se dividen en dos bandos: los buenos y los malos. La novela en sí proyecta la lucha entre el bien el mal, venciendo el mal--

una característica del pesimismo naturalista.

Estos personajes no están bien personificados: Zeno Gandía no hace mayor esfuerzo de caracterización psicológica. Los personajes principales son abstracciones literarias creadas con cierta artificiosidad: les falta dimensión psicológica. El procedimiento de creación parte de un contraste de personalidades; frente a la figura del despreciable Garduña, el débil y bueno Ccampo; frente a la ingenua e inexperta Casilda, la fría y codiciosa Leonarda. Cada personaje se mueve para mostrar lo que el autor quiere. Nunca se desarrollan ante nuestros ojos: vienen ya formados de antemano para probar la tesis del autor. Pecan por su abulia y apatía.

Se perciben algunos rasgos naturalistas en varias descripciones, que no son ni tan minuciosas ni descarnadas como las de Zola:

La consternación pintóse en los semblantes. Todos temblaron ante la cura, ante el ingrato manoseo de carne infecta, no hubo remedio y transigieron resignados. Preparáronse las hilas, la jofaina, el agua alcoholizada. Cuando todo estuvo dispuesto, Leonarda y Prisca, tragando saliva, levantaron la sabana y descubriendo el enfermo, apareció una rodilla de color negruzco. Los asistentes volvieron la cara, cubriéndose a hurtadillas la nariz, conteniendo el aliento. Todo inútil. Comenzó la cura y se hizo a la ligera, como entierro de pobre. Urgía abreviar: aquello era demasiado, daba vértigos... 33

El lenguaje dista de ser crudo y audaz, ni tampoco refleja la lengua popular. En esta novela el autor se desliga completamente de referencias particulares al habla de

Puerto Rico en un empeño de seguir fielmente el castellano. Todos los personajes se expresan como los vecinos de cualquier pueblo de Castilla.

Hay en Garduña una técnica cinematográfica que sorprende hoy día por adelantarse a ese medio expresivo. Esta técnica culminará luego en La charca y en Redentores. La primera escena de Garduña comienza con una descripción muy visual de los tres jinetes: Garduña, Gil Pan y Casapica, bajando desde lo alto de la montaña. Zeno se detiene ante el paisaje como si lo viera con una cámara cinematográfica, acentuando aquí y allá: "Garduña con la mirada fija en la vega donde se descubría la silueta indecisa de Mina de Oro".
34 Los hombres conversan y según van bajando, como si el autor tomara un "long shot", concluye la escena con una descripción cinematográfica:

Las voces perdiéronse en el seno montuoso de las curvas del camino y aquellos hombres, vistos desde lejos, hubieran parecido tres reptiles descendiendo de una cima por el reborde de una roca. 35

Pero antes de concluir la escena, las voces van disminuyendo y terminan lentamente, "Pasé el puente persiguiendo a aquella 'donna' y dispuesto a permanecer toda la noche en el Trastevere, si aquel diablillo coquetón se hubiera empeñado en ello. Yo no cejaba en la persecución y..." Al mismo tiempo que los personajes parecen alejarse de la vista del lector, también se alejan las voces, con una técnica muy propia del cine en el siglo XX.

En La charca (1894), la mejor novela de Zeno Gandía, el autor intenta explicar al tipo puertorriqueño de la zona rural cafetalera en el interior de la isla. El título de la novela es muy significativo: Puerto Rico es una inmensa charca donde la masa campesina vive, enferma e indiferente, incapaz de mejorar su condición. Culpa el autor los factores de herencia, de miseria y de hambre como la razón fundamental de los males. La charca apenas ofrece alguna intriga. Su valor no estriba en su trama bastante difusa, sino en la serie de episodios que se desarrollan paralelamente y con igual importancia. La historia de Silvina es la que más resalta, pero no le quita importancia a los demás personajes. Su madre, Leandra, por temor al hambre se amancebaba con cualquier hombre que la sostenga sin vacilar en facilitarle también a su amante su hija Silvina. Silvina es una de las figuras femeninas más trágicas de la literatura hispanoamericana del siglo pasado. Por su predisposición a la tragedia, se hermana con la protagonista de Beba (1894) de Carlos Reyles (1868-1938), de Santa (1903) de Federico Gamboa (1864-1939) y de Juana Lucero (1902) de Augusto D'halmar (1882-1950). Pero la figura de Silvina se hace más patética por caer en la deshonra en una edad tan tierna. Silvina se sitúa a medio camino entre las protagonistas de las novelas naturalistas--casi todas prostitutas--y las heroínas románticas de La peregrinación de Bayoán de Hostos y de María (1867) de Jorge Isaacs. Silvina es víctima inocente del ambiente y de la sociedad. Incapaz de luchar contra los que la rodean y la esclavizan, su único propósito, en un

mundo de miseria dominado por los hombres, es ser "la hembra aborígen" y la "hembra máquina", como su madre Leandra--que engendra en la desgracia--"bajo la imposición del más fuerte". Zeno adopta una actitud pseudocientificista, atribuyendo la inferioridad de la raza aborígen a la mezcla del gallardo español y del tipo brioso de la selva.

La hembra aborígen fue el pasto; su gentileza bravía, el único manjar genésico, el único fecundo claustro en donde se formó la nueva generación. 36

"La hembra--concluye--fue un ser caído bajo el ardor epiléptico de otro, en medio de la grandeza de un suelo lleno de esplendores... Y allí de esa caída, se levantó la nueva estirpe".³⁷ Hay una semejanza entre estas ideas de Zeno sobre la mujer puertorriqueña y las de Octavio Paz sobre la mujer mexicana en el capítulo "Los hijos de la Malinche" de su libro El laberinto de la soledad. Según Paz la hembra mexicana--simbolizada en La Malinche--representa la mujer violada.

Si la chingada es una representación de la madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista, que fue también una violación, no solamente en el sentido histórico, sino en la carne misma de las indias. 38

Mientras que en México la amante de Cortés se convierte en figura representativa de las "indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles", en Puerto Rico, --con la excepción de Zeno Gandía en La charca, --este aspecto de la vida nacional ha pasado completamente desapercibido.

Silvina es muy débil para seguir el camino de su madre: su organismo enfermizo sucumbe y muere al sufrir un ataque de epilepsia y caer por un barranco. Su muerte al final de la novela es muy simbólica de su vida:

Cafa con la pesadumbre de la que no ha de levantarse más. Rodaba volteando sobre si misma, chocaba contra los obstáculos, rebotaba de piedra en piedra, deteníase un punto en el tronco de algún árbol hasta que la pesantez la empujaba de nuevo; arrastraba en la caída montones de piedras rodadizas que la seguían como si aquellas piedras, más piadosas que los hombres quisieran, en fúnebre cortejo, acompañarla hasta el fondo. 39

Silvina, impulsada por su madre al "tráfico nicuo" con el amante de ésta--Galante-- cuando apenas es una niña, cae en las manos de Gaspar, "hombre bestial" y luego pasa a ser propiedad del infame Inés. Este episodio de Silvina rodando como una piedra empujada por la sociedad y el ambiente es muy similar a la metáfora que usa Gamboa cuando Santa dice:

Se me parece que me empujan y me obligan a hacer todo lo que hago, como si yo fuese una piedra y alguien más fuerte que yo me hubiese lanzado con el pfe desde lo alto de una barranca, ni quien me detenga, aquí reboto, allá me parta, y sólo Dios sabe cómo llegaré al fondo del precipicio, si es que llego... 40

Paralelo a la historia de Silvina, está la de Ciro y Marcelo. De este último Hector Barrera comenta que es: "El más perfecto ejemplar de esta raza campesina isleña...que pasa atónito ante la vida como un fantasma".⁴¹ Ciro ama a Silvina, pero está condenado a morir por la mano de Marcelo

que lo mata bajo el desastroso efecto del alcohol.

La abulia y la inacción, presentes en Garduña, se hacen más patente en los personajes de La charca. Marcelo ve cometer un crimen pero en su ignorancia prefiere permanecer callado. Desconfía de todos; de la honradez humana y de la justicia. Juan del Salto, el rico hacendado, como Sulpicio en Garduña, observa, comenta, pero no actúa. En un tono altisonante y "cerrando los puños, y amenazando el vacío" dice de Galante:

Por ahí rueda, insaciable el alma concupiscente que te devora, la ambición desalentada que te esclaviza, el cínico descaro que te alienta. Todas las haciendas peligran ante tus cálculos. Todas las vidas, ante tus caprichos; todas las honras, ante tus apetitos.⁴²

Sus personajes carecen por lo común de verdadero desarrollo interno: son todos tal y como aparecen en la novela sin lograr cambios esenciales.

Zeno describe la miseria física de los campesinos para darla a conocer a fin de que se tomen medidas. Oímos su voz siempre omnipotente y teorizante: "¿Era aquello un conjunto social? ¿Estaban aquellas clases reguladas por las leyes generales de la moral, de la justicia y del deber? ¿Las gentes que veían agrupadas en las estribaciones del monte eran seres humanos o jirones de vida lanzados al ocaso?"⁴³ Como Federico Gamboa en México y Eugenio Cambaceres en la Argentina, Zeno estudia la sociedad de su país aplicando los principios de la escuela naturalista. Hay en sus obras una conciencia social, un empeño por señalar la decadencia y la rui-

na de la sociedad. El mundo que este autor nos presenta es deprimente, descrito negativamente: llama a los campesinos "masa de pálidos", "raza inerme", "montón de ilotas", etc. Sin embargo cuando describe la naturaleza, la enaltece creando así un visible contraste entre el hombre pálido, endeble, enfermo y apático y la naturaleza opulenta y colorida. Zeno Garduña es sin duda alguna el precursor más directo de la literatura regionalista hispanoamericana en esta novela. Su conciencia de enfocar los problemas sin abstracciones y su interés por la naturaleza es similar a la de los escritores regionalistas. Su interés por el paisaje puertorriqueño que lo obsesiona, toma formas inusitadas en la literatura hispanoamericana de aquella época.

A pesar de que la naturaleza puertorriqueña estaba ya presente en Garduña, en La charca cobra una nueva importancia en la literatura puertorriqueña y en la literatura de la América Hispánica. Es cierto que en algunos episodios la naturaleza parece ser indiferente ante las desdichas de los personajes, pero en otros se siente su presencia con gran intensidad. A pesar de que la naturaleza está siempre presente, nunca llega a ser el único centro de interés del autor, ni llega a convertirse en personaje como ocurre en las novelas regionalistas; ni los cafetales representa una amenaza para los campesinos. La naturaleza se describe bella y opulenta como es en realidad. Como ya hemos dicho, el campesino pálido y enfermizo contrasta con el paisaje risueño formando una nota de contraste entre el hombre y la naturaleza.

En la totalidad de la novela no se concibe la naturaleza como personaje, pero hay indicio de ello en varios episodios, como el siguiente, donde se describe la creciente del río:

El torrente parecía sangriento, como si habiendo recibido una estocada la cordillera se desangrara por aquel cauce...una muerte de rojo semblante que descendía de la cordillera barriéndolo todo. Era la muerte que desde las cumbres bajaba desolando la tierra. ⁴⁴

Las descripciones son audaces y enérgicas; y muy efectivas, logrando captar el misterio de la naturaleza del trópico: "En el conjunto sonaba la voz de los bosques: esa voz sin palabras en que palpitan cien ruidos, en que bullen indefinibles rumores, en que la naturaleza relata sus grandezas bajo las alas del tiempo. El bosque mostrábase inmóvil, con quietismo aparente, invadido por corrientes de inquieta vida..." ⁴⁵ El río hacia el final de la obra va cobrando vida:

Creyérase que era el río un ser viviente con un pasado escondido en las cercanías... Era un sempiterno quejumbroso, un ser palpitante contemplando con mirada cristalina el dolor ribereño: un viajero infatigable que, sentido de ese dolor, no tenía ni voz ni palabras para revelarlo. ⁴⁶

La técnica cinematográfica de Garduña es más evidente en La charca. La novela comienza con Silvina cogida a dos árboles para no caer por el barranco; en la última escena vuelve a asirse "a los dos arbolitos tantas veces testigos de sus éxtasis, suspiros dolorida recorriendo con la mirada el panorama". ⁴⁷ Zeno, como narrador omnisciente, nos lo mues-

tra como si retratara con una cámara. Pero no sólo lo visual predomina, también se evocan otros sentidos. Todo el ambiente en el siguiente ejemplo es de valor auditivo. "Escuchábase el chapoteo que Leandra producía al azotar la ropa con un pedazo de madera, y de vez en cuando las crepitaciones del agua exprimida de los lienzos que retorcia la mano de la lavandera".⁴⁸

El lenguaje en La charca es muy culto y afectado. A diferencia de otros escritores naturalistas que trataron de imitar el habla popular, Zeno se mantiene, en este aspecto, alejado del pueblo. Cambaceres, en En la sangre y en Sin rumbo se burla del lenguaje pulido y castizo; usando frases italianas y francesas frecuentemente y copiando el habla porteña con desenfado. Zeno, sin embargo, usa "vosotros", así como una serie de palabras en bastardillas para darnos a entender que él no las consideraba parte de la lengua culta tales como: "desinquieta", "desvanesico", "prieta", "ausubo", "pendón", "mujer de la vida", "petate", etc. Muchas de las palabras son americanismo y otras son localismos, pero el autor no las considera parte del idioma culto. David Cruz López ha hecho un estudio minucioso de estas peculiaridades del lenguaje en Zeno Gandía.⁴⁹ Perturba que este autor rehusara llamar las cosas por su nombre local: llama a las papas "patetas" y a los plátanos "bananos" rehuendo la palabra popular. Aún una planta tan típica puertorriqueña como el moriviví le da el nombre científico "mimosa púdica", a veces recurre a una paráfrasis para no usar el nombre local.

como a la yagua, que llama "hoja de palma seca y acanolada". Siempre que usa un regionalismo lo explica antes o después de la palabra. Sus personajes ignorantes hablan en la misma lengua culta que los educados. Hay una actitud conservadora ante el lenguaje que le cohibe ser fiel a la expresión lingüística típica del jíbaro.

El negocio y Redentores fueron publicadas en 1922 y 1925 respectivamente. Hay un lapso de veinte y seis años desde la publicación de Garduña. Son años críticos y dramáticos para Puerto Rico. La isla, después de obtener la Carta Autonómica de España, que cedía a Puerto Rico el derecho a dirigirse como pueblo, pasa a ser posesión de los Estados Unidos, viendo todos sus esfuerzos de libertad truncados. Como Eugenio María de Hostos, Zeno Gandía deja la literatura para dedicarse a la lucha por la independencia de su país y se lanza al periodismo en una lucha política; pero, desilusionado y desengañado, decide continuar sus "Crónicas de un mundo enfermo" como único recurso para enjuiciar el problema político de su patria.

En El negocio reconstruye la vida comercial de Ponce a finales del siglo. Esta novela, igual que la que le sigue, Redentores, se aleja completamente del naturalismo y retrocede a una estética realista. Los personajes Garduña y Andújar han dejado el campo para venir a la ciudad; continúan con su maldad pero, aunque son malvados, son menos violentos. Si en La charca el problema primordial era el hambre, en El negocio será la falta enorme de moral, de iniciativa y de progreso. Zeno hace continuamente hincapié en la apatía como

el gran mal del hombre puertorriqueño, y considera el sistema social y político la consecuencia de este mal.

El negocio es una obra de tesis, un alegato político que en muchas ocasiones le resta méritos literarios a la obra. Tiene bellas descripciones del paisaje puertorriqueño, pero la preocupación política abarca toda la obra. El pensamiento de Zeno está vigente en el personaje de Camilo Cerdán. Este, igual que Juan del Salto, habla, expone pero nunca se decide por nada. "No tenemos libertad--nos dice--estamos atados a leyes y hombres extraños a nosotros".⁵⁰ La situación colonial de su país convierte la novela en un idearium político.

El mismo tono de alegato se hace más patente en Redentores, donde hay una denuncia amarga de la situación política bajo la soberanía norteamericana. En esta novela Zeno destaca una época de la realidad puertorriqueña de la cual él fue un enérgico participante. Hay una serie de episodios y subtemas que hace que su lectura sea muy complicada. Los dos personajes principales son Aureo del Sol, un político nativo muy débil para luchar por la causa de su patria, y Piadosa Astantre que representa la isla ultrajada y engañada. Piadosa, como Casilda y Silvina, es víctima de la sociedad. Joven e ingenua ha sido despojada de una herencia. Engel Elkus, el secretario del gobernador, finge ayudarla para recuperar las tierras. Madelón, una maestra norteamericana, intenta prevenirla sobre el malvado Elkus, pero éste logra engañarla, abandonándola luego. Piadosa lo sigue

a Nueva York donde se convierte en cortesana, bailarina de cabaret y amante esclavizada de un narcómano que la explota.

En su lucha por salvarse, decide regresar a su tierra. La situación económica en su lar nativo la encamina hacia la prostitución.

Los símbolos que representan los personajes son demasiado obvios. Todos se dan por oposición: unos son demasiados benévolos para ser verosímiles, y otros demasiado malvados para convencernos. Sin embargo, Redentores es una obra interesante por sus temas; en ella trata Zeno mucho de los temas fundamentales de la literatura puertorriqueña contemporánea: el puertorriqueño en el centro urbano, el elemento norteamericano en la sociedad isleña, la agonía del urbanismo industrial, el puertorriqueño emigrado a Nueva York, en fin, el afán abarcador de toda la realidad puertorriqueña que hace de la novela una verdadera crónica de su tiempo.

El puertorriqueño en la urbe neoyorquina es un tema sumamente interesante porque se percibe ya en esta novela el tema del retorno heroico de la protagonista desde la gran urbe a la tierra propia como salvación moral y espiritual. El momento de regreso es uno de intensa emoción y lirismo: "Era la isla cuna, la isla doliente entre perfumes. Bella en la servidumbre, opulenta en la desgracia".⁵¹ Piadosa, como Juanita en la obra de René Marqués, La carreta y Gustavo Vargas en la novela de Enrique A. Laguerre, La ceiba en el tiesto, busca su redención en el retorno a la tierra. Los temas que trata Zeno Gandía son los mismos de la literatura de la Generación del 40, como veremos luego. "Lo esencial de la reali-

dad puertorriqueña--nos dice René Marqués--, captado en su país por Zeno Gandía, permanece, para bien o para mal, inalterado". 52

Zeno Gandía, con más encendida intención que los novelistas puertorriqueños que le precedieron, acusa en sus "Crónicas de un mundo enfermo" una marcada preocupación por revelar las condiciones de Puerto Rico como colonia de España primero y luego de los Estados Unidos. Zeno ostenta en su obra una vocación de realismo que se combina con otras estéticas del siglo XIX, --el romanticismo y el naturalismo-- para crear una obra donde se mezcla la crítica social con bellas descripciones líricas.

La obra de Zeno Gandía influyó en otros escritores coetáneos suyos que adoptaron muchos de sus temas. Entre estos escritores, también de la escuela naturalista, encontramos a Matías González García (1866-1938). González García, junto a Zeno Gandía, es uno de los mayores exponentes de dicha escuela en Puerto Rico. Se inicia en el naturalismo con su novela Cosag en 1893. En contraste con la obra de Zeno, la obra de González García es una fiel imitación de Zola. Aunque su obra capta la esencia campesina y se orienta exclusivamente hacia el mundo rural, sus episodios no dejan de ser mayormente cuadros de costumbres. El mismo se consideraba más cuentista que novelista y así lo confiesa en la revista Índice:

Y habiendo fracasado o creído fracasar en la novela, me dediqué al cuento, pero sobre todo al cuento típico regional. 53

Es en este género donde mejor logra expresarse el autor llegando a publicar más de cuatrocientos cuentos en varias revistas del país. Sus novelas más logradas son Carmela y Gestación, esta última considerada por Carmen Gómez Tejera como "una verdadera novela de tesis sociológica".⁵⁴ Por su tema pertenece a la familia de novelas puertorriqueñas que descienden de La charca.

Al autor de Carmela le sigue José Elías Levis (1871-1942). Su primera novela, Estercolero, es de gran fondo social, además de mostrar la influencia de Garduña, de Zeno Gandía. Sus otras novelas son: Mancha de lodo (1903), Planta maldita (1906), y Vida nueva (1910).

A la misma corriente naturalista del autor de La charca pertenece Ramón Julián Marín (1878-1917). La mejor novela de este autor es La gleba (1912), obra francamente naturalista que gira alrededor del problema agrícola en la isla. El mismo sentido "naturalista" se percibe en la novela Fuente de sol (1903) de Félix Matos Bernier, donde lo sociológico y lo político dominan la trama de la obra. Al mismo mundo de Garduña, La charca, Estercolero, Mancha de lodo y La gleba pertenece Yuyo de Miguel Meléndez Muñoz, quien busca en el ambiente campesino lo auténtico puertorriqueño describiendo con gran realismo el carácter del jíbaro al igual que sus pesares y problemas sociales.

La nota peculiar del modernismo en Puerto Rico fue el despertar de la conciencia nacional junto con el ansia de renovación cultural, el amor a la lengua, a la tradición y a las raíces del origen puertorriqueño. María Teresa Babín

afirma:

Consideramos el modernismo un esfuerzo heroico por superar creadoramente la angustia del 98 puertorriqueño, y vemos en sus logros la salvación de una generación abocada a la destrucción si no hubiera rebasado las limitaciones regionales sin perder fondo, sintiendo muy adentro la entraña del solar nativo. 55

El modernismo se instala en Puerto Rico en la dimensión afirmativa de lo autóctono; los escritores se afincan en las raíces de la patria buceando en el alma de su pueblo. Muchos encuentran que el signo más auténtico de la nacionalidad puertorriqueña es el campesino puertorriqueño--el jíbaro. En el jíbaro y en el paisaje borinqueño se busca los rasgos que definen la psicología del pueblo. Algunos, como Luis Lloréns Torres, ve en el jíbaro lo típico puertorriqueño y se afana por poetizarlo. Para Miguel Meléndez Muñoz (1884-1966), el jíbaro es la causa de una honda preocupación social que se refleja en su fecunda obra.

Miguel Meléndez Muñoz expresa en sus obras la conciencia social y artística del jíbaro, su medio y sus problemas, y se acerca a los temas expresándolos con una sensibilidad puertorriqueña. Sin embargo, sus obras tienen un propósito que trasciende lo literario puro: buscar el mejoramiento de las condiciones del jíbaro.

Yuyú es la única novela que publicó Meléndez Muñoz. Por su enfoque, continúa la nota del realismo costumbrista iniciada con El jíbaro de Manuel Alonso. En la novela se refleja la psicología, las costumbres y el habla del campesino puertorriqueño durante la primera década del siglo XX.

Son los años que siguen la acción de La charca, pero los jíbaros de Yuyo no son tan tristes y hambrientos: se presentan hospitalarios, valientes en cuestiones de honor, y creyentes en lo sobrenatural--fantasmas, aparecidos, curanderos. El jíbaro en Yuyo está vinculado a su tierra: depende de ella. Yuyo trata de la jibarita que se fuga con su novio. La trama no da idea de la importancia de esta novelita: el color local, el costumbrismo y la lengua del jíbaro hacen de ella una verdadera joya del costumbrismo puertorriqueño. Yuyo se aproxima al realismo argentino de Benito Lynch en El inglés de los güesos (1924) y Raquela (1918). Igual que Lynch, Meléndez Muñoz mezcla el humor con la tragedia, un humor que estriba mayormente en el uso del lenguaje gaúcho en uno y en el habla puertorriqueña del otro. Meléndez Muñoz recoge la lengua del jíbaro tal y como la debió de haber oído por los campos de Puerto Rico a principios de siglo. La novela es rica en modismos, locuciones y maldiciones que le dan un toque cómico a pesar de los problemas sociales y económicos que en ella se exponen. Empero, cabe señalar que Meléndez Muñoz no se propone crear humor con la lengua, como lo hacen muchos autores costumbristas, su afán es proyectar una situación dramática en el mundo total del jíbaro.

David Cruz López en su tesis inédita "La lengua del jíbaro en la novela costumbrista puertorriqueña" afirma que "Salvo las excepciones, las formas lingüísticas que registra la novela son fieles a la expresión del campesino de la montaña".⁵⁶ Cruz López hace un estudio muy interesante, y conclu-

ye que los modismos y locuciones del habla jíbara le vienen al campesino de "rancia tradición popular hispánica". Encontramos que el mayor valor literario de esta obrita se encuentra en su lenguaje: ese lenguaje que Zeno Gandía no llegó a usar.

Los personajes de Yuyo, a pesar de no estar muy bien trazados, no representan emociones ni vicios pero están tomados de la realidad misma. En ellos se retratan las características del campesino puertorriqueño. Don Anselmo, el personaje mejor logrado, es un personaje trágico: incansable y amorosamente vela por el honor de su familia, pero le falta el empuje y la iniciativa para independizarse de un sistema feudal que lo esclaviza. Desconfiado y temeroso, como todo jíbaro, es incapaz de cometer cualquier acto de violencia. Don Anselmo nos recuerda los personajes de Calderón de la Barca por su sentido del honor, pero le falta la convicción y la fuerza de aquellos.

NOTAS

¹Max Henríquez Ureña, Apuntaciones sobre la novela en América (Buenos Aires: Imprenta Coni, 1927), p.3.

²Fernando Alegria, Historia de la novela hispanoamericana, (4a. ed.; México: Ediciones Andrea, 1974), p.11.

³Emilio González López, Historia de la literatura española, Tomo II (New York: Las Américas, 1965), p. 372.

⁴Antonio S. Pedreira, Insularismo (San Juan: Edil, 1963), p. 45.

⁵Modesto Rivera, Manuel A. Alonso, su vida y su obra, (San Juan: Coquí, 1966), p. 134.

⁶M.C. Suárez-Murias, La novela romántica en América (New York: Hispanic Institute, 1963), p. 13.

⁷Ibid. p. 43.

⁸Tapia y Rivera, A. La palma del cacique y La leyenda de los veinte años (México: Orion, 1967), pp. 31-32.

⁹M. Meléndez y Pelayo, Historia de la poesía Hispanoamericana (Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948), Tomo I, p.336.

¹⁰Samuel R. Quiñones, Temas y Letras (San Juan: Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1955), p. 16.

¹¹Tapia y Rivera, La Antigua Sirena en Obras Completas (San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1968), p. 271.

¹²M. García Díaz, Alejandro Tapia y Rivera, su vida y su obra (San Juan: Coquí, 1971), p. 116.

¹³La leyenda de los veinte años, p. 176.

¹⁴José Juan Beauchamp Soto, "Concepto e imagen del puertorriqueño en la novela a través de las novelas de A. Tapia y Rivera, M. Zeno Gandía, Enrique A. Laguerre." Disertación presentada en el Dept. de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico para el grado de Maestría en Artes, sept. 1969.

¹⁵Tapia, Obras Completas, p. 199.

¹⁶Ibid., p. 251.

¹⁷Meléndez y Pelayo, Tomo I, p. 336.

¹⁸Suárez-Murias, p. 46.

¹⁹Ibid.

²⁰Eugenio María de Hostos, La peregrinación de Bayoán (San Juan: I.C.P., 1970), p. 170.

²¹Ibid., p. 172.

²²Ibid., p. 180.

²³Enrique Anderson Imbert, Literatura hispanoamericana, Tomo I (México: Fondo de Cultura Económica, 1966), p. 19.

²⁴Quiñones, p. 16.

²⁵Hostos, p. 57.

²⁶Ibid., p. 98.

²⁷Ibid.

²⁸Ibid., p. 63.

²⁹A. Uslar Pietri, Breve historia de la novela hispanoamericana (México: Edime, 1954), p. 88.

³⁰Julia M. Guzmán, Apuntes sobre la novelística puertorriqueña: M. Zeno Gandía: del romanticismo al naturalismo (Madrid: Hauser Y Menet, 1960), p. 16.

³¹Luis Alberto Sánchez, Proceso y contenido de la novela hispanoamericana (Madrid: Gredos, 1963), p. 325.

³²Alegría, p. 86.

³³Manuel Zeno Gandía, Garduña (Río Piedras: Edil, 1973), p. 10.

³⁴Ibid.

³⁵Ibid.

³⁶M. Zeno Gandía, La charca, (México: Orión, 1964), pp. 84-85.

³⁷Ibid.

³⁸Octavio Paz, El laberinto de la soledad (México: Fondo de Cultura Económica, 1973), p. 77.

³⁹La charca, p. 267.

⁴⁰Federico Gamboa, Santa en Novelas (México: Fondo de Cultura Económica, 1965), p. 456.

⁴¹Hector Barrera, "La charca (Osario de vivos o generación de fantasmas)", Asomante 4 (1955), p. 62.

⁴²La charca, p. 65.

⁴³Ibid., p.56.

⁴⁴Ibid., p.153.

⁴⁵Ibid., p.110.

⁴⁶Ibid., p. 265.

⁴⁷Ibid.

⁴⁸Ibid.

⁴⁹Ibid

⁵⁰M. Zeno Gandía, El negocio (San Juan: Biblioteca Autores Puertorriqueños, 1955), p. 141.

⁵¹M. Zeno Gandía, Redentores (Río Piedras: Edil, 1973), p. 311.

⁵²René Marqués, "Redentores, actualidad de la novela póstuma de Manuel Zeno Gandía", El Mundo, el 25 de feb. de 1961, p. 42.

⁵³Índice, l. núm. 4, el 13 de julio (1929), pp. 99-102.

⁵⁴Carmen Gómez Tejera, La novela en Puerto Rico (Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1947), p. 71.

⁵⁵M. T. Babín, Panorama de la cultura puertorriqueña (New York: Las Américas, 1958), p. 382.

⁵⁶Cruz López, p. 17.

CAPITULO II

ENRIQUE A. LAGUERRE Y LA GENERACIÓN DEL 30

A. La Generación del 30

La llamada Generación del Treinta, a la cual pertenece Enrique A. Laguerre, fue el primer movimiento literario articulado como expresión consciente de una voluntad nacional. Aunque ya los hombres del modernismo habían expresado el despertar de conciencia mostrando entusiasmo por la cultura y las tradiciones, son los de esta generación los que perciben el peligro que corría la integridad cultural puertorriqueña frente al empuje disolvente de la influencia cultural norteamericana.

A finales de la década de los veinte, surgió un despertar político de tipo nacional que apeló a la conciencia colectiva alentando directa o indirectamente la necesidad de buscar lo propio y auténticamente puertorriqueño. Las interrogantes a que buscaban respuestas los espíritus más sensibles del ambiente eran: ¿Qué somos?, ¿Qué va a ser de los puertorriqueños?, ¿Cómo somos? Las consecuencias del 1898 había creado en el país una situación crítica. Francisco Manrique Cabrera afirma lo que el 1898 significaba en la conciencia de los espíritus más alerta:

Para los puertorriqueños suponía borrarse desde adentro, borrarlos de nuestra lengua,

borrarnos de la herencia. Borrar suponía el total exterminio de ramas y raíces. Suponía, en fin borrarse ellos mismos, para empezar a ser otros. ¹

La burocracia estadounidense sentía menosprecio por la cultura nativa, tratando de suplantar las instituciones y tradiciones por otras recién importadas. Tomás Blanco dice al efecto:

Con la introducción de una lengua extraña en la escuela y en las altas esferas oficiales, se trajeron nuevos modos, nuevas costumbres, nuevos usos, quizás ni mejores ni peores que los nuestros propios, pero indudablemente dispares con nuestra ideología y a veces inadaptables a nuestra idiosincrasia. ²

El ser puertorriqueño se encontraba en nuevas redes económicas, políticas, educativas, literarias, sociales, etc. Fue la tarea de la Generación del Treinta y sus seguidores ahondar en las raíces hasta encontrar las causas perturbadoras y "denunciar los engendros desvirtuadores", como dice Francisco Manrique Cabrera, "para entonces trazar rumbos y enderezar caminos". Es este el problema que llevan adentro los escritores de la década de los treinta y que se manifiesta en sus producciones artísticas.

Para madurar aún más el instante se funda hacia el 1927 el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico. Llegan a la isla por invitación de la Universidad, profesores del calibre de Angel del Río, Federico de Onís, Tomás Navarro Tomás, Américo Castro, Angel Balbuena Prat, Gabriela Mistral, etc. El espíritu animador y el her-

vor intelectual que provocaron en el ambiente universitario estos hispanistas tuvo para la juventud de entonces una revelación vivificante. Francisco Cabrera declara:

La juventud de aquellos días recibió con tal hallazgo el imperativo de buscarse a sí misma dentro de lo más genuinamente propio.³

Nutrieron también a esta generación las grandes figuras del modernismo insular y de la historia literaria del país. Se tomó de Manuel Zeno Gandía la implacable objetivación del mundo circundante; de Miguel Meléndez Muñoz, su honda preocupación sociológica; de Luis Lloréns Torres, su afán de poetizar lo autóctono, lo típico puertorriqueño.

Después de la muerte de Manuel Zeno Gandía en 1930, la novela puertorriqueña cae en un vacío. Con la fervorosa Generación del 30, surge la obra de Enrique A. Laguerre, destinada a llenarlo. En 1935 publica Laguerre su primera obra: La llamarada. Desde entonces este autor ha mantenido el género vivo publicando continuamente, en un espacio de treinta y cinco años, nueve novelas. Esta cantidad de novelas en tan largo espacio no es una producción opulenta. No obstante, tomando en cuenta las circunstancias del ambiente puertorriqueño y de la historia literaria del país, Laguerre ha llevado a cabo una empresa heroica y se distingue entre los escritores de la isla por su gran persistencia en el cultivo de este género, siendo en la actualidad no sólo el más fecundo de los novelistas de su país, sino que se mantiene también

uno de los mejores.

La obra novelística laquerriana se divide en dos grupos: el primero incluye: La llamarada (1935), Solar Montoya (1941), La resaca (1949), y hasta cierto punto, Los dedos de la mano (1951); el segundo comprende: El 30 de febrero (Vida de un hombre interino) (1943), La ceiba en el tiesto (1956), Cauce sin río (1962), El laberinto (1959) y El fuego y su aire (1970). Las novelas del primer grupo se distinguen de las del segundo por el tema telúrico que domina en ellas: la ruralía es el escenario principal donde se desarrollan los temas de estas novelas. La explotación y sinsabores del jíbaro aparece como tema primordial en La llamarada, de fondo histórico en La resaca y en Los dedos de la mano. Su segundo grupo de novelas tienen todas un rasgo común: el centro urbano es el escenario donde se llevará a cabo la acción novelesca. Laquerre, forzado por las circunstancias, se trasladada a la ciudad donde se realiza el drama de la pujante clase media que brota en la sociedad puertorriqueña con una rapidez sorprendente.

Debemos observar que, aunque hemos dividido la obra laquerriana de acuerdo a su ambiente geográfico, sería ficticio creer que su obra esta dividida en "novelas de la tierra" y "novelas de la ciudad". Las novelas de este escritor, aunque de temática social, engloban el ambiente total de su país, abarcan toda su realidad y sería erróneo clasificarlas como rurales o urbanas. Fue el nacimiento de una clase media, como resultado de la rápida industrialización del país,

lo que conduce al autor de La llamarada, a trasladarse a la ciudad y escribir novelas como El 30 de febrero o Cauce sin rfo.

En las primeras novelas de Laguerre es indudable la influencia de la novela regionalista hispanoamericana; en sus últimas obras es evidente la asimilación de las técnicas literarias de William Faulkner, Ernest Hemingway, James Joyce y otros exponentes de la nueva narrativa universal. En sus novelas más recientes, sin abandonar la crítica social continuamente expuesta en su obra, igual que los escritores de la Generación del 40, bucea más en la problemática interior del hombre. El estudio psicológico, siempre manifestado en sus novelas, se hace ahora más profundo; no obstante, sus novelas no pueden clasificarse de psicológicas, por la constante preocupación con los problemas sociales y económicos que en ellas se perciben, pero sí se pueden clasificar dentro de la corriente neorrealista por el equilibrio que se establece entre el hombre y su ambiente. En las obras de Laguerre, además de ofrecernos la naturaleza, el ambiente, costumbres y problemas sociales puertorriqueños, se destacan tipos psicológicos en conflictos con la sociedad y consigo mismo. Todos los problemas sociales que aparecen en sus novelas, al igual que la mayor parte de sus personajes, son tomados de la vida real y de la propia experiencia del autor. A Laguerre le interesa más que nada la existencia del hombre en la sociedad.

B. La llamarada y Solar Montoya

La aparición de La llamarada (1935) en Puerto Rico fue un gran acontecimiento literario. De inmediato el autor obtuvo el elogio de sus contemporáneos consagrándose como novelista que ofrecía grandes esperanzas; además de sus cualidades literarias, la importancia de La llamarada estriba en haber sido la primera obra puertorriqueña que se incorpora a la gran literatura hispanoamericana. El autor no mira hacia Europa para buscar sus fuentes y continuar haciendo lo que los novelistas isleños habían hecho hasta entonces—una proyección de la novela europea—sino que dirige su mirada a la obra de los escritores americanos y ve rasgos identificables con su ser y su naturaleza.

La llamarada es la más popular de las novelas laguerrianas. En ella se plasma por completo la problemática que ya hemos señalado como característica de la generación del 30: la lucha entre dos culturas distintas. El protagonista, Juan Antonio Borrás pertenece a esa generación que comienza a cobrar conciencia de sí misma y que siente dos modos diferentes de interpretar la vida. Él es la personificación del drama que sufre su generación.

La novela se lleva a cabo en haciendas azucareras y nos brinda, como lo hizo Zeno Gandía en Garduña, y luego Julián Marín en La gleba, los problemas sociales del jíbaro en el cañaveral. En La llamarada Laguerre ha creado una novela arrancada de la realidad misma. En ella capta un momento

triste de la vida puertorriqueña; los años de la poderosa Central azucarera que gobernaba la vida de los campesinos.

Juan Antonio Borrás es un joven agrónomo, recién graduado, que se emplea en una hacienda tributaria de la Central azucarera controlada por corporaciones norteamericanas. Por un lado, el joven administrador es sensible a la injusticia y dolor de los peones, pero su condición de jefe de colonia lo acobarda para tomar parte en la defensa del jíbaro. El conflicto de Juan Antonio está tratado con gran penetración psicológica; Laguerre, acierta a encarnar la vacilación del joven de aquel momento histórico, quien angustiosamente irresuelto, se mantiene oscilando entre la queja del campesino y sus propios intereses.

La preocupación del novelista por Puerto Rico corresponde a las ansiedades de la Generación del 30—que a su vez estuvo influida por Galignani, Unamuno, Baroja y Azorín de la celebre Generación del 98 en España. Citamos a Carlos Gómez del Prado, quien cree haber encontrado una gran analogía entre nuestro escritor y dicha generación:

Si bien el procedimiento de Laguerre no es precisamente el de extraer primores de lo vulgar en las palabras de Ortega y Gasset, a la manera azoriana, ni el de filosofar líricamente al estilo de Antonio Machado, en cuanto a actitud, sin embargo, se aproxima a todos los del grupo, y es con Baroja, quizás, que más comparte su visión...⁴

Creemos que la afinidad de Laguerre con la Generación del 98 es más una característica de los escritores de la Ge-

neración del 30 a quienes les dolía Puerto Rico como a Unamundo le dolía España. Antonio S. Pedreira en su libro Insularismo trataba de explicar "lo puertorriqueño" del mismo modo que Ganimet y Unamuno le habían mostrado al mundo qué era exactamente lo castellano. Hay una necesidad de explicar lo puertorriqueño que se percibe claramente en la obra laguerriana. Esta preocupación por lo nacional, tan característica de la Generación del 98, es lo que ubica a Laguerre entre dichos escritores quienes usaban la palabra como arma combativa, como lo acercan también en su segunda época al Eduardo Mallea de La bahía del silencio e Historia de una pasión argentina obras en las cuales presenta "lo argentino" como una crítica de la falsedad y apariencias de la sociedad de ese país. Además, en este segundo momento de su obra novelesca, sus temas se concentran en el hombre, el hombre puertorriqueño en sus peripecias y en conflicto consigo mismo.

El ambiente social y nacional es uno de los rasgos que caracteriza la novela americana y uno de los aspectos más sobresalientes de la obra laguerriana. Las novelas de la primera época de nuestro autor, más que de intriga, son un reflejo de la vida espiritual y social de su país. La llamada y después Solar Montoya, se afirman en el ruralismo, en el paisaje. La primera es una obra de transición entre la novela del siglo diez y nueve y la que aparece alrededor de los años treinta. Ya lo ha señalado Concha Meléndez cuando en 1935 decía:

La estructura de La llamada oscila entre

la novela de intriga densa, siglo XIX, que aún tiene modernizados representantes como Doña Bárbara y la novela nueva, desarrollada en cuadros, con el acento sobre el análisis psicológico de los personajes.⁵

Como la mayor parte de los escritores hispanoamericanos, por herencia y por ambiente, Laguerre es un gran paisajista. Sus novelas están saturadas de un paisaje viviente descrito con magníficas metáforas y tono poético. El siguiente pasaje de La llamarada es un buen ejemplo:

Mi espíritu avizorante. El viento traía nostálgicos praxones. Penetré en todo. Sangré en una amapola tardía. Pasos, pasos, pasos. Se acercaba ella - la mujer de mis sueños - a musitarme palabras divinas. Me decía: "te amo", en cada flor, en cada cantar, en cada espiga.⁶

Es un paisaje simbólico; no solo visible sino también audible y descrito con ternura y melancolía romántica que a veces resume el sentimiento del personaje en concordancia con la naturaleza. Y es precisamente en la descripción del paisaje, especialmente el de la montaña y en los momentos de melancolía, donde se perciben los instantes cumbres de la habilidad narrativa de Laguerre.

Hay cierta tendencia esteticista en estas descripciones de gran colorido tal vez heredada del modernismo. Pero también hay huellas románticas cuando narra asociando las impresiones psicológicas de los personajes al paisaje, como podemos observar en el siguiente pasaje:

Otro día, cuando hubo llegado el crepúsculo,

salí para casa de don Flor. Era una tardecita transparente, llena de sombras alargadas y fantásticas. Y en el espíritu, un mágico florecer de melancólicas ansiedades. Hasta el mugido de los bueyes se adentraba en el espíritu como un reclamo agonioso. Y cuando llegué al portón negro que da salida a la carretera, súbitamente me sorprendieron sus rejas. Habíase ocultado el sol.⁷

Comparemos esta descripción del paisaje con una de Doña Bárbara:

Al anochecer del siguiente día partió Santos en compañía de Antonio, rumbo a Mata Luzardera y después de haber cabalgado durante dos horas por sabanas trajinadas comenzaron a atravesar un campo intrincado de mastrantales secos y escobares amargos, por donde no había huellas de ganado. Tras el monte obscuro de la mata, se elevaba el disco de la luna esparciendo una melancólica claridad sobre el vasto campo enmarañado.⁸

Tanto Laguerre como Gallegos nos describen un paisaje en fusión con el espíritu del protagonista. "Hasta el mugido de los bueyes se adentraba en el espíritu", dice Juan Antonio Borrás; y Gallegos describe los mastrantales "secos y escobares amargos". El espíritu de Juan Antonio está pleno de "melancólicas ansiedades" mientras que la luna que alumbra el monte obscuro por donde cabalga Santos Luzardo va "esparciendo una melancólica claridad". Ambos protagonistas sienten en el paisaje un desdoblamiento de sus sentimientos melancólicos. Este identificarse con el paisaje es característico del romanticismo. El paisaje como circunstancia del hombre, sea tristeza, melancolía o dolor, está presente en Güiraldes, Gallego y Rivera y en la primera época de Laguerre.

Hay también en La llamarada descripciones impresionistas. Observemos que la "tardecita" es "transparente, llena de sombras alargadas y fantásticas". Comparemos este pasaje con uno de La vorágine de José E. Rivera:

Hacia la tarde, parecían surgir en el horizonte ciudades fantásticas. Las ponentinas matas de monte provocaban el espejismo, perfilando en el cielo penachos de palmares, por sobre cúpulas de ceibas y copeyes, cuyas floraciones de bermellón evocaban manchas de tejados... Después de gran rodeo, y casi por opuesto lado, penetramos en la espesura, costeano el tremedal, donde abrevábanse las caballerías, que iba yo maneando en la sombra.⁹

También es comparable con el siguiente de Doña Bárbara:

Parejas de venados huían por todas partes, hasta perderse de vista. Distante, en la contraluz de un crepúsculo de colores calientes y suntuosos, se destacaba la silueta de un jinete que iba arreando un rebaño.. Otras, mansa, se encaminaban, paso a paso y por distintos rumbos hacia el punto del horizonte donde ya se elevaban las blancas humareadas de la boñiga seca... Pero eran un cuadro de desolación dentro del grandioso marco de la llanura.¹⁰

En los tres escritores se percibe un afán por expresar las sensaciones de las cosas: las "sombras alargadas" en La llamarada, la espesura y "la sombra" que "iba yo maneando" en La vorágine y "la silueta de un jinete" y "el rebaño rumbo al horizonte" en Doña Bárbara.

Laguerre, igual que Gallegos, Rivera y Güiraldes, se vale de los colores, las masas, los tonos, los matices y la

luz para crear el paisaje. La reproducción de las experiencias sensoriales es constante en sus primeras novelas.

En La llamarada, Juan Antonio Borrás, ocupa junto al jíbaro el centro de atención del autor. El primero como el hombre angustioso que busca identificarse y desea armonizarse con el mundo que lo rodea --dividido en sus relaciones sociales y económicas-- y el otro en relación con el patrón que lo explota. Laguerre recoge el momento intermedio de indecisión consecuente del choque de dos culturas distintas y la revolución económica y social que surge a partir de 1898.

La preocupación social hace de esta novela una denuncia que expone los más graves y urgentes problemas sociales que derivan del apoderamiento de las haciendas y pequeñas propiedades del jíbaro por los capitalistas norteamericanos responsables de introducir en la isla tales males económicos y sociales como el monocultivo y la explotación del peonaje.

Por medio de Borrás, el autor describe al jíbaro rodeado de su miseria, viviendo a la sombra y a la merced de las centrales azucareras. Borrás, aunque simpatiza con el oprimido jíbaro, se limita a describir las condiciones de éste, simbolizado en el personaje de Ventura Rondón y su familia. La primera vez que el jefe de colonia se encuentra con Ventura nos lo describe de la siguiente manera:

Allí, a mis pies, Ventura Rondón, boca arriba con su respirar fatigoso con la miseria zalopándole inmisericordiosamente sobre la vida. Es un hombre anémico, "jincho", un caso perdido, porque a tal se reduce su existencia. Ahora caía en el cañizar para no

levantarse, acaso. Tenía desencajado el rostro, lívido el color, ese color de suyo amarillento. 11

A veces los cuadros que pinta del jíbaro en su dolor son como tomados de la realidad misma para retratar una condición humana. Solamente la narración en primera persona ma- logra el intento del autor de hacer una escueta crónica de hechos. La descripción de los niños de Ventura resulta una escena sórdida descrita con gran realismo:

En una esquina, sentada sobre un pilón estaba la más doliente criatura que han visto mis ojos. Era un simulacro de vida, con sus carne- citas tumidas, amarillentas, transparentes en su tumidez; cachetudo con los ojos "apoyados" por la hinchazón estaba allí el pobre niño, envuelto en trapos hieráticos con las piernas cruzadas como un buda. 12

Incapaz para ayudar a los jíbaros, Borrás propone como solución al problema socio-económico, el camino de regreso a la montaña, culpando al cañaveral como el mal que invade al jíbaro:

Cañaverales, ilagos de desventuras! Abrotoñó la semilla vellosa rezada por el sudor de los tristes siervos. La sabana ésta invadida; se oye el galope fiero de la miseria. Lo va atropellando todo, vidas, árboles, el orgullo insular... 13

Pero el cañaveral no es la naturaleza en contra del hombre, como la selva lo es en la novela La vorágine de José E. Rivera o los llanos en Doña Bárbara sino que en La llamada es el hombre dentro de su mundo y de sus circunstancias

lo que se estudia y, aunque Laguerre quizás no lo señale explícitamente, el cañaveral simboliza el monocultivo controlado por los capitalistas norteamericanos que ofrecen al peón condiciones de trabajo bestiales y salarios de miseria. Este pauperismo conduce a los ideales de redención obrera. La lucha por el mejoramiento de los trabajadores es un rasgo sobresaliente en la novela representada por la figura heroica del jíbaro Segundo Marte, demagogo activista que fracasa pagando con su vida sus ansias de redención. El redentor idealista, Don Palo, es utopista inválido que sueña desde su silla de ruedas pero muere sin lograr ver realizados sus ideales socialistas; solamente quedan los líderes falsos, impostores que velan por sus propios intereses.

El mismo Borrás zigzaguea entre sus propios intereses económicos y su conciencia, resolviendo su ineptitud para luchar por lo que le dicta su conciencia con un súbito regreso a la montaña que más que nada es una escapatoria de la realidad:

Tenemos que emprender el camino de la montaña, pelear bravamente en contra del hacha, en contra de las tormentas, en contra del invasor.¹⁴

Pero en la montaña el jíbaro no se fortifica porque allí también se dejaba sentir las consecuencias del colonialismo, como nos lo muestra Laguerre en su segunda novela, Solar Montoya, donde se presentan los problemas del jíbaro en la sierra cafetalera.

El simbolismo en la obra de Laguerre no se limita a los

personajes sino que la sociedad, las leyendas, el paisaje, etc., están afirmados en su valor simbólico fundamental. El símbolo se emplea como medio para aclarar el tema de la obra y construir el carácter de los personajes. Todos los títulos de sus novelas encierran un símbolo. Isabel Sánchez Vilar nos dice de Laguerre y su simbolismo:

Es un escritor tan minucioso, tan respetuoso y honrado en la concepción de sus obras, que ni siquiera ha dejado al desgaire los títulos de estas. Desde el primer momento nos impresionó la justeza del símbolo, unas veces; otras, la absoluta realidad y siempre el acierto que encierran los títulos de todas sus novelas. 15

El título La llamarada sugiere tres cosas: el fuego espiritual de Juan Antonio Borrás que pronto se consume, las llamaradas de odio que abaten a los peones en el cañaveral y el rápido incendiarse de los cañaverales. Don Flor es el ejemplo de la hipocresía y de la doblez frente a don Polo, representante de la bondad incorruptible. Ventura Rondón está moldeado sobre el concepto del jíbaro en su miseria explotado por los malvados invasores.

Las mujeres en las tres novelas telúricas y en la mayor parte de la obra laguerriana no están trazadas realísta-mente sino que resultan arquetipos. Dalmira y a Pepiña en La llamarada son un contraste: la primera, enfermiza y triste; la segunda, robusta y alegre que engendra niños sanos; son mujeres idealizadas y románticas como la Alicia de La vorágine o la Marisela de Doña Bárbara.

Al publicarse La llamarada, la crítica acusó a Laguerre de "un rebuscamiento de vocabulario y frases, ajeno al lenguaje".¹⁶ Pero esta tendencia al preciosismo fue una herencia modernista que Laguerre logra superar en su segunda novela, en la cual crea un estilo sencillo y sobrio, muy superior al de la precedente. No obstante, esta preocupación laguerriana por el manejo del léxico es perceptible en toda su obra. Sin embargo, mientras en sus narraciones hay un cuidado meticuloso en la selección del vocabulario, los diálogos entre los campesinos son naturales y de gran soltura.

Laguerre, excelente observador, traslada a sus novelas con gran fidelidad el habla cotidiana. Es así como frente al cultismo se impone la naturalidad y espontaneidad de la expresión campesina. En su estilo culto y en los diálogos es frecuente el uso de neologismos, arcaísmos, extranjerismos, criollismos, vulgarismos, etc.

Solar Montoya

Si los llanos y cañaverales del litoral son el escenario primordial de La llamarada, la zona cafetalera de la montaña lo será de la segunda novela de Laguerre, Solar Montoya.

Las haciendas cafetaleras fueron la base de toda una forma de vida puertorriqueña en el siglo pasado y comienzos del presente. Los sufrimientos y luchas de los campesinos de la montaña inspiró a Manuel Zeno Gandía a escribir su novela La charca y luego a Julián Marín Tierra adentro. La-

guerre en Solar Montoya, además de presentar con gran acierto las costumbres y vida de las haciendas cafetaleras, nos muestra la gran crisis que sufren los cafetales a principios de siglo como consecuencia de los cambios económicos originados por la nueva soberanía, y ocasionados por los temporales que arrasan las plantaciones.

En las postrimerías de los años veinte surge la gran depresión que se deja sentir intensamente en la isla sumiéndola en la mayor pobreza, la que se intensifica aún más con la destrucción producida por los ciclones que arrasan el país causando grandes pérdidas en las siembras. Muchos de los pequeños agricultores se enfrentan a una situación angustiosa: vender sus fincas de café o luchar intensamente contra todos los males para sobrevivir en su pequeño pedazo de tierra.

En este momento de la historia de su país se inspira Laguerre cuando escribe Solar Montoya, novela que manifestó una queja de dolor contra el abandono de los cafetales.

Don Alonso Montoya y Gonzalo Mora son los protagonistas de la novela. El primero es un pequeño agricultor patriarca que simboliza el ejemplo palpitante de las aspiraciones del jíbaro y el esfuerzo y persistencia de vivir en su tierra. Gonzalo es el joven que nace en el año crucial de 1898 y en él engendran las indecisiones de toda su generación. Su gran amor por don Alonso hace de éste su ídolo--su Dios que mora en el palacio de la cordillera--la casa puertorriqueña. Su figura se nos presenta como un mito: es el jíbaro estóico, noble, amante de su tierra, de su familia y

del prójimo. Nada puede disminuir su amor por su terruño, ni nada puede abatir su espíritu; aún en los momentos de angustia y desesperación, don Alonso siempre tiene fe en sí mismo. Es, en fin, el jíbaro ideal; más que nada, es una imagen perfecta del jíbaro que se convierte en idea más que en ser.

Gonzalo siente gran admiración por don Alonso y éste se convierte para el joven en símbolo de la honradez, de la bondad y de la tierra puertorriqueña; don Alonso representa toda una forma de vida que va desapareciendo. "El mensaje de Solar Montoya--dice la profesora Ruiz-Sánchez--es: vuelve tus ojos a la tierra, fecúndala, que es parte de tu alma y de tu espíritu"¹⁷.

En la primera novela de Laguerre es más evidente la influencia de Rivera, mientras que en Solar Montoya se percibe la huella de Ricardo Güiraldes; empero, existe en las tres novelas telúricas del escritor puertorriqueño (La llamarada, Solar Montoya y La resaca) una continua mezcla de motivos, temas, creación de personajes, etc., de la novela regionalista hispanoamericana. Antonio Pedreira proclama a La llamarada como, "hermana puertorriqueña de La vorágine, de Doña Bárbara y de Don Segundo Sombra". Respecto al personaje de Solar Montoya Concha Meléndez dice:

La fidelidad de ese hombre a módulos de vida próxima a desaparecer, son resortes usados por Ricardo Güiraldes de manera que nadie ha de sobrepasar. Laguerre sale con decoro del trance peligroso que la sugestión de Güiraldes le presenta. Quisiéramos verle, no obstante, en sus obras futuras, libre de influencias desviadoras de las posibilidades de creación original.¹⁸

Como Juan Antonio Borrás, Gonzalo Mora pertenece a una época de transición: es un alma que lucha por encontrarse a sí misma. Aquí nos presenta el autor, como lo hace en todas sus obras, el problema de la identidad. La angustia de Gonzalo reside en el dilema de permanecer en el campo o marcharse a la ciudad. ¿Dónde pertenece? A diferencia de la seguridad y la firmeza de don Alonso, vacila entre el lar nativo y la ciudad, pero después de pasar una temporada en Nueva York donde pierde todo deseo de existir, regresa a la montaña donde encuentra su espíritu y todo lo que lo identifica.

Alrededor de las figuras de don Alonso y su ahijado, junto a la vida y costumbres del jíbaro típico montuno con sus fiestas campesinas, bodas, peleas de barrio, la vida en las haciendas, etc., se intercala el problema social del jíbaro. El campo borinqueño con su belleza pictórica de los cafetales, los detalles de una naturaleza de gran esplendor donde la lluvia, los árboles, los ríos, las montañas, están descritos en toda su hermosura. Pero en medio de esta belleza de las alturas, los jíbaros, como en La charca padecen problemas sociales. El ansia de redención social conduce al autor a dar un aspecto informativo a su novela con el propósito de que se remedie la situación de los desventurados compatriotas. El café, base de la vida en la montaña, se torna en la finalidad de la obra:

La cosecha es la esperanza de estos jíbaros

que viven vida tan puertorriqueña en la cordillera... El terrateniente pequeño y el poseedor de alguna "manchita" hacen negociaciones a base del "café a flor": fe en lo porvenir, seguridad...19

Aunque la miseria de estos desdichados se debía la mayoría de las veces a fuerzas incontrolables, estos jíbaros montunos sufren de la misma indolencia que los del litoral:

Carácter de mal sueño tenía la queja incesante de aquellos jíbaros arrinconados, de voluntad dispersa. Años atrás la mayor parte de ellos hubieran considerado una ofensa la simple proposición de hacer fila para recibir algún auxilio directo y ahora se peleaban el sitio.²⁰

Se censura al propietario que vende su tierra para marcharse a las centrales de peón porque en medio de la miseria la montaña puede ofrecer más que los cañaverales. Así se expresa don Alonso, comunicándonos el pensamiento del autor:

¿Y que le dió con vender lo suyo, lo que le quedaba, ya pa irse a la central? Ya sabía que to eso era un fracaso.²¹

En medio de la desgracia jíbara, Laguerre describe la belleza de los cafetales. La sierra se nos muestra reposada y plácida, pero el dolor del jíbaro se percibe a menudo en los montes y ríos que parecen encerrar cierto misterio en el verdor de su follaje. Así, por ejemplo, se describe el paisaje que antecede a la escena donde se menciona la muerte de un niño jíbaro:

Un cielo reducido, borracho de luz, enviaba

solecitos tiernos a las ladras, a través de los follajes. A veces, entre dos riscos profundos, corría el río. En el valle, aguas rizadas de espuma, verdes tablazos, grandes piedras lisas. Bohíos y casas se agarraban desesperadamente exhibiendo largos estantes por un lado. Voz de la sierra-- ¿Algún are-
 ito perdido desde tiempos de la indiada? voz de río, la misma voz que escuchó Tapai-
 cúm, la que oyó el genio del mal apresado en la montaña.²²

Luego de presentarnos el misterioso paisaje, se escucha la desolada conversación entre Gonzalo y Chefe, un pobre jíbaro que acaba de perder su hijito:

--Murio.
 --Murio, ¿quién?
 --Mi nene. ¿Se arrecuerda del enfermito?
 Taba en el queso. He venio pa que me ayue.²³

La muerte del jíbarito se deja sentir en toda la naturaleza:

Pronto volvió a atoldarse el cielo, un cielo moribundo, trágicamente derrumbado sobre el alma.²⁴

Con el continuo deterioro de los cafetales y agravamiento de la situación, la naturaleza refleja cada vez más la tristeza y el dolor. El manantial de la hacienda de don Alonso, Peña Clara, se seca por vez primera y entonces sentimos que don Alonso, el jíbaro estóico, fuerte y persistente, no podrá enfrentarse más a las circunstancias adversas y que con su muerte morirá también toda una forma de vida auténticamente puertorriqueña. Oímos la voz del autor en un tono directo, periodístico, tratando de comunicar la situación de los jíbaros de la sierra en su genuino interés por evitar la

destrucción de los cafetales:

Realmente produce lástima ver moñitas donde antes hubo extensos cafetales. Derrumbes donde antes hubo prósperas haciendas y estancias; sopladeras en vez de bosques; cerros desnudos y hoscas roquedales en vez de verdes cumbres; cauces secos proclamando la ausencia de antiguas quebradas.²⁵

Al final, la angustiada voz del novelista declara explícitamente: "Donde antes vivió la gente más feliz de Puerto Rico ahora vive tal vez la más desventurada".²⁶

C. La resaca

La resaca es para la crítica, casi unánimemente, la mejor novela de Laguerre. La obra tiene como fondo histórico los años 1870-1898 y como tema primordial las injusticias sufridas por los nativos bajo la soberanía española y la derrota de las ansias revolucionarias por causa de la abulia e indiferencia entre la mayoría de los puertorriqueños.

Según Concha Meléndez, el título-- La resaca --"significa el retroceso de la idea revolucionaria en Puerto Rico y la persecución y la captura de los rebeldes y la muerte de José Dolores Solares en el río subterráneo de Yukiyu".

El personaje central, José Dolores Solares, llamado "Dolorito" se desenvuelve en un ambiente de revolución y de tragedia; de frustraciones y de incertidumbres. Es un individuo con grandes aspiraciones de libertad y de justicia para su pueblo, pero en un país donde esos valores no existen, es-

tá condenado a vivir constantemente fuera de la ley. Sus ansias de liberación lo llevan a preferir vivir en un "infierno de libertad que en un paraíso de esclavitud".²⁷ En la búsqueda de sus ideales es perseguido por la ley. Como prófugo recorre la isla junto a otros fugitivos dando lugar a una serie de episodios picarescos que mantienen al lector en suspenso hasta terminar la novela con un acto muy significativo: Dolorito, en un combate a cuerpo, ahoga en el río Yuki-yú a su enemigo mortal, Balbino Pasamonte, símbolo de la tiranía española en la colonia. Inmediatamente muere nuestro héroe, víctima de los balazos del nuevo agresor norteamericano. En sus últimas palabras sentencia: "Algún día también te ahogarán en el río".²⁸

"El título de La resaca", dice Angelina Morfi, "es una alusión simbólica a la impotencia del puertorriqueño para enfrentarse a su destino debido a los vaivenes a que lo someten la opresión y la injusticia".²⁹

Dolorito es un jíbaro, que, aunque de carne y hueso, se idealiza como lo hace el gaucho en la persona de don Segundo. Pero Dolorito es también la encarnación literaria de un ideal patriótico: la libertad de su país.

Los personajes laguerrianos son generalmente símbolos de expresiones propias de su ambiente social y de caracteres nacionales. Al igual que Rómulo Gallego, Laguerre crea personajes de conceptos sociológicos; en algunas novelas es frecuente verlos agrupados en dos bandos; los buenos y los malos. En La resaca, Dolorito es el bueno --símbolo del pueblo puer-

torriqueño, y se opone a Balbino Pasamonte, el malo-- símbolo del poder y del despotismo de la misma forma que Santos Luzardo se enfrenta a Doña Bárbara en un encuentro del bien y del mal; de la civilización versus la barbarie.

Juan Antonio Borrás y Dolorito Solares son hermanos espirituales de Arturo Cova y Santos Luzardo. Todos son hombres en busca de libertad y justicia. A Juan Antonio, como a Arturo, le falta voluntad, y éste, como Dolorito, es un ser aprisionado por el destino; sin embargo, Dolorito logra derribar al opresivo e injusto Balbino Pasamonte mientras que Arturo destruye al déspota de Barreras, ambos símbolos de la injusticia. Don Segundo Sombra debió también estar muy presente en la mente de Laguerre cuando creó a Dolorito Montoja y don Alonso Montoya. Aunque estos dos personajes laguerrianos no son semejantes entre sí, tanto uno como el otro tienen rasgos inconfundibles con la gran creación del autor argentino. Don Alonso, igual que Dolorito, es un símbolo del alma puertorriqueña y de la sierra como don Segundo lo es de la pampa argentina.

La representación y descripción de la naturaleza en La resaca tiene reminiscencias de la novelística regional hispanoamericana. Anita Arroyó declara lo siguiente respecto a este aspecto de la narrativa laguerriana:

El ambiente, elemento capital de la novela que Laguerre sabrá captar siempre de admirable modo, es también netamente americano. En esto sigue muy de cerca a Güiraldes, inspirándose en la tierra nativa y creando un estilo autóctono para cantarla.³⁰

El campo, siempre el campo, con sus tipos y sus costumbres, es materia fecunda para Lazuerre. El paisaje ocupa un lugar primordial junto a los personajes tanto en La llamarada y en La resaca como en Solar Montoya. En La llamarada y en Solar Montoya la montaña simboliza la vida espiritual puertorriqueña. "El Yukiú", la montaña en La resaca, dice Concha Meléndez, "es también un bello símbolo, sede de los dioses indios, testigos inalterables de nuestra historia".

Toda su obra está saturada del paisaje en que nació-- el que siente más intensamente que cualquier otro. La naturaleza puertorriqueña lo deslumbra y forma parte integrante de su estética:

El paisaje es personaje principalísimo en La resaca. Es un paisaje no sólo visible sino audible, palpitante, repleto de simbolismos. Mar, río, bosque, llanura. 31

Veamos el siguiente pasaje de La resaca donde las descripciones de la naturaleza apelan a todos los sentidos:

El día, en un principio despejado y azul, se fue nublando conforme ellos se embreñaban Yukiú adentro. Según se abría la vereda, sonaban los reviejos al partirse y la alfombra de serojas ahogaba los pasos de los aventureros. Monte arriba, se multiplicaban los helechos arborescentes, los troncos cubiertos de parásitos vegetales, los ruidos del viento en las frondas, los rumores del marañal, el cantar de los pájaros. Dolorito se detuvo a contemplar a un antiguo y corpulento tronco estrangulado por los parásitos y las lianas. La sombra, punteada del sol mañanero, era fresca, casi fría. 32

D. El 30 de febrero y los dedos de la mano

La tercera novela de Laguerre nos sitúa en la zona rubana: la ciudad universitaria de Río Piedras y los arrabales de Puerta de Tierra. La novela trata de la vida de Teófilo Sampedro, "un hombre interino" subtítulo que Laguerre da a la novela, por la brevedad de su vida que termina a los veinte años. Teófilo vive una vida de pobreza y angustias, junto a su madre que se desvive por ayudarlo en su afán por subir de categoría social por medio de la educación. Tres pesadumbres abaten la existencia de Sampedro: una horrible joroba que deforma su figura, un padre desconocido, y la terrible pobreza en que vive. Teófilo muere sin saber que su protector, un político destacado, hombre rico, de muchas relaciones y que había siempre protegido a los huérfanos e incluso escrito varios artículos en contra del abandono de menores, era su padre.

La vida del acomplejado joven gira alrededor de la vida universitaria, las casas de huéspedes y la vida en los arrabales. La joroba de Sampedro simboliza el complejo y la miseria que puede padecer una persona ya sea por su condición económica, por su posición social o por el color de su piel. Su sentido de inferioridad no le permite a Teófilo desarrollar todas sus capacidades. La "joroba" lo condena al resentimiento, al odio y a la lástima hacia sí mismo. Sampedro, un ser retraído e introvertido que no puede comunicarse con los seres que lo rodean, está destinado a una existen-

cia breve y a jamás realizar sus deseos, o como él dice "realizarlos el 30 de febrero".

En Los dedos de la mano Laguerre pretende hacer un estudio psicológico de una mujer, Lucrecia Madrigal, quien a consecuencia de haber sufrido una niñez de crueldad por parte de sus padres, lucha mediante medios nocivos por elevarse a una posición eminente en la sociedad para luego terminar enloqueciendo.

La novela tiene como fondo histórico los años que siguen a La resaca, 1910-1935, época en que nace el Partido Socialista en un ambiente de luchas y pobreza. La historia sicopática de Lucrecia Madrigal se involucra tanto con el surgimiento, auge y decadencia del Partido que al concluir la obra no sabemos exactamente que se propone el autor. Este insiste en que:

El problema de la protagonista de Los dedos de la mano es el problema de miles de niños sometidos a una tortura angustiosa que ha de llevarlos a una adultez descentrada... El caso se repite por miles, millones en Puerto Rico, en el mundo entero. Ese caso tan repetido es el caso que interesó al novelista de Los dedos de la mano. 33

La novela no es exactamente lo que su autor nos confiesa; apenas hay en la obra referencias a la niñez de la protagonista o sucesos anormales que fueran la causa de su patología. No obstante, la protagonista, aunque de cierto interés psicológico, se aparta a un lado para dar lugar a una serie de personajes y circunstancias de gran valor social. También

aquí encontramos un personaje luchando por la justicia y la libertad para su pueblo: Juan Soler, sobrino de "Dolorito" e hijo de Yoncha, la sobrina de este que había sido seducida por Balbino Pasamonte. Juan Soler es el socialista íntegro que lucha contra los capitalistas y políticos reaccionarios como Puro Pasamonte, hijo de Balbino, y padre suyo a pesar de que tanto uno como el otro lo ignoran hasta el final.

Laguerre pinta el ambiente provinciano del pueblo de Naranjales, con todas sus envidias, prejuicios y estratificaciones sociales. El problema económico del tabaco se presenta ahora como había sido expuesto antes el del café y el de la caña en otras obras. El autor estudia toda la historia de Puerto Rico desde el 1870 hasta el 1940 por medio de los distintos episodios en La resaca, Los dedos de la mano, La llamarada y Solar Montoya.

E. La ceiba en el tiesto

El afán de renovación estilística, con un tono de angustia, inicia la segunda etapa del novelar laguerriano. Laguerre incorpora hábilmente la sensibilidad poética a la trama de La ceiba en el tiesto. La obra trata de la vida de Gustavo Vargas, joven puertorriqueño, mestizo, narrador de su historia y el que se nos presenta desorientado, desequilibrado e indeciso frente a sus circunstancias. Como miembro de un partido revolucionario nacionalista, se le ha ordenado cometer un crimen. Su carácter pasivo lo cohibe de llevar a

cabo la orden y enferma tanto física como moralmente. Huye a su pueblo en el sur de Puerto Rico--Playa Rosada, símbolo de la paz y la libertad. Su carácter indeciso y complejo lo induce a dejar el lar nativo para trasladarse a Nueva York. En la metrópoli se ahoga como "una ceiba en un tiesto" y llega a ser uno de tantos emigrantes desvalidos. Regresa a Puerto Rico donde desempeña varios empleos entre ellos el de político soñador y redentor social de su pueblo. De San Juan vuelve a Nueva York, luego va a Corea; se hace marino mercante; regresa a San Juan y, en su desorientado peregrinar incessante sin saber qué es lo que quiere, se establece en su "Playa Rosada" comprendiendo que:

La patria es reserva espiritual y es crecimiento. En esta playa, una de tantas playas del mundo, puedo contribuir a mantener tales manifestaciones de vida. Esa sería mi mejor hazaña. ³⁴

Gustavo Vargas vive en un mundo estéril abstraído de la realidad puertorriqueña, sintiéndose angustiado e inútil; después de emigrar a Nueva York y viajar por el mundo, termina en una clínica para dementes. En su deseo de pertenecer a algo--de echar raíces en su tierra y encontrarse a sí mismo--decide volver a su pueblo de pescadores donde logra saciar sus ansiedades en las tranquilas playas del litoral. Consigue rehabilitar su espíritu volviendo a lo suyo, al lugar de su infancia, donde logra deshacerse de sus prejuicios y de su vida ficticia. Gustavo da la espalda a la ciudad y al artificio urbano para convivir con los lugareños del pueblo, no porque

prefiere el campo a la ciudad, sino porque en el campo se afirma en todo su ser y recobra su personalidad. Nos dice:

Playa Rosada no se me aparecía ya como una puerta de salida lejos de los fangos del mangel; por aquí buscaba ahora entrar en la vida sencilla, en los efectos de la gente lugareña, decir adiós a los pequeños mundos ficticios, no lacerarme en las monstruosas disensiones. 35

Playa Rosada es el símbolo de la esperanza, el paraíso encontrado y la fuente de vida para Gustavo Vargas. Allí logra encontrar a la mujer que ama para comenzar una vida nueva y auténtica; como lo expresa en el siguiente pasaje en un tono algo enfático, retórico y declamatorio:

He sentido ansias de completarme. Por eso pienso, como nunca en Elisa. Y pienso que debemos procrear aquí y ayudar con nuestra pobre inteligencia a mejorar el tránsito coexistencial, con la mejor concesión posible a un mundo de ficción, sin tener que penar por el delito de vivir extraños a nuestras circunstancias. 36

La ceiba en el tiesto representa a los puertorriqueños--la ceiba, árbol grandioso en el tiesto--Nueva York. Gustavo es el prototipo del hombre aprisionado y reducido en la gran urbe. También es simbólico, como ha sugerido Isabel Sánchez-Vilar, de:

La lucha eterna de Puerto Rico por plantar sus raíces profundas imperecederas y salvarse como pueblo. 37

En esta novela observamos el repetido tema de la literatura puertorriqueña y de la obra laguerriana: regresar a la patria para lograr realizarse en ella. René Marqués considera

esta obra como "el mayor logro novelístico del autor".

En esta novela el desequilibrio entre los medios artísticos de expresión y la intención social que frustra otras novelas, en gran medida desaparece. Aún permaneciendo fiel a sus preocupaciones, la novela contiene muchos aciertos literarios. René Marqués los ha señalado:

Síntesis dramática, efecto cinematográfico, una mayor concisión y sobriedad en el lenguaje, imágenes nerviosas y efectivas, axiología en el diálogo...38

Entre La ceiba en el tiesto y las exuberantes galerías descriptivas de las primeras novelas hay un largo camino. La precisión en la brevedad y en la intensidad narrativa es extraordinaria: bastan sólo unas líneas para tener una noción del estado de ánimo del protagonista. Las descripciones de la naturaleza son más breves y precisas. La acción comienza sin retórica ni preámbulos. Estamos de acuerdo con René Marqués cuando afirma que, "el más exigente gustador de las nuevas formas en cuento y novela no podría desear un comienzo más adecuado y objetivo". 39

Laguerra experimenta en esta novela por vez primera con el recurso literario del monólogo interior. El novelista intenta substituir la memoria lógica, que encadena el presente al pasado, por una memoria poética, que reconstituye el pasado como presente. Esta conciencia poética nos permitiría acercarnos a los secretos e intimidades del protagonista, de ahí que el mundo que vemos en La ceiba estaría limitado al

mundo que percibe Gustavo Vargas, pero éste no logra expresarnos sus pensamientos más íntimos, ya que su monólogo se acerca más al de tipo dramático tradicional plenamente controlado por la conciencia y en secuencias lógicas. Hay coherencia en sus frases y la sintaxis no se reduce a un mínimo para así dar la impresión de reproducir los pensamientos conforme llegan a la mente. El monólogo interior en La ceiba en el tiesto igual que en Cauce sin río y El fuego y su aire se acerca más a la técnica de Dostoeyevski en Crimen y castigo que a la de Joyce en su Ulysses debido a las continuas indicaciones de "me dije", "me preguntaba", "recordaba", "pensaba", "admitía", etc. Observemos un ejemplo de La ceiba en el tiesto:

¡Ya en el umbra de la agonía pensaba en mamá
para pedirle perdón! :Qué estaría haciendo
ahora, silenciosa siempre! 40

P. El laberinto

El laberinto es la primera obra del autor que nos traslada fuera de Puerto Rico para situarnos en Nueva York y luego en un país hispano que reconoceremos como la República Dominicana.

Porfirio Uribe, el protagonista, es un puertorriqueño distinto por no pertenecer a las "masas" de sus compatriotas que son indiferentes al mundo: es un hombre resuelto a mejorar su condición social por medio de la educación. Con mu-

chos esfuerzos logra hacerse abogado; una vez terminada su carrera, decide regresar a su país para lograr un puesto respetable en la sociedad. Su regreso a la isla queda truncado por las circunstancias adversas de su vida. El vapor en el que regresaba a Puerto Rico es torpeado por un submarino y él, herido, es conducido a un hospital. Allí hace amistad con dos diplomáticos santiagueños (dominicanos) que le ofrecen un puesto en el gobierno de su país.

En la República Dominicana, le brindan un empleo de gran bienestar económico, pero las intrigas políticas no le permiten disfrutar de tal bienestar y, en lugar de ello, se sumerge en un laberinto del cual no puede salir. Hacia el final de la novela, Porfirio se da cuenta que el bienestar económico y el tener un puesto respetable en la sociedad no es el propósito de la vida; descubre que su vida es un laberinto del cual sólo podrá salir ejecutando su voluntad. Logra saltar sobre la propia sombra en lo que parece ser un canto a la libertad. Comprende que el hombre no termina en sí mismo: se prolonga en los demás. Unido a un grupo de revolucionarios, lucha por libertar la República Dominicana. Su voluntad se proyecta al cumplimiento de una exigencia fundamental para todos los hombres. Es esta una de las notas más universales del pensamiento laguerriano. Laguerre opina que el hombre puertorriqueño tiene la necesidad de identificarse. Pero no debe retraerse de los otros seres que sufren. Ha de participar de la angustia que todos padecen.

El laberinto engloba dos temas primordiales: el de la

libertad individual, y el de la tiranía política que sufrió Santo Domingo durante la dictadura de Rafael Leonidas Trujillo. El autor descubre un mundo de crímenes, intrigas, abusos y miedo. Comparable a El Señor Presidente de Miguel Asturias, la obra destaca la crueldad despótica característica de la tiranía en Hispanoamérica. Tanto la obra de Asturias como la de Laguerre están basadas en la realidad circundante que ambos escritores han conocido.

A diferencia de El Señor Presidente, El laberinto no logra captar una atmósfera de terror. Laguerre narra directamente los hechos y, aunque entreteje varias historias secundarias con el propósito de crear un ambiente realista, no consigue reproducir un clima psicológico donde se refleje la desintegración de la sociedad. El autor nos habla del miedo en la forma narrativa tradicional:

Para disimular la situación doméstica no hubo de aprender mucho, porque desde hacía tiempo los "suicidios" y los "accidentes" tenían un sentido distinto del que todos conocen y los muertos habían aprendido a confesar sus crímenes. 41

Miguel Ángel Asturias, por el contrario, se vale de un expresionismo estilístico --el feísmo, lo horrible y truculento, la violencia, etc. --para presentar el ambiente y la acción novelística. Asturias nos hace participar directamente en sus episodios. El vigor de las descripciones y los diálogos permite al lector experimentar las mismas sensaciones de los personajes.

Otra diferencia es que al tirano de El laberinto le falta crueldad. No alcanza ni el sadismo ni la severidad insufrible de El Señor Presidente o el esperpéntico e inexorable Tirano Banderas de la novela del mismo nombre de Ramón del Valle-Inclán.

Las descripciones del tirano de Laguerre son irónicas y humorísticas; las del de Asturias son trágicas y patéticas. Sin embargo, el diálogo en El laberinto se hace más natural y preciso que en sus otras novelas favoreciendo una proyección psicológica eficaz de los personajes que a su vez permite una realización más completa de la acción y del tema.

G. Cauce sin río y El fuego y su aire

En Cauce sin río y El fuego y su aire la clase media alta que representa el poder político y económico en la isla es el centro de atención del autor. Sus ataques están dirigidos a los personajes que viven en una sociedad que no pretende encontrarse a sí misma y que cobardemente elude la realidad.

Cauce sin río, como lo indica su subtítulo, "Diario de mi generación" es un estudio de la generación que rodea a Victor H.R. Sandau, reflejada fiel y vigorosamente bajo un sistema industrial y comercial que atraviesa una profunda crisis. Victor Sandau vive en una aristocrática urbanización de esas que adoptan nombres norteamericanos, "Green Plains" antes llamada "Los robles". La vida en las elegantes urbanizaciones

tiene rasgos caricaturescos que sus propios miembros no perciben. Las formas de vida asimilación de lo norteamericano --que nos pinta el autor --son ridículas y pretenciosas. Los personajes se mueven como marionetas en un afán de amontonar objetos para afirmar las bases de un gran mundo en progreso. Es una existencia de caprichos y cursilerías. Hay en las descripciones un matiz humorístico que deja un sabor amargo. Por ejemplo, resulta penosa en el fondo la descripción que el protagonista hace cuando muestra su casa a los vecinos:

Una de las mujeres ponderó nuestra extraordinaria cocina, llena de máquinas automáticas. "Divina!", aseguro. En realidad, a mí me parecía siempre una sala de exhibición industrial. De hecho, toda la vecindad había venido a verla. Hasta yo mismo serví de guía a los turistas de Green Plains y expliqué mecanismos que no conocía. 42

En Cauce sin río el retorno a la tierra reaparece como clave para la redención del espíritu puertorriqueño. Victor Sandau, producto de la sociedad de consumo, vive en "la inmoderada ansiedad de objetos y comodidades", lleva una vida seca en estado de terrible interinidad. Nos confiesa:

Nada tan devastador para mi espíritu como este vivir sin sentido en Green Plains..43

La continua derradación de valores-- de auténticos valores espirituales-- hace que valorice su existencia como miembro de una sociedad ficticia, llegando por deseo de superación al alejamiento de ese mundo falso que es un "horroroso

cauce sin río". El recuerdo de su infancia, en la casona campestre de sus padres, es un pensamiento vivo y constante como último recurso para salvar su espíritu. Regresa allí para buscarse en su raíz y en su verdadero patrimonio. Al llegar a su tierra dice:

Lanzado a este lugar por el remolino de los años inútiles me dispongo como una semilla, a prenderme de la tierra. Mi inefable ansiedad de ser palpita ya como un embrión.⁴⁴

Como Juan Antonio, Gonzalo y Gustavo, el regreso de Victor a la hacienda Sanatién echa río en su cauce seco, porque en la tierra encuentra las raíces de sus antepasados. En el campo, según la novela laquerriana, no hay mezcla de culturas extranjeras; todo es auténticamente puertorriqueño, sin corrupción moral, en una atmósfera saludable para el espíritu y en armonía con la tradición y la sustancia borinqueña. Oigámonos a Victor cuando confiesa:

El egoísmo en mis negocios de bienes raíces y mis vanidades de Green Plains me exigieron que inmolasen la sustancia de mi ser; sin embargo, veo las raíces puertorriqueñas del "hijo natural" de don Fernando Rodríguez con su "tribu" de muchachos jíbaros como la flor de la emajagua.⁴⁵

En su autoanálisis, Victor descubre que tanto su vida como la de los que lo rodean, es fútil:

Yo, que había reducido la vida a la inútil pasión de amontonar objetos, de pertenecer a todos los clubs exclusivos de procedencia norteamericana, sin que tuviese yo conciencia alguna de los sufrimientos morales y

físicos de las muchedumbres.. 46

Cabe señalar este mundo de Green Flains con el de El gesticulador de Rodolfo Usigli cuando el hijo censura a sus padres que viven aparentando lo que no son:

Quiero vivir la verdad porque estoy harto de apariencias. Siempre ha sido lo mismo. De chico, cuando no tenía zapatos, no podía salir a la calle porque mi padre era profesor de la Universidad y que irían a pensar los vecinos... y lo que se comía y se bebía era fiasco, pero: que pensarían las gentes si no hubiera habido de beber y de comer. 47

En su vida de hombre prominente de la sociedad, Victor se encuentra angustiado y en perenne sensación de soledad, abandono y confusión. Él y todos los que lo rodean son unos "tristes farsantes" y su mujer y su hija son muñecas que viven según los convencionalismos de la clase social a que pertenecen. A los que venden su espíritu a lo superficial se les acusa de que "desean convertir a Puerto Rico en un barco de lujo para que naufrague".⁴⁸

Victor, como Gustavo y Santos Luzardo en Doña Bárbara, consigue restituir su espíritu regresando a la tierra y despierta en él lo auténtico puertorriqueño. La paz y la felicidad también lo conduce a dar las espaldas a la ciudad y a separarse de todo lo que lo unía a la metrópoli. La ciudad se va haciendo cada vez más remota según su río va llenando su cauce. El encuentro con la naturaleza --la tierra --salva no sólo a Victor Sandau sino que también preserva lo mejor de todo ser humano. El espíritu de Puerto Rico se identifica

con el terruño. La tierra, la tradición y el campo es lo que pone de manifiesto la auténtica personalidad de los personajes laguerrrianos.

Laguerre logra captar con gran eficacia el ambiente social de una decadencia del desgaste de los resortes morales y el snobismo de esta clase opulenta. En este aspecto hemos encontrado cierta semejanza con Manuel Mendez Ballester en su drama Bienvenido, Don Govito (1965) donde se censuran diversas manifestaciones de la vida puertorriqueña que irrita la vida norteamericana y también con La región más transparente de Carlos Fuentes que proyecta la sociedad cosmopolita mejicana en desequilibrio con lo autóctono popular y la importación de lo extranjero.

La preocupación de Victor por la situación que él y su generación han creado para la isla se resume en el siguiente pasaje:

¿Podremos sobrevivir los habitantes naturales de una pequeña isla con los métodos económicos propios de todo un continente? Eso está aún por verse. 49

A pesar de su éxito en los negocios, Victor siente asfixiarse en un sistema ajeno; se da cuenta también de que la vida no es solamente la inmoderada ansiedad de objetos y comodidades.

Nueva York y Puerto Rico son los escenarios primordiales donde se desarrolla la última novela de Laguerre. El fuego y su aire. Como todas las novelas de este autor, el título

es muy significativo: el fuego del espíritu necesita aire que lo aliente.

El protagonista, Pedro José, es un adolescente que despierta a la vida a los siete años de edad sin poder recordar su pasado puertorriqueño. Luego de abandonar el hospicio para retardados mentales donde descubren que es músico genial, recorre la ciudad neoyorquina observando la vida de sus compatriotas residentes allí, y, tras una aventura amorosa, es llamado al ejército y luego trasladado al frente de Corea donde es condecorado por su valentía en el combate.

De regreso al "Barrio" en Nueva York, decide resolver el enigma de sus siete años de vida que desconoce y se embarca con destino a la isla que tanto ha soñado. Después de varios episodios desagradables en el barco "Prometeo" cuyo capitán resulta ser un traficante de drogas, llega a Puerto Rico. El país no es lo que soñó. Se desencanto aumenta cada vez más al observar la falta de espíritu de los puertorriqueños a quienes les falta aire para que arda "el fuego íntimo sin el cual no pueden sobrevivir los pueblos". 50

El problema de identidad de Pedro José en El fuego y su aire es más patético que los de los demás personajes que ya hemos tratado. Pedro José es un joven agobiado, en la profundidad de su ser y sin pasado. Es impulsado a regresar a Puerto Rico porque cree que allí podrá descubrirse y conocer a sus antepasados: "Aquí he venido en busca de la fuente de mi razón de ser", nos dice. Pero una vez en la isla observa que "la gente se advierte prisionera de un modo-

de-vida-que-no-es-el-suyo".⁵¹ Extranjero en Nueva York e imposibilitado de identificarse con esta sociedad puertorriqueña, siente que "nada soy porque no puedo identificarme como alguien".⁵² Pedro José a diferencia de Juan Antonio, Gonzalo, Gustavo y Victor, no consigue encontrar sus raíces porque emigrante a ciegas en Nueva York, "era exiliado en su propia tierra".

Había soñado con una isla soleada y tranquila como las que se anuncian pintadas en las oficinas de turismo, pero encuentra "la política fomentadora del progreso material, y la política consuntiva del espíritu que calcina la vida natural".⁵³ En su afán de conocer su patria advierte que "se acrecentaba el desamor por las expresiones tradicionales y que la sofocación mercantilista apazaba fuegos íntimos".⁵⁴ El espíritu de Pedro José se encuentra bajo cenizas en peligro de eliminar su identidad. Pero el joven necesita la influencia del aire -- ese aire que no logra conseguir en Puerto Rico -- de su propio país.

La actitud desarrensiva de sus compatriotas lo conduce a transformarse en hombre heroico en su afán de crear el mito de la historia puertorriqueña. El no puede vivir en una sociedad ficticia porque contribuiría a la pérdida de su identidad. Su dolor al enterarse de que su isla se encuentra sujeta a la voluntad de un gran país, lo lleva a cometer una gran hazaña; se marcha a Santo Domingo a luchar por la libertad y en busca de "aires con que avivar mi fuego".

Las circunstancias existenciales de Pedro José eliminan

su identidad porque no puede descubrir sus pasos en una sociedad ajena a sí misma. El mismo autor nos declara: "el establishment gana con la muerte del orgullo nacional de este país". Laguerre parece advertirnos sobre la posibilidad de la muerte del espíritu nacional porque en un país donde "vendimos el espíritu para alimentar el cuerpo"⁵⁵ no se puede esperar otra cosa.

El problema de Pedro José queda irresuelto ya que no se sabe si muere o no en su hazaña heroica en pro de la libertad en Santo Domingo. De la misma manera queda en la incertidumbre el porvenir del espíritu puertorriqueño.

La urbe y sus problemas, igual que el destino y suerte del pueblo puertorriqueño, son temas de la realidad circundante de Puerto Rico, y Laguerre, como todo artista comprometido con su sociedad, da rienda suelta a su pluma para presentar y buscar una respuesta a los problemas del hombre puertorriqueño para así conservar su integridad y su identidad humana.

La vivienda en las nuevas urbanizaciones de las ciudades puertorriqueñas han tendido a crear un nuevo patrón de vida social y económica. El autor dirige sus energías a la crítica de los aspectos negativos que se imitan de la cultura norteamericana; busca y analiza hondamente la mezcla y choque de la cultura nativa y estadounidense. Se censuran todos aquellos elementos que se toman prestados de la civilización del norte y que menosprecian los valores básicos de la cultura puertorriqueña.

A Laguerre le pesa que sus compatriotas se rindan a las ideas del materialismo rasamente económico sin dar importancia a los valores humanos y espirituales. Este pensamiento lo muestra Adalberto Linares cuando dice:

El progreso social y económico es la combustión que se le provee a Puerto Rico, pero ¿y si falta aire para que arda el fuego? Quiero decir, el fuego íntimo sin el cual no pueden sobrevivir los pueblos. 56

Ese progreso materialista es asunto reprochable para el autor, y oímos su voz al narrar:

La preocupación colectiva dominante era dejarse sorber por la frenética ansiedad de adquirir cosas. Le resultó difícil sacudir la tentación de venderse a sí mismo al progreso. 57

La vida industrial, con sus modos de penetración (tales como los anuncios comerciales y la propaganda vociferante hablada y escrita que se ha volcado tan rápidamente sobre la masa puertorriqueña) es uno de los aspectos tomados de la vida norteamericana que más perturban a Laguerre. Lori, la hija de un "afortunado" hombre de negocios exclama:

Actualmente no hay literatura más productiva que la de los anuncios comerciales. Oscar debe desearme en los jabones y perfumes que uso, en los automóviles que poseo... 58

En su afán de imitar un sistema de vida que se les presenta en carteles, en la televisión y en la radio, la gente parecen ovejas dejándose llevar hacia una vida irreal:

En las grandes tiendas y en la plaza del mercado gusanea la gente. Parece cosa de feria, las personas con los globos de sus cabezas al aire. Los fabricantes de bebidas anunciaban ya la cerveza X "para los muchachos alegres".⁵⁹

En fin, Laguerre critica la vida de consumo, de continúa actitud de asesinar el tiempo --"la frenética glorificación de la temporalidad", los falsos empeños caritativos de las mujeres de la "alta sociedad", la falta de comunicación entre la gente, el culto a la comodidad, la actitud anti-heroica de los puertorriqueños que convierte la historia de su país en "factura mercantil".

El desafortunado culto al progreso limita todo intento heroico, ya que según Adalberto Linares: "Es corriente la idea de que sólo basta hacer dinero para tener éxito. Aunque sea con anuncios llenos de embuste, con el engaño y las malas artes negando al país propio".⁶⁰

En El fuego y su aire Laguerre usa por vez primera la técnica contrapuntística. En la segunda parte de esta novela se lleva a cabo simultáneamente la historia de Pedro José, de la familia Taveras y de Adalberto Linares. No hay saltos al pasado ni se funde lo real y lo imaginado, puesto que el aspecto social de la realidad circundante está siempre presente en el autor puertorriqueño que se identifica con ciertos personajes, predica y condena firmemente convencido de que la única arma efectiva y permanente con que puede contribuir a la enmienda social de su pueblo es su propia obra literaria.

Laguerre tomó la pluma para escribir obras como Cauce

sin rfo y El fuego y su aire con aguda conciencia de que la novela tiene que ser la fotografía que estereotipe los vicios y las injusticias sociales de su pueblo. Con más intención social que artística escribió El fuego y su aire, novela en que los personajes son manipulados por el autor para representar sus designios sobre la sociedad de su país. Hay instantes, especialmente en su última novela, en que sacrifica la calidad de su prosa para convertirla en instrumento de su ideología, de suerte que algunos de sus personajes llegan a ser meros reflejos de ideas sociales, vehículos de las simpatías y opiniones del escritor.

Conclusión

Desde La resaca, cuya acción se lleva a cabo en la última mitad del siglo pasado, hasta El fuego y su aire, se proyectan en la novela laguerriana cien años de vida insular.

Comenzando con La llamarada, fue intento básico del autor reflejar la vida social de su país, pintándonos los problemas del jíbaro en el cañaveral y las incertidumbres del puertorriqueño ante su situación económica y política. El ambiente de los cafetales en su segunda novela, Solar Montoya, no sólo continúa la tradición de dicho tema que comienza con El jíbaro de Alonso y La charca de Zeno Gandía, sino también afirma la vida en la montaña como fuente de identificación del existir auténticamente puertorriqueño.

Laguerre censura todo aquello que contribuya a quebran-

tar la nacionalidad borinqueña. En su afanosa búsqueda de esta afirmación, el tema del regreso a la tierra persiste en todas sus novelas: los personajes laguerrianos siempre retornan a su lar nativo para lograr la redención de su espíritu.

Laguerre critica la vida ficticia de la clase media en las urbanizaciones. Censura el sistema industrial que ha creado una sociedad de inmoderada ansiedad de objetos y comodidades. También presenta la continua lucha de algunos puertorriqueños por liberarse de su condición de colonia. Muy consciente de la realidad, reconoce que la apatía de sus compatriotas ha sido la causa de que se frustraran las subversiones patrióticas. No obstante, en sus novelas siempre se destaca un puertorriqueño capaz de morir por su patria: un ser dispuesto a acometer la hazaña heroica que todos sus compatriotas debieran llevar a cabo.

La obra novelística de Laguerre es un grito desesperado por prevenir la continua amenaza de la inculturación e infiltración norteamericana en su país. Se opone a todo lo que derribe el espíritu nativo.

NOTAS

¹F. Manrique Cabrera, Historia de la literatura puertorriqueña (Río Piedras, Editorial Cultura, 1969), pp. 159-160.

²Tomás Blanco, Prontuario histórico de Puerto Rico, (4^a ed.; San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970) p. 124.

³Manrique Cabrera, p. 283.

⁴Carlos Gómez del Prado, "La preocupación por Puerto Rico en las novelas de Enrique A. Laguerre," Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, VII. núm. 24 (1964), p.36.

⁵Concha Meléndez, Siglos de Iberoamérica (México: M. León Sánchez, 1936), pp.119-122.

⁶Enrique A. Laguerre, La llamarada (16 ed.; Barcelona: Rumbos, 1967), p. 40.

⁷Ibid.

⁸Rómulo Gallegos, Doña Bárbara (Buenos Aires: Espasa Calpe, 1967), p. 84.

⁹José E. Rivera, La voragine (Nueva York: Editores Andes, 1929), p. 25.

¹⁰Doña Bárbara, p. 39.

¹¹La llamarada, p. 57.

¹²Ibid., p.75.

¹³Ibid., p.223.

¹⁴Ibid.

- ¹⁵I. Sánchez-Vilar, "Los títulos en la novelística laguerriana". Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña. X, núm. 37 (1967), p. 8.
- ¹⁶Juan Zacarías Rodríguez, "Estudio de una novela y su crítica", El Mundo, el 17 de nov. de 1935, pp. 7, 8-10.
- ¹⁷Lucrecia Ruiz-Sánchez, "Enrique A. Laguerre y su obra", Tesis inédita para el grado de doctor, Universidad Central de Madrid, 1964, p. 189.
- ¹⁸Concha Meléndez, "Solar Montoya, novela de Enrique A. Laguerre", El Mundo, el 16 de nov. de 1941, pp. 2, .0.
- ¹⁹Enrique A. Laguerre, Solar Montoya (3a ed.; Río Piedras, Editorial Cultural, 1967), p. 112.
- ²⁰Ibid., p.203.
- ²¹Ibid., p.98.
- ²²Ibid., p.139.
- ²³Ibid., p.204.
- ²⁴Ibid.
- ²⁵Ibid., p.220.
- ²⁶Ibid., p.221.
- ²⁷Enrique A. Laguerre, La resaca (4a. ed.; Río Piedras: Editorial Cultural, 1969), p. 183.
- ²⁸Ibid., p.377.
- ²⁹Angelina Morfi, Enrique A. Laguerre y su obra: La resaca, cumbre en su arte de novelar (San Juan: I.C.P., 1964), pp. 149-150.
- ³⁰Anita Arroyo, América en su literatura (San Juan: Editorial Universitaria, 1967), p.383.
- ³¹Carmen Alicia Cadilla de Ruibal, "Biografía de Puerto Rico, La resaca", Escuela, San Juan, sept, 1966, p. 13.

³²La resaca, p.125.

³³Enrique A. Laguerre, Pulso de Puerto Rico, 1952-1954 (San Juan: Biblioteca Autores Puertorriqueños, 1956), pp.241-242.

³⁴Enrique A. Laguerre, La ceiba en el tiesto (2a ed.; Río Pedras: Editorial Cultural, 1968), p. 114.

³⁵Ibid., p.101.

³⁶Ibid., p.102.

³⁷Sánchez-Vilar, p.9.

³⁸René Marqués, "La ceiba en el tiesto, la novela de Laguerre en nuestra literatura actual", El Mundo, el 19 de mayo de 1956, p. 24.

³⁹Ibid.

⁴⁰La ceiba....p.18.

⁴¹Enrique A. Laguerre, El laberinto (3a. ed.; Río Piedras: Editorial Cultural, 1969), p.174.

⁴²Enrique A. Laguerre, Cauce sin río, diario de mi generación (5a. ed.; Barcelona: Rumbos, 1968), p.90.

⁴³Ibid., p.108.

⁴⁴Ibid., p.136.

⁴⁵Ibid., p.19

⁴⁶Ibid., p.16.

⁴⁷Rodolfo Usigli, El resticulador en Teatro contemporáneo mexicano (Madrid: Aguilar, 1968), p.192.

⁴⁸Cauce sin río, p.72.

⁴⁹Enrique A. Laguerre, El fuego y su aire (Buenos Aires: Losada, 1970), p.92.

⁵⁰Ibid., p.131.

⁵¹Ibid., p.132.

⁵²Ibid., p.258.

⁵³Ibid., p.259.

⁵⁴Ibid., p.240.

⁵⁵Ibid., p.92.

⁵⁶Ibid., p.108.

⁵⁷Ibid., p.142.

⁵⁸Ibid., p.131.

⁵⁹Ibid., p.204.

CAPÍTULO III

PEDRO JUAN SOTO Y LA GENERACIÓN DEL CUARENTA

A. Características de la Generación del Cuarenta

Si la Generación del Treinta fue un movimiento literario arraigado en la preocupación nacional de afincar el espíritu nativo y afirmar lo puertorriqueño, la Generación del Cuarenta seguiría estas tendencias ya que difícilmente se puede romper los vínculos con el pasado, pero aportará a la literatura cambios significativos.

Como punto de partida tenemos que establecer que la denominación "Generación del Cuarenta" es controversial. Pedro Juan Soto insiste en llamarla "La Generación del Cincuenta"¹. El hecho es que hacia la década del cuarenta un grupo de jóvenes escritores puertorriqueños halla vías distintas de expresión literarias y adquieren una conciencia diferente que en ciertos aspectos sustituyen las tendencias tradicionales. No solamente el género narrativo, sino toda literatura ofrece una constante evolución, un permanente proceso que busca nuevas formas para expresar la relación del hombre con sus circunstancias o del hombre con el mundo. Cualesquiera que sea la nomenclatura de esta generación de escritores, lo cierto es que reflejan una nueva sensibilidad muy homogénea. Solamente en este sentido específico la nomenclatura "Generación del

Cuarenta" adquiere una proyección particular.

Hemos optado por llamarla Generación del Cuarenta aceptando el criterio de la mayoría de los autores de esa promoción y de la crítica establecida, representada por Concha Meléndez en el prólogo a El arte del cuento en Puerto Rico, René Marqués en el prólogo a Cuentos puertorriqueños de hoy, Emilio Díaz Valcárcel en su ensayo "Apuntes sobre el desarrollo histórico del cuento literario puertorriqueño y la Generación del 40", Seymour Menton en un artículo titulado "La Generación puertorriqueña del 40" y Betty Rita Gómez Lance en otro que llama con una interrogación "¿Existe una "Promoción del Cuarenta" en el cuento puertorriqueño?"

Concha Meléndez, utilizando el criterio de Henry Peyre en Les Generations Littéraires, dice lo siguiente:

Esta Generación puede describirse apareciendo en dos oleadas sucesivas como la que Peyre estudia en España, por ejemplo en la lírica del Siglo de Oro: una primera oleada de los nacidos entre 1520 y 1542 una segunda, alrededor de 1537 como año de aproximación. En nuestro caso se nota una primera avanzada de 1911 a 1920 y otra de 1920 a 1929. 2

Según este criterio, en Puerto Rico pertenecerían a dicha generación todos los escritores nacidos de 1911 a 1929.

René Marqués, que ha hecho el estudio más comprensivo sobre esta generación, en el prólogo a Cuentos puertorriqueños de hoy comenta:

La promoción de narradores jóvenes que logra o inicia su formación literaria en la década del cuarenta, da comienzo a su tarea, como continuación lógica del movimiento del Treinta que le precede. 3

Observamos que Marqués incluye en esta generación⁴ a los escritores que logran o inician su formación literaria en la década del 40. De los ocho narradores incluidos en su antología A. Díaz Alfaro (1919), René Marqués (1919), Edwin Figueroa (1925), José Luis González (1926), Salvador de Jesús (1927), Pedro Juan Soto (1928), y Emilio Díaz Valcárcel (1929) ninguno nace en 1911. Creemos que el año 1919--en lugar de 1911--sería una fecha más realista como punto de partida para fijar la fecha de nacimiento de los autores de esta generación.⁵ Ciertamente que al comenzar la década del cuarenta la mayoría de estos escritores eran aún muy jóvenes, pero casi todos comenzaron a publicar a finales de esta década--siendo muy jóvenes--, y José Luis González, el primero en iniciar la nueva trayectoria que habría de tomar la literatura puertorriqueña, publica su primer libro, En la sombra en 1943 al cumplir diecisiete años; luego, Cinco cuentos de sangre, en 1945 y después El hombre en la calle en 1948.⁶ Todos los escritores de la generación reconocen su deuda para con González, quien fue el primero en dar a la imprenta sus cuentos innovadores.

Emilio Díaz Valcárcel declara: "José Luis González puede ser considerado el iniciador de la generación".⁷ Pedro Juan Soto dice:

Durante meses siguientes perseguí al desconocido González por bibliotecas y librerías neoyorquinas hasta descubrir, además de sus dos obras anteriores, la edad a la cual se había lanzado él a la calle de la literatura... Adopté de maestro a José Luis González entonces. ⁸

Si es cierto que los escritores de la generación anterior-- la del 30-- estuvieron alerta a la producción literaria hispanoamericana -- "En González -- dice René Marqués -- se advierte desde el primer momento un estado de alerta respecto a lo que se publica en el mundo, sobre todo en nuestro continente".⁹ En la narrativa de José Luis González se dan la mayoría de las características que Marqués señala como propias de la Generación del 40:

1. El escritor deja de ver al hombre puertorriqueño como ente social para observarlo como Hombre universal. Aunque los temas políticos y sociales están presentes en sus obras, les interesa más al Hombre y sus problemas psicológicos y metafísicos. Se incorporan a la literatura puertorriqueña temas inéditos: el sexo, la soledad, la muerte, la incomunicación, etc. Hablando particularmente sobre este aspecto, observa Díaz Valcárcel:

El escritor comprendió que había que abandonar de una vez por todas un criollismo que rehuye la realidad puertorriqueña, un jibarismo que no tenía otro propósito que explotar de una nueva manera al campesino.¹⁰

2. El paisaje y el costumbrismo o desaparecen o pasan a un plano insignificante. El drama que se presenta es el del hombre de la ciudad. También se observa al hombre puertorriqueño fuera de su país: en Nueva York, Corea, España, etc.

3. Ante el hombre de hoy con todos sus problemas-- la enajenación, el desarraigo, la búsqueda de identidad-- estos escritores hacen una interpretación mucho más objetiva. Sus

obras denotan una gran madurez interpretativa del hombre y de sus circunstancias.

4. Una de las características más importantes de esta generación es el sentido de conciencia artística que impera en todos ellos. Marqués señala que aportan los jóvenes:

...la innovación formal y estilística inspirada en las tendencias estético-literarias de Francia, Inglaterra y los Estados Unidos...
...sin atraso ni vacilaciones, a las expresiones literarias de Vanguardia del mundo occidental contemporáneo.¹¹

Estos escritores se vuelven hacia la América Hispana observando a su vez la influencia de la literatura norteamericana contemporánea. Seymour Mentor dice:

No sólo la temática, sino también la técnica no tiene nada que pedir frente a la literatura mundial... Son capaces de adaptar ingeniosamente las innovaciones más atrevidas a sus temas puertorriqueños.¹²

José Luis González, Pedro Juan Soto, Emilio Díaz Valcárcel y René Marqués descubren a William Faulkner, Ernest Hemingway, John Steinbeck, John Dos Passos, Erskine Caldwell y luego descubren que los escritores hispanoamericanos leen a estos mismos escritores, toman de fuentes extranjeras idénticas, se preocupan por estéticas similares, en fin, descubren que --hijos de una misma época --hay una notable afinidad entre ellos.

Sin embargo, la inquietud socio-política del escritor isleño, --inquietud inherente a su ser que responde a su reali-

dad--; da cierta peculiaridad a la literatura puertorriqueña de esta generación que estriba en dar expresión no sólo a la preocupación social sino a las inquietudes metafísicas del hombre puertorriqueño.

Hemos observado que la obra de estos escritores "evolucionista" desde una literatura donde la forma literaria ocupa un lugar secundario en relación con el mundo de las significaciones, y donde el estilo pasa inadvertido, donde la preocupación social es lo que predomina, hasta las obras más recientes donde las preocupaciones metafísicas se hacen más perceptibles y la experimentación con la expresión literaria se lleva a cabo en un afán por reflejar estas mismas preocupaciones con una nueva estética.

En las últimas obras de estos escritores se emprende el acto de narrar con la mayor libertad posible en un intento de situar la narrativa puertorriqueña dentro de las corrientes literarias hispanoamericanas más audaces, aunque sin olvidar los problemas del hombre puertorriqueño que se observa ahora, como ya hemos dicho, desde un plano más metafísico y universal, pues a una preocupación de la obra novelesca como creación, se suman como de hecho ocurre en novelistas hispanoamericanos (C. Fuentes, G. G. Márquez, M. Vargas Llosa, David Viñas) preocupaciones sociales, filosóficas, etc. De ahí que el crítico puertorriqueño José Luis Martín haya observado:

La gran fuerza social de la narrativa hispanoamericana, y en general de toda nuestra literatura, es entre nosotros una constante insobornable. La visión nueva de esa temáti-

ca social, la vibración universal que se le ha impartido, y la inyección de un enfoque contemporáneo, no han eliminado la temática misma.¹³

Los jóvenes de la Generación del Cuarenta se sienten integrados a la gran familia de escritores hispanoamericanos. Sus obras los incorpora a un lugar sobresaliente dentro de la literatura de la América Hispana tanto por su innovación formal y estilística como por su preocupación por el problema existencial del hombre. Las corrientes existencialistas influyen poderosamente en esta generación, particularmente las que se relacionan con el concepto de la responsabilidad del hombre y con la de la literatura comprometida. Los protagonistas de las obras son puros reflejos de los escritores que actúan como testigos de su época, presentando un testimonio de ella.

B. Esbozo biográfico de Pedro Juan Soto

Pedro Juan Soto nació el 11 de julio de 1928 en Cataño, Puerto Rico. El mayor de seis hermanos de una familia humilde, pasa una niñez de pobreza, luchando para sobrevivir. Fue un niño precoz que aprendió a leer antes de comenzar la escuela. Desde temprana edad, mostró un gran interés por los libros. Tuvo, según él mismo confiesa: "Una niñez y una adolescencia bien balanceados en términos de lectura y experiencia vivida".¹⁴ Se interesó por la ciencia y la botánica, el espiritismo, el cine y las grandes obras literarias.

Antes de los diez años ayudaba a su madre vendiendo goma de mascar, galletas, dulces, etc. frente al cine de su pueblo:

Yo programaba el asunto, especialmente los sábados y los días de vacaciones: tantas horas para llegar a tales casas, tantas horas para mirotrear o nadar...15

Ya de niño se muestra fino observador, curioso y atento a todo lo que lo rodea. Aprendió giros de la lengua y el vocabulario del arrabal, mezclándose y conversando con la gente de su pueblo:

Me entusiasmaba más que nada hacer pensar a las personas mayores. Pensar en individuos que no existían, estimularlos a ir de mi mano. Me pregunto si no es lo mismo que sigo haciendo con mi obra literaria.16

A los trece años daba "clases de verano" donde cobraba a los vecinos por enseñarles "español y otras cosas". A los catorce años se sentía ya adulto. En la escuela secundaria continuó su entusiasmo por los libros, siguiendo su propio criterio en cuanto a las selecciones de sus lecturas; leyendo a Vargas Vila en lugar de los textos escolares.

En las universidades tampoco estudié mucho y nunca logre mejor promedio que C. Sabía que la sociedad me exigía obtener un diploma universitario, y repartía mis energías entre lo de cumplir con la sociedad y cumplir conmigo mismo.17

En 1946, a los diez y ocho años y recién graduado de la escuela superior, se trasladó a Nueva York con su familia

(cuatro hermanos y sus padres) para ingresar en la universidad y estudiar la pre-médica. Pero "al segundo año--dice--comencé a leer demasiados libros que nada tenían que ver con las ciencias y, poco después escribí mis primeras cosas".¹⁸

Lee El hombre en la calle de José Luis González y comenta:

Ya nunca fui el mismo. Hasta entonces me sentí confundido por la falta de dinero que me impediría estudiar medicina, hasta entonces no intuí que mi faena periódica de veinte horas semanales sin paga era una explotación y, peor, una zanzanada.¹⁹

De 1948 a 1951 escribió artículos, reportajes y entrevistas para las revistas Ecos y Temas y para el periódico El Diario de Nueva York. Colaboraba también en las revistas Temas y Letras y Alma Latina ambas de Puerto Rico. Recién terminado su bachillerato, en 1952, fue llamado al Ejército de los Estados Unidos. Fue a Corea y en sus experiencias de soldado se inspiró para escribir Los perros anónimos, la cual permanece inédita a causa del riguroso juicio crítico del autor. En ella trata el tema del puertorriqueño en Nueva York y la participación de éste en la guerra de Corea. René Marqués, que leyó la obra, opina que "tenía méritos suficientes para su publicación en ese período, pudiendo haber introducido entonces varias innovaciones en este género en Puerto Rico".²⁰ Al salir del ejército contrajo matrimonio con una joven puertorriqueña, y continuó sus estudios universitarios adquiriendo el título de Maestro en Artes del Teachers College de Columbia University.

En Nueva York desempeñó varios trabajos manuales: peón de cafetería, archivero, acomodador de cine, etc. Aprendió en carne propia lo que era ser un "Spik"; aprendió a ver todo en términos raciales y aprendió a resistir la pérdida de su idioma y su cultura. Esta experiencia en la gran urbe fue funesta: se puede palpar en la atmósfera de su primera colección de cuentos-- Spiks. De estos años en Nueva York relata en su libro autobiográfico A solas con Pedro Juan Soto:

Creo que era que detestaba Nueva York. De hecho tarde trece años en volver a esa ciudad para ver como había cambiado. Estuve dos semanas, la última de muy mala gana.²¹

De regreso a Puerto Rico en 1954, con su diploma universitario, se enfrenta con una isla inmensamente cambiada. Se siente rechazado por haber vivido en Nueva York. Pero logra, no obstante, vencer estos obstáculos. Su regreso fue una reafirmación de su identidad como puertorriqueño.

Soto trabajó para la Unidad Editorial de la División de Educación de la Comunidad hasta 1962. En la Unidad escribe libretos de cine y textos para panfletos educativos. La agencia, que se dedicaba a la educación del campesino puertorriqueño por medio de películas de corto-metrajés y folletos, contaba con un gran número de artistas, entre ellos, con René Marqués y Emilio Díaz Valcárcel. Fue el centro institucional de la Generación del 40.

Durante los años 1962-1964 Soto fue también Editor Asociado del mensuario San Juan Review. En 1969 inicia labores

catedráticas en la Universidad de Puerto Rico y de 1970 a 1971 dicta cátedra en el Programa de Estudios Puertorriqueños de la Universidad Estatal de Nueva York, recinto de Buffalo. Comenzó los estudios para el grado de Doctor en la Universidad de Toulouse en 1974 y en la actualidad reside en Zaragoza, España donde termina el manuscrito de su último libro-- una colección de cuentos titulado Un decir de la violencia, que trata de sus experiencias en Nueva York.

C. Spiks

Pedro Juan Soto, como todos los escritores de su generación, comienza su carrera literaria como cuentista. El cuento ha sido el género más cultivado por la Generación del 40. Soto publicó sus primeros cuentos en revistas y periódicos de Nueva York, pero, por no juzgarlos importantes, no los incluye en la primera colección de Spiks, publicada en 1956. Algunos de estos cuentos, no obstante, habían sido publicados a principio de la década del cincuenta en revistas literarias puertorriqueñas.

En Spiks el autor recoge siete cuentos y seis "miniaturas" o esbozos de cuentos muy breves que actúan como puentes. El libro tiene una gran unidad de lugar y ambiente que obedece a un plan definitivo del autor: revelar la vida de sus compatriotas en Nueva York: sus problemas psicológicos, sociales y económicos como emigrantes en la gran urbe. Los personajes de estos cuentos viven en un mundo angustioso e indife-

rente a sus sufrimientos. Son las cosas sórdidas, deprimentes y horribles las que han atraído a Soto. Una vena pesimista-naturalista corre por todo el libro, reflejando la actitud negativista del autor.

Soto ha sabido--como todos los escritores de su generación--combinar las preocupaciones sociales con temas universales. Los cuentos, aunque se desarrollan en Nueva York (con la excepción del primero que tiene lugar en el aeropuerto de Puerto Rico), y no obstante, su sabor neoyorquino, trascienden todo localismo.

En el primer cuento, "La cautiva", Fernanda, enamorada del esposo de su hermana, no siente el menor remordimiento por su pecado. Su anciana madre lucha por salvar el matrimonio de su hija Inés enviando a Fernanda a Nueva York donde presentimos que su perdición será inevitable. Humillada y frustrada, Fernanda espera inútilmente la última despedida de su cuñado que ha venido a hurtadillas al aeropuerto a asegurarse de que la joven se ha marchado.

En "Garabatos" si bien Graciela comparte un sótano anti-higiénico con su esposo e hijos, no sabe ni puede apreciar el amor que su marido le profesa. Cuando Rosendo, con gran sensibilidad artística, le dibuja un cuadro en la pared del baño como símbolo de su amor y regalo de navidad ella, por moverse en un mundo espiritual limitado, borra los "garabatos". Rosendo siente que: "Todo él había sido estrujado por un trapo de piso y las manos de ella le habían exprimido fuera del mundo".²³ La incomprensión y la incomunicabilidad es la nota pre-

dominante en este cuento.

El dolor de una madre que ha de separarse de su hijo retardado mental es el tema de "Los inocentes". En una escena patética, Hortensia trata de convencer a su madre que su hermano Pipe estará mejor en un sanatorio. La madre, impotente ante la angustiada realidad-- igual que su hija--, trata de ahogar sus sentimientos.

Hortensia tiró la puerta y bajo con Pipe a toda prisa. Y ante la inmensa claridad de un día de junio, quiso huracanes y eclipses y nevadas. (21)

En "Ausencia" presenciamos el desajuste mental de Alta-gracia, abandonada por su marido. En la soledad de su apartamento Alta-gracia se ha creado todo un mundo ilusorio imaginando que su marido la visita para continuar sus relaciones sexuales.

En "Campeones" Piruco, el niño del arrabal, en busca de reconocimiento, siente que toda su vida cobra significado porque le gana dos juegos de billar a Gavilán, el mejor jugador del barrio que acaba de salir de la cárcel. Gavilán logra ganar con trampas la tercera partida pero Piruco, resentido, sabe que el mundo entero reconocerá que él es el campeón:

Ah, pero aquellos tres individuos rezarían la noticia de la caída de Gavilán. (53)

El ambiente aniquilador es el tema de "Bayaminiña". So-to presenta al humilde vendedor ambulante dispuesto a trabajar honradamente vendiendo fritas, pero ha de enfrentarse al

antagonismo exterior que la ley injusta le impone. Un policia lo multa y el vendedor se siente completamente derrotado.

En "Dios en Harlem" observamos a una prostituta indecisa entre proseguir con su mala vida o comenzar una nueva con hogar e hijos. Al quedar embarazada, Nena, por su genuino sentimiento maternal, quiere "abandonar la perrera de Harlem y dedicarse a su hijo". (59) Pero impotente ante el ambiente desolador, se refugia en una fe instantanea creyendo tener a Dios en su vientre. "Y palpando el vientre, susurraba: Diosetaquf Diosetaquf Diosetaquf..."(78)

Los cuentos, igual que las "miniaturas", reflejan un mundo cruel, de violencia, brutalidad, pobreza y sufrimiento. Las primeras tres "miniaturas" son monólogos frente a un oyente mudo al cual se le pide que sea intérprete, o al cual se le relata un incidente cruel. Estos esbozos de cuentos comienzan la acción "in medias res" y requieren la colaboración del lector. Por su técnica y por la violencia de lo narrado se acercan a varios cuentos de El llano en Llamas de Juan Rulfo. Igual que los personajes de este escritor mexicano, los personajes de Soto viven en un mundo de angustia y frustración, condenados de antemano por su impotencia y por el ambiente que los oprime.

Las "miniaturas" se relacionan con los cuentos por la crudeza de su lenguaje y por su dramatismo espontáneo que hace de estas chispas de vida que revelan las impresiones de los personajes que luchan y sufren en la gran ciudad.

Los cuentos terminan con un conformismo derrotista de los personajes. El autor no interviene en su caracterización: deja que ellos se desarrollen ante nuestros ojos por medio del diálogo y de sus acciones. Son seres frustrados incapaces de luchar contra el ambiente. Fernanda no puede poseer al hombre que cree amar, Pipe en el segundo cuento vive encerrado tanto en el mundo físico como espiritual; su madre está incapacitada para intervenir en su felicidad; su hermana Hortensia, quien ha asumido el puesto de cabeza de familia, en su intento por adaptarse a la nueva vida de la ciudad, piensa que su hermano resulta un estorbo. En "Carabatos" la frustración de Rosendo y Graciela es consecuencia de la pobreza del ambiente antihigiénico en que viven, pero más aún de la extremada pobreza espiritual de Graciela que no logra comprender a su marido.

Son seres acorralados por el ambiente y por su incomunicabilidad. Altagracia es prisionera de su propio pasado. Esquizofrénica y sola, vive en un mundo ficticio que ella misma se ha creado en busca de su felicidad. El ambiente destruye al vendedor de "Bayaminiña" mientras que Peruco en "Campeones" es derrotado en un juego de billar, pero se refugia en su enajenación mental creando su propia fantasía. Nena se refugia en la fe instantánea e imagina su salvación con la llegada de Dios a Harlem. Todos los personajes son impotentes ante la realidad, como lo son también los personajes de El llano en Llamas. Gregory Rabassa resume este as-

pecto de los personajes de Soto cuando dice:

Pedro Juan Soto has done the chronicle of these people-- the Spiks. He has shown the barrio in its isolation..These are not tales of confrontation... The stories here, then are what our teachers have told us are the universal experience, meaning that experience is pretty grim and the grave should really be the goal.²⁴

No obstante, la fuerza de estos cuentos reside no sólo en la magnitud de los personajes y de la trascendencia de los temas universales, sino de los recursos estilísticos de que hace gala el autor. Soto demuestra su conocimiento de las técnicas narrativas modernas hacia la época de 1951 a 1955, adelantándose bastante a los de su generación y a muchos cuentistas hispanoamericanos en cuanto a temática y conocimiento de las técnicas modernas. Prevalece el monólogo interior, la introducción "in medias res", el uso sistemático del diálogo y la pausa, la presentación fonética de lo hablado, la reacción de los sucesos preferible a la explicación del suceso.

Una de las notas más sobresalientes de los cuentos de Spiks es la parquedad estilística que Anderson Imbert señala como "un poco a la manera de Hemingway".²⁵ Esta parquedad se manifiesta por la economía de medios expresivos con los que se logra un máximo de efectos. El laconismo expresivo es deliberado. En las "miniaturas" donde se despoja el cuento de todo adorno literario, Soto dice que le vino la idea:

De mi afañ por la concisión por un lado, y de haber admirado la manera sumamente abreviada

con que trato Hemingway sus viñetas en In Our Time, su primer libro. Procure superar sus viñetas.²⁶

La misma técnica de las "miniaturas" se percibe en los cuentos donde se elimina todo adjetivo y descripción que no sea sumamente importante. La prosa es extremadamente cuidada: cada palabra esta medida para dar ese sabor a puertorriqueñismo de las clases bajas en la ciudad. En el siguiente ejemplo hablan Piruco y Gavilán en "Campeones":

--¡No me vengah con eso, chico! Así no me ganah. Gavilán arqueó una ceja para mirarlo, y aguzó el hocico mordiendo el interior de la boca.
 --¿Qué te duele? --dijo.
 --No, que así no--abrió los brazos Piruco, casi dándole al coime con el taco. Tiró el cigarrillo violentamente y dijo a los espectadores--: Uhtedeh lo han vihto, ¿vaidá?
 --¿Vihto qué?--dijo, inmutable Gavilán. (51)

Predomina el poder evocativo de las palabras; la función caracterizadora y coloquial del lenguaje es muy adecuada. El lenguaje --que fluye de los labios de personas incultas --tiene una expresividad que parece exenta de artificio literario. El habla de los personajes tiene un gran poder representativo, muy apropiada para el hablante que la emplea. Hugo Rodríguez Alcalá comenta:

Pedro Juan Soto conoce y domina sus temas. Sus personajes hablan un genuino argot puertorriqueño. Los cuentos y "miniaturas" de Soto son oscuras aguafuertes. Sus escenas no parecen descritas sino grabadas en ácido nítrico.²⁷

Seymour Menton, en la antología de El cuento hispanoa-

americano ha señalado la habilidad del autor para captar la psicología de los personajes a un nivel universal:

Por medio de un episodio muy limitado, Pedro Juan Soto esboza la vida de los puertorriqueños en Nueva York y penetra en la psicología de cualquier joven de dieciséis años... Al principio, el vocabulario técnico y el español híbrido del diálogo pueden desconcertar al lector no iniciado, pero poco a poco se impone el aspecto universal del cuento. 28

Estos temas de soledad y desolación han de verse no solamente en el cuento sino también en Usmañ, su primera novela, y Ardiente suelo, fría estación que estudiaremos a continuación.

C. Usmafi

Usmafi--publicada por el Club del libro de Puerto Rico--es la segunda tentativa novelística de Pedro Juan Soto. Esta "obra ambiciosa de un aprendiz de novelista" como él mismo la llama,²⁹ había obtenido mención honorífica en el certámen de literatura del Ateneo Puertorriqueño en 1958.

Por su técnica la obra pertenece a la novela lineal tradicional y por su tema a la nueva novela. Tanto por la posición histórico-literaria que ha optado por tomar el autor, así como por los problemas sociales y políticos más sensitivos de la realidad puertorriqueña que refleja, Usmafi es una novela de carácter testimonial. En la obra se encuentran la lucha constante del autor por una posición estética y su afán moral crítico o redentor.

Por un lado observamos al autor moverse dentro de una realidad concreta--las circunstancias de la isla de Vieques durante los años 1930-1950--; por otro lado, vemos que Soto ha sabido transformar y manipular esa realidad al convertirla en literatura. La novela no es un alegato sino un documento donde se ha prescindido de todo costumbrismo y paisajismo para enfocar la historia de Usmafi--joven viequense de madre negra y de padre norteamericano blanco-- y la vida angustiosa del pueblo de Vieques, isla agrícola al este de Puerto Rico convertida en base de las fuerzas armadas de los

Estados Unidos. Este pueblo de Vieques que es, como lo llama uno de los personajes, "Colonia de una colonia", aparece como trasfondo para la historia de un adolescente acorralado por las circunstancias.

Soto nunca vivió en Vieques; de ahí que la isla cobre el carácter simbólico de Puerto Rico. La novela, según las palabras del autor:

Es un libro acerca de Vieques, lugar que hice microcosmo de Puerto Rico. Pero la materia prima en lo que atañe a casos individuales, al caso de los personajes, provino para muchas cosas de mi imaginación y de lo que conocía de Cataño. 30

El autor se esconde en muchas de sus criaturas a través de toda su obra novelística. Junto a lo inventado se desenvuelve paralelamente lo autobiográfico. Nos aclara:

...Las aventuras de la adolescencia de Usmaíl son bastantes más; los retos de los jóvenes veteranos en la plaza, los desordenes en el cine...

Isabel Segunda--la capital de Vieques--no es más que un pueblo pequeño rodeado de agua. Use mucho de Cataño para configurar a ese pueblito, configurarlo espiritualmente,... 31

El autor hunde su mirada en el protagonista y todo lo que le rodea, aún antes de que este entre en el escenario de la vida, mostrándonos las trágicas circunstancias de su nacimiento como si todo estuviese planeado de antemano para el triste y violento desenlace de la obra. En Usmaíl predomina la soledad y la desolación tan característico de la obra cuentística del autor igual que de los escritores de la Generación del Cuarenta.

1. Los personajes - Chefa y Mr. Adams

La primera parte de Usmaíl trata de Mr. Adams y Chefa, los padres de Usmaíl. Desde luego, en estos personajes Soto no tuvo en mente presentarnos caracteres profundos.

Chefa no se desarrolla en la obra ni penetramos en su interior. Su creación gira alrededor de Usmaíl y su papel en la obra está en función del protagonista. En el proceso creador de esta obra precede la concepción del personaje principal a todos los demás personajes. Sin embargo, cabe señalar, que Soto ha depositado en Chefa todas las características de la mentalidad del hombre colonizado. Cuando comienza la obra Chefa es una joven alegre y vivaracha. La vemos por vez primera en la fila de la P.R.E.R.A.³² esperando recibir los alimentos del norteamericano, Mr. Adams. El extranjero, de ojos azules y pelirrojo, se fija en ella, y Chefa, olvidando la deshonra que causará a su propia persona, se entrega de inmediato al hombre blanco. Nunca le exige nada, porque si había cuidado de su pundonor y de su pureza con los jóvenes negros, sin permitirles ir más allá de un beso o una caricia, Chefa fue para Mr. Adams una conquista fácil. "Acordar la cita fue fácil--piensa el norteamericano--Demasiado fácil, le parecía luego".³³

La joven negra se somete al extranjero con regocijo; permite y tolera las citas de amor en el incómodo automóvil. Cuando queda encinta, Mr. Adams la rechaza; abandonada y triste se planta en medio de la carretera para detener el auto-

móvil del norteamericano que le grita:

-¡Negra demonio, quita! ¡Yo no querer verte, negra demonio! ¡Yo blanco, blanco, blanco! (56)

Pero Chefa, ingenua, prefiere aferrarse a la duda:

Dudó, entonces, que el hubiera hablado sinceramente, que él dijera lo que dijera con verdadero sentimiento y no forzado por las problemáticas circunstancias que afrontaba y que nada tenían que ver con el amor de ambos. (57)

Mr. Adams es un personaje inverosímil que cae en el maniqueísmo. Lo vemos demasiado preocupado por el sexo y por una conquista fácil, viendo en la mujer nativa un instrumento de satisfacción erótica. Burócrata sin escrúpulos, está dispuesto a ir a cualquier extremo para obtener el puesto que desea:

Qué le habían condenado al destierro por no formar parte del círculo de favoritos en la Fortaleza... A ver si lograba tomarse un par de semanas de vacaciones para recoger toda la flora de Vieques y Puerto Rico y granjearse así la confianza del Gobernador. A ver si así se hacía de un escritorio en San Juan (50)

Mr. Adams, agobiado por la vida en Vieques, huye dejando a Chefa quien, inocentemente, cree que él volverá con bonitos muebles para "una casita que levantarían a la misma orilla de la carretera". Comienza la angustiada espera por la carta que le comunicaría la llegada. Como los personajes de Spiks, Chefa crea su propio mundo de fantasía. La joven se

aferra a la espera de la carta que la deshumaniza conduciéndola hasta la locura. Con el paso de los días la carta cobra carácter mítico:

De manera que el hombre, a pesar de que siguió largando los sacos en la acera y recogidos luego con el añadido peso de aquel par de semejantes a cobos o arañas, se despreocupó (jamás podría olvidarse ya) del americano y su mítica carta; se tornó inmune, luego, al continuo hallazgo de la negra acucillada en el portal... (75)

En ouclillas en el portal, Chefa espera continuamente ver en el desembarcadero la lancha que le traera la carta que nunca se había escrito, transformándose casi en una fiera:

Había visto demasiada fiereza en sus ojos cuando la halló forcejeando con el marinero, y temía que ella tan solo aguardara algún descuido suyo para arrebatarse los sacos, ya que la carta tampoco había llegado esta vez. (73)

Su voluntad desaparece permaneciendo inmóvil con unos ojos "tan húmedos como masa de cobo" que existen únicamente para mirar los sacos del correo: "pero la mirada no iba dirigida a él, sino a los sacos, y la sonrisa era muy parecida a la de una niña semidormida". (73)

Tanto Chefa, como su padre Quico el Morrocoyo, abandonado por su mujer, andan sonámbulos por el pueblo cobrando así carácter fantástico:

La gente no tardó en hallarles semejanza con aquel par de fenómenos de marzo. Si pasaba Quico--largos troncos, brazos como aspas, alto y chacharero--,era el viento. Y si pasaba Chefa--seria, pesadota, casi fantasmal--,era la lluvia. (76-77)

Los ojos acuosos de la negra se enfocan en una sola palabra "U.S. Mail"-- letras que para ella significan la esperanza. Muere al nacer su hijo, pero le ordena a Nana Luisa, su vecina curandera, que llame a su hijo Usmañl:

- ...lo vamos a nombrar Usmañl.
- Ta bien, nena. Ismael. Pero si sale una chancleta...
- No! -gritó Chefa-. Us..., Usmañl. (79)

Nana Luisa

Nana Luisa es el personaje femenino más interesante de toda la obra novelesca de Pedro Juan Soto. José Emilio González, el crítico puertorriqueño, la considera:

el personaje más interesante de Usmañl, el más vivo y auténtico, porque es el único que no se deja enajenar. 34

Le faltó poco a Soto para crear una figura mítica del personaje de Nana Luisa: "la médica de los pobres", la "profeta", la "sabelona", la "curalotodo". Nana Luisa no es solamente un personaje pintoresco, sino también de dimensiones profundas. El escritor la presenta al comienzo muy animada vestida como la "Aunt Jemina" de las cajas de harina de maíz:

Su cabeza envuelta en un pañuelo anaranjado, su blanca blusa de mangas largas, su falda ancha y mullida por las múltiples enaguas que escondía, y sus dedos repletos de sortijas de distintos tamaños y formas y metales, dábanle cierto aire funambulesco al soberbio e impresionante personaje que ella se había dedicado a interpretar; y que interpretaría en esta misma vesti-

menta durante otros cinco años más, hasta descubrir un día que los americanos le habían copiado el corte de su indumentaria para vestir a una negra pintada en una caja de harina de maíz. (32)

Su pasado es un misterio. Viene a Vieques porque el Brujo Daimas, su tío, le dice en una revelación:

"Luisa, recoge tus bártulos y ve a Vieques, donde la gente te necesita, donde podrás hacer una causa valiosa y redentora". (37)

Y Nana Luisa viene a la islita como si bajara del cielo. Cariñosa, amable y servicial, tiene un remedio para todos los que vienen a su bohío en busca de ayuda. Pero Nana Luisa que no cree en los brujos, ni en los espíritus, ni cree en Dios, piensa que el hombre necesita que se le engañe con la existencia de un Dios:

No le quedaba más remedio que inventar una mitología particular para descargar la culpa que el Hombre no estaba dispuesto a reconocer como suya, la ejecución de acciones gloriosas que tampoco creía dignas de llamar milagros. (37)

Sabe curar los males físicos "apelando a su cabeza repleta de cosas sabihondas y a un oído recogedor de los consejos de algún espíritu", porque ella también ha de vivir y "si el jíbaro era bobo..., pues venga la azucena para Yáscara el Bueno y venga la picapica para Cebute el Maldito y venga todo lo que usted quiera para el espíritu del cual usted dice que depende su salud y su suerte". (38-39)

Nana Luisa es la figura matriarcal fuerte y comprensiva,

segura de sí misma, que tiene la fuerza propia para luchar con el mundo. Además es el símbolo de todo lo positivo de la cultura puertorriqueña que se mantiene firme ante el extranjero. No teme a nada ni a nadie. Cuando los marinos se apoderan de Vieques le da a la nana un soponcio: desde entonces, comienza lentamente a morir. Muere a los 114 años, y sus restos caben en una cajita "tan pequeña que no daba para contener el alma de Nana Luisa" y que Usmafi, solo, lleva sobre sus hombros.

Nana Luisa unifica la obra porque es el único personaje que aparece en los tres libros de la novela. Tiene presencia independientemente de su relación con Usmafi porque tiene existencia propia. Su carácter va cambiando a través de la obra y hacia el final, Nana Luisa, antes de morir, se siente defraudada y triste. Usmafi la oye quejarse y piensa:

No recordaba las palabras que dijera, pero sí lo que intentó, lo que pidió para una pobre vieja torturada por el tiempo y los hombres y la pobreza... (252)

No se le ha comunicado al lector la tortura de Nana Luisa por "el tiempo y los hombres y la pobreza". La hemos visto conforme con su vida a través de la novela. Si se ha quejado de la presencia de los norteamericanos en la isla, los monólogos interiores no han reflejado esta inmensa tortura, y dan la impresión de conformismo por parte de la nana. Lamentamos que el autor no haya dedicado más páginas a este personaje tan auténtico e inusitado en la literatura insular.

Usmafi

Los dos pasajes aludidos al comienzo de Usmafi en el epígrafe--tienen como propósito enfocar los dos sentimientos predominante en la obra. El primero, el pasaje de William Faulkner Intruder in the Dust:

Some things you must always be unable to bear
Some things you must never stop refusing to
bear. Injustive and outrage and dishonor and
shame. No matter how young you are or how old
you have got. (7)

El segundo pasaje está tomado del poema "Topografía" de Luis Palés Matos:

Esta es toda mi historia:
sal, aridez, cansancio,
una vaga tristeza indefinible,
una inmóvil fijeza de pantano,
y un grito, allá en el fondo,
como un hongo terrible y obstinado,
cuajándose entre fofas carnaciones
de inútiles deseos apagados. (7)

La desesperación, la injusticia, la nada y la impotencia son los sentimientos que prevalecen no sólo en Usmafi sino también en algunos de los otros personajes y en todo el pueblo de Vieques. Soto ha logrado personificar--por medio de su protagonista o antagonista, --esa "vaga tristeza indefinible" de inútiles deseos apagados que caracteriza al ser puertorriqueño para llegar a universalizar la experiencia puertorriqueña por medio de Usmafi. Este aspecto se acerca a varios novelistas hispanoamericanos del Neorrealismo donde, según Fernando Alegria:

El novelista es un hombre que actúa dentro de una sociedad y a quien esa sociedad contamina y compromete y sobre la cual deja el su marca personal y a fondo. La novela es una concepción del mundo. 35

En Usmafi se ha dejado atrás la lucha con las fuerzas naturales: la lucha ahora es con el propio ser y con la soledad, predominando el conflicto humano del protagonista.

Seymour Menton afirma que en Usmafi

se presenta los conflictos psicológicos de un hombre marginal que se convierte en símbolo de su tierra. 36

Dada la época en que se escribió esta obra, el autor aporta una nueva visión de la realidad puertorriqueña, tanto por el tema como por el esfuerzo en incorporar a la novela el problema racial en Puerto Rico.

Usmafi no es solamente un personaje simbólico del mestizaje racial en la isla, sino también del mestizaje cultural. El autor crea una situación extrema--la unión de un norteamericano blanco con una puertorriqueña negra que dará a luz un hijo mestizo--Usmafi--, para abarcar dos temas:

Pensaba en Negro--nos dice Soto--pensaba en perseguido, pensaba en un símbolo carnal para Vieques. Luego se me ocurrió hacerlo mulato, cosa que me permitiera bregar con el mestizaje cultural. 37

El problema de Usmafi, no obstante, tiene una tercera dimensión trágica-- su nombre. El joven mestizo comienza a perturbarse profundamente cuando sabe que su nombre son las letras del correo norteamericano. "Usmafi" deja de significar su

nombre para convertirse en una marca que lo perturba convirtiéndose tan ambigua como su nombre y fisonomía:

El muchachito de pelo serrín, y narices demasiado chatas y labios demasiado gruesos para la blancura de su piel,... (95)

El dilema de Usmaíl--, como el de Joe Christmas de la novela Light in August de William Faulkner que trata el mismo tema--, es el del joven que no puede encontrarse a sí mismo ni puede aceptar su condición de mestizo. De aquí que uno de los temas de la novela sea las consecuencias destructivas que resultan cuando se intenta resistir la vida: la inhabilidad de aceptar el placer y el dolor que ésta representa. Usmaíl, al tratar de evadir su nombre, intenta escapar de su mestizaje cultural y racial, trata, asimismo, de soslayar toda su condición de inautenticidad para encontrar su verdadero ser. Igual que Joe Christmas, Usmaíl es un personaje trágico, pues está condenado antes de nacer por la división racial que ha escindido al hombre entre blancos y negros. Sin embargo, Soto no ha tratado el tema racial a fondo, y lo que predomina en la novela es la angustia existencial del joven puertorriqueño, la inmensa angustia del que debe pero no puede identificarse ni como negro ni como blanco; o sea, la angustia del que busca establecer su identidad. Usmaíl no puede aceptar su "raza" como algo accidental a su individualidad, porque el problema fundamental para el joven es que nunca sabrá si es blanco o si es negro. Quiere imponerse a la sociedad pero ésta le es hostil e indiferente. La

fuerza trágica del joven mestizo surge del conflicto que se origina como resultado de la contradicción entre su mundo privado en pugna con el mundo externo.

Usmafi crece en un ambiente ambiguo. Su primera experiencia con los norteamericanos es tanto de asombro como de admiración y de pena:

La Base, al verla por primera vez, lo espantó con sus alambradas y lo encantó con su afetreo de maquinarias que parecían, desde lo alto del cerro donde se asomaban, juguetes de hojalata de fácil manejo. Luego le perdió el miedo a las alambradas, aunque comenzó a sentir lástima de la llanura ultrajada, y se enamoró más y más de los juguetitos--hombres, torres, barracones y motores-- que él hacía bailar a su gusto en la imaginación. (97)

Es muy joven para escarbar en la intimidad y aclarar lo que le perturba, hasta que Guimbo, su compañero de clase exclama: "¡No se largan los hijeputas! No se cansan de comer tierra!", entonces Usmafi se da cuenta de que lo ha visto todo anteriormente en una nebulosa:

La frase aquella--"comer tierra"--le daba un carácter distinto a todo, le decía más que todas las palabras incomprensibles que Nana Luisa había voceado las veces que pasaran juntos por allí. (115)

Nana Luisa le recuerda constantemente que los extranjeros son sus enemigos; el niño pronto intuye--a pesar de su corta edad--que su tierra está en poder de los extranjeros. Se inclina a las creencias de su nana hasta que descubre que su padre era norteamericano. La reacción del niño es de orgullo,--reacción típica del colonizado-- termina su

amistad con Guimbo y comienza su afición hacia los soldados veteranos, pero cuando uno de ellos le dice "Negro" Usmafi--en un monólogo interior--se siente angustiado:

Habían dicho, negro. No querían decir nada con eso. Era una simple palabra: negro. A él no debía ofenderle, porque él era blanco. Su madre había sido negra, sí, pero él era blanco y no había que pensar en eso. (158)

Al enfrentarse con éste término--negro--queda vacilante y vemos su vulnerabilidad. El viejo Macario, en estado de embriaguez, le dice que está embrujado. Usmafi comienza a imaginarse un sin número de intrigas que las mamaluás habían hecho para embrujar a Chela. Crea un mito alrededor de su madre, porque solamente embrujada la mujer pudo haber pensado tal nombre. Nana Luisa pacientemente le escucha hablar de los posibles brujos de Chela:

Oíale hablar sobre plumas de cotorra echadas por alguien bajo la almohada de Chefa, y callaba. Oíale tejer hechizos alrededor de unos dientes de perro sarnoso colgados de alguna oculta mata en el batey de Chefa, y callaba. Oíale añadir, día tras día, nuevos capítulos a aquella larga novela sobre la negra que se enamoró del blanco--y blanco americano: pecado mayor--y que fue embrujada por las mamaluás vengativas para que condenara a su hijo, a manera de máximo castigo para ella y el maldito fruto de su vientre. (181)

La obsesión de Usmafi contra los norteamericanos vuelve a aumentar con el creciente dominio que ejercen en la tierra y, simultáneamente, se incrementa el odio por su nombre. Al resintir su situación económica, al igual que su origen, abandona la escuela. Se va al mar: "un amplio continente de paz donde paseaba a su gusto", donde se podía sentir a sus

anchas. El mar en Usmaíl, como en La peregrinación de Bayoán y La ceiba en el tiesto, se convierte en símbolo de libertad para el ser puertorriqueño. Juan Lorenzi en la novela de Laguerre dice: "Lo que deseo es libertad y el mar me hace creer que la tengo". 38

A su primera experiencia con el mar, Usmaíl auna su encuentro con la vida sexual. Conoce a Narcisa, mujer blanca que le dobla la edad, y con quien tiene las primeras experiencias sexuales. Logra llegar al olvido a los marinos norteamericanos, pero cuando éstos tratan de abusar de Narcisa, Usmaíl se siente ultrajado e impotente ante el extranjero. Muere Nana Luisa para colmo de su desesperación. Solo y sin amparo, piensa que "su tierra estaba maldita, su nombre era otra maldición. Su madre había sido una puta asquerosa". (59) Decide que "Nada podía hacer por la tierra, aunque quisiera, pero debía hacer algo por su nombre. Cambiárselo." (259)

En la búsqueda de un nombre que lo defina, decide ir a Puerto Rico:

"Yo me vaa llamar celedonio". Algo cómico ese nombre, pero nada tan terriblemente cómico como Usmaíl. "Yo me vaa llamar Simplicio". O Eduviges. No, ése no. Marcial... Facundo... Luis, como su nana. No Josefo, o José, como su madre. Como su puta madre. (265)

Frente al mundo opresivo, Usmaíl en vez de reaccionar contra su destino, que le parece impuesto desde antes de nacer, opta por negarlo. Decide olvidar su pasado e intenta comenzar nuevamente. Para ello es necesario borrarlo todo: no pensar más en su padre extranjero, en su madre negra, en la

ocupación militar de Vieques, ni en las ideas de Nana Luisa. Será necesario salir de la isla porque su tierra "está maldici-
cida".

Cruzó el muelle--el maldito muelle donde mismo quizás, una maldita negra había llorado estúpidamente por un corazón que no lo merecía-- y entró a la lancha. (287)

En Usmafi Soto presenta un adolescente que toma conciencia de su ser, que quiere crearse a sí mismo, que quiere ser "el mejor hombre que pueda". Estas manifestaciones de Usmafi le acercan a una concepción existencialista del hombre. Manuel Mounier resume las ideas existencialistas del ser de la siguiente manera:

El ser humano no es lo que el decreto eterno e inamovible de una esencia le ha impuesto ser; es lo que él ha resuelto ser: autodeterminación. No podría, pues, estar provisto de una definición abstracta, de una naturaleza anterior a su existencia: él es su existencia; él es lo que él se hace. Sus modos de ser no son propiedades permanentes que posee, sino maneras concretas de existir que, cada vez, lo comprometen por entero y lo conducen hacia adelante en la aventura de sí mismo. 39

Jean Paul Sartre afirma en Being and Nothingness: "Man's relation with being is that he can modify it. For a man to put a particular existent out of circuit is to put himself out of circuit in relation to that existent". Más adelante concluye:

We must find in freedom itself the conduct which will lead us to the threshold of immanence and which remains still sufficiently objectively disengage its conditions of possibility... For man to be able to question, he must be capable of being his own nothingness. 40

Usmafi en la búsqueda de su autenticidad no sabe quién es: "Yo me vua llamar Celedonio", "Yo me vua llamar Simplicio. O Eduviges". La búsqueda de su ser comienza con la búsqueda de su nombre y con el proceso de olvidarlo todo--proceso que no será tan fácil. Cuando llega a Puerto Rico se encuentra a cada paso con esa realidad que quiere olvidad: Puerto Rico es también Vieques--allí también se palpa el poder extranjero representado por los infantes de marina.

Con la ilusión de cambiar su nombre y comenzar una nueva vida, Usmafi, tan pronto llega a San Juan, se dirige al tribunal pero las cortes están cerradas. Como empujado por su cruel destino, el joven entra en un bar con la esperanza de economizar unos dólares con la conquista de una prostituta que se enamore de él--vestido con su traje de hilo blanco--y le ofrezca hospedaje. Conoce a Meche, que muestra interés, sin embargo, una vez entran al lugar varios infantes de marina, ésta pierde toda inclinación hacia Usmafi, que había fingido haberse fugado de la hacienda de su padre. Humillado por el rechazo de la prostituta, no obstante, el joven rehúsa entregársela a los infantes de marina. Cuando Usmafi intenta salir del lugar con la embriagada Meche, ésta se niega, interviene uno de los marinos arrojándole un golpe a Usmafi que Meche recibe en su lugar derrumbándose al instante. Los gritos de la prostituta aturden al joven meztizo quien "La dejó caer, entonces, atontada por el puñetazo recibido en la cabeza, gritando, retorciéndose, maldiciendo..."(307) Usmafi

en un momento de furia, recordando las veces que había contraído su ira frente a los infantes de marina, se enfrenta al norteamericano que se ha convertido en el símbolo de todo lo que lo ha oprimido.

Y ya no vio más en ella a la prostituta desconocida, sino a Cisa, a Nana Luisa, a todas las mujeres que habían gritado así alguna noche en Vieques, a su madre misma, a la isla, a aquella parte delicada de su vida que se había roto o astillado por culpa de ellas y por culpa de todo lo que fuera blanco y violento y opresor. (307)

En su dolor, en su frustración, en su ira contra el invasor Usmaíl mata al extranjero que él cree le ha robado sus tierras, violado sus mujeres y degradado sus hombres.

Como Dolorito Montoya en La resaca, Usmaíl se enfrenta al opresor como único recurso de redención. Cuando da muerte al marino da muerte al "injustice and outrage and dishonor and shame", de que habla Faulkner en el epígrafe de Usmaíl. Igual que Ascensión Lastre en Juyungo (1958), del novelista ecuatoriano Adalberto Ortíz, Usmaíl se rebela en un acto heroico. Como Bigger Thomas en la novela Native Son (1940) del autor negro norteamericano Richard Wright (1908-1960), o Cass Kinsolving en Set this house on Fire (1960) de William Styron (1925), Usmaíl adquiere conciencia de su existencia al dar muerte a algo o alguien que representa al opresor. Bigger Thomas toma conciencia de su ser y de su libertad cuando mata a una mujer blanca y piensa:

Never had he had the chance to live out the

consequences of this action; never had his will been so free as in this night and day of fear and murder and flight.⁴¹

Bigger, igual que Usmaíl, mata por casualidad en un momento de violencia, pero una vez ha cometido el asesinato se siente libre:

Having been thrown by an accident murder into a position where he had sensed a possible order and meaning in his relation with the people about him; having accepted the moral guilt and responsibility for that murder because it had made him feel free for the first time in his life...⁴²

Edward Margolies, al comentar la obra de Wright, dice de Bigger Thomas:

In killing Mary, he feels he has destroyed symbolically all the oppressive forces that have made his life a misery. Thus perhaps her death was not so accidental as it seemed at the time. Bigger enjoys a sense of potency, of power and freedom that he has never before experienced.⁴³

En Set this house on Fire Cass Kinsolving en búsqueda de libertad mata al hombre que lo esclaviza, Mason Flagg. Sidney Finkelstein en su libro Existencialism and Alienation in American Literature ha hecho este comentario sobre el significado del crimen:

A human being is faced with two millstones of being and nothingness, between which society is ground away. The world is madness and tragedy. The individual makes his decision for life by asserting his scorn for the world, and if his bid for freedom demands that he kill another, that is what he must do.⁴⁴

Usmaíl al dar muerte al marino blanco, ha creído matar todo lo opresivo y blanco que hay en él:

Se levantó de la silla, tendió calmadamente las manos a las esposas, y miró una vez más el cadáver de Guimbo y Chefa y Mr. Adams por entre el humo de la colilla que pendía de sus labios.
(310)

Tanto Guimbo-- su amigo de infancia que "vende" jibaritas a los norteamericanos--como su madre, se habían rendido al colonizador, simbolizado en Mr. Adams. Usmaíl decide llamarse Negro, "nombre que le apartaba de todo lo blanco, que le aislaba de los americanos, que sería el mejor tributo para Nana Luisa, y que todos recordarían para siempre cuando lo hicieran público". (310) El conflicto entre Usmaíl y el mundo blanco se ha venido desarrollando a través de la obra. Las relaciones sexuales de Usmaíl con Narcisa le habían servido para vengarse de ese mundo.

Jamás había sospechado que el acto sexual fuera origen de tanta felicidad. Porque, con Narcisa, aquello era lo mismo que refir con el mundo entero, que era blanco. Poseyéndola, castigaba en aquel cuerpo muchas de sus frustraciones, muchos de los sufrimientos soportados.
(255)

Usmaíl, más allá de su crítica socio-política, refleja una dimensión existencial. Si es verdad que el sentimiento de angustia y fracaso en el joven mestizo ha sido condicionado por las condiciones concretas de la vida puertorriqueña: racismo, pobreza, colonialismo, etc., el autor ha dado también expresión a las inquietudes y anhelos de un adolescente

en riña con el mundo. Usmaíl se siente solo y abandonado en un mundo sin Dios:

Creatura de Dios, abandonada a sus propios recursos. Porque Dios estaba de espaldas. Y el Hombre, con el pecho al viento, aislado.(316)

Es este conflicto individual lo que le da un realismo existencial a la obra.

La trayectoria dramática de Usmaíl se encamina hacia una sola orientación: la búsqueda de su ser. Produce lástima ese niño "con las manos en la cara", con su obsesiva preocupación por un nombre, en la apasionada necesidad de definirse. Definitivamente hay en Usmaíl un niño rebelde donde se entrevé una desesperación existencial:

Rió una vez más. Condenada patria, condenada vida.

Dijo:

-Dios, ¿qué tú dices?

Y atendió al silencio, a la oscuridad de los rincones.

-Dios, ¿tú no estás en todas partes? Qué va, viejo. Qué va. (313)

Al exclamar "qué va, viejo. Qué va", admite la soledad y la nada, la impotencia del ser ante las circunstancias, y el absurdo de la vida. Es su culminación de falta de fe, lo cual hace pensar en esta cita de J.P. Sartre:

Dostoevsky said, "If God didn't exist, everything would be possible". That is the very starting point of existentialism. Indeed everything is permissible if God does not exist, and as a result man is forlorn because neither within him nor without does he find anything to cling to.⁴⁵

Se evidencia en esta obra una serie de limitaciones del hombre en cuanto a ser finito; una conciencia--aunque no muy profunda--del fracaso del ser en sus afanes trascendentales. Usmafi aparece al final solo ante las circunstancias que lo han derrotado. Sin embargo, con el crimen el joven cree haberse encontrado a sí mismo y encontrado un "poco de paz que sería más, si no le hubieran endilgado aquel nombre en el cuartel". (316) El nombre es nada menos que el John Doe tanto odiado, por ser el que utilizan los marinos para encubrir sus verdaderos nombres.

La libertad de Usmafi comienza con la decisión de dar muerte al opresor; esta decisión lo lleva a la afirmación de su ego, a una autoafirmación:

Que vinieran los infantes de Marina. Ya nada de lo que pudiera suceder le importaba. Estaba arrepentido de huirles, de no haberles hecho frente en su propia tierra y tener que vérselas con ellos en una ciudad que había confundido con el paraíso. (308)

En la soledad de la cárcel Usmafi llega a la culminación de su conocimiento: el pensamiento existencialista considera la soledad una experiencia primordial que encamina al hombre hacia la autenticidad.

En la soledad--afirma Unamuno-- y sólo en la soledad, puedes conocerte a ti mismo como prójimo; y mientras no te conozcas a ti mismo; no podrás llegar a ver en tus prójimos otros yo. 46

Ya hemos mencionado que el escritor puertorriqueño se siente obligado a enfrentarse a la eterna preocupación social

de las circunstancias nacionales, y cuando se enfrenta a la existencia del ser tiene que tomar en cuenta estas condiciones. Los jóvenes de la Generación del Cuarenta no pudieron sustraerse a la influencia del existencialismo europeo. Recordemos las palabras de René Marqués cuando describe las características de esta generación:

El problema existencial del Hombre determina el enfoque de una buena parte de la producción joven, bien desplazando, o bien fundiéndose o integrándose a la inquietud social y política del puertorriqueño.⁴⁷

Cabe señalar que la búsqueda de identidad no es fenómeno único del ser puertorriqueño: es fenómeno típico de la existencia del hombre moderno. En la primera novela de Pedro Juan Soto, no obstante, la salvación del individuo como ser está muy relacionado con las condiciones socio-económicas del individuo. En este aspecto estos escritores siguen la tradición de la literatura puertorriqueña, literatura en la cual predomina el tema socio-político, coincidiendo a la vez -- quizás inconscientemente -- con las ideas de Carl Marx y luego de Sartre, quienes piensan que la salvación del hombre vendrá con el cambio de la estructura socio-económica que lo oprime, porque el ambiente social, según éstos, es fundamental para comprender al ser humano.⁴⁸

Existen ciertas semejanzas temáticas entre Usmaíl y Los ríos profundos (1958) de José María Arguedas e Hijo de hombre de Augusto Roa Bastos (1917). Arguedas no sólo presenta la situación del protagonista adolescente --Ernesto-- sino la

del Perú, y Roca Bastos presenta la tragedia particular del Paraguay por medio de Cristobal Jara. Tanto Soto como Arguedas enfocan el conflicto racial de sus protagonistas quienes tratan de integrar los dos mundos raciales a que pertenecen. Tanto Ernesto como Usmaíl fracasan. Si bien Ernesto se refugia en su mundo interior, en el pasado indígena, en una realidad mitificada, Usmaíl se refugia en la esperanza de que el cambio de su nombre le proporcionará felicidad y una vida auténtica. Vieques es un microcosmo para Usmaíl como el colegio de Abancay lo es para Ernesto, y similarmente, la adolescencia del joven puertorriqueño termina en Vieques como la del joven peruano en el colegio. Usmaíl encuentra paz y tranquilidad en el mar y el protagonista de Arguedas en la naturaleza. Si el autor peruano presenta la realidad social y económica a través de las experiencias de su protagonista, el puertorriqueño hace otro tanto por medio de Usmaíl. Ambos protagonistas ofrecen un testimonio vivo de sus circunstancias, aunque no se hacen portavoces del autor ni llegan a tener conciencia definitiva de la sociedad. Los personajes nunca caen hondo en su ser; no hay análisis psicológico ni por parte de los personajes ni por parte del autor omnisciente. Las acciones son rápidas, como si los personajes fueran impulsados por las condiciones sociales o por su existir, por consiguiente, el autor se mantiene imparcial e independiente. Las características comunes entre estas obras se hace patente en el esfuerzo de Soto y Arguedas por presentar protagonistas que son testigos de sus circunstancias ofreciendo un testimonio

donde se percibe una denuncia que no recae completamente sobre los protagonistas. Aunque ningún personaje se hace portavoz del autor, Ernesto y Usmaíl, en sus afanes por encontrarse a sí mismos, luchan indirectamente por el prójimo. El optimismo de Ernesto al concluir la obra sugiere la esperanza para su pueblo, mientras que la obsesión de Usmaíl por identificarse refleja la búsqueda de identidad del ser puertorriqueño. La tragedia singular de Ernesto y Usmaíl --en un nivel individual-- atestigua a su vez los problemas sociales de sus países. De ahí que el testimonio literario sea más vivo e inequívoco.

2. El personaje colectivo

La novela está narrada en tercera persona desde un autor omnisciente, pero todo está visto a través de los personajes marginados y pobres. Esto no crea ninguna impostura de parte del autor quien también vivió en un pueblo marginado--Cataño--y que, asimismo, tuvo una niñez de familia pobre. Soto se ha propuesto presentar un cuadro total de Vieques utilizando como punto de vista a personajes que han pasado por situaciones similares a las suyas. A diferencia de muchos escritores hispanoamericanos que generalmente escriben sobre las clases desposeídas a las cuales no pertenecen, Soto escribe por experiencia propia. De ahí que este autor puertorriqueño capte la realidad de toda una clase: su modo de hablar, sus odios, sus creencias y muchas de las condiciones de su exis-

tencia. Consigue este propósito por medio de un personaje colectivo anónimo que expresa sus opiniones en forma dialectal usando frases de raíz popular. Este grupo colectivo-masa de gente- se define como protagonista unido por el dolor o la alegría. Se oye la multiplicidad de voces que salen de improviso dando opiniones -- otras riendo -- pero en la mayoría de los casos voces de estóicos ante circunstancias adversas. Los vemos por primera vez dependiendo de la caridad de los norteamericanos:

En la fila que casi daba vuelta a la caseta, cobijados bajo el alero, los rostros miraban al cielo. Nadie hablaba. Pero entre las orejas y el oscuro parpadear de algunos ojos, bajo el casi imperceptible latido de sienes demasiado aholladas, tras el predominante tono amarillo que viciaba el color natural de enflaquecidas carnes blancas y trigueñas y negras, reptaba el miedo. Un miedo que había descendido de allá arriba, de aquellos nubarrones densos y veloces, ... Un miedo que... (13)

A veces el autor omnisciente se hace parte del personaje colectivo convirtiéndose en narrador testigo:

Uno, por lo menos, aunque el hambre acosara, podía acercarse a la casa del vecino y, entre mascada y escupitajo de tabaco hilado, chismear de lo lindo. (53)

Las voces se oyen como un coro de las tragedias griegas,

La voz atravesó la isla entera: ¡El americano se dio a la juyilanga! ¡Se juyó el americano! Y las gentes, compungidas, se miraron. ¿Se llevaría la P.R.E.R.A.?... Esto será el acabóse. seguro... Dios santo, ¿Y qué nos hacemos?... (60)

Este personaje colectivo toma el lugar de la voz narrativa del autor dando a la obra más autenticidad:

-Oye, a la negra y que le dio un síncope cuando supo que su gringo se bía largao. (61)

Crean un humor negro en torno a Quico el Morrocoyo, el padre de Chefa, y la seducción y abandono de ésta por Mr. Adams:

Pero de pronto se asomó uno de los carniceros con una lonja de carne de res sangrienta en la cabeza, gritándole:
 -¡Traer Chefa, Quico! ¡Aquí, yo querer!
 Daba miedo, el carnicero, con aquella sanguaza chorreándole de la cabeza. Pero como todos -carnicero, clientes, obreros, viandantes- lanzaban estruendosas carcajadas, comprendió que era alguna broma para hacerlo reír. Y rió para complacer al carnicero; convulsivamente rió. Luego trató de explicarle que Chefa no podía venir porque había tragado mucho viento y tenía la barriga hinchada, pero las carcajadas de los otros no le dejaron hablar. (66)

La ambientación lingüística refuerza esa realidad que el autor se ha empeñado en trazar. Los diálogos son breves y fluidos en brotes esporádicos. No hay discursos, sino conversaciones de gran naturalidad donde repercute el habla popular con sus giros y palabras propia de la clase a que pertenecen. El autor lo dice todo por medio de un diálogo escueto, como el siguiente, donde se menciona rápidamente el tema del incesto:

-¿Guares? -dijo Chefa.
 -No -dijo la mujer despegando la cabeza del barandal con un amago de sonrisa-. Uno es mío. El otro es como un nieto. De la mayor, Gloria

-señaló con la cabeza hacia el bulto largo y blando, echado contra el cabezal-. La pobrecita ta enferma. Paludismo, creo yo. A ver si la P.R.E.R.A. también jace algo por ella.

- El marido ya ta en el pueblo?

-No -dijo la mujer-, si fue su pae.

-Ah. (25-26)

Las descripciones, a pesar de la economía de adjetivos, encubren lo que el diálogo no puede describir. La realidad se muestra por sí sola, sin comentarios adicionales: el autor se abstiene de la crítica social directa para darle a la obra efectividad y veracidad.

Soto se vale de canciones y dichos populares como fondo que expresan una opinión o crean un ambiente. Cuando Chefa coquetea con Mr. Adams una voz canturrea: "A los negros les gusta lo colorao". Nana Luisa convierte sus consejos en improvisaciones cantadas:

La hormiga roja y la negra
como que tienen comparsa,
pero por nada se olviden
que una pica y la otra es mansa. (45)

Los trabajadores cuando ven a Quico pasar le cantan:

Quico el Morrocoyo,
con gorriones en el cogollo,
todavía no se imagina
lo que tiene su pimpollo. (65)

Nana Luisa frota la barriguita de su paciente con una canción:

Una, pa que se juya el doló.
Dos, pa que vuelva el apetito.
Tres, pa que mañana juegue el niño.
Cuatro pa que le vuelva lo bonito. (109)

Durante la escena de un baquiné, Usmaíl bebe y habla con un par de viejos embriagados mientras se oye de fondo cantos y palmadas que dan cierta vibración y ritmo a toda la escena:

Fin, por fin, caballero,
fin, por fin;
vengo a saludarte,
bello serafín.
.....

El alfiler, Trina,
yo no lo tengo, Trina;
y tú lo tienes, Trina,
y yo te lo alcanzo, Trina. (175-176)

Este fondo musical predomina aún en las escenas más solemnes y abrumadoras, por ejemplo, cuando muere Nana Luisa, Usmaíl, solo, llora y canta en silencio una canción popular: "Si el sol, que es sol, se nubla a veces". Y luego, al final de la obra en San Juan, mientras habla, mintiéndole a la prostituta sobre su origen y persona, se oye de fondo los zumbones de bongoes de una canción en la vellonera:

Subiendo un poste
sin escalera,
se cansa uno
aunque no quiera... (301)

El joven piensa que la canción cuadra bien a sus esfuerzos de obtener una prostituta de gratis. Luego selecciona en la vellonera

En mi viejo San Juan,
cuantos sueños forjé
en mis años de infancia... (304)

y piensa que esta música hubiera sido mejor. Hay una interposición y alternancia de planos narrativos, diálogos y música de fondo. Pero cuando el marino selecciona la canción en inglés

Babyface,
you got the cutest
little baby face... (305)

el joven acomplejado se siente molesto. Eso iba con él. Eso de "babyface" lo habría puesto alguno de los dos tipos para burlarse de su mocedad". Luego en el último capítulo, y en la soledad de la cárcel, Usmaíl canturrea:

Youndou, Youndou
te tienen acribillou... (315)

tratando de afirmar su herencia africana. Mediante las tres canciones de fondo: "En el viejo San Juan", "Baby face", y "Youndou, Youndou" el autor muestra las tres razas: la española, la norteamericana y la africana en pugna en el joven mestizo. Usmaíl opta por la última.

3. La estructura

La estructura de Usmaíl permite clasificarla como un "Bildungsroman".⁴⁹ El protagonista de la novela de la adolescencia está, por naturaleza, empeñado en una búsqueda, en el caso de Usmaíl, la búsqueda del ser. Por eso, a pesar de que el ámbito de la novela es esencialmente puertorriqueño, las proyecciones universalistas son obvias. Veamos lo que expone

M. Baquero Goyanes a propósito de esta afirmación:

Se considera entonces que uno de los esquemas argumentales prototípicos de la novela, de mayor validez universal, es el del joven que pretende descubrir su propia naturaleza y la del mundo; frecuentemente ha de ir en busca de su nombre, de su padre, de algún misterioso tesoro. Tal búsqueda se configura a menudo como una serie de obstáculos y dificultades, capaces de probar las virtudes del héroe... Con esta modalidad narrativa, la de la búsqueda... se relaciona la de la novela aprendizaje, el "Bildungsroman"; la historia de una educación, de un irse haciendo un hombre, de las experiencias, sacrificios, aventuras, por las que viaja hacia la búsqueda, la conquista de su madurez. 50

Usmaíl es una novela de principiante. De ahí sus fallas y la imparidad entre los elementos formales y estructurales. La acción de la novela es episódica; por eso, los conflictos están algo dispersos debido a la falta de unidad. El autor se ha valido de una técnica más propia del cuento que de la novela.

La obra está dividida en tres libros: el primero, 'Chefa', consta de 9 capítulos, el segundo, 'Nana Luisa', tiene doce capítulos y el tercero, 'Cisa', catorce. Cada libro tiene autonomía propia, y muchos capítulos se podrían leer como cuentos. Muchos de los episodios son relativamente aislables; solamente los unifican Usmaíl y Nana Luisa, los personajes centrales.

Los finales de los capítulos se caracterizan por su impresión de cierre, de cadencia, de apagamiento. Veamos por ejemplo el final del primer libro cuando muere Chefa:

Y cinco minutos después, mientras su hijo gritaba a pleno pulmón, ella ya se hallaba desparramada en el oscuro y tranquilo fondo de un mar sin agua. (80)

Los finales de capítulos--come en la técnica cinematográfica del "fade-out"--los cierran perfectamente. En el tercer capítulo del tercer libro predomina una imagen de serenidad cuando vemos que Usmafi "volvió a mirar mar afuera, hacia donde el cielo debía de contener una estrella pagada". (223)

Varios de los capítulos se encabalgan como el primero y el segundo del libro tercero. En el primero Nana Luisa acaricia la cabeza de Usmafi tiernamente y el autor pone de relieve las manos de la Nana como si se valiera de la técnica del "close-up":

-Cállate, nene, cállate.
Eran las manos que acariciaban su cabeza o era la voz suave y triste lo que la hacía llorar, o ambas cosas, que a fin de cuentas formaban parte de un mismo ser: Él. (204)

El capítulo que sigue comienza con un "close-up" de las manos de Usmafi:

No sabía qué hacer con las manos. Dondequiera y como quiera que las pusiera, estaban mal. Le sudaban las palmas y temía que la humedad dejara una mancha imborrable en los brazos de la butaca. (205)

Este enfoque es un anticipo del desenlace trágico cuando el joven da muerte a un marino norteamericano. La obra concluye con el joven mestizo aislado en un rincón de la cárcel "Con las manos en la cara", manos que había utilizado para dar muerte a sus adversarios. El título original de la novela era "Las manos en la cara". Este énfasis del autor en las manos, desde comienzo del libro, es un anticipo y símbolo.

El ritmo de la obra es lento y pausado culminando en un desenlace abrupto y violento, el cual se podría clasificar de estructura cerrada. La obra se va desarrollando hacia una situación límite: Usmañil "el adolescente mestizo-- abandonado por Dios y los hombres en una prisión oscura.

Este desenlace se ha venido anunciando por el tono solemne de la narración y por las imágenes y metáforas desoladoras que abarcan toda la obra. Presentimos que este niño que "había necesitado desde que alborotó no solo el odio de su padre, sino el resentimiento del vecindario que conocía su prehistoria" está destinado a forjar su camino con uñas y dientes. Su abuelo, Quico el Morrocoyo, le llama: "pujido de huracán", "ulular nocturno más fuerte que el viento afuera... ¿Qué era aquel bramido acuciante?" (84-85)

El autor se mantiene despegado de los personajes. No hay análisis psicológico ni se trata de ahondar profundamente en el subconsciente de éstos. Las descripciones son mínimas: la acción transcurre por medio del diálogo, de las voces anónimas del pueblo, o por medio del "fluir de la conciencia" o los monólogos interiores indirectos. En estos monólogos los personajes reflexionan utilizando las palabras del autor quien trata de interferir lo menos posible. A propósito, leamos lo que señala Humphrey:

Indirect interior monologue is, then, that type of interior monologue in which an omniscient author presents unspoken material as if it were directly from the consciousness of a character and, with commentary and description, guides the reader through it. It dif-

fers from direct interior monologue basically in that the author intervenes between the character's psyche and the reader. The author is an on-the-scene guide for the reader. 51

Algunos monólogos están mezclados con la narración descriptiva como se parecía en el siguiente ejemplo:

Aquella mamaluá gigante le embestia con sapos e iguanas repulsivos, le provocaba dentera con sus grillos, y ya le había provocado hipo para indicarle que intentaría convertirle en coquí. Echo a correr de nuevo, pero ya sin muchas energías ni esperanzas. ¡La mamaluá era enorme y acabaría por tragárselo! ¡Le convertiría primero en coquí, y luego en larva, y más tarde en nada!
(177)

En el siguiente ejemplo del pensamiento de Nana Luisa--es menos perceptible la voz narrativa y el monólogo interior se hace más eficaz en cuanto al sentido total de la obra ya que se sitúa al comienzo del tercer libro:

Ahora sufría punzadas que la doblaban a cada instante; pero no era nada. Nada. Alguna ventosidad pasajera. Alguna mala posición de las que coge el cuerpo mientras duerme. Nada serio, de todos modos.

Tenía algo que hacer, pero ya no recordaba bien lo que era, Costura, no. Fregar, ya lo había hecho. Tenía algo que hacer esta noche y la mente como que estaba muy recargada de cosas.

Serían las nueve ya. Hacía más fresco esta noche, aunque la irritaban aquellas luces lejanas. Le parecía sentir el calor de las bombillas en el pueblo. ¿Qué era lo que tenía que hacer esta noche? (189)

Soto ha prescindido del monólogo interior directo donde los personajes piensan caóticamente en su propia lengua sin la ayuda del autor. Creemos que los diálogos en sí ya reflejan el habla popular, y los monólogos interiores

directos habrían disminuido considerablemente el quehacer artístico. Soto alterna el uso del monólogo interior con otros procedimientos narrativos: la narración, el diálogo, voces anónimas, canciones de trasfondo, imágenes y metáforas.

4. El estilo

Ocupado con la denuncia de la realidad y ansioso de transformarla, Soto concibe la literatura como una arma directa. En Usmafi le parece importante más lo que hay que decir-- escribiendo espontánea e instintivamente porque le agobian demasiado los problemas de la realidad--que acometer problemas estéticos y tratar de resolverlos.

Hay brotes de lirismo que el autor sofoca en su afán denunciador. No se mantiene en toda la novela un equilibrio constante entre la creación artística y la denuncia social. En el tercer capítulo del tercer libro se combina la belleza estética con la denuncia al describir Soto la hermosa escena de Usmafi en el mar donde el joven logra conseguir la paz y la libertad que se le niega en su pequeña isla.

No oponía, el mar, aire caliente a su pecho.
Era un amplio continente de paz donde paseaba a su gusto y una interminable cordillera de brisas que le daban placer a sus atormentados pulmones.
Hasta el verde que tenía el mar jamás llegaba a adquirir aquellos tonos repugnantes--el verde limón de los predios alambrados, el verde botella de los jeeps merodeadores, el verde aceitoso de los mamelucos de faena--que se descubrían en tierra. (218)

Mientras el joven se distrae en estas reflexiones, unos negritos en la playa elevan una cometa. Usmafi contempla la alegre "chiringa" que "acometa dando cabezadas, intentaba irse de picada al agua", pero para Usmafi la cometa "refa con sus dientes de papel a la tierra." Usmafi busca también escaparse en el mar y piensa que la cometa dice: "¡A tierra me escapé! ¡Ah tierra!"

Pasaban en torno a ellas yaguasas y gaviotas, las olas asestaban golpes de furia a las rocas, el viento tiraba navajazos a diestra y siniestra...; pero el volatín seguía riendo a carcajadas, libre de todo, extasiado en la burla que inventaba con sus esguinces y posturas de torero. (222)

Llevada por el viento, la cometa se convierte en el símbolo de la libertad:

Y él, sin despegar la vista de la chiringa que no tenía amos, ni jaulas, ni ataduras, caminó hacia proa guiándose con las manos que tanteaban la borda. La chiringa estaba quieta en el aire, como pegada al cristal azul del cielo, como una estrella barata pero avasallante. (222)

Pero, de pronto, la cometa cae; y Usmafi, que la ha estado observando detenidamente se decepciona, al ver que sus deseos de libertad, centrados en el volatín, como éste, se vienen al suelo. Entonces,

Usmafi cerró los ojos, amargado. En las tinieblas continuaba viendo la mancha roja que ahora era el volatín coqueto, destellante, invencible, que caía otra vez. Abrió los ojos rápidamente para detener al volatín en medio de las tinieblas, para fijarlo en lo alto. Luego se sentó malhumorado y miró hacia el horizonte que estaba a proa. --Negrito tonto--murmuró. (223)

En este capítulo, en conjunción con la belleza del símbolo, en muchos instantes, el autor comunica el sentido de opresión y angustia de los personajes por medio de metáforas y símiles de carácter degradante y negativo. Predominan las metáforas donde la oposición suele darse entre un plano real positivo y un plano evocado negativo. El mundo se reconstruye a través de la causa y efecto característico del expresionismo según la definición de Elise Richter:

El arte expresionista no se ocupa de lo objetivamente presente... El artista expresionista no dice lo que ocurre o lo que ve, sino lo que le conmueve a la vista de un acontecimiento o de una cosa; expresa su sensación personal y su juicio, (en ocasiones su prejuicio) sobre las cosas. Renuncia, desde un principio a toda verdad natural;... 52

La cometa ríe y el viento le tiraba "navajas a diestra y siniestra". En la siguiente escena la visión degradada de la aldea de Isabel II se revela en el estado de ánimo del personaje:

Cuando zarparon, cuando dieron la espalda a la aldea aplastada como rana solitaria en un hoyo... (288)

La isla de Vieques--que el autor ha descrito al comienzo de la novela como un terrón de barro caído y perdido en el mar "lejos de las arrepentidas manos de Dios", en "una de esas noches en que discutía con el diablo"--se describe al final del libro en forma esperpéntica:

bajo el sol candente, tenía aspecto de lagartijo muerto por un change. (287)

En esta tierra seca, desolada y caliente la lluvia, se describe con una imagen punzante:

cae la llovizna como dardos acerados. (121)

En otra frase el autor hace una fuerte imagen en que los sentimientos básicos de los personajes que se sienten acosados se tiñe de un sentimiento de desintegración y desamparo:

Y miró al cielo, que en realidad no se venía abajo, sino que sólo lanzaba enormes salivazos por boca de cien mil nubes escondidas. (21)

Para describir la lluvia y el efecto que produce se refiere a una "plaga de insectos que se le orinaban encima". (227) Estas imágenes bélicas y antiestéticas confieren un significado insólito para fijar el paisaje degradado; los colores desvaídos dando una impresión de tristeza, como si Dios hubiera dejado de la mano a esta isla y a este pueblo:

La cuenca del cielo estaba sucia esta mañana como si el día anterior hubiese escurrido toda su agua y ahora se le viera el fondo seco, áspero, color de barro. La escasa brisa parecía surgir en pequeñas bocanadas del mismo fondo de la tierra, sin más intención que la de espantar de sí las nubes de polvo que, como reses enfermas, se aplastaban sobre ella. (32)

El viento, el mar, la lluvia, no están personificados sino que se animalizan: el mar "resopla como un toro", y el "viento zumbón lamía las paredes de la casa". (135) Hay un continuo deformar la realidad para así reflejar el estado de ánimo de los personajes. Por ejemplo, la carretera se

convierte para Mr. Adams--cansado de buscar agua para su auto-
móvil--en una cosa

lisa, negra, que parecía ser la yerta lengua
de la asfixiada Isabel II. (34)

Hasta los días mismos reflejan el ambiente desolado y hostil
de Vieques:

El domingo seguía esmirriado--largo, flaco
de entretenimiento, lívido--, alimentado con
las sombras de aquella resolana. El calor
era asfixiante. (39)

Las comparaciones animalizadas son muy frecuentes:

Usmañl se sentó, pero estaba todo erizado
como puercoespín. (201)

El símil siguiente conlleva en sí el sentimiento de impoten-
cia que Nana Luisa siente cuando piensa en los norteamericanos:

Pero la sangre se le había alborotado otra vez
y le hacía gruñir como una perra huida de algu-
na golpiza. (195)

Mr. Adams piensa que su hijo y el de Chefa será

aquel renacuajo que habría de llevar en sus
venas, junto a la escoria de la mujer, sangre
suya. (58)

Algunas de las sensaciones son doblemente negativas y, más
aún, el autor da una tercera imagen para que no se escape su
propósito:

Y el mar olía a musgo, a pozo sucio, a
bacinilla llena de orina. (288)

Los adjetivos se cargan de una fuerza repugnante en lo que se podría calificar de "tremendismo" o "feismo":

Era horrible lo que salía de su estómago: algo como leche agria, un agua oscura y apestosa, trozos grandes y pequeños de cosas que podían ser huevos de lagarto y pezuñas de cangrejo... (177)

Soto no se conforma con mencionar "leche agria", "agua oscura y apestosa" sino que también tiene que mencionar "huevos de lagarto", y "pezuñas de cangrejo"... Muchas de las metáforas sorprenden por la fuerza y audacia de su expresividad:

Y el trago le achicaba los dientes, le chorreaba como baba dulce por la garganta, le inundaba el estómago y le apretaba en remolino la cintura como hembra asaltadora. (172)

Mientras la naturaleza se animaliza o se personifica, a las personas se objetivizan o toman rasgos de la naturaleza. El rostro de Quico el Morrocoyo

semejaba un pedazo de tierra ahollado y desprovisto de vida por un rayo que lo hubiera carbonizado todo y dejara, en vez de ojos, un par de evaporizantes lagunas tibias. (22)

Los ojos de Narcisa, la amante de Usmafi, son

diminutos, esquivos, aparentemente duros como frutas de cafeto. (230)

Los de Chefa, de tanto llorar, son

tan húmedos y pegajosos como masa de cobos. (74)

Conclusión

La nota de pesimismo, amargura y derrotismo que se perci-

be en Usmafi es muy similar a la que notamos en Spika. Por su temática y estilo ambas obras son producto del primer período literario de Soto.

La Generación del Treinta en El Ecuador--El grupo de Guayaquil--parece haber influido considerablemente en varios escritores de la Generación del Cuarenta en Puerto Rico. Los temas de aquellos, según Aderson Imbert

...estaban tomados de la pobreza, la injusticia, el sufrimiento y la animalidad humana y la naturaleza hostil... 53

En cuanto al estilo de los escritores ecuatorianos de aquella generación el crítico argentino lo resume:

Lenguaje crudo, exageración de lo sombrío y lo sórdido, valentía en la exhibición de verguenzas nacionales, sinceridad en el propósito combativo, dan a esta literatura más valor moral que artístico. 54

En Usmafi Soto se acerca a los escritores del Grupo de Guayaquil--tales como Demetrio Aquilera Malta (Canal Zone) y otros--que escribieron novelas sobre temas de explícita crítica social, y asimismo a los novelistas que durante la década del 40 escriben con una tendencia hacia un realismo que se caracteriza por reflejar la vida de todo un pueblo por medio de un héroe colectivo que cobra carácter simbólico para encarnar el sufrimiento del hombre americano. El mundo es ancho y ajeno (1941) del peruano Ciro Alegria, Nuestro pan (1941) del ecuatoriano Gil Gilbert, El luto humano (1943) del mexicano José Revueltas son algunos ejemplos donde se trata el personaje o

Personajes con un sentido de hombre-masa.

En la primera novela de Pedro Juan Soto existen, además, ciertas afinidades con la novela española de posguerra, especialmente con el llamado "tremendismo" español. Olga P. Ferrer ha señalado las relaciones del tremendismo con el existencialismo en su artículo "La literatura española tremendista y su nexa con el existencialismo". Podemos ver que

La inquietud existencial se refleja en la novela española contemporánea con sus notas de pesimismo, amargura, fatalidad y derrotismo, y repetiremos con José Mancisidor que: "La desesperación, el dolor y la muerte se han convertido en los temas obligados de los escritores españoles". Temas que cuajan en situaciones violentas expresadas con la truculencia propia de lo que se viene llamando "tremendismo" en la novela española entre 1940-1955 (...). El "tremendismo" recarga y se regodía en descripciones cruentas, atroces, horripilantes, repulsivas o escabrosas... 55

Usmañl, pues, por su estilo y temática se acerca tanto a la novela social española de posguerra, como a la hispanoamericana de la década del 40.

Por la gran preocupación social que se percibe en toda la obra, Usmañl no es una novela estrictamente existencialista al modo de, por ejemplo, Tierra de nadie (1941) de Juan Carlos Onetti o de la línea sartreana de La Nausée (1938). Soto está muy preocupado con las circunstancias de su país, por lo cual no puede circunscribirse a darnos una novela donde el mundo del protagonista se cifra a una situación estrictamente existencial. Su técnica narrativa se mantiene fiel a los postulados de la Generación del 40 en Puerto Rico a la vez que aprovecha lo aprendido en la estética de nuevo cuño que el

existencialismo filosófico ha divulgado en nuestro tiempo.

E. Ardiente sulo, fría estación

1. El puertorriqueño en Nueva York

Uno de los fenómenos sociales más interesantes en la actualidad es el de los puertorriqueños en Nueva York. La emigración isleña hacia la gran urbe se intensifica poco después de la segunda guerra mundial. En 1953 la población puertorriqueña en Nueva York alcanzaba aproximadamente la cifra de 500,000. Hoy, pasa del millón.

Difícil es comprender las realidades y conflictos con los que se enfrentan los emigrados. La vastedad de estudios sociológicos, antropológicos, etc. que se ha escrito en los últimos lustros ha sido un esfuerzo sorprendente por tratar de llegar a las raíces de los problemas que esa emigración provoca. Ejemplos de dichos estudios son: La vida de Oscar Lewis, The Puerto Ricans de Clarence Senior, The Puerto Rican Journey de C.W. Mills y otros. Sobre el mismo tema se han escrito obras literarias y se han hecho películas: Down These Mean Streets de Piri Thomas, West Side Story, Popi, para mencionar algunos.

El puertorriqueño en Nueva York es uno de los temas dominantes de la literatura insular contemporánea. Nadie como el escritor nativo está más consciente de los problemas de sus compatriotas en la gran metrópoli, uno de los medios urbanos más complejos y dinámicos del mundo.

Desde Redentores de Manuel Zeno Gandía, se ha venido presentando a los puertorriqueños en su nuevo ambiente. Al morir este novelista en 1930, deja una novela incompleta titulada Nueva York. Ya en aquella época, en la que apenas había comenzado la emigración en masa, Zeno Gandía comprendía que la urbe se convertiría en experiencia angustiosa para muchos de sus compatriotas. En el mismo año también sale a la luz En Babia de José I. de Diego Padró, novela reflexivo-psicológica donde uno de los protagonistas es puertorriqueño. El autor nos lleva por algunos lugares de la ciudad donde ya se ve el comienzo de la colonia puertorriqueña en la urbe.

De 1939 es el drama Esta noche juega el J6ker de Fernando Sierra Berdecía, en el que se plantea el problema de los puertorriqueños e hispanoamericanos en la ciudad. En 1951 René Marqués escribe La carreta, obra cumbre del teatro puertorriqueño. La trayectoria del emigrante desde el campo a los arrabales sanjuaneros y luego a Nueva York se describe con gran fuerza dramática. En 1958 se presenta en el Primer Festival de Teatro del Instituto de Cultura Puertorriqueña La encrucijada de Méndez Ballester. Este drama incorpora con gran acierto el tema nacionalista y las peripecias del borinqueño emigrado. Pedro Juan Soto es laureado en 1955 por su drama El huésped que, como las obras hasta aquí mencionadas, se basa en los problemas de las familias puertorriqueñas en Harlem y en el Bronx.

Correspondió a José Luis González escribir una de las mejores obras sobre la emigración: Paiza (1950) una novela

corta acerca de las limitadas oportunidades en la existencia del humilde emigrante: tema que aparece también en algunos cuentos de la colección del libro En este lado (1954). Guillermo Cotto Thorner en 1951 publica Tropico en Manhattan, novela que intenta reflejar la vida insular en el medio neoyorquino.

Enrique Laguerre también insertó el tema de los puertorriqueños en la "babel de hierro" en su mundo novelístico. El tema aparece en Solar Montoya, La ceiba en el tiesto, El laberinto y El fuego y su aire. Los protagonistas de estas obras--Gonzalo Mora, Gustavo Vargas, Porfirio Uribe y Pedro Jose Expósito--experimentan la soledad inmensa de la ciudad de los rascacielos. Para Laguerre Nueva York es ante todo "la ciudad de acero", ciudad deshumanizada donde el hombre se pierde entre la muchedumbre en un mundo frío y artificial, y donde se corrompe y aturde por el ambiente demoledor.

En 1956 Pedro Juan Soto publica Spiks, su libro de cuentos, donde--como ya hemos visto,--enfoca la inmensa miseria humana y la desintegración social de los puertorriqueños en "El barrio". En 1950 Soto que vivió tantos años en la ciudad y que comprende y conoce como nadie los problemas de sus compatriotas, había escrito, abordando el mismo tema en el género novelístico Los perros anónimos, obra que no publica, y en 1959, presenta en su novela Ardiente suelo, fría estación, casi con visión profética, uno de los temas más vitales del emigrado tanto en quella época como hoy día--el conflicto de identidad.

Eduardo Marín, el protagonista, es, como el protagonista de Usnafi, su primera novela, un adolescente en busca de

su razón de ser y de sus raíces. Después de diez años en Nueva York, Eduardo regresa a Puerto Rico durante unas vacaciones de verano con las esperanzas de quedarse. Si en la ciudad del norte se encuentra en un mundo hostil y frío, en la isla que había soñado como un paraíso tropical encuentra también una "fría estación" por sentirse solo y desarraigado en su propia tierra. Si en Nueva York Eduardo se siente despreciado por ser un "Spik", en su país se siente rechazado por ser un "americanito".

Soto, como Zeno Gandía, Laguerre y todos los escritores que le precedieron, piensa que el puertorriqueño en Nueva York pasa por un proceso de desintegración--tanto de los valores tradicionales y de la familia como de los del hombre. Soto documenta a través de la técnica del "flashback" las experiencias de su protagonista y su familia en Nueva York. Si los personajes de Laguerre se sienten como "ceiba en el tiesto" para los de Soto "Nueva York es un purgatorio". Por falta de voluntad para enfrentarse a los problemas de la vida diaria, igual que para enfrentarse al racismo y el rechazo que sufre en la gran urbe, el padre de Eduardo se torna alcohólico:

...Harlem, Brooklyn, Bronx, Queens, Washington Heights... Cuánto más tendrían que correr para escapar de quienes les miraban mal, o de quienes insultaban, o de quienes su madre decía que eran malas influencias para su padre. 56

Según Soto, el proceso de desintegración es el resultado de la transformación de la madre y esposa en obrera.

-La mujer era una simple ama de casa aquí...
¿Y Qué pasó allí? Que de buenas a primeras se

se empleó de en una factoria, comenzó a ganar un sueldo semanal, y le crecieron las agollas. Dejo de pedir, entonces. Exigió que se hicieran tal o cual cosa en la casa, porque ella también trafa dinero y cuando llegó a ganar más que el viejo, le borro de la mente como jefe de familia. (67)

Pero no todos se corrompen; Jacinto y Eduardo logran salir indemnes. Mientras uno se siente confuso y aturdido, el otro ha logrado "encontrarse" con el regreso a la patria. La novela concluye con la decisión de Eduardo de regresar a la urbe porque en su país se siente en el aire. En Nueva York podrá identificarse con muchos otros que están también en su misma situación.

Ardiente suelo... es una novela de tesis, de mensaje, de agudo sentido crítico de la condición del hombre puertorriqueño. Francisco Pabón declara:

La importancia capital de Ardiente suelo, fría estación, que convierte la novela de Pedro Juan Soto en documento de nuestro tiempo: consiste en plantear la crisis de una generación puertorriqueña que toma conciencia viva de su esencial desarraigo a quemarropas y la realidad de fractura del puertorriqueño, al proyectarse como única imagen factible del hombre, está a punto de convertirse en la leyenda grave, en el sentido y forma de nuestra historia. 57

Hay una gran semejanza entre esta novela de Pedro Juan Soto y El fuego y su aire (1970) de Enrique A. Laguerre. Eduardo, igual que Pedro José en la obra de Laguerre, va de Nueva York a Puerto Rico en busca de sus raíces. Si Eduardo va en busca de un "ardiente suelo", Pedro José quiere "aires con que avivar mi fuego--el fuego de ser". Pero ambos encuentran una sociedad de consumo donde:

se acrecentaba el desamor por las experiencias tradicionales y que la sofocación mercantilista apagaba fuegos íntimos. 58

Pedro José, haciendo un profundo examen de su ser comprende que las circunstancias existenciales anulan su identidad porque no logra descubrir sus pasos en una sociedad ajena a sí misma. La actitud desaprensiva de sus compatriotas lo llevan a transformarse en hombre heroico en su afán de crear el mito de la historia puertorriqueña. Comprende que Puerto Rico se encuentra sujeto a la voluntad de un gran país y siente que ha de llevar a cabo una hazaña que lo identifique. Se marcha a la República Dominicana a luchar por la libertad. El problema de Pedro José queda sin resolución. No sabemos si muere en su hazaña heroica. Sin embargo, Eduardo es demasiado adolescente para analizar su situación. Reconoce, no obstante, igual que el personaje laguerriano, que su isla no es lo que soñó y no logra encontrar su ser-- su identidad:

...Si acá soy americano, un gringo, un yanqui y allá soy un Puerto Rican, un spik, entonces (sic) ¿qué demonios soy, Jacinto? What I am really? Who am I? And where, Jacinto do I belong? (130)

Nadie era capaz--piensa Eduardo-- de ver en él la sombra de aquel muchachito descalzo que gustaba de correr por el camión del hielo. "¿Qué busca aquí?", parecían decirle. (84)

Pedro José se siente también impulsado a regresar a la isla con la firme convicción de que allí podrá descubrirse y conocer a sus antepasados:

Aquí he venido--exclama--en busca de la fuente de mi razón de ser... 59

Igual que Eduardo, Pedro José advierte que en Puerto Rico la gente parece prisionera de un "modo de ser-que-no es el suyo". Ambos jóvenes se sienten extranjeros en Nueva York e imposibilitados para identificarse con la sociedad puertorriqueña. La isla que han soñado, o que llevan en sus recuerdos, no es la real. Eduardo al visitar su pueblo recuerda:

Esperaba que el pueblo hubiera cambiado sólo en sus rincones más sórdidos, y esperaba que todavía allí vivieran amigos de la infancia, ancianos que le recordaran. (78)

Pedro José apenas puede recordar las circunstancias de su niñez pero lleva consigo reminiscencias de una isla mítica e ideal que la propaganda turística le había también ayudado a recordar--una isla soleada y tranquila similar a la de los anuncios pintados en las oficinas de turismo. Eduardo también es víctima de la propaganda:

Su pueblo luciría viejo y nuevo sin duda. Tradicional y moderno, como describía la propaganda turística el aspecto de la isla entera y como ya había podido corroborar en diversos lugares descubiertos;... (79)

Ardiente suelo... es una novela autobiográfica, Soto sufrió en carne propia las peripecias del puertorriqueño en Nueva York. El mismo ha dicho:

Ardiente suelo... es una novela más personal que todas las otras que he escrito. 60

El autor, como el personaje llamado Eduardo, sintió el rechazo de sus compatriotas en su propio país:

Me refiero al rechazo que sufre el emigrante al regresar a su patria, al choque de los sueños con la realidad. Hay razones políticas que explican el despecho de los isleños cada vez que topan con cualquier puertorriqueño que ha vivido largo tiempo en el extranjero... La actitud es muy emocional... 61

Soto ha creado dos personajes--Eduardo y Jacinto--que consolidan su situación. Si como Eduardo el autor se sintió rechazado, como Jacinto decide permanecer en Puerto Rico para poder definirse y arraigarse en su cultura.

2. El lenguaje

Con esta preocupación temática y su atención particular a la vida del emigrado, Soto enfoca la falta de comunicación y de expresión de su protagonista por medio de un lenguaje confuso, híbrido que refleja el conflicto del ser puertorriqueño escindido entre dos culturas. Pero el autor, con esta preocupación temática ha puesto toda su atención en el problema del ser puertorriqueño y ha descuidado considerablemente el quehacer literario. Por eso, creemos que en el enfoque de Ardiente suelo, fría estación predomina lo puramente sociológico. Lo que más le ha preocupado al autor es lo que tiene que decir y no como lo dice. En su afán de autenticidad Soto se vale de una prosa que--aún en las narraciones descriptivas--es muy propia de un adolescente como Eduardo que sólo cuenta con un vocabulario muy limitado. Véamos el siguiente pasaje, monólogo interior indirecto:

Su padre, claro, nunca le había negado su derecho a unas vacaciones; incluso le regaló

algunos dólares, claro, no comprendía lo que él intentaba hacer. Y no lo comprendía porque él no había enterado de sus planes ni a ella ni a nadie. Por eso, ahora que se acercaba el momento... (15)

Este lenguaje, si fiel a los pensamientos del personaje, muestra la distancia que hay entre la penetración sociológica de Soto y su habilidad para lograr expresarla artísticamente. Ardiente suelo... se entiende, se comprende desde la confusión y la consiguiente búsqueda de identidad del protagonista:

-De ahora en adelante, man, yo soy un citizen of the world. Ni soy de aquí, no soy de allá. I got to build me a city, a country of my own. Yessun. (250)

Por haberse criado en Nueva York la lengua diaria de Eduardo ha sido el inglés. Cuando habla español no puede expresar todas sus ideas e intercala frases en inglés con frases en español:

Es que... Look I don't want you to think that the old man ordered me into coming here. None of that. Yo vine por mi cuenta. Quiero ver la isla, conocerla. Porque esto es mío. At the same time... (40)

Recordemos que Antonio S. Pedreira, en su libro Insularismo, al intentar definir el carácter puertorriqueño, afirma que "De la fusión viene nuestra confusión". Mediante el lenguaje, Soto nos da el carácter del hombre puertorriqueño como por ejemplo, entre otros, había hecho Meléndez Muñoz con los jíbaros en Yuyo.

Eduardo ha adoptado el idioma extranjero. Por ser muy joven, no entiende la situación político-social de su país. Tampoco comprende por qué su hermano, Jacinto defiende el

español como si defendiera su ser. Sin embargo, Eduardo hace todo lo posible por hablar español y el resultado es una lengua que Soto "transcribe" con una minuciosidad extraordinaria. En este sentido la novela resulta un documento lingüístico de mucho valor.

3. El punto de vista y la técnica

Aunque Ardiente suelo... está narrada en tercera persona, el lector se encuentra inmerso de inmediato en los pensamientos de Eduardo--sus recuerdos de Nueva York--que dan a la novela un tono de primera persona. La obra está escrita a través de dos planos de tiempo y espacio. Soto ha querido representar dos acciones simultáneas: una, que se lleva a cabo en la conciencia del protagonista y otra, "real", de sus vivencias en Puerto Rico. De ahí que Soto haya optado por la técnica narrativa del "fluir de la conciencia" para estructurar su novela, valiéndose del monólogo interior indirecto. Recordemos que según Anderson Imbert:

El discurso en tercera persona se limita a sugerir qué es lo que diría más o menos (el personaje), si su cerebración pudiera expresarse. El novelista está entre el personaje y el lector para que pueda entenderlo. El novelista escribe con la tercera persona gramatical, pero se esfuerza en hacer oír la voz silenciosa del personaje. 62

La estructura de la novela está ligada al problema de Eduardo. El vaivén de la acción de Nueva York a Puerto Rico repercute en la ambigüedad del personaje que no sabe quién es, si puertorriqueño o norteamericano. Como el personaje no puede

expresarse correctamente en español, el autor no pudo utilizar el punto de vista protagonista-narrador. Sin embargo, se vale del monólogo interior indirecto. Al usar esta técnica, el autor, como dice Anderson Imbert, "se limita sugerir qué es lo que diría más o menos" el personaje. De ahí que el lenguaje sea tan monótono y llano. No obstante, el profesor puertorriqueño, Manuel Maldonado Denis ha visto precisamente en este lenguaje la importancia sociológica de la obra:

Su narración en prosa le permite usar del lenguaje como instrumento para dar testimonio del tiempo en que vive. 63

4. La soledad y la incomunicación

En Ardiente suelo... Soto ha novelado la tragedia de la soledad del ser puertorriqueño. Sin embargo, esta soledad no es ontológica, sino el resultado de las circunstancias histórico-sociales determinadas y peculiares de la realidad puertorriqueña.

La falta de comunicación en Ardiente suelo... resulta de la incapacidad de Eduardo de expresarse en la lengua vernácula. Siente la soledad en un ambiente hostil:

Y si él se quedara aquí, ¿cuánto más podría él resistir a solas esta soledad, este resentimiento de extraño en tierra propia? Tarde o temprano, imitaría a los otros... Buscaría a sus semejantes: los tartamudos, los tullidos de alma, los que habían sido marcados por la vida de gran ciudad. Se dedicaría a embriagarse de licor... (206)

Eduardo conoce a un grupo de jóvenes--los New Yorkers-- chicos que han estado en Nueva York o que nacieron allí, gente que

van y vienen sin saber donde pertenecen. Son morfinómanos, homosexuales, amoraes, payasos, símbolos de una vida hueca, seres que viven entre dos culturas y no saben a cuál pertenecen. Son desarraigados y desplazados que no logran encontrar su identidad, farsantes empeñados en imitar los aspectos más desagradables de la vida norteamericana. Simbolizan la corrupción de la penetración cultural norteamericana en la isla. Este grupo de jóvenes, en un sentido muy pesimista, simboliza al puertorriqueño del futuro:

Nick dió bienvenida a los huéspedes, de quienes esperaba ver más. Y eso hizo reír a muchos sin que él lograra entender por qué. La popularidad de 'The New York' en San Juan dijo Nick, iba cada vez más en aumento y pronto habría que organizar grupos afiliados en otras grandes ciudades de Puerto Rico. Eso también causó algarabía lo de las grandes ciudades,... (187)

En su soledad estos payasos se buscan uno a los otros pero ninguno es honesto. Eduardo les tiene lástima tanto por sus vidas inauténticas como por su amoralidad.

Escuchándole, Eduardo no pudo menos que compadecerle por lo indefensivo y en cierto modo ridículo que se veía allí plantado, entonando loas al club, hablando de las pecas, heredadas de su padre... del sueño que siempre tuvo de Puerto Rico hasta que se mudó acá, del regreso a Nueva York que planeaba,... (188)

Estos muchachos se refugian en la imitación. Se quedan en el aire sin poder saber decidir si son puertorriqueños o norteamericanos.

Porque la chica de pelo muy lacio y muy negro,

que cantó en francés, era muy mala réplica de Juliette Greco. Y eso se llamaba autoengaño, se llamaba fraude. No eran americanos porque en Nueva York les trataban de puertorriqueños. No eran puertorriqueños porque aquí les trataban de americanos. Pero en vez de decidir para sí mismos lo que eran o querían ser, se distraían del problema con juegos de disfraces.
(189)

Después de una grotesca escena donde se lleva a cabo una ridícula orgía en que todos quedan desnudos con los zapatos puestos y la ropa amontonada delante, Eduardo sale del club sucio, embriagado y avergonzado. Siente vergüenza por compartir con estos depravados "un punto de escala": Nueva York.

...Sentía culpa, y sentía bochorno, y sentía terror. Terror de lo que ellos pudieran trampear para divertirse. Terror de la depravación que pudieran sembrar; desmanes sexuales, tráfico de narcóticos, crímenes tal vez. Y todo por estar enfermos de soledad, de rechazo, de prejuicios, de actitudes adquiridas en otro lugar. (205)

Cuando Eduardo llega a Caramillo --su pueblo-- solamente logra comunicarse con Forón, el adolescente sordomudo.

Yo vine de lejos...- señaló hacia el mar-.
Lookin for something...- se abrió los ojos con los dedos, miró la arena, los arbustos, los cocoteros...-. No hay na-- abrió las manos, dejó colgante la boca, sacudió la cabeza--. ¿Y quien soy yo? -se golpeó el pecho--. Nadie--abrió las manos--. Nada. (218)

Eduardo siente que no es nadie; que no es nada.

Cerró los ojos cuando el empleado tachó su

nombre, ¡eso no significaba nada! ¡Nada!
descendió la escalera con cuidado, y salió
al viento. (258)

Si los héroes laguerrianos logran encontrarse a sí mismos regresando a la tierra, Soto le niega esta solución a Eduardo Marín quien, como Usmañl, no encuentra fin a su búsqueda. El ambiente puertorriqueño ahoga a Eduardo como también oprime a Tomás Saldivia en El francotirador como veremos a continuación.

P. El francotirador

Después de un silencio literario de casi diez años, en 1969 Pedro Juan Soto saca a la luz su tercera novela, El francotirador. Con esta novela, como lo había hecho Enrique A. Laguerre en 1935 con La llamarada, Soto comprueba una vez más que los escritores puertorriqueños no sólo conocen a fondo la actual literatura hispanoamericana, sino que sus obras-- por su temática y estructura-- pertenecen a la gran novelística de la América Hispana contemporánea.

La publicación de esta obra lleva a decir a José Ramón de la Torre:

La publicación de la novela El francotirador de Pedro Juan Soto, constituye un acontecimiento importante dentro de la novelística puertorriqueña y creemos que digno de no pasar desapercibido aún en el más amplio y rico mundo de la actual narrativa hispanoamericana. 64

José Luis Martín, estudioso y conocedor a fondo de la obra de escritores hispanoamericanos tan destacados como Mario Vargas Llosa, aclama esta tercera obra de Soto al decir de ella y de su autor que:

En la actual narrativa puertorriqueña, Pedro Juan Soto ha escalado uno de los más altos hitos... sus dos últimas novelas colocan a Puerto Rico en las corrientes más contemporáneas de la novelística hispanoamericana. 65

En El francotirador Soto logra una novela donde el fondo y la estructura se complementan en el manejo de una técnica y un lenguaje muy adecuado para el contenido de la obra. Advierte Martín:

Los juegos de las palabras del Cortázar de Rayuela, las posibilidades del punto de vista de la Aura de Carlos Fuentes, el mismo procedimiento final de El francotirador recuerda Cien años de soledad de García Márquez. Y sin embargo, es obvio lo radicalmente distintos que resultan esos procedimientos usados por Soto. Más que "influencias" en el sentido ya trillado, aceptaríamos mejor la idea del positivo intercambio natural entre escritores. 66

1. La novedad temática

En esta obra Soto no se limita a reproducir la realidad de la manera en que lo había hecho en sus dos primeras novelas, se trata, pues, de una creación artística que muestra a un personaje proyectado en su realidad múltiple--en las varias dimensiones del ser--manifestada ésta por la intención del autor, que se adentra en el alma individual--en la región de la conciencia y la subconciencia--para así tratar de encontrar el sentido interior del hombre. El autor refleja el mundo extratemporal y extraespacial de su protagonista, Tomás Saldivia, sus creencias y esperanzas, como otra posibilidad de su existencia. Este protagonista no es un símbolo encarnado del hombre puertorriqueño como lo son Usmaíl y Eduardo Marín. Sin embargo, al igual que éstos, es un hombre en conflicto consigo mismo y en busca de la identidad. Pero a diferencia de estos protagonistas adolescentes, Tomás Saldivia logra adentrarse en su ser con el fin de encontrar su verdadera esencia.

En esta novela de estructura doble--que va de la interioridad a la exterioridad--de un mundo que se desliza para presentar su contrapartida o anti-mundo, Soto aborda uno de los

temas fundamentales de la novela contemporánea.

Ernesto Sábato, en su libro El escritor y sus fantasmas, concluye que una de las características fundamentales de la novela moderna es "el descenso al yo" del protagonista:

A la inversa de los escritores del siglo pasado que se proponían fundamentalmente la descripción objetiva del mundo externo, el novelista de hoy se vuelve en un primer movimiento hacia el misterio primordial de su propia existencia (subjetivismo) y en un segundo movimiento hacia la visión de la totalidad sujeto-objeto desde su conciencia. 67

Soto aspira a un tipo de novela que proyecte al hombre desde su interior indagando su yo. De ahí que la preocupación principal del autor sea la búsqueda de la identidad auténtica que se plantea por medio del desdoblamiento del protagonista. La novela se vale de dos tramas: por una parte tenemos los capítulos impares de 1-3-5 hasta el 17 que trata de Tomás Saldivia, escritor y profesor cubano, invitado a dictar cátedra de Literatura Hemisférica Comparada en la Universidad de Puerto Rico; por otra parte nos encontramos con los capítulos pares, 2-4-6- hasta el 16 que narran las circunstancias de Tomás Saldivia, escritor, quien con la asistencia económica de los norteamericanos, regresa a su país con el propósito de "Ver de cerca lo más posible e informar luego", el camino que ha tomado la Revolución Cubana. Saldivia, protagonista de ambas secuencias, impulsado por la insignificante y trivial vida de sus circunstancias puertorriqueñas, se recrea en la imaginación fuera del tiempo, o en un tiempo paralelo al de

la acción "real" de los capítulos pares, y sueña con otra vida "deseada" donde se autodefine y logra--en un último intento--redimirse mediante el suicidio que para él sería una muerte heroica.

A través de toda la obra Saldivia está sometido a una gran tensión que lo impulsa a luchar por resolver y vencer las contradicciones de su vida en relación con su mundo interior. Esta lucha se desarrolla en su imaginación, simultáneamente en otro nivel temporal que coexiste en su conciencia y donde el yo tiene un valor existencial. Sobre este aspecto Sábato ha dicho:

...Acaso porque, como decía Kierkegaard, alcanzamos la universalidad indagando nuestro propio yo, en virtud de esa dialéctica existencial, se empezó a advertir la existencia del Otro en la medida en que el hombre parecía hundirse en sus propios abismos. Sea por lo que sea, nuestra época ha sido la del descubrimiento del Otro. Descubrimiento de trascendencia para el pensamiento, pero de mucho más importancia para la novela; ya que su misión es la de ocuparse del yo en su relación con las otras conciencias que lo rodean. 68

Tomás Saldivia, desilusionado y saciado con la nada de su existir, con la imposibilidad de distinguir entre lo bueno y lo malo, sin esperanza de amor o religión que lo redima, se crea un futuro glorioso en otro tiempo en el cual morirá, confiando ya de sí mismo y con plena conciencia de su existir, encuentra una realidad-acción que da significado a su vida. Ya en el epígrafe, el autor nos adelanta el tema central de la obra al escoger unos versos de Antonio Machado:

Caminante, son tus huellas
 el camino, y nada más;
 Caminante, no hay camino,
 se hace camino al andar. 69

Esta idea, recordemos, es el núcleo del pensamiento existencialista. Sartre en su libro El existencialismo es un humanismo dice:

El hombre, tal como lo concibe el existencialista, si no es definible, es porque empieza por no ser nada. Sólo será después, y será tal como se haya hecho. Así, pues, no hay naturaleza humana, porque no hay Dios para concebirla. El hombre es el único que no sólo es tal como él se concibe, sino tal como él se quiere, y como se concibe después de la existencia; el hombre no es otra cosa que lo que él se hace. Este es el primer principio del existencialismo... y el hombre será ante todo lo que habrá proyectado ser. 70

Al comienzo del capítulo 12 Saldivia piensa: "No sabré hacia donde voy, pero iré. Lo importante: salir al camino y mantenerme en él hasta que las aguas hirvientes de La Habana vuelvan a la normalidad". (192) Esta cita apoya la convicción de que el protagonista ha decidido trazar su propio camino. En este sentido Saldivia es un personaje existencial. Si en el capítulo 12 está absolutamente decidido a "salir al camino" en el capítulo anterior--cuya acción se desenvuelve en Puerto Rico--se cierra con las palabras del protagonista:

--Brindemos por el asco, Tú.
 Los demás me siguen por pura cortesía, acaso.
 (191)

Saldivia se refiere al asco de la inercia, de la inacción. Por consiguiente, creemos que existe un gran contraste

entre el Saldivia inactivo del capítulo 11 en Puerto Rico y el Saldivia decidido a actuar del capítulo 12 en Cuba. Si bien para el existencialismo el encuentro con la existencia se manifiesta en el acto libre de la decisión, el individuo también ha de hacerse, ha de actualizar su existir mediante la acción. De ahí, pues, que el tema existencial primordial de este libro sea el de la libertad del hombre para escoger su propio destino. A través de toda la obra vemos que el protagonista experimentará un cambio radical que culminará en cierto modo al entregarse a la muerte.

Al ser capturado por el gobierno revolucionario que lo condenará a la prisión, Tomás decide en un acto fundado en la verdadera libertad, escoger su propia muerte. Esto nos hace pensar en Ortega y Gasset cuando dice en su libro El hombre y la muerte:

Privilegio tremendo y gloria de que el hombre goza y sufre por veces--el de elegir la figura de su propia muerte: la muerte del cobarde o la muerte del héroe, la muerte fea o la bella muerte. 71

Al vivir en su mente una muerte heroica, este personaje reafirma la vida, porque al encontrar la muerte adquiere a su vez, su auténtico "yo". Si para Sartre, el suicidio es el acto definitivo,⁷² es primordial que Saldivia decida regresar a Cuba inmediatamente después de su muerte imaginaria en el capítulo 16. Sin lugar a dudas se trata de un acto de redención donde la toma de conciencia del protagonista requiere una decisión que demanda gran valor. Este acaba por reconocer su culpa y la responsabilidad moral que supone el

existir; por eso nos advierte que el hombre no está solo sino que se debe a sus semejantes.

Héme ahí tendido, sin saber siquiera por qué este suicidio perpetrado en el camino sin luna, sin alba, sin el menor asomo de claridad con que hasta ahora he creído ver mi vida toda.

Acaso quise lavar con ese tibio hilillo de mi sien la culpa que en mí habitaba.

Acaso he querido legar mi muerte, como bandera, a unas huestes que nunca sabrían decir por qué luchan. (279)

Esta toma de conciencia de Tomás Saldivia es muy similar a la de un personaje de Laguerre, Porfirio Uribe, (El laberinto) cuando éste comprende que el hombre no termina en sí mismo sino que se prolonga en los demás. Porfirio, como Saldivia, al imperar su libre albedrío, proyecta su voluntad al cumplimiento de una exigencia fundamental para todos los hombres. Así el protagonista laguerriano se lanza a la hazaña heroica-que tanto Laguerre como Soto solicitan de sus compatriotas-participando en "la caza del monstruo" y tirano Adalid Augusto. Sabe que este acto será no sólo un paso hacia la libertad política e individual de todos los hombres, sino también la causa de su propia muerte: Tanto Saldivia como Uribe deciden morir antes que vivir sin libertad. El último piensa:

Aquí va él, camino, quizá, de una muerte segura.
"Parezco una fábula. ¿Qué me dio con aspirar a caciquillo de la mayoría cuando hay tanta angustia en el mundo? Gran hazaña poder saltar sobre mi propia sombra. ¿Saldré del laberinto por lo alto?"
Y se sentía con libertad hasta para decidir morir por la libertad.. 73

Creemos interesante señalar que tanto Laguerre como Soto,

aunque miembros de diferentes generaciones literarias sustentan en sus obras una perspectiva pesimista.⁷⁴ En efecto no se trata solamente de la influencia del existencialismo como moda literaria, sino que ambos escritores reflejan aspectos de la realidad puertorriqueña que coinciden con los temas de la literatura existencialista tanto la europea como norteamericana. La novedad temática en El francotirador estriba mayormente, en el desdoblamiento del protagonista en un tiempo futuro con la intención de indagar en su yo, desdoblamiento que no se da en los personajes laguerrianos los cuales, no obstante, también logran encontrarse a sí mismos mediante la acción heroica. 75

2. Simultaneismo

El desdoblamiento del protagonista ocurre también en el binomio de trama y de estructura del libro que presentan la semejanza entre dos mundos, el real y el imaginario, y dos protagonistas--el Saldivia de Puerto Rico y el de Cuba. Esta dualidad se da también en otros niveles con frecuentes contrastes y en algunas escenas con simultaneidad de acciones. Soto se vale en varias ocasiones de la presentación en dos planos--en el mismo capítulo--de lo dicho y lo pensado. Esta simultaneidad presenta la polaridad de mundos que existen entre la interioridad y la exterioridad del protagonista. Un ejemplo de este recurso se desarrolla al presentarnos en un restaurante mientras Saldivia, acompañado por Sara, evoca un episodio de su adolescencia. A la vez que Sara escoge el

almuerzo, la mente del protagonista está reviviendo el recuerdo de otra mujer que la presencia de Sara le ha despertado.

--Ordena para los dos, dulzura, antes que me desplome de hambre. Caída de ojos. Arrastra el índice bajo un renglón del menú, salta a otra y hace lo mismo, mueve la cabeza afirmativamente: ha decidido. Pone a un lado el menú y me toma la mano entre las suyas. Hay alegría en sus ojos, ni la más leve pizca de pesar por... Sin embargo, es Sor Teresa. Sor Teresa con sus ojos húmedos y temblorcillo del mentón aspavientado. Se ha frotado la mano después de mi beso y ahora me levanta la cabeza de su falda, adonde me he lanzado. Quiero tomarla, poseerla, cuidarla con mi hombría de quince años y ella no se deja. Pero la beso en la mejilla prístina, cerosa, ardiente, y se le escapa un grito que no conmueve las telarañas de esa biblioteca en penumbra. "Tomasito", dice llorando. Mantiene mi cabeza profana en alto y con la otra mano--esa mano traicionera que no puede contenerse--me mesa los cabellos, me toca los párpados que han estado abiertos noche tras noche por causa de ella, y por fin me retira con mayor fuerza de la que utiliza su derecha para contener mis insistencias. Sale casi corriendo de la biblioteca mientras yo me apresuro a recoger mis libros para ir a encabezar la cola de la cena, y dos días después vuelvo a verla. Esa vez está ojerosa, y no levanta la mirada del piso y su paso avanza, avanza frente a todos los huérfanos que formamos a lo largo del vestíbulo para despedirla. "¿Por qué se va de aquí Sor Teresa?" Sor Brígida mira la puerta por donde ella ha desaparecido. "Se ha enfermado--dice--. Ha pedido ir a un convento en México."
 --Sí--dice Sara al mozo, que ha regresado--. Y flan, que no hay tocino del cielo. (91-92)

Por medio de esta técnica, el autor permite que nos pongamos en comunicación directa con la conciencia de Tomás para llegar a conocer su vida pasada. La superposición de planos diferentes con diálogos paralelos en diferentes coordenadas tempo-espacial (Saldivia y Sara hablando en el restaurante y él y Sor Teresa conversando en el convento) tiene como

propósito agrupar "in toto" la realidad del protagonista. En el tercer capítulo, la caricia y el perfume de la brisa marina de Puerto Rico trasladada al cubano a la Habana:

Volteo la manivela hasta hacer desaparecer el cristal de mi derecha. Viene a mí la brisa marina con su yodo, su perfume de secas conchas, sus redes al sol... Las dunas jaspean el borde de la Vía Blanca que sale de La Habana. Había viviendas de veraneo a la largo de un caño más o menos así: La Playa Veneciana. Muellecicos pintorescos, botes de motor fuera de borda, cocteles a las diez de la mañana y un delicioso chapuzón antes de los cocteles del almuerzo; todo ello se describía en las crónicas sociales de los diarios habaneros. (46)

Este fenómeno técnico-donde se relacionan dos tiempos o espacios distintos-unidos en la mente del protagonista-aunque similar al utilizado por Mario Vargas Llosa en La casa verde, no llega a tener la complejidad de esta obra peruana donde diálogos, descripciones, narraciones y monólogos se entretajan formando un rompecabezas estructural que el lector ha de reconstruir.

3. El tiempo

El tratamiento de la temporalidad es una de las características de la novela contemporánea. Al sumergirse el protagonista en su yo ha de abandonar el tiempo lineal para adentrarse en el tiempo subjetivo.

El yo-dice Sábato--, no está en el espacio sino que se despliega en el tiempo anímico que corre por sus venas y que no se mide en horas ni minutos...

El autor ofrece una nueva dimensión del tiempo subjetivo que

va desde la realidad e intenta trascender las circunstancias para poder comprender y explicar el mundo que lo rodea. En este sentido el tiempo en El francotirador se asemeja a la temporalidad de las novelas de Carlos Fuentes: La muerte de Artemio Cruz y Aura. El uso del futuro en la novela de Soto, como en Aura, por ejemplo, implica la repetición cíclica de los hechos narrados "ad infinitum." Las novelas se narran desde un punto de vista que continúa ocurriendo, y también, como en La muerte de Artemio Cruz, el comienzo se enlaza con el final; pero, a diferencia de ésta, la novela del escritor puertorriqueño empieza exactamente como finaliza, creando un tiempo completamente circular que recuerda a Rayuela de Julio Cortázar o Cien años de soledad de Gabriel García Márquez. ⁷⁷

Para Soto, como para Fuentes, la conciencia es un factor importante. Esta característica, por demás y concretamente, contribuye a que el texto escrito en el futuro --tanto en El francotirador como en La muerte de Artemio Cruz-- sea un intento de ambos escritores por presentar la conciencia del protagonista: el uso del futuro es la indagación del destino. Artemio Cruz y Tomás Saldivia oscilan entre la libertad y la muerte porque Soto como Fuentes cree que el hombre es libre para escoger su propio camino. Ambos protagonistas reconcilian sus experiencias para poder interpretar la realidad y presentar su mundo interior y exterior. Porque toda la esfera de estas novelas--todo el drama que se desarrolla-- queda ceñido por la voluntad de estos autores por presentar las posibilidades de la existencia del hombre, el del misterio

de la zona interior del ser, los protagonistas inventan otro tiempo para sobrevivir. De ahí que Cruz diga:

...el tiempo que inventarás para sobrevivir, para fingir la ilusión de una permanencia mayor sobre la tierra. El tiempo que tu cerebro creará a fuerza de percibir esa alternación de luz y tenebras... Tu inventarás y meditarás un tiempo que no existe.⁷⁸

La realidad en ambas obras se modifica mediante el inmenso deseo o impulso de los protagonistas por alterarla. Por eso, cada vez que Cruz selecciona su acción renuncia a las otras posibilidades y escoge un camino, como también Saldivia decide escoger el camino de La Habana. Sin embargo, hay que subrayar que existe una gran diferencia entre ambos: mientras Saldivia es una persona muy consciente de sus responsabilidades para con sus semejantes, Cruz siempre opta por elegir su propio bienestar sin importarle lo demás. Para él "Vivir es traicionar a tu Dios, cada acto de la vida, cada acto que nos afirma como seres vivos, exige que se violen los mandamientos de tu Dios".⁷⁹

En El francotirador la barrera entre lo real y lo imaginario se borra. En esto se asemeja esta tercera novela de Soto a Aura de Fuentes. A pesar de que la "nouvelle" del escritor mexicano se presta a varias interpretaciones, no cabe duda de que se trata de modificar la realidad mediante el deseo impulsivo del protagonista Felipe Montero. Robert Mead ha acertado cuando afirma sobre Aura:

...la narrativa entera del comienzo al fin, es un sueño largo e interrumpido, una cadena de sueños, experiencias, sensaciones que nacen, viven y mueren en la imagen de Felipe Montero. 80

Si bien Soto está interesado en definir al ser puertorriqueño conduciendo a su protagonista al encuentro de sí mismo por medio de la acción heroica, Fuentes desea indagar y mostrar el peso que tiene el pasado en la actual sociedad mexicana. O sea, quiere también llegar a un entendimiento del ser mexicano; de ahí que en sus obras el pasado se haga real fundiéndose hasta tal punto que lo real parece fantástico y lo fantástico real. En la obra de Pedro Juan Soto, sin embargo, la realidad no está amenazada por fuerzas extrañas como ocurre en la obra de Fuentes--de carácter fantástico--o en algunos cuentos de Julio Cortázar, como veremos luego. No obstante, en la búsqueda de esa otra cara de la realidad, en esa indagación de las otras posibilidades de la existencia, nuestro autor se acerca tanto al escritor mexicano como al argentino.

En el cuarto capítulo--narrado en el futuro--Tomás Saldivia durante su estancia en Cuba, se dirige hacia la casa de su amigo escultor, Carmelo Buscaglia, que le dice:

No me digas que ya Puerto Rico y el cromio
te han hecho olvidar todo lo importante, todo
lo... (75)

Ante estas palabras el protagonista le pregunta: "¿Cómo sabes que estuve en Puerto Rico?" El hecho de mencionar en la precedente cita el viaje de Saldivia a Puerto Rico hace pensar en la

posibilidad de que todos los capítulos narrados en el futuro-- los cuales se desarrollan en Cuba--sean, a un mismo tiempo, tanto la acción imaginaria que el protagonista se ha creado fuera del tiempo en su país, como la acción que se desarrollará cuando éste salga de Puerto Rico. La ambigüedad de la acción hace que el tiempo cronológico se anule o neutralice creando a su vez uno nuevo donde pasado, presente y futuro se unen. En este aspecto, en esta tercera novela de Soto, el tiempo es muy similar al tiempo mítico. Recordemos que para Octavio Paz el mito es:

...un pasado que es un futuro dispuesto a realizarse en un presente. En nuestra concepción cotidiana del tiempo, este es un presente que se dirige hacia el futuro pero que fatalmente desemboca en el pasado. El orden mítico invierte los términos: el pasado es un futuro que desemboca en el presente... La fecha mítica no muere: se repite, encarna... 81

En El francotirador la acción narrada en el presente de los capítulos pares, como hemos señalado, cuando habla Buscaglia, se convierte en el pasado de los capítulos impares, mientras que, a su vez, la acción o fábula en los capítulos pares es también el futuro de los capítulos impares. El tiempo, pues, se disuelve como de hecho ocurre en los mitos, en los sueños y en el fluir de la conciencia, para ofrecer una nueva dimensión subjetiva de la realidad. Sharen Spence en su libro Space, Time and Structure in the Modern Novel afirma:

At its simplest the spatialization of time in the novel is the process of splintering the events that, in a traditional novel would appear in a

narrative sequence in rearranging them so that past, present and future actions are presented in reversed or combined patterns. When this is done, the events of the novel have been "spatialized" for the factor that constitute their orientation to reality is the place where they occur. One of the most obvious effects to be achieved of this process is simultaneity. The representation of two or more actions in different planes occur at the same moments in time. In this way(...) a novelist may dissolve the distinction between past, present and future as they are dissolved in dreams and in the stream of conscious flow. 82

De la misma forma, en la novela de Fuentes, La muerte de Artemio Cruz, presente, pasado y futuro se encuentran en la mente del agonizante protagonista. René C. Jara en su artículo "El mito y la nueva novela hispanoamericana, A propósito de La muerte de Artemio Cruz", señala que en esta novela:

El pasado parece renegar de sí mismo y bautizarse como futuro (pasará ayer) y viene a derramar sus contenidos germinales en un presente que coquetea entre pasado y futuro, aunque se disfrace de porvenir (insistiré).

El pretérito que ya fue, vuelve a ser en esta relación ambigua, fortalecido por la memoria (en recordar).

Las fechas pasadas (9 de abril de 1959 -- ayer) se deslizan en el futuro (ayer velarás) y se convierten en absoluta presencia, en un tiempo original, mítico. 83

Tanto Salvia como Cruz toman conciencia de su vivir en la situación límite que significa el momento de su muerte. pero no es el "yo" el que muere sino el desdoblamiento agónico de Artemio Cruz y el otro "yo" que Saldivia se ha creado. En la búsqueda por encontrarse a sí mismo crean otra realidad atemporal que a su vez es otra posibilidad para sus existencias. Felipe Montero en Aura también se con-

vierte en el General Llerente y doña Consuele, la anciana centenaria, en la imaginaria y bella Aura. El uso del futuro en estas novelas de Fuentes ocasiona, como en la novela de Sete, un tiempo ambiguo donde queda el lector en la incertidumbre, sin saber si el futuro es pasado o presente o si todos los espacios temporales ocurren simultáneamente.

Con esta preocupación temática del desdoblamiento temporal del protagonista en El francotirador, Sete, en modo análogo, pero sin abordar la esfera de lo fantástico, se acerca a varias obras del argentino Julio Cortázar. La mayoría de los personajes de Cortázar están casi siempre preocupados u obsesionados por la búsqueda de la autenticidad: la insatisfacción con sus circunstancias y con la vida los lleva a enfrentarse a otras formas del ser-- a otro estado vivencial u otras posibilidades a su existencia. Pero en el autor argentino, como en el mexicano, esta otra vivencia, esta otra realidad a menudo irrumpe en lo fantástico. Recordemos los cuentos de Cortázar "La noche boca arriba", "El otro cielo", "La isla a mediodía" o "Lejana" donde se combina una realidad dual. En "La isla a mediodía," por ejemplo, Marini, un camarero de avión, está obsesionado con visitar la pequeña isla de Kiros la cual ve a diario desde la ventanilla del avión en su viaje de Roma a Teherán. Fascinado por la belleza y el misterio de la islita, Marini va perdiendo todo sentido de la realidad. El deseo o sueño de estar en la isla se va haciendo más real mientras que los incidentes de su vida privada se hacen más borrosos. Por fin realiza su sueño y se encuentra en Kiros. Hasta que un avión cae sobre

el mar y Marini, acude a rescatar a los pasajeros. Trata de salvar a un hombre herido que descubre es Marini mismo. Marini, comprendemos, no ha visitado la isla pero lo ha imaginado, como Saldivia también ha imaginado o soñado su llegada y muerte a La Habana. Este desdoblamiento de Saldivia en dos personas, una en Puerto Rico y otra en Cuba, es similar al desdoblamiento de Marini. Cortázar y Soto ilustran con estas obras la técnica de crear la otra posibilidad de la realidad. Una situación similar ocurre en "Lejana," Alina Reyes también imagina que tiene una segunda vida, pero a diferencia de Saldivia, esta segunda vida de Alina es simultánea y "real." En la novela Rayuela el desdoblamiento ocurre en dos personajes que son dos caras diferentes del mismo yo: Traveler es el desdoblamiento o "doppelganger" de Oliveira quien, como Saldivia, busca las distintas manifestaciones del ser, pero si el escritor argentino busca las posibles transformaciones de un individuo, o como dice Malva E. Piler, "las distintas personas que viven en un individuo,"⁸⁴ Soto está más bien interesado en encontrar al ser heroico-capaz de luchar por la libertad-política o individual en Cuba, en Puerto Rico o en cualquier parte.

No obstante, es posible mencionar que si en esta obra de Soto el individuo se "desdobla" en un tiempo y espacio imaginado para indagar su yo, en las obras del autor argentino el personaje, a menudo, al entrar en otra dimensión física y temporal, pierde su identidad.

Sin embargo, Filer también afirma que:

...el yo gana, en cambio, en ese intento de realizar la otra posibilidad, aquella con la que está misteriosamente ligado. Por medio del "doble" se produce pues, la expansión del "yo," quien se libera de su individualidad para poder ser ambos, el yo y el otro, simultáneamente. 85

Pero Tomás Saldivia no intenta vivir en dos planos diferentes simultáneamente, como de hecho ocurre en los personajes del autor de Rayuela, sino que imagina otra vida, otra posibilidad que lo redima. Los personajes de Cortázar han de elegir su "doppelganger" o dejarse aniquilar por él.

Sus personajes--dice Filer-- se sienten habitados, invadidos, y luchan por reafirmar su identidad. Salen al encuentro de esos "otros" a cumplir un destino que se les impone inexplicablemente. Pero el encuentro con el "otro" acaba siempre con la destrucción concreta o simbólica del personal. 86

El "yo" en Rayuela más que reafirmarse se anula, refugiándose el protagonista en el "no ser." Luis B. Eyzaguirre, que ha estudiado este aspecto de la búsqueda de la identidad en la novela contemporánea, comenta:

La desoladora conclusión a que llega Oliveira en Rayuela destaca las insignificantes proporciones a que ha quedado reducido el ser en nuestra época. Sus esfuerzos ahora parecen concentrarse en liquidar los últimos vestigios de un yo que resiste a desaparecer... La composición de Rayuela pone en evidencia la magnitud del ámbito espacial de la búsqueda del protagonista. 87

Oliveira, como Saldivia, piensa también en la posibilidad de "vivir de otra manera." Sin embargo Cortázar va mucho más allá que Soto al proponer el concepto de la otredad:

La "otredad"--dice Byzaguirre--requiere salirse del "yo" para poder contemplarse desde fuera de "sí," desde "lo otro." 88

En Soto el desdoblamiento es solo imaginario sin que co-existan simultáneamente el "yo" y el "otro." Mientras que Saldivia se abandona a la posibilidad de una muerte heroica en su Cuba soñada, Oliveira piensa que sería feliz si pudiera abandonarse al absurdo de la vida. De ahí que el episodio de éste con la "clocharde" en París sea muy significativo por representar el deseo del protagonista por anular su ser y vivir como él desea. También Saldivia logra rechazarse a sí mismo por un momento al identificarse con una prostituta sin patria que muy simbólicamente se llama "Tú". Pero si el problema del anti-héroe cortazariano es que se ahoga en sus ríos metafísicos, el caso de Tomás Saldivia es más bien una tragedia moral causada por la impotencia ante una realidad dada. José Luis Martín ha dicho de este protagonista de Soto:

Se trata de un intelectual cubano exiliado, que se enfrenta de momento y sin esperarlo con la realidad de la problemática socio-política puertorriqueña. 89

Pero este intelectual es algo más que eso. En Saldivia, Soto ha querido depositar la posibilidad de un acto heroico que lo salvará como debiera también de salvar al ser puertorriqueño de la mediocridad, de la realidad trivial, del tedio y cursilería, de la mentalidad de consumo, en fin, de esa situación socio-política en que se ahoga el ser puertorriqueño. Por eso, Oliveira y Saldivia van hacia su soledad y desintegración por

vías diferentes. La enajenación de los protagonistas de Cortázar es de índole metafísica, mientras que en los de Soto está específicamente enraizada en las causas externas de su mundo circundante, de su mundo social. El problema central de Saldivia--su singularidad--está indudablemente unido a sus circunstancias histórico-sociales. Mientras que el personaje de Soto brota de su preocupación por las vivencias inmediatas y primordiales del hombre antillano-cubano y puertorriqueño-, Cortázar está más interesado en "el" hombre en sí. Saldivia es un personaje creado dentro de la tradición realista--según la definición de Georg Lukacs donde pone de relieve la diferencia entre la esencia humana de los personajes de la literatura de vanguardia con los del realismo--:

Es completamente opuesta la intención ontológica mediante la cual los escritores dirigentes de la literatura vanguardista determinan la esencia humana de sus personajes. Para ellos--dicho sea brevemente-- "el" hombre, el individuo existe esencialmente solo por toda la eternidad, ontológicamente independiente de toda la relación humana y, con mayor razón, de toda relación social.

...No debe confundirse esta soledad-ontológica de "el" hombre con algunas figuras solitarias de la literatura realista. En estas se trata de la situación de un hombre más o menos pasajera, que en algún caso puede haberse convertido en permanente- debida concretamente a su carácter, a circunstancias de su vida o a la concurrencia de uno y otras; pero esta soledad puede ser puramente externa... Sin embargo, es siempre parte, momento, agudización culminación, etc., de una vida histórico-social concreta, compartida con otros hombres concretos, con influencias e interrelaciones mutuas... En pocas palabras, esta soledad es un destino social peculiar, nunca una "conditium humane" universal y eterna. ⁹⁰

Al hacer de Tomás Saldivia el producto de su sociedad, Soto expone al escarpelo la realidad puertorriqueña y cubana como

parte integrante de su obra; sin embargo, Cortázar, en Rayuela, pone de manifiesto las circunstancias Argentina-bonarense- sólo como subproducto secundario. Esto no significa que Soto no se interese por el Hombre en una escala universal--todo lo contrario la causa de la desintegración del ser en la obra del autor argentino es básicamente ontológica mientras que en Soto, como en Carlos Fuentes, la causa de la desintegración proviene de las fuerzas socio-políticas que controlan al hombre y le impiden la consecución de su yo total.

4. El punto de vista

El punto de vista de El francotirador es el de la primera persona del protagonista que se encuentra dentro del mundo narrado o de la narración. Soto ha intentado desaparecer de la obra para permitir que la historia parezca deslizarse sola, sin su intervención. Tomás Saldivia no es solamente el protagonista sino también el novelista, ya que el libro que al final acabamos de leer es la novela que Saldivia ha escrito sobre Puerto Rico. El verdadero narrador--Pedro Juan Soto--permanece oculto, invisible. Soto ha escogido un protagonista cubano, para disimular lo más posible su yo narrador en la obra. Tomás Saldivia es un disfraz, una máscara que permite que la novela sea más real y objetiva. Como a todo autor moderno, a Pedro Juan Soto le interesa que los lectores acepten como fiel espejo de la realidad la narración de su libro, y el relato en primera persona acaba por impartir a la novela un tono confesional.

Aunque el punto de vista de la primera persona narrativa impone limitaciones de perspectiva que niegan la visión totalizadora del mundo, no obstante ofrece grandes posibilidades para que el protagonista intine con el lector logrando que éste se adentre en el personaje, en su mente, en sus aventuras, en sus dudas y en todo su ser. Lo que nuestro autor desea darnos es una novela de estados de conciencia y de la realidad circundante que ha enmarcado a esa conciencia. De ahí que hayan varios detalles tanto del mundo interior como del mundo exterior de Tomás Saldivia. Sin embargo, conviene subrayar que este punto de vista también tiene sus inconvenientes. La situación de Saldivia es definitivamente ambigua como lo es también su posición ante la Revolución Cubana. Si Soto ha escogido a un cubano intelectual y liberal con el propósito de ser objetivo, también se ha arriesgado a destruir parcialmente otras cualidades importantes de una novela como las de que el lector simpatice con su protagonista. Según el crítico norteamericano Wayne Booth en este tipo de punto de vista el autor se arriesga porque

...he may, by virtue of his helpless isolation attract a kind of sympathy which can inadvertently strengthen or weaken a work, depending on the appropriateness of that sympathy. 91

Siendo la revolución cubana uno de los temas fundamentales de la realidad hispanoamericana, la posición idealista y ambigua del protagonista provoca, aún en el lector que desea mantenerse imparcial, cierta actitud afectada por los hechos que se narran. Si en los capítulos de la secuencia "real"

Saldivia es partidario de la revolución, en los capítulos imaginarios se suicida al ser capturado por los fidelistas.

Hay ambigüedad y contradicción en Saldivia-- dice Soto. Es un cubano escéptico, patriota, vacilante, testaduro, energético, joven y viejo. Se preocupa demasiado por la ayuda que la Unión Soviética ha aportado a Cuba, cree que esto no se da de gratis y teme por el momento en que los soviéticos reclamen paga en tales y cuales términos. Yo no considero contrarrevolucionario a Saldivia. Lo considero un liberal, un reformista vacilante cuya mejor decisión es la que hace al final respecto a regresar a Cuba. Es un ser lleno de dudas y remordimiento. 92

En Tomás Saldivia el autor ha creado un rebelde que apoyara la revolución cuando sea justa y que se opondrá a ella cuando sea injusta:

...Y somos dos, el hombre de la carabina y yo, interpretando su razón y sus sentimientos. Argüiremos a veces, el hombre de la carabina y yo. Busre convencerlo, cuando lo crea equivocado. ¿Quién tiene la razón? Cualquiera, él o yo... (296-297)

Saldivia, a pesar de su idealismo, y consciente de que su regreso a Cuba significará su muerte, decide no seguir enajenado y opta por la acción prefiriendo arriesgar su vida heroicamente al existir en la "nada" de la "vida suave", vida cómoda, vida de categoría elevada" del ambiente puertorriqueño. En una total toma de conciencia exclama:

Me está que esto no puede seguir. No lo de Sara, cuyos resabios me vienen cargando desde hace rato, sino este simple vivir en paz. lo de Cathy, que de seguro estará por volar a verme y hincarme también-- con sus solemnes pendejadas, sino este cómodo estar mientras otros hacen, y hacen y hacen. Mi tonel de tonterías está por alcanzar su cupo,

y el deber del tonelero es preguntarse si sólo para eso lo ha construido. (161)

El protagonista vuelve a imaginar lo que será su vida si permanece en Puerto Rico después de escribir novelas que le piden glorificando el partido en poder Piensa:

He escrito la novela para Peralta y todo el mundo me invita a las soirees aburridas de fin de clases, de fin de verano, de fin de año. De fin de vida. Todos los cadáveres hablamos de lo mismo, disfrutamos de lo mismo sentimos nostalgia por las mismas cosas que nunca osamos hacer realidad, y nos consolamos entre una y otra perorata sacudiendo las monedas en el bolsillo o mostrando la chequera como la más grande obra maestra que jamás hayamos firmado. (261)

Sin embargo, conviene subrayar que este hombre aunque cubano, es básicamente puertorriqueño: "El puertorriqueño no es más que un cubano triste", dice un personaje en la novela, y el cubano exiliado, en este caso Saldivia, se encuentra, como el puertorriqueño, inseguro en la incertidumbre de su propio ser. A la pregunta "--¿Qué opinión tiene usted del exilio cubano, doctor Saldivia?" éste contesta:

--Es un cubano fragmentado el que se halla en el exilio... Pero el exilio lo ha fragmentado, lo ha tornado en una mitad amorfa y una mitad de raíces cubanas que no se resignan a desgajarse. Es decir, una mitad de la personalidad del exiliado desea adquirir nueva identidad, nuevo sentido, mientras que su otra mitad vive atada a las vivencias del pasado. (17)

Más adelante Saldivia clasifica a los exiliados de "personalidades fragmentadas." Si a primera vista esta novela parece reflejar simplemente la realidad del cubano desterrado una lectura más honda alcanza profundidades importantes. Si bien

el cubano en el exilio es un ser fragmentado, el puertorriqueño lo es en su propia patria. Una vez más, Soto enfoca la temática de la búsqueda de identidad tan característica de la literatura hispanoamericana contemporánea, pero que en la literatura puertorriqueña ha sido siempre una de las constantes estéticas, quedando este autor en una posición que lo emparenta y lo acerca a Enrique A. Laguerre y Emilio Díaz Valcárcel, como veremos luego.

5. La crítica social

En El francotirador Soto no se aparta de la temática social--un rasgo inconfundible de la literatura isleña --. Ambos mundos del protagonista, el social y el íntimo, quedan matizados por sus propios sentimientos, y a su vez, presentimos que éste se hace el portavoz del autor que ha escondido su punto de vista en el narrador-protagonista. De ahí que críticos como José Luis Martín observen acertadamente:

Aunque esta novela tiene, pues como protagonista, a un cubano(en tierra puertorriqueña y además en Cuba,) la sátira refractada--dardo rectilíneo-- va enderezada al puertorriqueño. El francotirador no es, por tanto, Saldivia como personaje, sino Soto el autor. 93

El personaje protagonista se percata de la banalidad de la vida alienada puertorriqueña, vida de seres huecos sin conciencia de su existir, sumidos únicamente con su mundo exterior. De esta realidad, por consiguiente, el autor da minu-

ciosas descripciones para destacar ciertas características o rasgos de la sociedad isleña. Sin embargo, comparado con el problema del protagonista, la crítica social queda bastante subordinada al problema de responsabilidad existencial. La existencia trivial del protagonista durante su estancia en Puerto Rico lo mueve a penetrar en el sentido de su vivir quedando la denuncia como parte de la fábula misma. Por eso, el estilo y la estructura están tan profundamente ligados al significado de esta novela. Soto ha situado a su protagonista en Puerto Rico pretendiendo mostrar o revelar la problemática de su país a través de un observador "objetivo." Por lo tanto, toda la esfera de la novela en los capítulos "de acá" queda perfectamente ceñida por la observación de Tomás Saldivia--el autor--que apunta denunciado.

El autor de El francotirador, igual que el de La llamada, como ya hemos visto, reprocha la penetración de las diversas manifestaciones de la vida norteamericana en la vida puertorriqueña. Aunque la denuncia en esta tercera novela de Soto no se queda solamente en la superficie, se censuran, igual que en la novelística laguerriana el culto a la comodidad y la imitación de todo cuanto llega de los Estados Unidos. En una bolera Saldivia observa:

Me detengo a contemplar el paisaje de cemento reforzado, cristalería, letreros bilingües, máquinas de carrocería brillante y pistones que piensan por usted. Prosperidad, lujo, eficiencia... se lo creen todo estos puertorriqueños. Nunca se detienen a pensar cuánto de los elementos que son como el puro aire-- impesables, inmedibles, imboteables-- ofrecen en pago por este derroche de pre-

suntas riquezas. (153)

Laguerre en su última novela, El fuego y su aire, insiste en censurar el afán del nativo por imitar un sistema de vida extranjero que lo encamina hacia la inautenticidad. Comparemos la precedente cita con esta de Laguerre:

En las grandes tiendas y en la plaza del mercado guzanea la gente. Parece cosa de feria las personas con los globos de sus cabezas al aire. Los fabricantes de bebidas anunciaban ya la cerveza X "para los muchachos alegres." 94

que también es semejante a la siguiente de El francotirador, cuando el protagonista piensa:

Estas gentes sonámbulas, atareadas con artefactos que les pasan en las ventas a plazos, vueltas de espaldas al suelo propio, tienen que imponer sus derechos a la nacionalidad puertorriqueña. Quieren que paren de pedir, de rogar, de mostrarse blandos, y por eso mismo no puedo seguir haciéndose el juego a Bermúdez y sus compañeros ... (153)

Sin embargo, si Laguerre insiste en repetir a través de su obra los aspectos perturbadores de la sociedad puertorriqueña, Soto los menciona brevemente, y, como hemos indicado, no hace de ellos el tema primordial de su novela.

Desde el momento en que Saldivia llega a Puerto Rico invitado por el gobierno y la Universidad, los funcionarios del gobierno, las autoridades universitarias, los exiliados cubanos, son responsables de que advierta ambiente artificial y falta de espíritu que ha de sobrellevar. El mundo burocrático se censura en una contextura comparable al de Cauce sin río y El fuego y su aire de Laguerre. Mientras la crítica

social del autor miembro de la Generación del 30 está elaborada con carácter de alegato que en ocasiones ahoga el intento estético de la obra, el autor perteneciente a la Generación del 40 hace una crítica más solapada, menos explícita, que se vale de minuciosos detalles que reflejan indirectamente--y sin insistir deamasiado--el desprecio del autor por los hombres que están al servicio de la maquinaria gubernamental. Si Laguerre continúa señalado sin rodeos a los que él cree han vendido la patria al bienestar económico, Soto deposita en un solo personaje rasgos del típico burócrata visto por un intelectual extranjero. "Bermúdez, La Fortaleza. Alfonso Bermúdez," es el representante de la burocracia puertorriqueña en esta novela. El autor no hace un juicio crítico sobre este personaje sino que se vale del diálogo y las acciones para su caracterización. Lo oímos hablar en la clase del profesor Saldivia y sospechamos de inmediato que este hombre está completamente al margen de los problemas nacionales.

--Doctor Saldivia-- dice en tono solemne, como quien despidе un duelo, tengo entendido que vamos a tratar a Puerto Rico en este recorrido por la literatura hemisférica. ¿Se tratará doctor, a la literatura isleña como parte de la norteamericana o como parte ...? Guardando su empaque, sacude la mano con algo de desaire. No lo interrumpo. Le dejo terminar, Sabrá Usted, doctor, que Puerto Rico ha estado siempre desde el 98 en adelante, muy ligado a los Estados Unidos.(112)

Soto se vale de una enorme destreza técnica que supone el uso de la ironía sarcástica logrando así un tono ambivalente, una crítica social hecha con gran artificio. A diferencia de los

héroes de Zeno Gandía que alzan el puño al vacío proclamando justicia, o los laguerrianos que pronuncian con gran fervor patriótico su nacionalismo, nuestro autor se vale de una sutil ironía para apuntar los aspectos deplorables de la vida insular. En varias ocasiones Saldivia finge otra identidad con el propósito de llevar a algunos personajes a situaciones límites y descifrar sus pensamientos.

En el capítulo nueve el escritor Saldivia finge ser puertorriqueño para poner en evidencia a dos "compatriotas" que, en una conversación que han entablado se declaran partidarios de la "estadidad" para Puerto Rico. En un juego irónico Saldivia, que se ha convertido en Ceferino Pedrosa, insinúa el prejuicio racial de los norteamericanos cuando dice:

Los negros no son americanos, eso es lo que sé--.
Y cuando hagamos de Puerto Rico un estado; vamos
a... vamos a velar para que no se cuelen en la
unión muchos trigueñitos de aquí. (157)

Soto deja que el lector le de la vuelta a este episodio para ver el reverso de la lectura. Ceferino, que se ha declarado "estadista" muestra su desprecio por los negros indicando así con socarronería el racismo y odio que muchos norteamericanos del sur de los Estados Unidos sienten hacia "los trigueñitos de aquí:"

--¿Los ves?--Digo a Sara--, Puertorriqueños
Estadistas. pero no quieren quemar negros, ni
hablar inglés, ni na--. (159)

La crítica se hace mordaz pero en ningún momento cobra

carácter testimonial ni panfletario. No es ya el tema de mera protesta social del jíbaro contra los grandes latifundistas, del nativo contra el invasor, del maniqueísmo de buenos contra malos: la denuncia se hace ahora con sutil ironía. Este aspecto de El francotirador nos hace pensar en las palabras de Mario Vargas Llosa:

La literatura hispanoamericana actual(...)es búsqueda de un sentido a la realidad por medio de la obra de creación... Los narradores contemporáneos, los grandes, han dejado de lado la visión simplista, unilateral del mundo que tuvo su hora hace ya años, y se ha abierto a la presencia en Latinoamérica de una vitalidad heterogénea, contradictoria y compleja que sólo puede ser expresada barajando otros niveles que los establecidos por la narrativa tradicional realista. 95

El pacifismo del ser puertorriqueño, su falta de individualidad y la futilidad de su existir es el blanco de ataque de Pedro Juan Soto como lo fue de Manuel Zeno Gandía y Enrique A. Laguerre. El "estreñimiento mental" e inercia" de Tomás Saldivia es también característico del puertorriqueño. Recordemos que Saldivia se hace pasar por puertorriqueño en varias ocasiones y se identifica con el escritor isleño Latoni, quien se ha rendido al materialismo económico apartándose del mundo espiritual para rendirse a un mundo de fiestas y cursilerías. Saldivia apuntando con certeza le dice:

Salíó al mundo con un puñado de deseos libertarios que otros le quitaron de las manos, y ahora se duele de haberse atrevido siquiera a empuñar esos tizones ardientes.(190)

Soto, Como Laguerre, piensa que el desaforado culto de los puertorriqueño hacia el progreso limita todo intento heroico ya que sus paisanos son incapaces de acometer cualquier intento de redención.

Muy similar a las novelas de Zeno Gandía y Enrique A. Laguerre, el tema de la libertad individual ocupa un lugar prominente en esta obra. Saldivia, como los protagonistas laguerrianos Porfirio Uribe y Pedro José Expósito, comprende que para que su vida tenga significado ha de luchar por la redención del hombre. No importa donde se lleve acabo la acción. Es muy significativo que Saldivia, al igual que Pedro José Expósito, encuentre el ambiente puertorriqueño asfixiante para toda acción heroica y que se decida a salir de los confines isleños para poder defender este derecho dundamental del hombre. Si dos de los héroes laguerrianos mueren combatiendo la tiranía en Santo Domingo durante la dictadura de los Trujillos, el protagonista de esta tercera novela de Soto hipotéticamente morirá combatiendo por la libertad de Cuba. No hay duda que Soto, como todo escritor puertorriqueño, considera esta lucha por la libertad la gran hazaña del hombre puertorriqueño. No obstante, cabe mencionar, que este escritor establece la diferencia entre este heroismo "auténtico" y el de otros puertorriqueños. Así por ejemplo, cuando Bermúdez, el funcionario del gobierno, afirma: "Yo también contribuí a la lucha contra Batista... Sin embargo, hay que seguir luchando hasta tumbar a Fidel," el protagonista piensa con sarcasmo:

¡Colonizados, avante! En alto ese pabellón
 en fila todos, a batallar en favor o en contra
 de cualquier causa foránea! ¡Hagan la libertad no
 en su patria!(190)

6. La libertad del intelectual

Paralelo al intento de soborno que sufre Saldivia en Puerto Rico, en el capítulo cuatro-que se desarrolla en Cuba- el autor alude a la situación del artista en una sociedad comunista. Ambas situaciones están tomada de la realidad y el mismo autor nos aclara que la idea de un novelista extranjero acosado para que escriba la novela que glorifique el Partido Popular le vino:

Porque a finales de la década del 50 alguien me habló del asedio mimoso que había padecido el escritor peruano en Puerto Rico y yo me dije que algún día escribiría sobre eso... Había gente del Partido Popular interesada en que Alegría escribiera la Gran Novela Puertorriqueña. 96

Luego ocurrió la Revolución Cubana y Soto, como todo escritor, preocupado por sus circunstancias, siente que se "avecinaban malos tiempos, en el orden cultural, para Cuba."

Leí el discurso de Fidel, "Palabras a los intelectuales"... Pensé en eso al leer aquello de "Con la revolución todo, contra la revolución"...¿Quién determinará lo que en términos artísticos, favorece a la revolución? 97

Cuando Saldivia llega al taller del escultor Carmelo Buscaglia nos enfrentamos a un artista que vende su arte al gobierno y que acepta las ideas para los trabajos comisionados. Tomás, como verdadero francotirador, apunta y ataca

a este artista que ha degenerado al poner su arte al servicio de una institución creando "arte" que el gobierno considera útiles a la política social:

Estas hecho un muerto en vida. ¿ No te reconoces?
Te inyectan de vanidad. ¿ Tu quieres esculpir?
Pues ahí tienes obras que te han encargado o que
te encargaran, hasta que te muelas tu mismo encima
de una de ellas. Apelan a tu ego, a tu vanidad,
a tu sentido de importancia. (72)

El autor se vale de una acción que hay que poner al escrutinio: el arte al servicio del gobierno es también que se le ha pedido a Saldivia que haga en Puerto Rico cuando le proponen pagarle muy bien para que escriba la Gran Novela Puertorriqueña. No importa cuales sean las ideologías políticas--comunismo o democracia--el artista, según Soto, ha de comprometerse solamente con su arte. Ernesto Alvarez en su artículo, "El compromiso del arte en El francotirador de Pedro Juan Soto", resume este aspecto temático del libro cuando afirma:

Pedro Juan Soto lleva al colmo su sarcasmo al presentar al escultor en su más vil servidumbre a los intereses del gobierno... (...) está exponiendo aquí no sólo el problema de un artista al servicio de las instituciones oficiales, sea este pintor, poeta, novelista, escultor, etc.⁹⁸

Este protagonista personifica el problema del intelectual frente a su mundo. Como escritor puertorriqueño Soto es un rebelde preocupado por la libertad del artista no sólo en su país sino en cualquier parte del mundo. René Marqués ha señalado muy bien que la función del escritor isleño es "no estar enajenado de la realidad que vive... El escritor ha de ser libre para poder luchar contra esa red que los demás oponen a su

búsqueda de la verdad.⁹⁹ El protagonista de esta tercera novela de Pedro Juan Soto es, pues, como acertadamente ha observado Juan Ramón de la Torre

...algo más que un cubano que va o no va a Cuba; que va como contrarrevolucionario o como revolucionario. Saldivia personifica una lucha de principios; el problema del liberal, el problema del nacionalista y su deber como intelectual ante el mundo, 100

No importan las ideas políticas del individuo; el artista, como hemos dicho, ha de permanecer comprometido con su arte. Si Saldivia desdeña el arte comprometido de Carmelo Buscaglia al servicio del comunismo, se aferra a defender e incluir al novelista y comunista cubano Alejo Carpentier en la lista de lecturas para su curso de Literatura Comparada. El doctor Montalvo insiste en que se elimine de la lista a todos los escritores comunistas:

Carpentier, doctor Saldivia, Carpentier es comunista.
 --¿Y qué? Escribe bien a pesar de ser comunista, si quiere.
 --Pero hombre--sonríe, reclinándose en la silla--, vamos a ver. Novás Calvo, hombre. Novás Calvo es mejor novelista que ...
 --Novás Calvo, doctor Montalvo, es cuentista. Hay cuentos suyos incluidos en la lista. (123)

7. El estilo

Creemos que entre Usumáil y El francotirador hay un proceso de maduración en el estilo que se advierte en la exploración de las varias manifestaciones del lenguaje. Pedro Juan Soto refleja el mundo de su protagonista mediante una prosa que trata de adherirse a las exigencias del tema.

Junto a Emilio Díaz Valcárcel, como veremos luego, el

autor de El francotirador encamina su narrativa hacia una expresión más audaz y sugestiva, con el menor retoricismo posible, y que refleja con exactitud lo que el novelista intenta comunicar. El autor, como él mismo ha dicho, está resuelto a

la lucha contra la verborrea, en el afán de renovación estilística y en el interés de dar buena cuenta de nuestra sociedad puertorriqueña. ¹⁰¹

En esta novela se vale de un lenguaje sugerente que se afana por captar la realidad en toda su totalidad, y a su vez, enfoca la situación socio-política puertorriqueña de una manera inusitada. Ya no se dirige la crítica social explícita de grito a rajatabla y a todo pulmón, como hemos señalado en algunos momentos de La charca o La llamarada por ejemplo, sino que la crítica se hace ahora más maliciosa con ironía y sarcasmo solapados, con alusiones inadvertidas y a medio tono, Soto apunta-como un francotirador-a la realidad puertorriqueña en una técnica que pone de manifiesto un nuevo procedimiento que hace más vitalizador a la intención satírica. Hay una conciencia lingüística que se propone un estilo más funcional y una prosa más realista. Es evidente la preocupación del autor por acercar el texto literario al lenguaje hablado valiéndose de ciertos juegos fonéticos; aglutinaciones, adjetivación sugestiva, diminutivos afectivos, diálogos y monólogos narrativos, oraciones cortas y dinámicas, onomatopeyas, etc.

Aglutinaciones

Soto recurre a varias aglutinaciones que son muy efectivas por la ironía que ocultan. En el capítulo 16 Saldivia se vale a de la metonimia-para caracterizar a los soldados-armando compuestos sintácticos:

Me encogeré de hombros y Averigualotodo seguirá ahí parado, mirándome, dispuesto a soltarme la primera bofetada. (268)

En las siguientes páginas el mismo miliciano se convierte en "buscarrango," mientras otro será "Nervio" y el sargento "Perdonavidas" se transforma en "Oyelotodo." Al final, el oficial Bruguera será "escarbasesos." Otras aglutinaciones que refuerzan la crítica irónica son: "correvediles," "espaldamovientes," "cazaturistas," "todocarrugas," "cigari- llos apeapulmones" "brisamonga," etc.

Adjetivación

La adjetivación en esta novela es vigorosa y siempre sugestiva y sorprendente por su aplicación inusitada "prosa rastrera," "silla realenga," "libro cubiche," "silencio cuevuno," "viento azabache," "Ford elefantásico," miedo mayúsculo," "nalgas aporismadas," "piernas bombudas," "adoles- centes pantalonudas," "embarrigada grasa," "caderas tumbaojos," "cielo azulenco," etc.

Con frecuencia se pospone el sustantivo para hacerlo aún

más expresivo: "pendejo cuarto," "zangoleante guagua," "embarrigada grasa," "alegre golpe," "sonreído golpe," "consabidos muebles," "feliz frase," "un directorio de sucias hojas abarquilladas," "barroca fealdad," como un fatigado monarca," "embarrigada grasa," etc. A veces se antepone el adjetivo para dar un tono socarrón a acciones que el protagonista considera triviales:

Los dos fiñes menores de Ramírez nos esperan a la puerta con su madre, que acaba de posar en la fría mejilla del burócrata guerrero un rosado corazoncito. (148)

Diminutivos:

Muchos de los diminutivos llevan su correspondiente carga afectiva:

"se le escapa un gritico que no conmueve" (91)

Los ojos de Sara dan un saltico de picardía (159)

Como un bebé aquí estoy, sirviéndome de sus propias manitas los sorbos amargos. (211)

En otras ocasiones el diminutivo va recargado de ironía:

...una explicación sarcástica, una risita de celebración aquí para él más allá. (9)

el sargentito de nuevo (270)

Si logro venderle mi quincalla de buena voluntad, tal vez acabe él por construir un avioncito con la planilla y me lleve a beber cerveza convirtiéndome de Kafka. (271)

Algunos diminutivos tienen una función tanto emocional como

irónica:

De nuevo caerá la pelota del jueguito sobre mí
(228)

La carita de Ramírez conviértese en una de esas
hostias arruinadas por una gotica de agua. (148)

El uso del diminutivo denota también la expresión del ambiente pueril que rodea al protagonista en Puerto Rico:

...Ya he visto a la señora regando el jardín
temprano en la mañana con unos calzoncitos...
...Eso arranca de la mjer una sonrisilla...
...Hay máscaras de diablitos en la pared...
Podemos preparar unas costillitas... (149)

Las oraciones

El autor concentra el dinamismo de su prosa en las combinaciones de frases largas y cortas que dan ritmo y velocidad a la narración:

Maldigo cien veces mi propia sombra, luego, y desisto de acercarme a ningún establecimiento grande hasta verme rodeado por las voces y las gentes cundidas de pánico. Precaución o cobardía? No sé. No sé nada. He ahí mi culpa. (167)

La oración corta subraya o acentúa la acción o la idea que autor desea recalcar.

Atravieso el salón sin hacer caso de los apuros que se gasta Montalvo para salir de su silla de remolino. Pero logra atajarme en la puerta antes de que la obra. Jadea, sonrie, susurra. (122)

En el siguiente ejemplo el autor transcribe la acción de

Viñas combinando oraciones cortas con las largas que reproducen el ritmo de la acción y el vaivén del personaje de un lugar a otro.

Va y viene. Consulta a una de las empleadas, se vuelve con expresión melancólica, de nuevo va y viene. Levanta esto y olvida lo otro que había tomado. Curiosa. Se le iluminan los ojos cuando descubre artefactos menudos e inútiles: antifaces para evitar que la luz estorbe en sueño, un molda-dientes dorado, moldecitos en forma de elefantes para los cubos de hielo... (253)

A veces en vez de enfocar la acción por medio del verbo subraya en su lugar el sustantivo:

Murmullos, Siseos. La señora del sombrero de flores se deja caer en su asiento y prosigue su protesta con un vecino. Se levanta el agregado cultural soviético con una gran sonrisa. Orden. Bajan los murmullos, se acalla el sesec, todos esperan. (135)

Reiteración

Por medio de la repetición el autor subraya el tono irónico del protagonista:

La biblioteca velazquina es un almacén de libros, fotos, diplomas, fotos, chucherías de escritores, fotos, periódicos, y revistas, fotos..., y fotos. (15)

O reflejan su estado obsesivo:

Y salgo de mi taxi, salgo de mi ambulante crisálida, salgo de mi chofer que no habla porque ya no valen nada las palabras, salgo de mi inercia de mi estreñimiento mental. (292)

En otras ocasiones se mezcla la reiteración con juegos de palabras:

Es un árbol con hojas como alas. Diminutas alas. Difusas alas, obvias alas. Y el árbol que está como en vuelo, hala unas raíces que casi son cordones umbilicales. (140)

La repetición reenfuera tanto el juego de palabras el ambiente trivial; y el estado de embriaguez del protagonista:

--Pascualito, mi hermano, no hay peor cosa que un borracho. Anda con la cabeza pesándole, y por eso se va de lao, Pero hay personas, también, que sin pavesas... cabeza, digo...se van de laísimo. Por que? Por que eh?...Ese es el problema. Algunos se van de un lao sin cabeza que les pese. Borrachos. Rachera de palabras. Rachera de banalidades, Rachos de soberbia como Velázquez. (210)

Onomatopeyas

En su afán por reproducir con fidelidad el lenguaje hablado tal y como lo oye, Soto "transcribe" usando onomatopeyas:

--Y quejá quería queaaa que no, ay Dios, que no anjó andujay anduviera más conjá conlajajá protesta. Tío loco, sin duda. (246)

Se vale de la onomatopeya para reproducir el tartamudeo producido por la embriaguez:

Allá en la prima donna de los estuantes de curson super...Un attministraor de primera,

oiga, tan bueno y tan, que salió ricacho.
 Cuando lo salieron. Tenía un pontiac azul,
 oiga, que...

--No me diga que fue por un trago a la pparra.
 teniendo aquí demass. (214)

Otras son: "Ayayayayyyy," "Oigaaaa," "Ooooh," "Eaaaa, vecino-
 oos."

Diálogos

Desde su primer libro el autor de Spiks, se ha mostrado un maestro en el manejo del diálogo. Soto ha escrito también dramas porque maneja el diálogo vivo de sus personajes sabiendo captar en ocasiones diálogos vibrantes que reproduce con la palabra hablada. Como todo escritor contemporáneo, está sumamente preocupado con el lenguaje. De ahí que sus diálogos sean tan sugestivos, cuajados de matices irónicos, o valiéndose de las elipsis de ciertos elementos de la oración para aligerar las frases y de esta forma otorgarla de un intenso valor oral como en el siguiente ejemplo cuando Saldivia finge ser comisionista:

Comisionista. Voy donde el dólar va. Y el
 año pasado voté pa que hagan de esta isla un
 Estado de la Unión, y ese año pienso hacer lo
 mismo, y el año que viene. Ese soy yo. Fran-
 cote. Alegrón. ¿Y tu? (156)

Las interrupciones súbitas dejan la oración sin terminar de modo que se refleje no sólo el lenguaje hablado sino que también se solicita la participación del lector para que termine la frase.

--Yo también compa. Pere no hablemos de política. ¿Quiere? Usted sabe como lo. Hay gente que... (156)

En otras ocasiones se interrumpe la frase con otro pensamiento:

--Hacían. Ella lo quiere. Buena pareja. Lasti. Claro. No es mujer pa uste. (140)

La agudeza del diálogo se da en el uso del lenguaje de cada día--corriente y ordinario--que hace que de vez en cuando vibre la prosa por su audacia:

--¿Y ese sitio que tu mencionaste no es el de don Natividad?
--Natinadre--digo, ofendido--. No tengo socios. La deuda no es mucho, y en tres años voy a tener plata de sobra. Entences pienso invadir los hoteles con mis niñas. (178-179)

Hay momentos en que el autor presenta escenas en forma de guión dramático donde se traslada el relato al modo vivo del lenguaje conversacional como en el capítulo 3 que comienza con un diálogo "in media res" entre Saldivia y Viñas.

--Y creía que casi nada me iba a gustar. Nunca haber trabajado fuera de Las Villas, imagínese. Pensabamos estar un año aquí, dos los más, y luego a volar. Tengo mis malos ratos, ya le dije...
--Volar a dónde, Pascual. (36)

El autor se esfuerza por transcribir con fidelidad la lengua hablada. El protagonista a través del libro cambia de identidad en cinco ocasiones, y consecuentemente cambia su lenguaje registrando o transcribiendo minuciosamente la palabra hablada de la persona que ha asumido ser.

Si bien es cierto que las conversaciones en la vida real tienen cierto ritmo y movimiento, difícilmente se puede trasladarlas a la página escrita, pues Soto intenta darnos ese tono o acento de las diferentes clases sociales del cubano e puertorriqueño. En el segundo capítulo Saldivia se disfrazaba de campesino cubano, pero antes de hablar nos advierte el tono que tendrá su voz:

Mi voz tendrá aquel retintín pueblerino de agente municipal venido a ver niñas bien con sus marcadas togas de Jerusalén en la procesión de Semana Santa.

--Pablito, ¿cómo que hay más gente que el año pasado, ah?...

--Me cruzaré de brazos, pasearé mi soberana sonrisa en torno, bajaré la voz.

--Hace un sol de miércoles. ¿Tú no quieres beber na? (31)

Más adelante el narrador vuelve a subrayar el tono guajiro de la voz.

--Eh, ¡compae!. ¡Compañero!

Me paralizaré de inmediato esa voz que enseguida cobra cuerpo de guajiro un tanto ebrio rale de pestañas, con brazas como marchitos esquejes de Marabú.

--Ah, si es el compae--digo a Pablito, arrastrando de la lengua ahora para recuperar mi tono campesino.
(32)

En el tercer capítulo el Profesor Tomás Saldivia de paso por el campo puertorriqueño cambia su voz a "tono de habanero ramplón, de tipo dado al buen vivir antes de llegar Fidel a querer hacerme limpiar las calles", dice:

--Vaya, chico, ¡negocio fenomenal este, con toda esta pista pa billar de noche! (48)

El narrador emplea palabras con sabor cubano tales como:

"chico", "sabrosa isla", "viejo", el diminutivo "ico" "momentico", "gotica", etc.

En el capítulo ocho Saldivia se transforma en "obrero bruto" y además poeta. Asiste a una conferencia sobre la situación del intelectual ante la Revolución Latinoamericana" que tiene lugar en La Casa de las Américas:

Esos blanquitos no conocen tuavía el reló, pero yo sí tengo que presentarme temprano en la fábrica. No vengo aquí pa beberme el viento, oiga. Soy puita y quiero enseñarle mi musa a uno de esos señores. ¿Dónde está uno que cribe? (127)

Nos percatamos de que esta hablando demasiado alto cuando el ujier le dice: "--No es per nada, compañero, pero no hable tan alto. Eso se ve feo". (128)

Mientras huye de los milicianos, Tomás se convertirá en un religioso de promesa por la campiña; su tono es ahora tenue:

--La Señora pue hacer muchas cosa. Muchas. Por eso le rezo siempre.-- (231)

Se contrasta este tono con el de la pareja de guajiros. El hombre habla con "tono para sordos, un tanto agudo." Dice: "--La no' he es lalga y va hacel fríe. ¿Quiere hablar?" El protagonista señala que la voz de la mujer: "brotará apresurada, entre irreflexivas pausas de respiro".

--Estem prano. No leva mesamelestar mucho." (235)

Con las indicaciones que el narrador ofrece igual que su intención de transcribir con fidelidad el lenguaje campesino llegamos casi a oír hablar a la guajira: "--¿Hay tilenla tienda, ya?" Y luego le dice a su marido: "--¿Yaestasfastidiandeal

señor?" (236)

En todo el libro hay varios tipos de lenguaje: el del guajiro ignorante se contrasta con el de los profesionales tanto en Cuba como en Puerto Rico.

--Lamento tener que exponerle al distinguido delegado soviético, huésped nuestro, que he tratado de leer en los últimos meses veintitantas novelas rusas contemporáneas. No he podido terminarlas, señor. (135)

Cuando Tomás conversa con el Doctor Montalvo adopta un lenguaje muy característico de los profesionales:

--Lamento, doctor Montalvo, que no podamos hablar cuerdamente. No he hablado de más autoridad que la suya, la cual también lo responsabiliza aclarar lo que haya que aclarar antes del comienzo de clases. Comprenda usted que cualesquiera cambios en esa lista impone gastos a la librería universitaria... (135)

Este lenguaje contrasta, a su vez, con el utilizado en los monólogos interiores donde nos adentramos en los pensamientos del protagonista:

Regreso a la silla mientras el corre a situarse tras el escritorio. ¡Viejo comierda! ¡Conquistador con armadura de latón! Ahora sonríe, ahora lee y relea los primeros renglones y una y otra vez... (122)

Véamos el siguiente donde resalta la sinceridad del protagonista contrastando el lenguaje de los profesionales:

Absurdo, He aquí un tipo nada impulsivo obrando por puro impulse. ¿Qué impulso? No es mi estilo. (250)

El monólogo interior

El uso del monólogo interior es constante en todo el

libro. El protagonista está en constante diálogo consigo mismo acertando el autor a que nos acerquemos a las intimidades de Saldivia y, a la misma vez, a que se refleje la sucesión del pensamiento global según surge en la mente. De ahí también que la entonación total de la obra sea intencionalmente realista orientada a revelar la intensidad crítica y satírica del autor.

Este continuo uso del monólogo hace que la novela parezca un continuo dialogar sin hablar.

Tras la puerta, los políticos de ocasión reanudan el debate delante de los espejos después de prestar oídos a mi malestar. Aaaaaah. Muerto estoy. Orar por nosotros. Ocho pies bajo tierra. Feliz. Requiescan in pace. Arriba prosigue la tragicomedia y he aquí que uno, estirado en la húmeda tierra, no tiene parlamentos que vocear, pasos contados que seguir, actitudes que proyectar. Completamente feliz... (213)

Si bien el monólogo es otra forma de "diálogo interior", entonces podemos afirmar que Saldivia narra dialogando; o sea que en lugar de una narración descriptiva, el autor se vale de los monólogos de Tomás Saldivia para narrar toda la novela dando al libro, como ya hemos dicho, un tono confesional, como en el siguiente ejemplo:

Maldito día. Puras zanganadas. De diálogo Dolly a diálogo novecentista, con los implícitos ¡rediez!, y toda la hidalguía violinería de héroes y villano acobardado. No podría escribirlo mejor, si lo inventara. ¿Por qué son tan acomodaticios estos españoles venidos de la Guerra Civil? Fueron rebeldes, belicosos, integros alguna vez? O esta isla está condenada a ser el refugio de todos los escapados del campo de batalla?
(124)

Miniaturismo descriptivo

Si en su primera novela Soto aún se muestra un escritor vacilante, en esta su tercera novela se revela ya un novelista con soltura en la concepción y tratamiento de la narración. La prosa está toda saturada de una serie de miniaturismos descriptivos que da en todo momento verosimilitud a la fábula. Soto se detiene a describir el ambiente y los personajes con gran vitalidad. Un pequeño detalle nos revela a todo un personaje. Al describir a Carmelo Buscaglia, el escultor cubano, dice:

Sus espejuelos siguen siendo demasiados grandes para su cara de jenjibre abortado. (66)

Más adelante comenta:

Se detendrá Carmelo delante de mí y me me acercará su cara bailona. (73)

De su amiga Sara, la venezolana, de quien llega a aburrirse observa:

Está en éxtasis mi dulce Sara. Mantiene las manos terciadas contra el pecho, la derecha arriba con las uñas cardenales en descanso como cuchillos después de una matanza. (85)

De Patricia observa:

Patricia ríe a carcajadas porque sabe que así se ve muy mona. (206)

Ella vuelve a mirarme con un burlón esquinco de ojos y cruzada... (207)

De Bermúdez, el funcionario del gobierno comenta:

Bermúdez ahí parado con su juventud a cuesta
y su bobera en plana pantalla. (208)

Bermúdez mientras tanto nos contempla con
cara de borrico fuera de juego. (206)

La descripción del Doctor Montalvo es escueta pero directa:

...ancho, bojetudo, con un pesado gracejo español, el Doctor Montalvo--mi superior, de hoy en adelante--comienza a caerme mal a menos de una hora de bajar yo a tierra puertorriqueña. Se da aires de sabelotodo, de viejo caballero armado, de ceceante padre de todos los hispanoamericanos. (9)

Más adelante dice:

Montalvo rebota en el respaldar de su monárquica silla al separarse de la mesa. Se pone de pie, se estudia en la brunilla superficie de caoba---... manos a la altura del botón medio del saco, las frota como un cura---... (77)

El autor subraya un rasgo físico o un detalle para trazar un personaje:

Sonrisa de ojos como luciérnagas, estatura baja, ropas de modelo bien cotizado--. (19)

Combina rasgos físicos muy esquemáticamente para presentar al Rector Velázquez:

...pausado, hospitalario, dadivoso del puertorriqueño. Alto, orejudo, de anchas manos... Su bigote canoso, sus facciones rugosas, su mirada evasiva, podrían hacerlo pasar por mexicano, o boliviano, o hasta chileno de exportación, de esos altos dignitarios que mandan a las Naciones Unidas para impresionar a los norteamericanos con la pura fuerza bruta. (9)

Soto se afana por presentar unos seres vacíos y superficiales, personajes esquemáticos que habitan un mundo vano, interesados

en acumular objetos:

Chevrolet Impala es el auto de no más de un año de uso. Un joven barbilampiño abre la portezuela y deduzco que es el chofer, cosa que debo corregir casi de inmediato porque, a pesar de que ocupa el asiento delantero, es el funcionario Bermúdez quien se sienta al volante. (45)

Encontramos también en la prosa de Pedro Juan Soto una inclinación hacia la descripción de matices expresionistas con la tendencia hacia la humanización de las cosas, o la deshumanización del hombre, que se evidencia por medio de metáforas, imágenes y símiles. Si bien podemos señalar comparaciones donde se le atribuye al hombre acciones y cualidades propias de objetos o animales, también se observan objetos y elementos de la naturaleza con disposiciones o calidades propias de seres humanos. Muchas de las metáforas e imágenes establecen una relación entre dos aspectos de la realidad completamente inconexos pero que sorprenden por su novedad: "Mi mente es un desván revuelto", (110) dice Saldivia de sí mismo mientras al burócrata Hecter Ramírez lo describe haciendo una comparación de un detalle inusitado:

La carita de Ramírez conviértese en una de esas hostias arruinadas por una gotica de agua. (148)

Cuando el protagonista no desea permanecer en la tertulia que se ha dado en su honor comenta:

Me escurro por los pasillos como orina de animal doméstico no adiestrado. (21)

Si aquí se "escurre" más adelante "se desliza":

Salgo al jardín y me deslizo con tientos
de conejo en dos patas. (23)

El narrador se compara continuamente a un animal:

Senfole con mi boca de ganso atrapado en un
corral de gallinas. (135)

Y de nuevo pose como buho entre la fronda de
suspensión nada favorable. (267)

Algunas metáforas mantienen aún un elemento del feísmo tan
característico de su primera novela:

Jedidísima noche, ahora que las telarañas de
la mente se deshacen y el mundo irrumpe dando
tarascazos como una bestia indomable. Porque
no bien abro la puerta del baño, me saltan a la
cara los murmullos, las imprecaciones, los deci-
res atropellados de quienes conspiran frente a
los meaderos y a los espejos. (212)

El juicio extremadamente crítico de Saldivia recurre
en muchos instantes a la tentación caricaturesca que sospe-
chamos no ha podido superar:

...aparece entences la pulcra figura de luto
del Rector Velázquez, todo un rito su andar,
su semblante una larga lámina de metal con sol-
dura en los labios. Camina como un elefante
hecho paría en la jungla por esos pigmeos de
lengua venenosa. "Salutes amicues..." (284)

Conviene también indicar algunos planos donde se obser-
va una visión del mundo y de la naturaleza cuyos seres inani-
mados se corperizan:

La tarde no estará al caer precisamente, pero
será esa hora en que el sol se cansa de arder
a lo macho y reflexiona sobre lo de ir a su
casa para la cena. (45)

El sol, valiéndose del trampolín que le extiende el río, reclámale el azul más vive a su traje sastre azul marino. Y hasta la cerosidad de esa piel pierde lo mate para hacerse relumbrón marfil, o porcelana, o mármol. (86)

Algunas descripciones de la naturaleza están salpicadas de una ternura que nos permite ver a un Saldivia nostálgico:

Callo para ver cómo el viento cacique agita en desorden esos penachos, después de haber estado pasando su mano grande sobre ellos. No esperan a la ida del sol. Se mueven hacia el río con un murmullo de voces perdidas. Voy entre ellos. Soy uno más. Vadeamos el río bajo el fuego de los mosquetes españoles. (86)

Otras reflejan el estado de ánimo del protagonista:

Mis miedos brotan en la noche para darse la cara con los miedos de este otro pobre diablo para revolotear como murcielagos alrededor de mis orejas. Para arrastrarse como ponzonías patilargas. (233)

Conclusión

El francotirador es la obra cumbre de Pedro Juan Soto. Podemos considerar que en ella se presenta una problemática metafísica que se examina desde una perspectiva tanto sociológica como ontológica. La técnica expresionista de Usmáñ se desarrolla con más plenitud. Mientras la problemática de la primera novela de Soto se queda en el individuo y sus conflictos con la sociedad, El francotirador rebasa esta etapa dando el autor testimonio del hombre desde una perspectiva más ontológica. Si en Usmáñ observamos a un joven que choca continuamente con la sociedad, explorando el autor al perso-

naje a través de ese choque, y existiendo en función representativa de una idea--o sea como figura alegórica--en El francotirador se desarrolla una problemática existencialista.

Tomás Saldivia se manifiesta como ser y no como símbolo en toda su densidad humana.

En esta obra los elementos principales de la narrativa de Pedro Juan Soto, que hemos venido señalando en sus obras anteriores, se presentan ahora con mejor acierto y coherencia dándonos una obra mucho más completa, formando un mundo novelesco que ha crecido en complejidad y un estilo y estructura que forman un conjunto total y que se presta para el tema de la obra.

G. Temporada de duendes

Al estudiar las cuatro novelas de Pedro Juan Soto nos hemos encontrado con la dificultad de que, a pesar que todas las obras reflejan la misma problemática, cada una está concebida con diferente perspectiva estética. En Temporada de duendes Soto sufre una caída en su producción novelística. Como en sus primeras tres obras, el autor trata de dar una visión del mundo puertorriqueño, pero la novela carece de interés narrativo y de forma acabada quedando el lector completamente frustrado. A pesar de la significación de los problemas planteados, esta última novela de Soto no llega a interesar ni logra alcanzar un valor estético.

Temporada de duendes presenta una visión de desarraigo. Baldomero Linares, el protagonista, es producto de una sociedad enajenada y colonizada. Propagandista médico, viaja por toda la isla y, en su contínuo viajar, se dedica a ver todas las películas que se exhiben en los distintos pueblos. Cuando ya las ha visto todas, se propone a conquistar a las plueberinas para hacer más grato su oficio.

Linares se ha dejado intoxicar por el cine a tal extremo que pasa la mayor parte del tiempo pensando en las estrellas que ha visto en la pantalla. Confunde la realidad y no logra discernir entre lo que ha visto u oído en las películas y lo que en realidad ha vivido. En la cita a continuación lo observamos en su continua convivencia entre el cine y la vida real.

Se bebía el viento. ¿De quién la frasesita? La superficie de hormigón trepidaba cada vez que reducía la velocidad en una u otra intersección de las poblaciones que iba dejando a un lado, y le indicaba su reloj que para no llegar tarde al cine mejor sería olvidarse de tanta cautela en las embocaduras. Bébome el viento. No recordaba haber leído la frase, por lo cual la cinta tenía que haber sido mexicana, o española. Relleno de un doble programa, zapateados o mariachis...

La frase tal vez fuera, una de crítica. "Se bebía el viento, madre, yo con el sí en la lengua por sí preguntaba de bedas". O de indignación: "crees, Sinfrosa, ¡qué me bebo el viento!" 102

Este personaje es un ser enajenado que se refugia de su aburrimiento y de su vida mediocre en el cine. El problema de esta obra es que se presenta la mediocridad en forma mediocre. Se novela la abulia. Los personajes no hacen el mínimo esfuerzo por salir del vacío absoluto en el cual se encuentran. El protagonista se comporta como un niño grande que alcanza un nivel caricaturesco. Le oímos comparar a su novia Matilde con una estrella de cine y comprendemos que tanto el lector como el autor están por encima del protagonista:

Era bebona Matilde, o quería guardarle para el altar. Ludvina le aventajaba aunque disputara con su marido a la hora del desayuno. Ludvina sí era una reina. Tenía ahora un enorme gorro abutado por las alabreras del peinado que a la noche no parecería uno de esos remedios de confianza que doña Aracelis le encajaba a la hija. Pero reñían Ludvina y ese cose medio calvo, hundido de estómago porque no sabía comer...

¡Quién fuera vecino de esa mujer para intervenir en situaciones críticas! (18)

Tan pronto como se le presenta una oportunidad para colaborar en una película que unos cineastas norteamericanos

están filmando en el pueblito de Barrizales, Baldomero lo olvida todo y se dedica a ayudar a los pelicularos en la capacidad de consejero. La presencia de estos cineastas en el pueblo causa grandes cambios en la vida pueblerina: los letreros de las calles se escriben en inglés, se crean escándalos sexuales, el idiota del pueblo, Gobernador, se convierte en la máxima autoridad del tránsito. La llegada de los extranjeros domina la vida económica y cultural creando el autor un paralelismo entre la fábula novelesca y la realidad actual de su país.

En esta última novela Soto se limita a exponer la vida de un grupo aislado del resto de la sociedad, un caso extremo. La obra se convierte en una continua repetición de las actividades de Baldomero y de su novia Matilde junto al grupo de cineastas. El autor no logra profundizar ni en las situaciones ni en los personajes. Estos son sombras que no llegan a crearse: están anulados ya de antemano por el mismo autor. Toda la obra se reduce a un ir y venir sin hacer nada.

En Baldomero vemos no sólo a un hombre que vive enajenado, sino que está absolutamente inconsciente de ello. Es curioso observar como este personaje vive sin el mínimo conocimiento propio, de su pobreza espiritual, de la inutilidad de su existir. El autor ha logrado mostrar esa nada agobiante de la realidad puertorriqueña. Baldomero, como Saldivia, busca escapar la realidad, no a través de la acción heroica, sino por medio del cine. Existe cierta abulia en este personaje, cierta falta de interés por todo lo que no sea el cine

o su automóvil o su apartamento, que refleja a un hombre producto de una sociedad en decadencia. El hastío que lo domina proviene del ambiente. El colonialismo cultural aparece retratado en el lujoso Colmenar Kennedy donde vive Baldomero: "tres edificios de solteros, parejas con pocos niños y personas divorciadas" que ostentan todas las comodidades, piscina, cine restaurante, bar, etc. A pesar del lujoso ambiente, la vida allí es tremendamente aburrida:

Evitar lucir aburrido, era una de las recomendaciones más importantes del Comité de Vecinos, ya que faltaba vender unos cuantos apartamentos y una cara de propietario fastidiado o somnoliento no atraía compradores. (33)

La sensación de tedio que embarga a Baldomero se transmite mediante el estilo lento, reincidiendo el autor en detalles tontos y prosaicos. El único acierto de Soto es presentar este ambiente mezquino de la sociedad puertorriqueña. Sin embargo, cabe mencionar que la intención crítica en esta obra no es explícita. La denuncia del problema de la invasión industrial y económica en la isla se le escapa al autor, a pesar de haber expresado que el verdadero propósito de la obra es:

...plantear el lío en que se halla nuestra clase media. El de la cosificación el de la enajenación, el de creer que la política es algo en lo cual otros. nunca los miembros de esa clase intervienen. 103

Soto no logra su acometida. Los personajes se les escurren de sus manos sin alcanzar a mostrar los hechos que quiso hacer

patente. José Luis Martín ha expresado el siguiente juicio crítico sobre esta obra:

...la acción, presentada en estructura cronológica lineal, de tipo tradicional, no muestra mayores esfuerzos técnicos, ni de originalidad morfosintáctica, ni de diseño; un farrago de escenas ambientales de repetición en las acciones sin mayor interés, con un aburrido zigzag de personajes en movimientos sin ton ni son; la ausencia del elemento onírico que, en cambio, aparece tan finamente trabajado en El francotirador...¹⁰⁴

La novela es de limitado interés primordial porque las figuras principales están vistas únicamente a distancia. La realidad de Baldomero Linares ni se comprende ni llega a interesar. Soto considera a su protagonista:

...el prototipo de nuestra clase media, surgida por obra y desgracia del Partido Popular, la cual abona, hora tras hora, día tras día, respaldado al poder norteamericano que nos oprime.

Este personaje carece de conciencia política o social, carece de intimidad y de autenticidad. Esto se manifiesta en la conversación que sostiene con Toño Contreras, administrador del Centro de Salud, que inicia una campaña para informar al pueblo de las verdaderas consecuencias de los extranjeros en el pueblo:

--Bueno, yo... Yo no estoy con nadie. Yo, verdad, trabajo en lo mío y si hay que ayudar en algo provechoso, pues doy la mano.
 --Húndase quien se hunda, claro.
 --Nadie se va a hundir, don Toño. ¿Por qué exagera? Esa película ha puesto a comer a más de uno aquí. Más de uno que no tenía en que caerse muerto.
 (127)

Aunque Baldomero está consciente de que existen problemas sociales, no toma partido prefiriendo mantenerse al margen de todo compromiso: "Lo mío, don Toño--dice-- es vivir y dejar vivir." (56)

Esta actitud evasiva de Baldomero hace que se convierta en un extraño de sí mismo terminando en la autodestrucción. Su suicidio es inesperado ya que no ha habido la más mínima introspección; los monólogos interiores reflejan un alma simple sin la menor preocupación metafísica. En su aislamiento el protagonista vive en un mundo equívoco. Su automóvil y su lujoso apartamento le hacen sentir superior.

El autor se vale de la sátira y de la ironía para ridiculizar a su personaje quien se cree valiente y heroico al dejar su oficio de propagandista médico y dedicarse al cine. Comparándose con el revolucionario Che Guevarra dice:

Su vida guardaba semejanza con la del revolucionario. ¿No estaba él por dejar su trabajo de de propagandista médico para dedicarse al cine? Una revolución en su vida, era eso. Y revolucionaria al cine de paso. (122)

En Temporada de duendes nuestro autor ha sufrido una caída de la cual, estamos seguros, se ha de levantar. La obra es, sin duda, una novela que a pesar de los importantes problemas que plantea, carece de interés y de voluntad creadora. Soto se aparta de la evolución estética que había comenzado con Spiks hasta El francotirador. La obra se frustra al no llegar a alcanzar una forma plenamente lograda, no por carencia de facultades, sino por el obstinado empeño del autor en representar la decadencia y esterilidad del ambiente puertorriqueño.

NOTAS

¹Pedro Juan Soto, A solas con Pedro Juan Soto (Río piedras: Ediciones Puerto, 1971), p.48.

²Concha Meléndez, El arte del cuento en Puerto Rico (New York: Las Américas Publishing co., 1961), p.10.

³René Marqués, Cuentos puertorriqueños de hoy (2a ed.; Río Piedras: Editorial Cultural, 1968), p.16.

⁴Marqués usa el término generación y promoción indistintamente. Betty Rita Gómez también usa ambos términos sin distinguir.

⁵A. Díaz Alfaro y René Marqués son los mayores de la generación. Ambos nacieron en 1919. Concha Meléndez en su antología--El cuento puertorriqueño de hoy--no ha utilizado el criterio generacional sino--como ella misma señala--"Lo mejor de cada momento en la expresión cuentística en la isla, desde los primeros autores hasta hoy". A pesar de que Concha Meléndez situó en la Generación del 30 a los escritores nacidos de 1900 a 1910, quedan algunos escritores nacidos de 1911 a 1917 cuya obra literaria--por su técnica y tema--se aproxima más a la Generación del 30.

⁶René Marqués recibe el primer premio del Ateneo Puertorriqueño en 1949 por su cuento "El miedo"; Pedro Juan Soto publica "El desahucio" en Alma Latina en 1949 y "Dos hombres", "Gloria", "El ladrón", etc en 1950 en la misma revista literaria.

⁷Emilio Díaz Valcárcel, "Apuntes sobre el desarrollo histórico del cuento literario puertorriqueño y la Generación del 40". Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, núm 43 (abril-junio de 1969), p.12.

⁸Pedro Juan Soto, "José Luis González, Prólogo a Veinte cuentos y Países (Río Piedras: Editorial Cultural, 1973), p.10

- ⁹Marqués, p.14.
- ¹⁰Díaz Valcárcel, "Apuntes...", p.13.
- ¹¹Marqués, p.19.
- ¹²Seymour Menton, "La Generación puertorriqueña del Cuarenta", Hispania, XLIV (May, 1961), pp.209-211.
- ¹³José Luis Martín, La narrativa de Vargas Llosa (Madrid: Editorial Gredos, 1974), p.18.
- ¹⁴Soto, A solas..., p.48.
- ¹⁵Ibid., p.49.
- ¹⁶Ibid., p.50.
- ¹⁷Ibid., p.52.
- ¹⁸Ibid., p.55.
- ¹⁹Soto, "Jose Luis González...", p.9.
- ²⁰Marqués, p.151.
- ²¹Soto, A solas... , p.79.
- ²²"Garabatos" se publica en Revista de Artes y Letras en 1951 y "Los inocentes" en Asomante en 1955.
- ²³Pedro Juan Soto, Spiks (3a ed.; Rfo Piedras: Editorial Cultural, 1970), p.21.
- ²⁴Gregory Rabassa, "New Voices for Old Feelings", Review (Winter) 1974, p.60.
- ²⁵Enrique Anderson Imbert, Historia de la literatura hispanoamericana (México: Fondo de Cultura Económica, 1970) p.364.
- ²⁶Soto, A solas... p.26.

²⁷Hugo Rodríguez Alcalá, "Spiks, una obras de Pedro Juan Soto", El Mundo, el 16 de dic. de 1957.

²⁸Seymour Menton, El cuento hispanoamericano (México: F.C.E., 1972), p.197.

²⁹Soto, A solas..., p.65.

³⁰Ibid., p.63.

³¹Ibid., p.58.

³²P.R.E.R.A. Puerto Rican Emergency Relief Administration, una agencia del gobierno de los Estados Unidos formada para asistir y ayudar económicamente a los miles de puertorriqueños afectados por la depresión económica de la década del treinta.

³³Pedro Juan Soto, Usmafi (2a ed.; Río Piedras: Editorial Cultural, 1970), p.56.

³⁴José Emilio González, "Usmafi de Pedro Juan Soto", El Mundo, el 20 de enero de 1962.

³⁵Alegría, p. 274.

³⁶Seymour Menton, "Usmafi, una novela de Pedro Juan Soto", El Mundo, el 4 de junio de 1960, p.30.

³⁷Soto, A solas..., p.64.

³⁸Laguerre, La ceiba en el tiesto, p.188.

³⁹Manuel Mounier, Introducción a los existencialismos (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1967), p.57.

⁴⁰Jean Paul Sartre, Being and Nothingness, trad. Hazel E. Barnes (New York: The Citadel Press, 1968), p.24.

⁴¹Richard Wright, Native Son (New York: Harper & Row, 1940), p.227.

⁴²Ibid.

⁴³Edward Margolies, The Art of Richard Wright (Chicago: Southern Illinois University Press, 1969), p. 360.

⁴⁴Sidney Finkelstein, Existentialism and Alienation in American Literature (New York: International Publishers, 1967), p.219.

⁴⁵Jean Paul Sartre, Existentialism, trad. Bernard Frechtman (New York: Philosophical Library, 1947), p.27.

⁴⁶Miguel de Unamuno, "Soledad", Ensayos. Vol. I . (Madrid: Aguilar, 1964), p.693.

⁴⁷Marqués. Cuentos... p. 19.

⁴⁸Si para Hegel el individuo se desarrolla por medio de la cultura, para Marx ésta no es tan importante como la situación socio-política. George Kline en su ensayo "Existentialist Rediscovery of Hegel and Marx" en Phenomenology and Existentialism, Edited by Edward N. Lee and Maurice Mandelbaum (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1967), p.132 afirma: "In The Paris Manuscripts Marx adds to this account of cultural alienation motifs from Hegel's own dialectic of work..., but he simplifies and distorts Hegel's accounts by omitting the cultural, literary, and linguistic dimensions of alienation, concentrating exclusively upon the economic social, and to a degree-- psychological aspects as "alienated work".. Sartre's version is equally one-sided: it omits the cultural and literary dimension of alienation, concentrating upon the psychological and to a degree--social aspects of "being for others".

⁴⁹"Bildungsroman: novela de la adolescencia.

⁵⁰M. Baquero Goyanes, Estructuras de la novela actual (Barcelona: Editorial Planeta, 1972), pp. 32-33.

⁵¹Robert Humphrey, Stream of Consciousness in the Modern Novel (Berkeley: University of California Press, 1953), p.29.

⁵²Elise Richter, "Impresionismo, expresionismo y gramática" en El impresionismo en el lenguaje, trad y notas de Amado Alonso y Raimundo Lida (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1956), p. 77.

⁵³Anderson Imbert, p. 263.

⁵⁴Ibid.

⁵⁵Olga P. Ferrer, "La literatura española 'tremendista' y su nexa con el existencialismo", Revista Hispánica Moderna, XXII (julio-octubre, 1956), pp. 297-303.

⁵⁶Pedro Juan Soto, Ardiente suelo, fría estación (México: Universidad Veracruzana), p.57.

⁵⁷Francisco Pabon, "El puertorriqueño: realidad de fractura", La Palabra y el Hombre, (México), núm. 47 (1967), p. 7.

⁵⁸Laguerre, El fuego y su aire, p.259.

⁵⁹Ibid.

⁶⁰Soto, A solas con..., p.79

⁶¹Ibid., p.80.

⁶²E. Anderson Imbert, "Formas en la novela contemporánea", en Crítica Interna (Madrid: Taurus, 1960), pp. 264-265.

⁶³Manuel Maldonado Denis, "Ardiente suelo, fría estación", El Mundo, el 5 de mayo de 1962.

⁶⁴José Ramón de la Torre, "La nueva novela en Puerto Rico, El francotirador de Pedro Juan Soto", Penelope, I, núm 1 (1972), p. 42.

⁶⁵Martín, op. cit., p.188.

⁶⁶Ibid.

⁶⁷Ernesto Sábato, El escritor y sus fantasmas (4a ed.: Buenos Aires: Aguilar, 1971),

⁶⁸Ibid., p.83

⁶⁹Pedro Juan Soto, El francotirador (México: Joaquín Mortfz, 1969), p.8.

⁷⁰Jean Paul Sartre, El existencialismo es un humanismo (México: Era, 1974), p.13.

71 José Ortega y Gasset, El hombre y la gente (Madrid: Revista de Occidente, 1967), p.69.

72 Jean Paul Sartre, Being and Nothingness, trad. Hazel Barnes (New York: The Citadel Press, 1968), p.516.

73 Laguerre, El laberinto, p.238.

74 Véase, René Marqués, "Pesimismo literario y optimismo político: su coexistencia en el Puerto Rico actual", en Ensayos (1953-1966) (Río Piedras: Antillana, 1967), p.63.

75 Recordemos que José Dolores Solares, "Dolorito" en La resaca muere en manos de los norteamericanos por haber ahogado en el río a Balbino Pasamonte--símbolo de la opresión y la tiranía española en la Isla--y sus últimas palabras son: "Algún día también te ahogarán en el río". Igualmente, Pedro José Expósito en El fuego y su aire se marcha a luchar por la libertad de Santo Domingo muy consciente de que allí encontrará su muerte.

76 Sábado, p.82.

77 En Rayuela, si seguimos la guía de lectura que recomienda Cortázar para los lectores "macho", después del capítulo 131 se vuelve al capítulo 58 luego al 131 y así "ad infinitum" en lo que se convertiría en una lectura circular. En Cien años de soledad el tiempo es un círculo, una totalidad. Como en El francotirador no hay un futuro delante sino que es una entidad cerrada.

78 Carlos Fuentes. La muerte de Artemio Cruz (4a.ed.; México: F.C.E., 1968), p.276.

79 Ibid., p.284.

80 Robert Mead, "Carlos Fuentes, airado novelista mexicano", Hispania, L, 2(May, 1967), pp.230-231

81 Octavio Paz, El arco y la lira (México: Fondo de Cultura Económica, 1966), p.63.

82 Sharon Spencer, Space, Time and Structure in the Modern Novel (New York: New York University Press, 1974), p.157.

83 René C. Jara, "El mito y la nueva novela hispanoamericana, a propósito de La muerte de Artemio Cruz", en Helmy Giacomani, Homenaje a Carlos Fuentes (New York: Las Américas, 1971), p.148.

⁸⁴Malva E. Filer, "Las transformaciones del yo", en Helmy Giacomani, Homenaje a Julio Cortázar (New York: Las Américas, 1972), p.271.

⁸⁵Ibid.

⁸⁶Ibid., p.273.

⁸⁷Luis B. Eyzaguirre, "Ravuela, Sobre héroes y tumbas, y El astillero: búsqueda de la identidad individual en la novela hispanoamericana", Nueva Narrativa, II (sept. 1972), p.102.

⁸⁸Ibid.

⁸⁹Martín, p. 190.

⁹⁰Georg Lukacs, Significación del realismo actual (México: Era, 1974), p.136.

⁹¹Wayne C. Booth, The Rhetoric of Fiction (Chicago, 1969), p.273.

⁹²Soto, A solas..., p.98.

⁹³Martín, p.193.

⁹⁴Laguerre, El fuego y su aire, p.131.

⁹⁵Mario Vargas Llosa, "En torno a la nueva novela latinoamericana", RPPR, I (1972), p.134.

⁹⁶Soto, A solas..., p.96.

⁹⁷Ibid., p.97.

⁹⁸Ernesto Álvarez, "El compromiso del arte en El francotirador de Pedro Juan Sto", The Bilingual Review, 1. núm. 3 (1974), p.254.

- ⁹⁹René Marqués, Ensayos, p.216.
- ¹⁰⁰De la Torre, p.43.
- ¹⁰¹Soto, A solas..., p.105.
- ¹⁰²Pedro Juan Soto, Temporada de duendes (México: Editorial Diógenes, 1960), p.9.
- ¹⁰³Soto, A solas..., p.105.
- ¹⁰⁴Martín, p. 194.

CAPITULO IV

EMILIO DIAZ VALCARCEL

A. Datos biográficos

Emilio Díaz Valcárcel nació en Trujillo Alto, Puerto Rico, el 16 de octubre de 1929. Su padre es de ascendencia alemana y su madre puertorriqueña. Allí recibió su educación primaria y pasó sus años de infancia, los cuales recuerda:

...lleno de miedos, de espantos ante las sombras de la noche, de floja actividad escolar, de escapadas hadas hacia los campos que me ofrecían el milagro de la aventura, de amistades poco recomendables que hacían palidecer de ira a mis padres. 1

Durante su adolescencia descubre--en la pequeña biblioteca de su padre--las obras de Balzac y Maupassant las cuales lee en inglés. Su padre también lo encamina hacia la apreciación de operas, zarzuelas y música clásica en general. Díaz Valcárcel, según sus propias palabras, fue un joven tímido que se sentía "estar de más" en el mundo de los adultos: "Después, flaco y titubeante--dice entré a la adolescencia donde anduve reconcentrado, un poco hosco". 2 Desde muy temprana edad Emilio siente gran vocación por las letras; a los catorce años escribe su primer cuento para la clase de español de la Escuela Modelo de la Universidad de Puerto Rico. Todavía joven, colaboró, al igual que

otros miembros de su generación--en las revistas Asonante, Alma Latina y Puerto Rico Ilustrado, iniciándose como cuentista a los diez y nueve años de edad con el cuento "Idilio Criollo" publicado en Puerto Rico Ilustrado. Desde entonces lleva ya casi veinte y ocho años escribiendo cuentos y novelas. Su producción literaria, que se inicia a finales de la década del cuarenta, ha sido fructífera, si consideramos que se ha dedicado, además, a actividades no literarias.

En 1951 Díaz Valcárcel fue reclutado para servir en el ejército de los Estados Unidos durante la guerra de Corea. Este aspecto de su vida ha tenido una decisiva importancia en su producción literaria. El escritor se opuso tajantemente a ser reclutado pero no le quedó otra alternativa que aceptar ese hecho. De este acontecimiento nos dice:

...terminada la Escuela Superior y, de nuevo sin ser consultado, me reclutó el Ejército de los Estados Unidos. ¡Claro que protesté pero, como es fácil imaginar, fue inútil. Tuve que marchar a Corea a defender los intereses de la nación dominadora. Fui testigo de la más estúpida de las guerras, lo que habría de recrudecer en mí un fuerte sentimiento de rebeldía.}

Desconcertado por el impacto moral y psicológico que le ocasionó la guerra, Díaz Valcárcel regresa a Puerto Rico en 1953. Un año más tarde ingresa en la Universidad de Puerto Rico; una vez allí se resiente ante el sistema educativo impuesto por el colonialismo norteamericano:

Me hablaron una y otra vez de lo chica que es mi patria midiéndose allí todas nuestras posibilidades creadoras por medio de estadísticas, de números, de porcentajes; el determinismo económico parecía dar las pautas en el colegio de Ciencias Sociales; me aturdieron. Tenían ellos "pruebas" concretas para justificar la colonia, para perpetuar el gobierno de los norteamericanos en mi país.⁴

Decepcionado y aturdido abandona los estudios universitarios. Sin embargo, recobra el interés por la literatura al reafirmar su fe "en las posibilidades creadoras del hombre puertorriqueño antes que dejarme abatir por las discutidas limitaciones de su habitáculo geográfico".⁵ En 1956 su cuento "La última sombra" es premiado por el Ateneo Puertorriqueño y desde entonces ha obtenido varios premios más. En 1958 la Editorial Arrecife, de México, publica su primera colección de relatos--El asedio y otros cuentos. Basado en sus experiencias en la guerra de Corea, su segundo libro, Proceso en diciembre, ve la luz en 1963. La Fundación Guggenheim lo beca para efectuar investigaciones sociales sobre los puertorriqueños en Nueva York así como para terminar su novela corta El hombre que trabajó el lunes. Reside en Nueva York por un año mientras escribe la novela, la cual publica en 1966 junto con otros cuentos en una colección que lleva el mismo título.

Díaz Valcárcel, como Pedro Juan Soto, René Marqués y otros artistas y escritores de su generación, trabaja para la División de Educación de la Comunidad entre 1955 y 1969. Allí efectúa investigaciones históricas, científicas

cas y técnicas para la redacción de textos educativos y guiones cinematográficos. Escribió varios guiones de cine para películas-documentales de orientación antropológica en las cuales el interés primordial reside en el acercamiento al hombre puertorriqueño y la reivindicación de su moral. Su contacto con el pueblo le proporciona el marco escénico para su obra literaria. Su interés por la educación audiovisual y por el cine le lleva a España en 1969 para estudiar con el director de cine español Bardem. Estos planes se ven frustrados pero permanece en la capital española, con su esposa Lydia y sus tres hijos, hasta 1975. En Madrid ejerce la profesión de traductor y también se dedica con afán a la creación literaria. En 1971 publica Napalm y Fanorama, dos colecciones de cuentos, la última de las cuales contiene una selección de 30 relatos de los que algunos habían aparecido en sus otras colecciones. Al siguiente año la Editorial Seix-Barral publica su segunda novela Figuraciones en el mes de marzo que resultó finalista en el Premio Biblioteca Breve. Esta novela tiene dos ediciones en 1972 y actualmente se está preparando una traducción al francés. Ha sido Figuraciones la obra que le ha dado renombre internacional a su autor y le ha incorporado al llamado "boom" de la novela hispanoamericana. Su primera novela, Inventario, se publicó en 1975 y el autor trabaja ahora en su última obra, "Harlem todos los días".

Díaz Valcárcel es el más joven de los escritores

de la Generación del 40. Concha Meléndez fue la primera en ver la vocación del joven escritor "un talento creador auténtico".⁶ Como Pedro Juan Soto, Díaz Valcárcel recibió el estímulo iniciador de José Luis González a quien le debe el incentivo de su primer cuento. Después de leer los relatos del joven González dice:

...Un extraño impulso me obligó a deshucirme de un cúmulo de vivencias, y así vio' la luz mi primer cuento.⁷

3. La obra cuentística

La obra cuentística de Díaz Valcárcel se caracteriza por la dominante corriente pesimista que en ella se destaca. Como ocurre en los cuentos de Pedro Juan Soto, los personajes de Díaz Valcárcel son seres rechazados que viven bajo situaciones adversas dentro de un ambiente hostil. Todos los cuentos ofrecen un rasgo común: una visión del mundo desesperanzada. Recordemos que los escritores de la Generación del Cuarenta abandonan el enfoque criollista--o costumbrista--para subrayar y hacer hincapié en los problemas psicológicos y metafísicos del hombre. "Las fuerzas que antagonizan y aplastan al Hombre--dice René Marqués--no emanan ya solamente de la sociedad--como en la llamada "literatura social", tan en boga en la década de los treinta--sino de lo más oscuro de la conciencia del propio individuo".³

Con esta constante preocupación por el Hombre, la literatura puertorriqueña adquiere una dimensión universal. Los cuentos de Díaz Valcárcel, que no se desvían de la realidad puertorriqueña, parten del hombre común para tratar problemas universalistas. Con ellos, los sentimientos predominantes de soledad, desolación y abandono siguen una modalidad existencialista que acercan a sus personajes a todos los seres que sufren y padecen en el mundo. Sobre

este aspecto nos dice el autor:

Mis cuentos y novelas no hablan un idioma estrictamente puertorriqueñista. Hablan también al hombre de afuera. Presentan una problemática puertorriqueña, pero también alcanzan a otros hombres de Occidente.⁹

En sus primeros relatos resalta la importancia otorgada a los problemas de las clases desposeídas. Díaz Valcárcel muestra varios aspectos tétricos de la vida puertorriqueña en la ciudad, momentos llenos de miseria y desesperanza donde lo sórdido predomina determinantemente. Su posición estética parte de una visión existencialista del hombre. Nos dice:

A los escritores puertorriqueños se nos acusa de pesimista, pero es que cada escritor escribe desde su perspectiva. Uno no se puede desviar de su realidad. Sería falso poner héroes en un sitio donde no hay héroes. El escritor parte del consenso del hombre medio. Si un escritor parte del héroe, todo es fácil, todo tiene solución. Pero nosotros partimos del hombre común y corriente, que no es sólo héroe. Lo importante es que hay que tener claro que la literatura no se puede hacer por decreto, no puede ser panfletismo.¹⁰

La tragedia con que se encuentra el hombre contemporáneo se hace patente —con un marcado tono existencial— en la mayoría de los escritores que comienzan a escribir después de la Segunda Guerra Mundial. La característica común de estos escritores es la creación de unos personajes lanzados a la vida en desventajas, fracasados y desilucionados de antemano. María Teresa Babín ha resumido este aspecto

de la literatura de posguerra de una manera concreta e inequívoca:

...Poetas y ensayistas de Europa y de América reflejan una cosmovisión marcada con el sello del existencialismo en sus expresiones de angustia, anonimato, pérdida de dirección, libertad forzada, elección ante la Nada constitutiva y expectante... Los vaticinios de poetas y ensayistas adquieren mayor repercusión al incorporar al teatro, al cuento y a la novela toda la maraña de conflictos que enredan al hombre de nuestro tiempo, ese hombre que siente su desnuda pureza mancillada, que se pierde en una universalidad totalmente desasida de las raíces nacionales y se desvive en el infierno de las grandes ciudades cosmopolitas en una patética soledad reminiscente del caos de la penumbra de la hora cero.¹¹

1. El asedio y otros cuentos

El primer libro de cuentos de Díaz Valcárcel, El asedio y otros cuentos toma de relieve al personaje de la clase baja, el degenerado, la prostituta, la lesbiana, el morfinómano, etc. El tema que más se destaca es el de la soledad que resulta de las frustraciones sexuales. Enrique Anderson Imbert dice:

...es una negra antología de horrores: lesbianismo, suicidio, escena macabra, prostitución, morfinomanía, homicidio, miseria, injusticia, robo, enfermedad, impotencia sexual.¹²

En el primer cuento, que da título al libro, el autor incorpora un tema hasta entonces inédito en la literatura puertorriqueña: el tema del lesbianismo. La protagonista es una "scholar" humanista que se siente oprimida y sola mientras contempla la felicidad de las personas "barba-

ramente normales que la asediaban con el alarde de la felicidad".¹³ En su desgracia la mujer observa que

El mundo seguía su curso, el curso normal, trazado por algún asesino. El rumor subía por la ventana; voces de hombres de mujeres, risas, risas que golpeaban el centro mismo de su existencia.

Se asomó a la ventana. Vislumbró las siluetas en traje de noche, los abrigos, la alegría, los escotes, el constante y bullicioso fluir humano por la puerta del casino. (18)

En "La última sombra" la desesperación conduce a la protagonista a suicidarse al sentirse fracasada como mujer y esposa. Impotente y cohibida de acometer el acto sexual con su esposo, la mujer se siente incompleta. Una vez abandonada por su marido, experimenta "en toda su desnudez el dolor de estar viva" y se suicida buscando "la paz de la muerte". Díaz Valcárcel hace uso de una prosa natural, de una expresión fluida con abundancia de adjetivos que se cargan de una fuerza emotiva: "el agresivo tufo", "silenciosa altivez", "humedad ardiente". Se deforma la realidad para reflejar el mundo trágico donde se mueve la protagonista, reconstruyendo el autor el mundo a través de la causa y efecto tan característico del expresionismo. Si a veces la naturaleza se animaliza o se personifica: "Un golpe de brisa enhebró en un solo aullido las cumbreras y trajo el lejano y reposado tañido...", o "El mar producía un murmullo sordo..."(21) otras veces rasgos humanos se animalizan o toman rasgos de la naturaleza:

El ronquido se retorció en la penumbra, arras-

trándose como un reptil puerta afuera.
Ella tenía la impresión de que en cualquier
instante ese inexorable animalejo habría de
saltar sobre su cuello para morderla y enve-
nenarla...(20)

Abundan también las metáforas insólitas:

Le dolía su virginidad como una herida infla-
mada, palpitándole con el ritmo tormentoso de
la sangre. (23)

En "El sapo en el espejo" el autor muestra el tema del conflicto sexual que padece el ex-soldado mutilado. Su mujer lo rechaza sexualmente por considerar inmunda la única forma con la que su esposo puede demostrarle su amor. El hombre mutilado que ve cerrada todas las puertas de la esperanza, termina creyendo que los deseos sexuales que siente por su amada lo convierten en un ser repugnante; piensa:

"No quiero llegar a la muerte. ¿Cómo acercarme a ti en la forma que me necesitas? ¡Sucio, Sucio! Animal inmundo". (52)

El autor se vale de la ambigüedad sugestiva y de metáforas altamente conceptivas para crear una atmósfera angustiosa. En su "cuarto apretado de soledad" va aumentando el asco que siente el hombre por sí mismo:

Un asco crecido como un hongo oscuro en su interior, oculto, pero vivo, siempre presente. "Eres un animal, inmundo, el espejo te lo ha dicho". (50)

Predomina, como en otros cuentos, las metáforas animistas;

"dos ojos aletargados", "los brazos tensos sosteniéndolo como dos patas", "la cara ladeada".

Sucesivamente, la angustia y la desesperanza culminan--en una manera muy kafkiana--con el protagonista saltando hacia su esposa convencido de que se ha convertido en un sapo:

Su voz temblaba. La risa nerviosa, entrecortada, iba formándose en el fondo de la garganta. Los dedos sobre la espalda empezaron a temblar. Entonces él no pudo resistir por más tiempo la angustia que comenzaba a paralizarlo cada nervio, cada músculo y saltó dos veces hacia el frente, croando. (54)

Los personajes de estos cuentos son entes derrotados que reflejan una honda amargura. En "Este no es mi nombre" el protagonista es un hijo ilegítimo que odia a su madre; mientras que en "La calle termina aquí" un pobre hombre maldice su suerte al perder un pleito contra un rico que lo ha atropellado. Con este mismo mundo de sufrimiento y miseria nos enfrenta el cuentista en "La mente en blanco". El personaje, Salvador, intenta dormir pero entre su hijita enferma, la incomodidad del colchón y la miseria en que vive no puede evitar el insomnio. Intenta entonces seguir los consejos de un médico que ha escrito un artículo en el periódico recomendando que se ponga la mente en blanco para vencer el insomnio. Salvador, abrumado por todos sus problemas y la falta de empleo, sale a la calle donde se encuentra con un "amigo" que le invita a beber unas cer-

vezas. Este "amigo" ultraja y roba a un marino, y la policía culpa a Salvador del atraco dándole un macanazo en la cabeza con el cual, irónicamente, queda al fin, con la "cabeza en blanco".

En todos los relatos los personajes se ven acosados, pero a pesar de la unidad temática que se hace patente, la técnica de los cuentos varía de una narración a otra. En este relato el autor expone la situación profundamente angustiada de su protagonista por medio de la narración en tercera persona. La fuerza expresiva se consigue empleando oraciones cortas en las cuales no se deja un solo momento de atraer la atención del lector hacia el protagonista. Lo que Salvador hace o piensa es lo que va señalando el curso de la narración:

Trató de borrar todo atisbo de pensamiento, así lo demandaba la receta. Se contentó con mirar el pálido reflejo extendido en forma de flecha sobre el tabique. Siguió el hilo luminoso que cruzaba la oscuridad sobre su cabeza y descubrió la hendidura por donde se colaba la luz eléctrica de afuera. Devolvió la vista a lo largo del rayo chato y encendido y contempló de nuevo la flecha oscurecida en el medio por la juntura de dos tablas. (40)

La tensión y la ansiedad de Salvador se presentan con perfecta economía expresiva. El punto culminante de su afligido estado se intensifica en el trágico desenlace. La ironía es muy profunda dejando el autor un sentimiento desesperanzado, sin ilusiones que sustentar.

"La muerte obligatoria" es el único relato donde se entrevé cierto humor negro. En éste tenemos una situación

poco verosímil. El narrador-un niño- cuenta la llegada de su tío, Segundo, que llega del norte debido a la muerte de su madre. Al ver que ella está aún viva y que su viaje ha sido en vano, decide, de todos modos, tener un velorio. Alquila las lloronas del barrio y mete a su madre-aún viva-en el ataúd. Aunque "La muerte obligatoria" se distingue de los otros cuentos por su costumbrismo y su humorismo, comparte con ellos las técnicas experimentales inspiradas en Joyce, Dos Passos y Faulkner y cultivada también por los autores de la Generación del Cuarenta como René Marqués, Pedro Juan Soto, y otros. Creemos que éste es uno de los cuentos de tema más inusitado en la literatura puertorriqueña. El autor ha aumentado considerablemente la realidad objetiva valiéndose de un narrador-testigo que relata en tono natural y cotidiano un hecho casi inverosímil.

Esta mañana recibimos a tío Segundo. Lo esperamos cuatro horas, en medio de la gente que entraba y salía por montones, sentados en uno de los banquitos del aeropuerto. La gente nos miraba y decía cosas y pensaba como sería eso de montarse en un aeroplano y dejar detrás el barrio, los compañeros... (25)

Este relato de Díaz Valcárcel fue escrito hacia 1955. Sin embargo nos recuerda el humor de García Márquez en Cien años de soledad. La abuela que el tío Segundo lleva y trae tiene paralelos con Ursula a quien en su extremada vejez los niños cargan como una muñeca sin oír de la anciana la menor protesta. La abuela en "La muerte obliga-

toria" también se deja hacer y deshacer permitiendo que su hijo se salga con la suya:

Mamá se levantó y sacó a abuela de la caja. Cargaba con ella para el cuarto cuando mi tío, borracho y hablando cosas malas, agarró a abuela por la cabeza y empezó a halarla hacia la caja. Mamá la jalaba por los tobillos y entonces entraron los perros y se pusieron a ladrar. Tío Segundo les tiró una patada. Los perros se fueron pero mi tío se fue de lado y cayó al suelo con mamá y abuela. Papá se ñangotó y le dijo a Mamá que parecía mentira, que a su hermano hay que complacerlo después de tantos años afuera. Pero Mamá no cejaba y entonces tío empezó a patalear y tía Altagracia dijo lo ven, no ha cambiado nada este muchacho. (23)

La vena humorística en este relato es un anticipo de la comicidad que sería tan característica de su segunda novela, Figuraciones en el mes de marzo.

2. Proceso en diciembre

El segundo libro de cuentos de Díaz Valcárcel, Proceso en diciembre consta de nueve relatos ("Proceso en diciembre", "El soldado Damián Sánchez", "El asalto", "Andrés", "La sangre inútil", "La evasión", "Los héroes", y "El regreso") que tienen como fondo las consecuencias de la participación de los puertorriqueños en la guerra de Corea. Díaz Valcárcel ha sabido captar la crisis que sufre el soldado puertorriqueño no sólo ante la guerra que lo mutila espiritual y físicamente sino también ante el dilema que surge de la confrontación entre la cultura norteamericana y la cultura puertorriqueña.

En "Proceso en diciembre" el soldado Rodríguez elige desafiar la orden de afeitarse el bigote, que siempre ha llevado como lo llevaron su padre y su abuelo. Cuando por fin sucumbe ante la orden piensa:

Me acaricié el labio y sentí en las puntas de los dedos el roce de los pelos tronchados. Una idea me golpeó de momento: era como un hombre castrado; como yo, todos aquellos muchachos habían sido castrados. No quise pensar más en ellos. ¹⁴

Aunque este relato es, a primera vista de una máxima sencillez la situación que en él se presenta simboliza la falta de comprensión de los norteamericanos frente a la cultura y tradiciones puertorriqueñas. Aparentemente el simple hecho de afeitarse el bigote se convierte en un ultraje y afrenta a la cultura y al hombre isleño.

Una virtud del cuentista es revelar los íntimos sentimientos y el estado de ánimo de los soldados boricuas que se vieron forzados a luchar al lado de los norteamericanos de quienes se sienten tan alejados y diferentes como del enemigo. Díaz Valcárcel detalla minuciosamente el ambiente insistiendo en la falta de comprensión y entendimiento entre los soldados isleños y los oficiales Yanquis que no comprenden ni su lengua, ni su cultura, ni su tradición:

Los ojos de siempre (tenían la impresión de que siempre habían existido en torno mío) me estudiaban sin que pudiera descubrir que diferenciaba ahora a esos rostros de los que había dejado al partir. Los observé uno a uno mientras subía las cejas en el saludo. Molestaba el silencio, y cargado de presentimiento... Sin mirarme,

me informó con aire oficial que se alegraba de verme, extendiendo una mano chata y cuadrada. Lo miré un momento. Al igual que los otros me pareció extraño. (13)

Los soldados se ven acosados tanto por la frialdad del invierno como por la hostilidad de los norteamericanos. Los ojos del oficial son para el soldado Rodríguez semejante al sol coreano que es "una moneda fría en medio del borbollo de las nubes". (45) La conducta indiferente y desapegada de los soldados rubios repercute en la frialdad de sus ojos que crean un marcado simbolismo de sus sentimientos:

Me encontré de pronto ante los ojos de vidrio del teniente coronel, que me miraba con frialdad. (50)

Igualmente, al afeitarse el bigote, Rodríguez encarna al hombre colonizado:

El norteamericano escrutinaba mi bigote con amarga frustración, como si se tratara de un mensaje enemigo escrito en clave. (51)

Si el bigote es símbolo de su hombría, al afeitárselo se siente debilitado y castrado:

Le expliqué que era un asunto personal, que nunca me lo había afeitado, que en mi país se usa mucho, ... Caminamos silenciosamente mientras recordaba el retrato de mi abuelo colgado en la sala de mi casa desde hacia más de cuarenta años. Había sido un tratante de ganado toda su vida y mamá contaba que fue hombre recto y de palabra, que un pelo de su bigote entregado por él para cerrar un compromiso valía más que uno de esos contratos de hoy con sellos y firmas de abogados. (77)

Este mismo tema de la identidad ultrajada aparece también en "El soldado Damián Sánchez". Como en el cuento anterior, una de las características preponderantes es la soledad, la tristeza y la aflicción del que se encuentra lejos de su tierra y amigos, combatiendo en una guerra que no comprende y que siente ajena, no suya.

El relato comienza con Damián protestando del clima y del teniente que entrena a los soldados en "área de descanso". Damián se encuentra absolutamente solo sin la compañía de sus compatriotas. Su único amigo había sido el coreano Kim Nam. La amistad entre ambos ha terminado en tragedia cuando el puertorriqueño--provocado por los soldados norteamericanos que se han burlado de los pasteles que le ha enviado su madre y los cuales comparte con su amigo--ataca a Kim Nam quien inconscientemente, e impulsado por los Tanquis, hace un comentario que hiere profundamente a Damián:

--Tell me, porky, what the hell is this: --dice uno de los soldados norteamericanos. Kim Nam temblaba. Pensó hacer un chiste, tal vez para ablandar la expresión de los intrusos, y dijo en un inglés balbuciente: --I don't know...It ...it looks like shit... (68)

Por su atmósfera y temática "El soldado Damián Sánchez" está muy cerca de "Proceso en diciembre". Si el soldado Rodríguez siente su persona ultrajada al afeitarse el bigote, Damián "Vio ultrajado su hogar y su tierra y a Diana y a su raza y no vio más. Cayó sobre el coreano, golpeándole el rostro impiadosamente con la lata, sollozando

enloquecido". (68)

Por su tema y estructura este cuento es el mejor ejemplo del genio creativo de Díaz Valcárcel. Concha Meléndez lo considera a la par de la mejor cuentística de hoy:

La lectura inmediata de "El soldado Damián Sánchez-nos dice--revela la rápida asimilación del autor de los recursos del cuento tal como los usan los mejores creadores de este arte hoy. Damián Sánchez entra sin rodeos en el escenario. (369)

María Teresa Sabín dice:

Es un cuento excelente en que se aprecia la destructiva influencia de la hostilidad creada por el prejuicio--en este caso de los norteamericanos contra los puertorriqueños y coreanos--...Es, sin duda, uno de los mejores cuentos de la colección Asomante.¹⁵

El relato se divide en varias secciones o partes que van del presente al pasado en la mente del protagonista. De inmediato y sin rodeos el autor nos introduce en el soliloquio a Damián Sánchez que se encuentra sacando tierra con su pala de trinchera, protestando. Seguidamente el narrador, en tercera persona, relata cómo pasaba Damián las horas de la noche

Entonces Damián sacaba un cajón de bajo su catre y, a la luz de una vela, leía y releía el preciado montón de cartas...Asa era la hora de estar con Diana, ella, bajo un árbol, o en el cine, pellizcándola y haciéndole hervir la sangre. (62)

Esta parte concluye con la alusión al prejuicio de los norteamericanos:

Una vez los americanos le oyeron gritar ese nombre--Diana--y se despertaron sobresaltados, porque eran las tres de la madrugada y quien gritó fue el maldito "portorican" y había que estar en guardia. (62)

Retornamos a Damián con su piqueta, corriéndole el sudor "hacia el terreno removido". Comienza a pensar; esta vez en su amigo Kim Sam. Recuerda que el coreano le consiguió una prima para pasar una de esas noches de amor. Damián se vuelve a inclinar para sacar tierra, y en un estilo altamente poético el autor describe por primera vez la región seca causante de las persistentes gotas de sudor en Damián:

El sol era una fogata sobre su espalda desnuda. La luz alucinaba se chupaba las plantas débiles, hurgaba en las escaldaduras de los montes bombardeados, hervía sobre las rocas y sobre la herrumbre de armamentos inutilizados en combate. Los escasos árboles se trepaban al cielo tremendamente silenciosos con los ramales de hueso y las hojas fijas, como de metal. Los abejones y moscas sumaban enloquecidos por la ausencia de brisa asfixiado entre el follaje, de rato en rato algún Reco-cori blandía un trino desolado. (64)

Damián recuerda los momentos que pasó en el Regimiento 65, el prejuicio del nuevo coronel que "no le gustó de ningún modo el color de los boricuas ni el bigote de los boricuas y menos aún el hablar de los boricuas" •(65)

Desbandados los puertorriqueños, el soldado quedó mudo. O casi mudo porque tiene a su amigo Kim Sam con

quien, en un diálogo mezclado de inglés, español y coreano, logran comunicarse. El autor transcribe con fidelidad y tal parece que les oigamos susurrar en la soledad de la noche:

--¿Tú dice Puerto Rico, tagzan yangarbó?
 --Many, many.
 --Semo semo Córea?
 --No. Más, más...tagzán, ¿te fijas? Y como las que aparecen en películas. ¿Las has visto?
 --¿Qué?
 --Las yangarbó de las películas.
 --Yo ir Puerto Rico, ¿okey? (65)

Regresamos una vez más a Damián con su "palita de trinche-ra reprochándose lo de aquella noche". No es hasta casi el final del relato que el narrador cuenta el acontecimiento que ocurrió antes de que comenzara la narración cuando Damián fue tan injusto con su amigo. El cuento termina exactamente como comienza: Damián sacando tierra y hablando consigo mismo indignado, arrepentido y añorando terriblemente su tierra y los suyos: El sol que lo agobia "no parecía retirarse nunca".

Para calar en los pensamientos recónditos de Damián, Díaz Valcárcel recurre al monólogo interior y al soliloquio, dando así la ilusión de "ver" el suceso haciéndonos retroceder horas, días y semanas en unas cortas páginas. El autor ha logrado condensar en un argumento de máxima sencillez la tragedia desgarradora del soldado puertorriqueño en la guerra de Corea donde sufre no solamente el abandono, la nostalgia y el prejuicio, sino donde también su raza y

cultura se ven ultrajadas. La cólera de Damián con su único amigo en un ambiente hostil y sin amparo crea el intenso drama del relato. José Emilio González, quien ha visto este aspecto de los cuentos, dice:

Cada uno de los relatos marca una crisis o una serie de crisis en el alma del soldado puertorriqueño en Corea. 16

En "El asalto" y la sangre inútil presenciamos más que una crisis, la muerte del soldado puertorriqueño. El personaje, víctima inocente de las circunstancias, es enviado obligatoriamente a pelear en una guerra que no entiende porque no es parte de su realidad. La víctima que cobra relieve en estos dos cuentos es el hombre de la clase humilde, derrotado e incapacitado para comprender las fuerzas que los manipulan. Los protagonistas de "El asalto" y "La sangre inútil" son ambos seres ignorantes que no saben por qué ni contra quién están peleando. Genaro Peña "jamás había salido de su pueblito natal. La orden de enrolamiento le sorprendió (¿de dónde venía aquello, qué había que hacer?)" (74). Y el soldado de "La sangre inútil" comenta: "Mejor es no hablar de lo que uno siente. Sólo tengo quinto grado y ustedes a lo mejor se rien" • (110)

Hay en ambos relatos una vena pesimista que proviene no sólo de las circunstancias adversas propias de la guerra sino también del prejuicio que padecen los isleños bajo el mando de los oficiales norteamericanos. En "El asalto" se entreve una atmósfera de fatalidad entre los

soldados puertorriqueños del 65 Regimiento de Infantería que tiene más bajas que los de otros regimientos:

...mirando a un punto distante, se extendió explicando la injusticia de los de arriba al escamolearle refuerzas al regimiento-arguyendo que, mientras otras unidades engordaban con gente fresca, el 65 se iba diluyendo de escaramuza en escaramuza. (75)

El enfoque narrativo recae sobre el dolor y la angustia que significa morir luchando lejos de la patria. En ambas narraciones la acción termina con la muerte, contrastando el autor insistentemente el frío y el dolor de la guerra con la añoranza y la belleza de la isla nativa. En "La evasión" se combinan en la misma página y en el mismo párrafo el mundo exterior y el mundo interior del protagonista en un vaivén de escenas simultáneas que retroceden de Jorea a Puerto Rico:

--¡ La madre del Mister! Está como un general con su pipa, rascándose la con retratos de mujeres en trajes de baño. Mientras Rosita le planchaba las camisas en enaguas, él no le perdía rastro desde la cama, ensortijándose los pelos del pecho.
--¿Disparos?... (119)

Genaro Peña vive los últimos momentos de su vida con las imágenes apresuradas de la vegetación del trópico que se apoderan de su memoria. Las tardes "cálidas y sin viento" con el recuerdo de su patria siente que el frío "acazapado entre los parapetos, le mordía con más fiereza" . (73)

Una cualidad esencial de estos relatos es la creación de un lenguaje que refleja espontánea y naturalmente

el tipo de personaje que el autor se propuso crear. Ante el escenario sangriento y la lucha por la existencia de los protagonistas se hace evidente un lenguaje auténticamente puertorriqueño, de una extraordinaria expresividad. Genaro Peña, panadero, y los protagonistas de "La sangre inútil" y "La evasión" proceden del campo y como tal se expresan con modismos y expresiones muy genuinas y propias del medio del cual proceden. Esto proporciona verismo al relato, como por ejemplo, cuando recordando a Rosita, el personaje de "La evasión" dice: "Ese sinvergüencita te va dejar borra, car-ray". (122) En otra ocasión comenta: "Por mi madre que si parece un chino le dejo el canto". El miedo y la angustia del ambiente se sosiega y aplaca con el humor que brota de las expresiones y del habla:

--Esto está feo, pero son pajitas que le caen a la leche (134)

-Nos van a limpiar el pico. (119)

No es más malo porque no es más grande. (123)

En "Andrés" Díaz Valcárcel capta un momento de ternura entre Taina, coreana, y Andrés, soldado puertorriqueño. Este logra escaparse de la soledad y las burlas de sus compañeros mediante sus citas de amor con Taina o Ohon, como despectivamente la llaman los demás soldados, quienes la consideran una prostituta. La habilidad de Díaz Valcárcel para crear escenas del soldado puertorriqueño en Corea se demuestra de nuevo en el episodio entre Andrés y Taina.

Aquí logran reproducir con veracidad los diálogos, en un lenguaje híbrido, entre el puertorriqueño y la coreana:

--Papasán--le dijo en tono amonestador--.
 --You no good.
 No molestar, papasán very old. (93)

Aunque en los dos últimos relatos del libro, "El hijo" y "Los héroes" el cuentista nos traslada a Puerto Rico, el tema continúa siendo la guerra y sus consecuencias devastadoras para los soldados puertorriqueños. Se destaca en el primero la inmensa soledad y la angustia de unos padres que esperan el regreso de su hijo de Corea. En una inesperada y brutal escena el padre mata al perro cuyos aullidos auguran la muerte de su hijo. En "Los héroes" Díaz Valcárcel muestra el efecto psicológico que deja la guerra en los soldados que han regresado a su patria. Si en los cuentos anteriores el recuerdo de la isla-siempre presente-era el estímulo que mantenía a los soldados en perenne esperanza, en este relato el protagonista, Artemio, no puede olvidar el impacto psicológico que le ha dejado el frente de batalla. Provocado por unos hombres que explotan una bolsa de papel en sus oídos, Artemio pierde todo control y de súbito se cree frente al campo de batalla:

Un zumbido de un proyectil le hizo doblar mecánicamente las rodillas. Un rostro sangrante, gritos de asalto. Se le imposibilitaba la respiración. El jadeo enemigo en su nuca. Caliente. La oscuridad rota a fusilazos. (139)

En efecto, en un desenlace ambiguo con un enfoque incompleto, se insua que Artemio ha atacado a los cuatro hombres que se burlaban de él creyendo que aún estaba en Corea.

En "El regreso" Díaz Valcárcel suprime todo lo superfluo del cuento para crear una ambigüedad que sugiere más que relatar explícitamente los hechos del relato. El protagonista, un soldado mutilado en sus órganos sexuales, regresa a la casa de su novia Catalina quien le había prometido entregársele cuando éste regresara de la guerra. Para expresar la trágica situación del mutilado soldado, el autor se vale de dos técnicas cinematográficas: la forma de "primer plano" y de "flashback". Ambas técnicas ayudan a la estructura del cuento que comienza con un primer plano del soldado frente a la puerta de su novia:

Se detuvo frente al balconcito sin saber qué hacer. Miró por un instante el viejo sillón de mimbre, la escalera de tablas corcomidas, las puertas cerradas y pegadas a la faz de la casa como dos ojos enormes. Se quedó inmóvil, la mirada perpleja, en el mismo momento en que una patrulla de recuerdos lo asaltaba. (145)

De inmediato el personaje se entrega a los recuerdos antes de marcharse y lo que ocurrió en el campo de batalla: "Todavía no", le había dicho Catalina. "Cuando vuelvas seré tuya". Siguiendo este procedimiento de vislumbres retrospectivos, Díaz Valcárcel consigue presentarnos, con perfecta economía, las escenas significativas que nos indica la presente situación angustiosa del protagonista. Los

"flashbacks" son cortos y espontáneos con una ambivalencia expresiva: "Mal sitio para una herida, mal sitio para una herida". Y su grito ahogado: "¡Catalina! "Cuando vuelvas seré tuya". (146) Mutilado e impotente el soldado recuerda la Colina Kelly y "los hombres cayendo por montones unos sobre otros, como sacos de arroz en una trastienda". Hay una persistente atmósfera de fatalidad que abarca a este personaje sin ilusiones que sustentar. En fin, todos los personajes aparecen enfrentados a circunstancias adversas, se sienten fallidos e impotentes ante su destino.

El estilo de los cuentos de Proceso en diciembre carece de todo retoricismo: con un mínimo de recursos narrativo da un máximo de dramatismo y expresión donde se realza la atmósfera de impotencia y miedo de los soldados frente al monstruo de la guerra. El autor sostiene la unidad de los relatos no sólo en el tema sino en los recursos narrativos y en el lenguaje que no solamente es propio de los personajes sino que también caracteriza a estos campesinos forzados a luchar por una causa que desconocen.

3. El hombre que trabajó el lunes

El hombre que trabajó el lunes es el tercer libro de cuentos de Díaz Valcárcel. La colección es un puente entre los primeros relatos de guerra y sus novelas. La narración que da el título al libro es el primer intento del autor en el género novelístico, ya que se trata de una

novela corta o una "nouvelle". Desde el punto de vista temático, el autor se vuelve hacia nuevas dimensiones de la realidad puertorriqueña: el hombre de la clase media. Sin embargo, debe notarse que el tema del ex-soldado sigue interesándole como se manifiesta en el segundo relato, "La culpa". Vicente, el protagonista, enferma mentalmente después de matar a un pobre compatriota menesteroso por hurtar unos pedazos de madera, los cuales había robado de la base militar para poder cobijar a su pobre familia. Vicente no logra reponerse de la terrible experiencia de disparar contra un paisano por salvar la propiedad extranjera. Su culpabilidad le causa el odio hacia sí mismo y, al final, en una confrontación con su esposa descubre que ésta tampoco puede perdonarlo.

Otra vez Díaz Valcárcel nos presenta a un protagonista en medio de un conflicto y en una situación angustiosa. Podemos valorar al protagonista teniendo en cuenta la relación entre las circunstancias correspondientes a su pasado. El impacto que ha dejado la muerte del viejo en Vicente se evidencia a través de sus actos y de su sentimiento de culpabilidad la cual va creciendo en intensidad a través del recuerdo y del dramatismo que se obtiene mediante el diálogo directo:

--No es nada. ¿qué hiciste entonces?
 --¡Yo! ¡Yo no hice nada! ¡No nada tengo que ver con el asunto!
 --¿qué hizo él, tu amigo?
 --Termina el cubalibre, anda.

--¿Entonces?

--Traía algo en la mano. Podía ser un machete. Era casi seguro que fuera un machete, porque no se hubiera arriesgado con las manos vacías. Le gritó "Halt" otra vez, pero el hombre se acercó demasiado y él entonces disparó dos veces, apuntó el .11 y disparó dos veces corridas, sin reparar mucho, con el rifle en la cintura, dos veces...

--¡Ay madre! ¿Lo mató?

--Cayó a sus pies! Lo volteó. Un viejo, eso era, ¡un pobre viejo que tenía aún en las manos un pedazo de madera!

--¡Ay, Dios mío bendito!¹⁷

El punto culminante del relato está en la confrontación de Vicente con su esposa que no le ha perdonado y quien, después de ser bofeteada por su esposo, se le lanza encima "con la fusta en la mano". El autor finaliza el relato abruptamente quedando la situación de Vicente sin resolver, dejándose ver el resentimiento que Julia siente hacia su esposo. De nuevo se presenta a un personaje víctima de las circunstancias; el autor no expone juicio alguno ni se aprovecha para ofrecernos pensamientos no expresados por los personajes manteniéndose completamente imparcial.

En el segundo cuento, "María", se vuelve a tratar el tema de la prostitución que ya había manejado en El asedio y otros cuentos y en Proceso en diciembre. Nuevamente vuelve a presentarnos la realidad de la clase pobre, los alcohólicos y los desposeídos. María, la protagonista, habita con su padre alcohólico en una vivienda anti-higiénica "donde a diario el cañón de la limpieza vertía su cargamento inmundos". Vive en una casa de "tablas carcomidas" y se revuelve en "la tarima que le servía de lecho". (239)

En este mundo de total pobreza, la joven piensa en su único amor, un joven nacionalista, prisionero político a quien espera para que la libere de su funesto mundo.

El autor narra omitiendo datos que el lector no ha de adivinar o de suponer. Desconocemos el paradero de la madre de María pero presumimos que es también una prostituta. Tampoco sabemos mucho del hermano; menor de la protagonista, Harry, pero su comportamiento para con su hermana es insólito y chocante, lo que contribuye a la tétrica y miserable condición de María en su propio hogar. Se ignoran muchos detalles del joven nacionalista, pero sin embargo, se destaca-y resalta- en medio de toda la sordidez del relato y del mísero ambiente su preocupación por la libertad de su país: "Pero que bonito, María, que tierra linda la que tenemos que libertar". (240) En este mundo de arrabal, y de pobreza María vive con la esperanza de redimirse a través del amor.

En "El alcalde" se distingue con nitidez la biografía individual de un alcalde de pueblo que aspira a la justicia y la vigencia de la ley. Este alcalde de pueblo pequeño está en conflicto con un sistema el cual no puede censurar ni verificar. Después de haber abandonado su parcela y los días de inmensa alegría con sus once hijos donde, acostado en su hamaca esperaba que se deslizaran las tranquilas horas del atardecer, el alcalde se siente fracasado en su nueva profesión. Siente que todos sus esfuerzos se han malogrado al no poder terminar una obra pú-

blica obstaculizada por una absentista terrateniente norteamericana dueña de un pedazo de tierra que el pueblo necesita pero que no está dispuesta a cederle. Resentido y rebelde, el alcalde sueña con un pueblo utópico donde:

ocho calles pavimentadas con cemento, casas bien pintadas el césped (¡Dios mío la bendita plaza!) verde y recortaditos como una alfombra, una fuente con un querubín que vierte un chorrillo de agua, la gente aseada y bien vestida. (234)

Cesan sus ilusiones y muere su idealismo al recordar a Miss Livingston quien le impide que construya el alcantarillado en sus pastizales.

¡Absentista! ¡usitó; ¡latifundista! Sentía bajo sus zapatos los tubos vacíos como inservibles arterias que le recordaban un fracaso más. (235)

Impotente ante la situación, el alcalde lanza un simbólico escupitajo a la imagen de Miss Livingston, símbolo del extranjero en la isla. De hecho, la frustración de un alcalde en una sociedad colonial es el tema fundamental del cuento:

En la puerta de la casa municipal apareció de nuevo ante sus ojos como maligna presencia que alentara contra su capacidad administrativa, la imagen borrosa de una vieja que solo había visto en las fotografías de los periódicos. --¡Quítese!, le dijo con rabia impotente-- ¡quítese de mi camino! Y le lanzó un escupitajo. (235)

"Sol negro" es un maravilloso relato premiado en

1959 por el Ateneo de Puerto Rico. Bernabé Quirindongo-- el negrito tamborilero--vive con su madre en una barriada de negros. Obsesionado con el sonido del bongó, Bernabé Quirindongo busca imitar con su bongó todos los sonidos que oye. Pero cuando llega su hermana con su bebé enfermo, le rompe el bongó al negro para que no haga ruidos.

Sin bongó, Bernabé Quirindongo se sintió acorralado por el silencio. Las tardes se hicieron espesas, insoportables. (265)

Desesperado ante el silencio, el negrito golpea paredes, tablas, cualquier cosa que estuviera a su alcance. Durante una tarde de huracán Bernabé sufre una crisis. Nada puede detener sus deseos de tamborilear y toma como bongó la cabeza de su sobrino enfermo.

El negro Bernabé Quirindongo sudaba arrancándole ritmo a su nuevo cuero. La tensión cedía: había descargado gran parte de su ritmo y sentía aún mucho más que expresar. (236)

En este relato Díaz Valcárcel se muestra gran artista de la lengua creando un lenguaje sugestivo, de tono negroide que recuerda la llamada poesía negra de Luis Palés Matos. El cuento ha sido purificado de todo elemento no estrictamente necesario. La economía descriptiva, reforzada por los diálogos precisos y la fuerza significativa del lenguaje se destaca en esta narración. Sin embargo, es el humor lo que da al relato una atmósfera irreal. Predominan las imágenes inusitadas y sorpren-

dentes:

Las tardes se hicieron espesas, insoportables. (285)

o las siguientes, de rasgos expresionistas:

La lluvia flageló la tierra de pronto como un escupitajo monstruoso (284)

Los pinos se inclinaron en una lánguida reverencia. (285)

Un tacón puntiagudo, luminoso, rajó el cuero del cielo (285)

La rama de un árbol daba palmadas en la espalda de la casa.

El cielo parecía un inmenso cuero negro. (283)

Se intercalan frases de ritmo y movimiento:

Bernabé Quirindongo, no toca más
Bernabé Quirindongo,
Negro inútil
Bernabé Quirindongo,
Negro loco que golpea el aire.
Bernabé Quirindongo, viudo de un bongó (284)

El patetismo del lúgubre suceso está contrarrestado por el ritmo y la simpatía del contexto de las frases que descargan el dramatismo del desenlace. Aunque el asunto de "Sol Negro" es lo menos humorístico que podamos imaginar--por su sordidez, miseria y violencia--el autor se vale de un humor que brota de la escritura misma y del lenguaje.

El bebé lloraba
gna, pa, cupa, "Se me cayó el sartén", decía
su mamá. Ten ten teren, contestaba moviendo

sus labios morados y resquebrajados por el silencio. (285)

Desde el comienzo del relato notamos que, aunque el ambiente es uno de hambre y de pobreza, el narrador nos distrae con la expresión risueña que disimula la miseria de los personajes y del ambiente. Este humor que brota no de la situación sino del lenguaje es un prelude de lo que Díaz Valcárcel logrará en su segunda novela, Figuraciones en el mes de marzo en la cual el autor jue a constantemente con las posibilidades del lenguaje. Díaz Valcárcel crea un nuevo lenguaje de gran originalidad que da una visión del mundo inusitada y fantástica. El lenguaje se realiza también mediante la repetición de sonidos onomatopéyicos:

Sus gruesos labios se estremecieron
 "Guee, Merecumbé,"
 Parum, lo retó el cielo. "Al negro Bernabé
 Jumbé Quirindongo Donco le falta un cuero
 cueron borombón," le susurraron al oído toc
 toc tiquei.
 --¡Guee-- Lo volvió a llamar su sobrino.
 La rama de un árbol daba palmadas en la espalda
 de la casa: tac, tac, tac. El viento silbaba su
 burla ante los dedos impotentes.
 --(Gúee--llamó por tercera vez el bebé. (285)

"Sol negro" no es un cuento de conflictos socioló-
 gicos o del sufrimiento y rechazo social que padecen las
 clases humildes. En este relato Díaz Valcárcel ha creado
 una narración poética donde se experimenta con el lengua-
 je. La facilidad del autor para crear un ritmo haciendo
 variaciones sobre las sílabas o jugando con las sílabas

para crear el sonido del tambor o de los truenos nos hace pensar que "Sol Negro" es una narración para leerse en voz alta. La base del cuento es el ritmo de la palabra hablada. En este sentido anticipa en más de un aspecto a Figuraciones en el mes de marzo. La actitud del autor tan radicalmente diferente frente al lenguaje--de un lenguaje inventado--lo anticipa también a la nueva narrativa hispanoamericana donde el lenguaje se convierte en el verdadero protagonista de la obra.

"El hombre que trabajó el lunes" es un relato extenso que más bien se podría clasificar de novela corta o de "nouvelle". Se desarrolla en esta narración la lucha de Gustavo, el protagonista, que se siente acosado por las circunstancias y los acontecimientos algo absurdos que le ocurren un día lunes. El personaje es uno de esos seres de masa que vive ignorante de sí mismo, sumido totalmente en su exterioridad. Díaz Valcárcel se ha propuesto captar un día cualquiera de la vida de su personaje, un día cualquiera de los que compone la sociedad urbana.

Los sucesos que le ocurren a Gustavo no pasan de lo trivial. Cuando no está atorado en el tráfico, o escribiendo cartas a los miserables deudores de la empresa donde trabaja, se dedica a matar el tiempo jurando dominó. Sin embargo, en su quehacer cotidiano pasa por situaciones absurdas que crean una atmósfera pesadillesca. Gustavo se despierta un día lunes y le suceden una serie de acontecimientos "normales": su mujer se impacienta por llegar

a la oficina a tiempo, el auto se queda sin gasolina en medio de un tapón, Gustavo llega tarde a su trabajo y el jefe lo recrimina, tiene una querrela con la secretaria, juega dominó durante la hora de almuerzo y persigue por las calles portuarias de San Juan a una loca que le arrabata una ficha de dominó, se ve amenazado por un marino, lo multan al regresar en automóvil a casa, etc. Son todos acontecimientos ordinarios, fortuitos, lógicos, pero que tomados en conjunto resultan absurdos.

Gustavo es un ser enajenado, aniquilado y consumido por una existencia trivial. Este Don Nadie no tiene preocupaciones sociales ni filosóficas. Díaz Valcárcel acierta a dar la atmósfera de la nada, del vacío aplastante y monótono del hombre contemporáneo. En este sentido "El hombre que trabajó el lunes" es un anticipo de la primera novela del autor de Inventario, que estudiaremos luego. La realidad de Gustavo es pueril e insubstancial, sus quejas son lamentos superficiales. Protesta ardiente e intensamente pero no se decide a hacer nada. Acepta y obedece la orden del jefe de escribir una amenazante carta a un cliente deudor que se encuentra en graves apuros económicos. Se ve agobiado por un jefe que lo humilla rebajándolo a cosa, a mercancía, a objeto. Y en esta realidad carcomida por la trivialidad, el personaje vive en un infierno de absurdas cursilerías. Con acierto el profesor José Emilio González ha resumido este aspecto de "El hombre que trabajó el lunes":

El cuento logra dar la impresión de la monotonía aplastante de una existencia en la que los accidentes del vivir diario enmascara el vacío esencial. Lo que pasa es que no pasa nada, a pesar de los irs y venires de Marta, de las reprimendas de Don Jerónimo, de las deudas de juego que se acumulan.¹⁸

Gustavo es producto de la sociedad de consumo. El autor se ha propuesto no solo dar la dimensión actual del hombre enajenado que ha sido desposeído de toda autenticidad por un ambiente pavorosamente mediocre, sino también dar la realidad de la burguesía puertorriqueña que se encuentra estancada e inconsciente de su frustración y de su existencia rutinaria. Gustavo queda dibujado en absoluta mezquindad, incapaz de comunicación o de entregarse a una causa. Es un hombre cualquiera desvitalizado e inepto para luchar o pensar por sí mismo. Hasta su pensamiento no es genuinamente suyo: los anuncios de la radio con su propaganda vociferante se han apoderado de él:

Los niños de hoy son los hombres del mañana-comentó de pronto. La frase se había incorporado a su conversación radial y al emitir-la sin ton ni son experimentó vergüenza.¹⁹

En otra ocasión dice: "La voluntad lo puede todo", pero esta frase le recordó un molesto anuncio radial". A cada momento se encuentra repitiendo un anuncio comercial:

Con la punta de los dedos se plegó hacia atrás las arrugas que comenzaban a sublevar sus ojos. Un desme-lorado y envejecido hombre, sus manos. ¿Necesita Penitol, el tónico maravilloso? "El sistema... las hace de un alfeñique un hombre

verdadero". (60)

El autor se vale de una técnica precisa, objetivista, con mínimos detalles que llega a ser cinematográfica:

Danturreó en su mente mientras se cepillaba enérgicamente los dientes, unas hilachas de pelo goteando sobre la frente que retrocedía hacia una calva total. Golpeó el cepillo lavado sobre el lavamanos y lo guardó en su estuche. Luego se embarcunó las mejillas y el cuello con la pasta más anunciada por radio. La barba estaba blanda y era un deleite afeitarse con Gillete. (12)

Gustavo vive en un ambiente falso sin solidez. Existen en él una notable falta de inquietudes y de conflictos espirituales. Los acontecimientos de este día lunes le hacen sentirse abandonado, solo y excluido. La vida le resulta un absurdo. El absurdo en la filosofía existencialista está basado en el estilo de vida inauténtica que el hombre adopta al entregarse a las banalidades de la vida diaria. El episodio de Gustavo y la loca es muy emblemático del comportamiento absurdo del hombre contemporáneo: Gustavo está jugando dominó con sus compañeros de trabajo durante la hora del almuerzo. Una loca le arrebató una de las fichas del juego que acaba de comprar esa mañana. Gustavo se lanza tras ella, en una carrera a través de las calles portuarias de San Juan. La reposición de la ficha se convierte en una búsqueda desesperada pero ridícula por ser la ficha algo tan insignificante. El autor nos hace sen-

tir que la vida inauténtica se produce debido a la inclinación del personaje hacia las cosas: es la "cosificación" lo que previene que el hombre sea libre para comprenderse a sí mismo. Cada acto del día es un continuo choque. Gustavo carece de propósito y se desenvuelve en las pequeñeces de la vida pasivamente, sin actuar, absorto en su exterioridad, sin reflexionar sobre su condición de hombre. A través de este personaje Díaz Valcárcel intenta palpar el pulso del ser contemporáneo y de la cosidad que lo domina. Gustavo es una víctima sufriente del absurdo que es la vida falsa, banal e inauténtica. Es aquí, en esta novela corta, que se van manifestando los temas y técnicas que se desarrollarán más plenamente en las novelas posteriores de este autor y que servirán para presentar el panorama del hombre puertorriqueño y, a su vez, del hombre contemporáneo.

4. Napalm

El último libro de cuentos de Emilio Díaz Valcárcel, Napalm consta de once relatos: "Napalm", "Siempre el sol", "El sueño de Pedro Grovas", "Otra versión de Raskolnikov", "Después del invierno", "Teresa", "La orilla", "Animal", "La cita", "La aparición" y "El viaje". Estos cuentos son de temas y estilos diversos abarcando el autor ambientes y personajes opuestos y divergentes: la guerra de Corea, el puertorriqueño en la Isla y en Nueva York, el hombre desposeído, el escritor, etc. Sin embargo, a pesar de la variación de ambientes y situaciones, una lectura atenta de las narraciones nos hace advertir un tema común: la tragedia

del diario vivir del hombre contemporáneo y, más específicamente, del puertorriqueño sea en Corca, en Puerto Rico o en Nueva York.

La sordidez del ambiente es una característica constante en estos relatos que desprovistos de humor y de esperanza, se asemejan a los relatos de El asedio y otros cuentos.

En "Animal" se revela la tragedia de un adolescente de catorce años--menesteroso y ladrón--a quien otros, no menos pillos, han reducido a la categoría de animal por su falta de comprensión y ayuda. Huérfano de madre y con un padre que lo maltrata, Miguel es un producto del submundo. Solamente el maestro que lo sorprende robando es capaz de comprender su dolor e injusticias, pero no hay esperanza:

Si todos fueran como el mister, se dijo; si no me llamaran Animal y me dijeran Miguel, así como el mister. 20

En "La orilla" un anciano otrora abo ado, Don Hipólito, es el protagonista. Abandonado por su mujer, vive con su madre centenaria y su hermana demente. Hipólito --apodo que le gritan los niños--en su inmensa soledad ha degenerado hasta transmutarse en "apenas una sombra desacreditada". El aislamiento y la frustración lo han convertido--sin haberse dado cuenta--en un viejo excéntrico que se enamora de niñas de nueve años. Don Hipólito, horrorizado, comprende que el pueblo lo ha situado en la misma

categoría de los locos y los borrachos. Cuando un niño lo golpea con un huevo podrido, decide buscar la "ansiada orilla", metáfora de la muerte:

La calzada cedía bajo sus pies, la sangre parecía haber abandonado su cuerpo. Caminó con dolorosa lentitud, haciendo equilibrios sobre la última piedra del arroyo, asegurándose de que no fallaran sus pasos al conducirlo a la ansiada orilla ahora más cercana que nunca. (246)

En "Teresa" y "La aparición" se explora una realidad que trasciende lo local y lo social. La protagonista del primero después de diez años de casada, se encuentra sin el cariño de su esposo. Para probar que aun sigue siendo atractiva, Teresa se degrada casi a ramera, deleitándose en conquistar a los hombres del pueblo. La soledad y la frustración son otra vez la causa que empujan a la protagonista hacia la degeneración sexual. La misma situación se percibe en uno de los cuentos mejor logrados del autor, "La aparición". Allí Díaz Valcárcel busca dar esa dimensión de degeneración que conduce las bajas pasiones. El autor se complace en este cuento en crear una ambigüedad sugestiva utilizando unos recursos estilísticos muy bien manejados. Al mezclar el diálogo con el pensamiento algo nebuloso de una adolescente, Díaz Valcárcel logra relatar-nos con sutilidad la seducción de una niña por un tío suyo degenerado.

La muchacha, ultrajada y tratada como "un mueble inútil apenas una carnada para atraer clientes" asocia a

su seductor con una aparición sin lograr relacionar los acontecimientos. El autor no interviene directamente en el relato dejando mucho a la imaginación por lo que no podemos afirmar con exactitud si la niña ha sido siempre demente o si esto lo ha causado el ambiente degenerado de su tío.

... La lámpara desaparecía tras de la cabeza oscilante de la aparición. Otra vez la noche, la silueta danzando en el tabique. La pelambre le quemaba la cara. Las manos rebuscaban de prisa su cuerpo. El grito se detuvo en su pensamiento. Déjeme: penso ardientemente, pero ningún sonido, fuera de la lucha, turbó el silencio. (20)

Con gran condensación dramática y economía estilística Díaz Valcárcel presenta la maldad bestial de los hombres, a quienes no les importa marchitar una vida para saciar sus deseos carnales.

Estos mismos seres miserables aparecen en "La cita" pero ahora es una enfermera que se dedica, con la ayuda de su marido, a quien maneja a su antojo, a la criminal profesión de los abortos.

En "El viaje" el autor logra recrear con acierto el peligro que han de padecer dos peones al conducir un camión de arena en una noche oscura y lluviosa. Aunque en efecto no ocurre nada sorprendente, en esta narración Díaz Valcárcel se nos presenta como un hábil creador de ambientes.

La noche se había colado como un líquido en la cabina y acalambraaba los músculos del peón. Afuera, la horrosa vegetación se in-

clinaba bajo el peso de la lluvia. Los relámpagos restablataban encima de los montes, iluminando en verdes árboles, casuchas, matorrales, charcos que resplandecían como espejos. (272)

El cuentista abandona el ambiente lúgubre de los seres desposeídos para abordar el tema de los puertorriqueños en Nueva York. En "Siempre el sol", "El sueño de Pedro Brovas", "Otra versión de Rascolnikov" y "Después del invierno" se relata la mediocridad del desalentador ambiente neoyorquino. El estilo narrativo en estos cuentos decae considerablemente: se narra en un lenguaje llano, coloquial y empobrecido. Hay una falta de síntesis y de suspenso --tan característico de sus cuentos anteriores-- predominando la narración directa sobre el diálogo o el monólogo interior, lo que hace que la lectura se haga monótona y poco interesante. Véamos el siguiente pasaje de "Después del invierno":

Después de la comida apareció un amigo de José Luis. Tenía su misma edad y se conocían desde hacía un año. Lo había empleado en su barbería, pero el amigo le había fallado: faltaba a menudo, tenía problemas, la mujer, en Puerto Rico, había amenazado con llevarlo ante la justicia. Agustín se lamentaba de no poder enviarle el dinero asignado por el Juzgado. La vida era una porquería, ni la mujer ni los fiscales lo comprendían. José Luis lo reconvenía como un padre demasiado joven... (222)

"La otra versión de Rascolnikov" se convierte un relato desvitalizado que carece de verdadero conflicto, de descripciones líricas y de los diálogos escuetos y directos

de otras narraciones. Falta también la característica y profunda observación psicológica de cuentos anteriores. Tal parece que Díaz Valcárcel, a pesar de haber vivido durante un año en Nueva York, no llega a profundizar en los problemas de sus compatriotas en la gran urbe, como de hecho ocurre en Pedro Juan Soto en su libro Spik.

En "Mapalm" el autor vuelve al tema de la guerra de Corea. Con este cuento, de ambiente tan dispar en la colección, Díaz Valcárcel ha querido mostrar que no sólo en la guerra sufre el hombre, sino que la vida es una constante lucha por sobrevivir. Todos los hombres en todas partes se debaten en una realidad sórdida y mezquina.

Tanto en Mapalm como en El asedio y otros cuentos y los relatos en El hombre que trabajó el lunes el autor ofrece una imagen distorsionada de la realidad preocupándose únicamente por el lado más mísero de la vida. Sus personajes representan solamente una clase o un sector de una clase: los dementes, ultrajados, o expone las conductas menos dignificantes del hombre.

Al igual que Pedro Juan Soto, este autor amplía la temática de la literatura isleña incorporando nuevos temas. Si la Generación del Treinta acentuaba la injusticia social con una temática de acusada dimensión social, la generación que nos ocupa no abandona estos temas pero ya no es el hombre de la ruralía el que cautiva su interés sino el hombre de la calle con sus desesperaciones, sufrimientos, angustia y dolor. Se presenta al hombre en

su medio hostil, solo y desamparado. Al mismo tiempo que refleja el amargo vivir de sus compatriotas--como todos los escritores de su generación--Míaz Valcárcel aborda temas universales donde se entreve el angustioso vivir del Hombre en sí con una marcada influencia del existencialismo.

En los relatos de ambiente nuyorquino prevalece la realidad trivial y los protagonistas que llevan a cuesta una vida monótona donde no ocurre nada que valga la pena relatar y no despiertan el interés del lector.

C. Inventario

Con Inventario (de 1969) Díaz Valcárcel se inicia por completo en el arte novelístico. Aunque publicada en 1975, la novela fue escrita en 1969 y por lo tanto tenemos que considerarla anterior a Figuraciones en el mes de marzo, su segunda novela que fue publicada en 1971.

1. La temática

El tema fundamental de esta primera novela es el fracaso de una ambición personal frente al embate de circunstancias sociales que obstaculizan su realización. A través de Germán Ramos, el protagonista, el autor va dando el cuadro del hombre enajenado que se ha dejado manipular por un ambiente aniquilador. Germán, a punto de jubilarse, hace un examen de conciencia y escrutiniza retrospectivamente su vida. Adquiere por primera vez, a los 59 años de edad, un sentido de responsabilidad después de descubrir que ha vivido una vida inauténtica durante la cual ha tendido a evadirse de sí mismo sin escuchar las llamadas de su conciencia.

Comienza la novela con el protagonista completamente solo, en la esterilidad de la vida cotidiana y del quehacer rutinario:

Le gustaba la rutina de los últimos años, la vida deslizándose como sobre rieles, sin preocupaciones (porque las grandes tribulaciones dieron paso a esa vida lenta, monótona, ambicionada en sus años de juventud. 21

Una invitación de sus excondiscípulos a una tertulia da comienzo a una serie de recuerdos de su vida pasada. Su memoria va en busca de los momentos significativos de su vida lo que da lugar a un vaivén entre escenas retrospectivas y escenas en el presente, lo que crea una estructura fragmentada que tiene como función primordial dar el inventario de la vida del protagonista. La novela es, pues, una serie de evocaciones que crea un pendular entre el presente y el pasado y entre el tiempo interior y el tiempo exterior de Germán Ramos.

La enajenación y la inautenticidad

A través de su protagonista, Láz Valcárcel plantea el problema del hombre puertorriqueño que vive una existencia inauténtica y enajenada. Gran atleta en su juventud, Germán aspira a estudiar abogacía pero ha de abandonar sus ambiciones al morir su padre. Se casa con una joven burguesa, neurótica y exigente, que además de hacerle la vida insufrible humillándolo, aniquila su honrría y lo deja--aún después de muerta--incapaz de sostener cualquier aventura amorosa. Se evidencia que las circunstancias personales y sociales de este individuo obstaculizan

su ambición personal, creandose así una relación muy intensa entre individuo y sociedad. En Inventario la sociedad puertorriqueña está vista en su relación con el individuo y su conciencia. Son muy numerosas las referencias a la vida isleña -específicamente de la sociedad urbana en un sistema de vida capitalista- que encaminan al hombre hacia la enajenación y hacia el fracaso.

El autor nos confronta con el mundo personal del protagonista y, a través de él, va dando el cuadro del hombre enajenado que ha sido manipulado por un ambiente estéril, pueril e insignificante. Díaz Valcárcel concibe el problema de la enajenación desde una perspectiva marxista en la cual se cree firmemente que la salvación del hombre ha de surgir del cambio o de la eliminación de la situación social o económica que ha causado que el hombre haya perdido su esencia humana. Richard Schacht en su libro Alienation resume este pensamiento marxista en sus caracteres generales:

Marx holds that life is not truly human unless it is "social life", life in genuine community with other men, therefore, one's existence is inhuman existence. It fails to manifest one's essential sociality; thus one is self-alienated.²²

Germán, como Baldomero Linares en Temporada de duendes, no tiene sentido de la responsabilidad social. Pero a diferencia del protagonista de Pedro Juan Soto el de Díaz Valcárcel, como veremos, logra llegar a tener plena con-

ciencia de su situación. Germán hace un inventario de su vida donde logra, con la persistente ayuda de su militante amigo, el doctor Meléndez, una "débil, insegura toma de conciencia".

La inautenticidad de Germán surge de la falta de un ambiente concreto que le de solidez al ser. En su mundo de las apariencias, el protagonista se desplaza en los objetos que posee:

Debía inventar algo que me mantuviera arriba, ya que el carro nuevo, mi costosa ropa, mi sueldo no podrían de ninguna manera impresionar a mis amigos que empezaban a nadar en la abundancia. (97)

Germán, procedente de la clase proletaria, busca ser aceptado por sus condiscípulos, Georgie y Elena, representantes de la clase adinerada que imita el sistema de vida norteamericano, y, en el proceso, salta sobre sus propios principios:

¿Hasta tal punto me había permitido participar --dice-- con la mayor frialdad, en el estúpido juego de las apariencias? (104)

El modo de vida inauténtico del hombre contemporáneo se debe a su inclinación por los objetos. Ernesto Sábato afirma:

Lanzado ciegamente a la conquista del mundo externo, preocupado por el solo manejo de las cosas, el hombre terminó por cosificarse él mismo, cayendo al mundo bruto en que rige el ciego determinismo. Empujado por los objetos títere de la misma circunstancia que había contribuido a crear, el hombre dejó de ser libre,

y se volvió tan anónimo e impersonal como sus instrumentos. Ya no vive en el tiempo ordinario del ser sino en el tiempo de sus propios relojes. Es la caída del ser en el mundo, es la exteriorización y la banalización de su existencia. Ha ganado el mundo pero se ha perdido a sí mismo. 23

Germán en sus años de juventud, se reconoce en el automóvil que cambia cada año para dejar "muertos de en vida a sus compañeros de oficina y, "con ese pobre instrumento de persuasión" (96) pretende ganarse a su futura esposa.

En este personaje el autor ha encarnado un perfecto ejemplo de toda una generación puertorriqueña para la cual el bienestar material se sobrepone a cualquier actitud de integridad o de conciencia social. José Emilio González ha acertado en su juicio crítico cuando dice:

Germán es el fantasma de un personaje que pudo ser. Es más bien el tipo del puertorriqueño colonizado, castrado, que necesita cuarenta o cincuenta años para elaborar el espectro de un nivel de o conciencia. 24

y cuando afirma que

...Como fenómeno de nuestra época, Germán es interesante: como héroe de novela es anodino. 25

Indudablemente el autor de Inventario se interesó más en crear un personaje representativo de su época que un protagonista cautivante.

En su intento por reflejar al hombre puertorriqueño nuestro autor se une a Enrique A. Laquerre quien ex

Cauce sin río, diario de mi generación, procura reproducir la vida de seres enajenados. Víctor E. Sandau--también en una situación límite cuando siente la aproximación de la muerte--descubre el desencanto que implica vivir en una sociedad colonial con valores falsos. Germán, como el protagonista laguerriano, despierta de su engaño para reconocer su total alienación.

Los personajes laguerrianos se mueven como marionetas en su afán por amontonar objetos para así afirmar las bases de un gran mundo en progreso. Si Víctor Sandau logra percibir la situación que él y su generación han creado para la isla cuando se pregunta: "¿Podremos sobrevivir los habitantes naturales de una pequeña isla con métodos económicos propios de todo un continente?"²⁶ Germán en una "toma de conciencia" evidencia su mal y el de sus compatriotas:

¿Irreprimible voluntad de que las descenas de militares de extranjeros acaben de enajenarnos la tierra, la riqueza, los rasgos nacionales que nos van quedando y nos arrojen al mar? 27

Tanto Germán como Víctor emprenden una búsqueda retrospectiva que refleja su condición de hombres colonizados, de hombres enajenados y de hombres existenciales. Recordemos que una de las características de la generación de escritores que nos ocupa es la de fundir ambos temas--el social y el propio de la patria--con temas de índole universal. (Característica que se da también en algunas de las obras

de Laguerre). De aquí pues, que el caracter plenamente social y el tema existencial estén tratados en esta obra con igualdad. El Profesor Luis O. Zaya ha señalado certeramente y en forma decidida, esta peculiaridad del protagonista de Cauce sin río que muy bien podemos aplicar al personaje de Inventario:

Víctor Hugo Rodríguez Sandau, cuyo dilema espiritual refleja la realidad íntima del universo. Su existencia corresponde al drama del hombre que le urge rebelarse a su condición de hombre masa. El hecho de que exista una realidad histórica ecuménica no nos debe alejar de la particular problemática puertorriqueña.

Víctor es el puertorriqueño en cuya realidad existencial se refleja la condición universal. De allí que su existencia resulte tan dramática. A una condición colonial donde se debate en una problemática ontológica se le suma la tragedia espiritual del mundo. 28

Víctor y Germán sienten que han traicionado a su patria. Ambos se mueven en un mundo materialista, en un ambiente que carece de valores humanos y espirituales, donde el desafortado culto al 'progreso' limita todo compromiso frente a los problemas del país.

Es claro que Germán, a diferencia de Sandau, no llega al fondo de su problema sin haber calado antes dentro de sí mismo en una búsqueda de su yo. Es precisamente esta indagación lo que hace que la novela tenga resonancias existenciales ya que presentimos que hay algo más,--aparte del aspecto económico y social--que ha causado la enajenación de Germán. Allo se evidencia en este personaje cuando considera su yo, cuando analiza ciertas indagaciones de

índole ontológica y metafísica que nos hacen pensar en una preocupación por la existencia que va más allá del mero ambiente social. Aunque se enfoca el mundo social a través de una problemática ontológica, el personaje se encuentra en una situación dada y la sociedad puertorriqueña está vista a través de esta situación. Es precisamente esta introspección de resonancias existencialistas lo que da lugar a la rememoración del pasado, señalando el personaje los momentos precisos que ha causado su enajenación.

Su aislamiento no surge solamente al sentirse abandonado sino que es también una soledad existencial. Sin embargo, marginado y fracasado, Germán experimenta una gran soledad que ha llegado a aceptar; logra vivir desde ella. Hacia el final de la obra el autor se vale de la técnica del monólogo interior para mostrar la vasta soledad de su personaje. Una serie de pensamientos se han formado en la mente de Germán para reflejar su estado caótico y su patética soledad:

No resultaba extraño como se había apartado, casi con violencia, de toda actividad deportiva? Oh, pero ya sabía, podía comprenderlo, por favor (se dijo) nada de seguir manipulando la noria. Basta, Germán pescador y punto. La pesca en escala menor (cerro barracudas, cer sierras) no requería gran esfuerzo. Además, ¿qué? Su corazón se portaba decentemente, ¿no lo había demostrado en el trabajo? Sin contar que no merecía la pena vivir enclaustrado, muerto de miedo, contándose minuciosamente los minutos y las pulsaciones: cadáver impaciente que guarda su propia muerte. Cuidarme, claro, pero sin excesiva puntilliosidad. Ocurre que el que se cuida demasiado vibra las patas antes de tiempo. Ejemplos hay por

montones. Eso no quiere decir que chequearme con Meléndez, tomar puntualmente, como niño inmejorable, las medicinas. Te aprietas la nariz, abres las fauces y uh, tomas aceite de bacalao, tu ricino, nene, si no papá te regaña. Estupendo. La ciencia, hoy, es maravillosa. Incluso trasplantes. El corazón de una niña de quince, ¡zafa! ¿Cuánto cobraría Bernard? ¿A millón de dólares por corazón? Se venden pesados o por volumen,... (198)

En este pasaje se percibe la fluidez caótica de una serie de imágenes que surgen del subconsciente reflejando el verdadero estado mental del personaje. Aquí estamos ante una manifestación de la vida psíquica del protagonista que nos crea la ilusión de estar dentro de él. Este procedimiento--semejante al de los escritores surrealistas--se dará con más frecuencia en la segunda novela de nuestro autor, Figuraciones en el mes de marzo. En el proceso de introspección, este personaje ha logrado descubrir dónde ha fallado su existencia. Sin embargo, el éxito del protagonista estriba únicamente en percatarse su mal. Esto lo vemos cuando dice:

--Hay un momento en que nos parece hallar la clave del acertijo que nos ha inmovilizado toda la vida. Es como una revelación. Entonces empezamos a ver a fondo lo que antes mirábamos con tanto éxito como un ciego, y a nombrar las cosas por su verdadero nombre. Todo se aclara, desaparecen los misterios, se desvanecen los mitos; quizás es que simplemente descubrimos que hemos estado espantosamente solos, alejados de los otros y empeñados en una lucha sorda y egoísta; de pronto reconocemos que es injusto, que no puede ser, que es preciso, obligatorio que abandonemos de una vez por todas la caverna donde hemos vivido encerrados creyendo que ese encierro es lo normal y lo lógico y lo plausible y lo humano.
(108)

Con esta confesión Germán Ramos admite su vida inauténtica lo que refleja cierta preocupación existencial. La anterior cita manifiesta, a nuestro entender, una condición que no es producto de las circunstancias externas del protagonista sino que es de carácter ontológico.

Hacia el final de la obra, mientras se encamina a la reunión con sus excondiscípulos, Germán proyecta en su imaginación una escena donde resume la problemática de su vida 'ante' su amiga Amalia y le dice:

--Sí. No sé bien, Amalia. Hubo una desviación. no he sido quien, hubiera querido ser. Es duro. Siento que me han manipulado, que no he sido yo quien ha vivido mi vida. Todo ha sido tan falso. (204)

Esta confesión, a pesar de que sólo toma lugar en su pensamiento, es lo que contribuye a que Germán logre obtener su autenticidad. En el inventario de su vida el protagonista descubre otro "yo", el que "hubiera querido ser" y el "yo" de las falsas apariencias. La inautenticidad le ha llevado a la enajenación absoluta. Es una imagen de ilimitada soledad la que nos deja el autor al concluir la novela: Germán, enfrentado ante los fracasos de su vida, decide suicidarse:

Puedes terminar aquí, se dijo, no habría gente para socorrerte. Sus ojos miraron fascinados la oscuridad del fondo. Su cadáver, mordido por peces, hallado por un grupo de turistas entre las rocas. Alzó la vista rechazando el urgente llamado del abismo y atisbó hacia la invisible línea del horizonte... (208)

La idea del suicidio no logra dominarlo porque no hay ya necesidad de auto-aniquilarse. Germán ha comprendido el desvío que tuvo su vida; ha logrado enfrentar las contradicciones de la existencia: ha hecho el inventario de su vida que ha puesto en orden su conciencia.

Sin embargo, no puede considerarse optimista este final. En un momento de verdadera lucidez de conciencia, Germán experimenta por primera vez el dolor de su existir:

Germán probó el sator de sus labios con un lento, consciente paseo por la lengua. Estaban salados, el salitre se había alojado en ellos. Pero no fue el salitre. Era que estaba lloviendo. (202)

Cabe señalar que si el protagonista de Cauce sin río logra redimirse con su regreso a la tierra resultando esto en un desenlace feliz, Germán, al contrario, es el anti-héroe característico de la nueva novela hispanoamericana quien aparece ya de antemano en un mundo falto de ilusiones que alentar. Si en el protagonista del autor de la Generación del 30 existe un gran optimismo y fe en el coterráneo para poder cambiar las circunstancias externas, en el de la Generación del Cuarenta el pesimismo es más patente. Germán Ramos se hunde en sus reflexiones convencido ya que no hay nada que hacer. En la literatura contemporánea el hombre convierte su vida interior en un espectáculo que examina sintiendo una enorme carga. En la conversación que imagina tener con Amalia ésta le pregunta "¿Qué piensa hacer de

ahora en adelante?" y Germán contesta:

--Pues... No sé bien. ¿Me dedicaré a la buena vida?" No tengo deudas y la pensión es suficientemente alta para vivir con comodidad... (204)

Anteriormente recordando a su amigo el doctor Meléndez quien ha intentado crearle una conciencia social piensa:

Vamos doctor, déjese de vainas, ¿quiere que sea víctima de otro infarto? Creo que dices muchas verdades, pero yo, ahora, difícilmente podría entregarme a la causa, lo sabes bien. (189)

Si es verdad que una consecuencia de la alienación es la pasividad o la falta de compulsión para ajustarse al mundo, es también cierto que una de las características de la novela hispanoamericana del siglo XX es esta ausencia de deseos que envuelve al personaje en un estado de vaporosidad. Luis B. Eyzaguirre en su libro El héroe en la novela hispanoamericana del Siglo XX ha resumido estas características de la Generación de 1954 en Hispanoamérica (formada por los escritores nacidos entre 1924 y 1934):

La característica común que define el tono de la generación es una ausencia de ilusiones que se manifiesta principalmente en que los protagonistas nacen a la obra sin estar empeñados en búsqueda seria alguna. El creador los lanza a la vida ya convencidos de la futilidad de todo esfuerzo y abocados objetivamente a una revisión crítica de su condición. Sin ilusiones que sustentar, los fracasos de los personajes no son tanto eso como miradas retrospectivas a la cadena de circunstancias que los ha puesto en la situación en que ahora se encuentran. De las quince obras que consideramos lo más representativo de esta generación, sólo cuatro escapan parcialmente a esta condición: Las buenas

conciencias de Carlos Fuentes y las tres novelas de García Márquez que se incluyen en este estudio. En todo los otros casos se tiene al hombre con su vida ya determinada o hecha, en vez de estar por realizarse en la novela. Parece como si la experiencia de obras del tipo de Rayuela y El astillero hubiera convencido a los novelistas de que el hombre no puede ir más allá porque, como dice el inefable Lorelli en Rayuela, simplemente no lo hay. Tiene entonces que convertirse en espectador impotente de un mundo en ruinas, mientras reflexiona sobre las causas del desastre, sin ni siquiera insinuar soluciones. 29

2. La crítica social

En Inventario existe una intencional carta de protesta que el autor pone en boca de sus personajes para manifestar o revelar la situación en que se encuentra el hombre puertorriqueño. El doctor Meléndez se hace portavoz del autor y a la misma vez es responsable de que comienzan a gravitar sobre Germán--a los 59 años--ciertas preocupaciones de índole política. La voz de Meléndez persiste a través de la obra:

La imagen de Meléndez volvió a su memoria, el brazo levantado, hablando con ardor: "Es la incertidumbre que atormenta a este pueblo, compréndalo de una vez, la incertidumbre".
(11)

Díaz Valcárcel se propone señalar, como lo hicieron antes que él Zenó Gandía, Enrique Larraeche y Pedro Juan Soto, las características del hombre puertorriqueño, especialmente aquellas que han contribuido a su incapacidad para

luchar:

...La mujer sonrió. Siempre sonreía, y Germán no pudo dejar de pensar, con cierto asombro, en las palabras de su amigo: "Somos mansos, sonrientes, y como si quisiéramos que nos perdonaran alguna extraña culpa, un pecado que ha cometido la colectividad y que se manifiesta en cada uno de nosotros". (58)

En otra ocasión Meléndez añade "en voz baja y enérgica":

Necesitamos obras de afirmación nacional, que reflejan orgullo de lo propio, de lo nuestro
... (47)

A veces es Germán quien repite lo que ha oído del doctor:

--Meléndez. Se matan por cualquier insignificancia pero se chupan mansamente cosas por las que vale la pena coger el fusil. No me excluyo.
(113)

La imagen del médico militante persiste y es a través de él que el protagonista llega a adquirir conciencia de su realidad:

...Con la enardecida imagen de Meléndez de fondo reconoció que el característico "ay bendito" con que se expresaban a menudo sus compatriotas no era más que una fórmula destructiva, una frase que ocultaba una autocompasión sensitlera y paralizante. ¿En ella descubrirían de inmediato los usurpadores una borrosa enfermedad moral, la incapacidad para mantener una lógica y vivaz vigilancia del propio patrimonio? Sin duda el "ay bendito" significaba debilidad, abulia, flojeza de espíritu, sentimientos de inferioridad incluso ante los más mediocres extranjeros, fatalismo, superchería, miedo. ¿A esa conclusión desalentadora llegaba ahora, enfermo, en los últimos años--o meses, o semanas, o días-- de su vida? (176)

Meléndez es el único personaje que está consciente de la realidad puertorriqueña. Es de lamentar que el autor no haya desarrollado más a este personaje y lo haya presentado con sus censuras demasiado explícitas.

Germán Ramos en vías a derrumbarse, es un personaje que se siente impotente e incapaz de redimirse. Como los personajes de Zenogandía en La charca deplora su estancamiento dentro de un mundo deteriorado:

En los callejones había perros, ratos y gallinas y detrás de una casa cualquiera, en un misterioso patio urbano, entre innumerables objetos muertos... la amplia calle cerrada, bordeada de casas de cemento erguidas bloque a bloque: una zona de menguada prosperidad, custodeada por casuchas, desde donde se observaba el caño de aguas fermentada que atravesaba la ciudad. (11)

La presencia del caño a través de la obra tiene cierta semejanza con la imagen de "la inmensa charca de la podredumbre social" ³⁰ de la obra zenogandiana.

Esta impresión de encorralamiento por el destino --o por las circunstancias-- se da ya desde el comienzo de la novela cuando Germán se compara a una linterna que resbala sobre el caño,

...se alejaba cada vez más, perdida entre las sombras, hacia algún sitio quizá: vagaría como alma en pena, y Germán pensó que tal vez se tratara de eso: alma en pena que busca salir del pantano, de las aguas que fluyen lentamente que casi no fluyen, que se estancan como las horas de esa tarde especialmente ca-lurosa. (24)

Germán carece de religión o de idea social. Desprovisto

también de un sentido y de una finalidad no sabe que hacer con su vida. Vive una vida rutinaria: se desenvuelve estrictamente en lo cotidiano, en las banalidades del diario existir.

El vacío de su existencia lo expresa Germán cuando dice:

...Uno nunca se prepara para de prisa por la vida y termina como empezó; con los mismos miedos y pesadilla y satisfacciones insignificantes. No hay tiempo para aprender y aplicar el conocimiento, todo pasa demasiado rápido. (112)

3. El tiempo

No solo la vida del protagonista se manifiesta monótona, atulica y debilitada sino que el autor logra producir una ilusión de tiempo estancado. La inmóvil lucecita crea la sensación de un tiempo detenido:

La linterna de un botecito velaba en la sombra del caño hacia el norte atrapada en la extrema lentitud de la hora... Los insectos zumbaban como las aguas del caño, coagulándose, tal vez labradas en un material impreciso, insufribles por su lentitud. Debo comprarme un reloj, penso de nuevo. (24)

Ha pasado sus días sin percatarse del tiempo. Su existencia inauténtica se ha desarrollado en un tiempo donde no hay percepción del mismo. De ahí que al entablar conciencia de su existir decida comprarse dos relojes para comenzar a medir las horas y los minutos. El autor se

esfuerzo por presentar una visión lenta del tiempo, de ritmo decadente, de abotellamiento:

Una columna de automóviles aguardaban el momento de poder adelantar unas pulgadas. (40)

Las personas se describen inmóviles, en un afán de asesinar el tiempo:

...vejetes con periódicos bajo el brazo desgranaban las horas parloteando... Parecían sujetos acicalados según la última moda, llamando la atención en el panorama gris de los empleados públicos. (43)

Los hombres y las mujeres quedan como fijos en un tiempo interminable:

...los hombres recargaban el espaldar de las sillas en las paredes de lata donde se anunciaban cigarrillos y licores, el pecho desnudo, silenciosos como piedras, escarbándose los dedos de los pies. Otros alentaban interminables partidas de dominó, emborrachándose a crédito largamente, con una pesada turbulencia en la mirada. (70)

Hay un sentido de inmovilidad, de aire denso, de extrema lentitud:

Inmóvil en medio del azul profundo, un yate desplegaba su ala blanca y afilada. (117)

Es como si el protagonista viviera en un mundo que no va hacia ninguna parte:

Cuatro columnas de autos avanzaban con exasperante lentitud. (119)

Este estancamiento del tiempo y de las horas se convierte en un motivo importante de la novela. En el siguiente pasaje se subraya el aspecto lento, pausado, de los vehículos:

Columbro los autobuses aglomerándose como manada de paquidernos, y el gentío bajo el sol. Las hileras de autos se aletargaban a paso de tortuga; del asfalto se desplazaban temblorosos fantasmas de vapor. (140)

A la par de esta imagen del tiempo estancado y del deterioro físico, Díaz Valcárcel refleja el tema de la fugacidad del tiempo. Ante un escaparate de una joyería Germán se siente molesto al ver que los relojes marcan diferentes horas: "Hubiera agarrado cada aparato para corregir implacablemente la anárquica escapada del tiempo..." (14) Compra dos relojes que se apresura a poner en hora "con minuciosa exactitud". Es como si tratara de atrapar el tiempo de su vida que se le ha fugado. Germán ha visto desvanecer su mundo de ilusiones sin hacer el menor intento de escapar del ambiente estéril que lo rodea. Si Tomás Saldivia en El francotirador encuentra salida a la mediocridad del ambiente puertorriqueño creándose otro mundo imaginado que corre paralelo al real, en Inventario la posibilidad de redención por medio de un tiempo imaginado es mínima. No hay esperanza. Esta situación pesimista del personaje ha sido certeramente expresada por el juicio crítico de Juan Martínez Capo:

El deterioro físico y moral, es, pues la imagen central del libro. Tiempo fugado, ilusiones

perdidas, patrimonio en peligro, se fusionan y el novelista parece extremadamente pesimista; falta, hasta cierto punto, fe en el coterráneo. 31

Si el protagonista de Soto busca encontrar un modo de vida más auténtico, en Inventario Germán Ramos, exhausto ya al final de sus días, carece de ideales que le den el ímpetu necesario para la acción heroica. Saldívar encuentra la posibilidad de redimirse en una muerte de gran valentía que dará significación a su vida; Germán entierra sus ilusiones de juventud conformándose con las trivialidades de la vida cotidiana. Este protagonista, igual que Artemio Cruz, de Carlos Fuentes, al sentir la proximidad de la muerte, revive los momentos claves de su vida y se lamenta de que su existir no fuera más auténtico. Es como si las demandas de la vida lo hubieran apartado de él mismo y de todo sentimiento de autenticidad: la muerte de su padre le agota la posibilidad de proseguir una carrera de abogacía; su matrimonio con una mujer neurótica se convierte en una fuerza torturadora; las tertulias con sus frívolos amigos burgueses le crea un complejo que tratará de superar con las falsas apariencias.

4. La estructura

A primera vista, en el nivel formal, Inventario no se divide en capítulos o partes. Sin embargo, hay 15 espacios que muy bien podrían marcar comienzos de

capítulos. Algunos de estos "capítulos" son brevísimos como el cuarto, que consta solamente de doce líneas y otros, como el tercero que es relativamente extenso, ocupa 51 páginas. Estos "capítulos" se subdividen en fragmentos que hacen que la obra tenga una estructura irregular y algo complicada lo cual responde fielmente a la materia narrada y, al mismo tiempo, refleja las necesidades psíquicas del protagonista. El deseo del autor por abarcar la vida entera de Germán Ramos hace que la materia narrativa determine e imponga la estructura de la novela. Para abarcar toda la vida de Germán es necesario yuxtaponer los diversos tiempos que integran la mente del hombre. De ahí que los "capítulos" y sub-capítulos estén organizados en forma espontánea, sin secuencia lógica, más bien siguiendo la trayectoria de la novelística,--donde se destruye la cronología narrativa y la organización,--creándose así un rompecabeza que requiere un lector activo que contribuya para que lo que aparentemente parece inconexo recobre significado.

Varios "capítulos" se interrumpen para presentar escenas de otro tiempo en la vida de Germán, pero éstos "capítulos" en el pasado también se cortan para concluir páginas más adelante dando la impresión de fragmentarismo y de ruptura, lo que contribuye a crear el sentimiento de confusión que caracteriza al hombre contemporáneo. Recordemos que esta estructura fragmentaria da mayor verosimilitud a los hechos narrados. Ernesto Sábato ha dicho

sobre la estructura fragmentada de la novela actual:

...Esto no es un arbitrario juego destinado a asombrar a los lectores: es lo que sucede en la vida misma: vemos a una persona un momento luego a otra, contemplamos un puente, nos cuentan algo sobre un conocido o desconocido, oímos los restos dislocados de un diálogo; y a estos hechos actuales en nuestra conciencia se mezclan los recuerdos de otros hechos pasados, sueños, pensamientos deformados... (C.C., p.200).

Díaz Valcárcel recurre a la evocación y retrospectión para captar no sólo el instante presente de Germán sino también toda su vida. El autor en su afán por mostrar los momentos decisivos en la vida de su protagonista no puede valerse de la técnica lineal. El ritmo desigual del libro alterna entre largas y monótonas escenas y capítulos rápidos y cortos que aparentemente no guardan relación directa entre sí. Fragmentos narrativos se unen sin guardar conexión, rompiendo la secuencia temporal violentamente. Consideramos imperativo un breve análisis de estos "capítulos" para poder llegar a una comprensión más cabal de Inventario.

En el primer "capítulo" el autor introduce a Germán Ramos, agente de seguros de vida que trabaja para la empresa norteamericana Ohio Life Insurance Co. Germán se encamina a su casa pasando por una callejuela en una de "las zonas más pobres de la ciudad en tranquila rutina de todos los días". Llega a su cuarto donde recuerda una invitación de sus excondiscípulos para asistir a una tertulia. Sin transición alguna y simultáneamente a la acción

en el presente, Germán comienza un diálogo con su esposa Celia, quien luego descubrimos ha muerto hace ya varios años.

Germán cerró los ojos. Sentado en una maleta acaba de subir, Celia contemplaba absorta las sillas, las ventanas, el tocador...

--A mi tampoco me gusta, gruñó él colgando la ropa en el armario, percibiendo, sobre el costoso perfume de su mujer, la primera vaharada del caño.

--No te gusta, pero no mueves un dedo para evitarlo (14)

Vemos a Germán en su quehacer rutinario, en su diario vivir, en la casa y luego en la oficina y otra vez, sin previo aviso, el autor introduce una escena de la adolescencia de Germán quien queda apodado "One dayes" por sus compañeros de la clase de inglés. Al final de la escena se concuerda una carrera en la que participará Jorge, Sergio y Carlos. En el momento preciso que están listos para comenzar a correr, con Amalia y Elena de espectadoras, el autor corta bruscamente y retorna la acción al presente en un agudo contraste donde Germán, a los 59 años, ha de caminar con cautela marcando sus pasos "por la acera de la sombra". "El médico le había recomendado calma, no debía agitarse demasiado". (22)

En el primer "capítulo" ha introducido todos los personajes: Germán, Celia, Carmen, la casera, Amalia, Jorge, Elena, Sergio, Carlos, el doctor Beléndez y Clarence, el jefe de Germán. De ahí en adelante el lector ha de conectar o reordenar las escenas y los acontecimien-

tos para dar orden a la narración a fin de que la fábula se haga más inteligible.

El segundo "capítulo" comienza con "Se incorpora y los mira". ¿Quién es el que se incorpora? Si volvemos a la página 22 concluiremos que el capítulo dos es la continuación de la carrera que tan abruptamente cortó el autor. La página 22 y la 31 se unen. La primera dice: "Germán se incorpora y los mira: Jorge con un bucle en la frente; la rígida, eterna sonrisa de Sergio;..." y la 31, que es el comienzo del segundo "capítulo" empieza: "Se incorpora y los mira: Jorge con un bucle en la frente, la rígida, eterna sonrisa de Sergio;..." En este aspecto Inventario tiene elementos estructurales semejantes a lo que Baquero Goyanes llama "estructura circular":

En una estructura de tal índole ocurre, a veces, que en ese ir hacia atrás la novela, se produce un encuentro con el punto de arranque, con el inicio del relato. Podemos hablar entonces, cuando las últimas páginas o frases de la novela repiten las del comienzo, de una "estructura circular". 32

El tercer "capítulo" continúa la acción en el presente con la Ohio Insurance Co. Las conversaciones que Germán ha sostenido con su médico comienzan a perturbarlo:

Había pensado dolorosamente en las palabras del médico. "Usted agente de los que esquinan a este pueblo". (30)

Por primera vez el protagonista comienza a tener conciencia de su profesión y de su aislamiento pasivo ante la reali-

dad de su país. Se siente invadido por "una furia sin nombre". Inmediatamente estamos frente a un diálogo con espectadores silentes y la voz que oímos deducimos es la de Georgie:

Naturalmente, nada impedirá que siga ejerciendo la medicina, aunque le dedique menos tiempo...

La conversación concluye con las palabras:

Señores, la tierra, la tierra, yo he vendido buena parte de la tierra que ustedes pisan. (37)

Este diálogo se corta para regresar a Germán quien ha estado durmiendo en su cuartucho y despierta "ayudado por cierta claridad vibrante que permanecía en los pliegues de su conciencia pero la pesadilla lo había enlazado profundamente". (38) Cinco páginas más adelante la acción retrocede otra vez y presenciamos un día muy significativo en la vida del protagonista. Germán, llamado también Galgo, gana las carreras destacándose en la universidad como el mejor atleta del año. Es día de gran regocijo y Elena invita a todos los amigos a su casa. De aquí, avanzamos hacia el presente en la plaza de Colón donde la estatua del almirante trae a la memoria de Germán cierta conversación con su médico:

Necesitamos obras de afirmación nacional, que reflejen orgullo de lo propio, de lo nuestro. (47)

Perseguido por la voz de Meléndez, comienza a percatarse de su existencia inactiva, ya no puede gozar de la tr n-

quilidad de la inconsciencia:

Resulta que soy culpable de lo que pasa en este país, que por cada contrato que he conseguido para la compañía donde me pongo el pan he entregado una porción de la Isla. No lo veré más, sabe demasiado, tiene una explicación para todo, pero, ¿quién soy yo? Sólo pretendo vivir en paz como cualquiera. (40)

Por vez primera, el protagonista inconsciente e inocente de su culpabilidad y su falta de responsabilidad social reflexiona sobre sí mismo y lo que le sucede, y sobre su situación en el mundo:

Germán no perdía palabra, preguntándose si alguna vez se había interesado realmente en las cosas que decían los otros. O había pasado demasiado tiempo silencioso, hablando sólo lo estrictamente necesario para subsistir. (51)

Al descubrir que un extranjero ocupará un puesto, que muy bien podría llenar uno de sus compatriotas, Germán recuerda la fiesta de Elena cuando el padre de ésta le aconseja al joven que prosiga una carrera de abogado de empresas norteamericanas:

Todas esas grandes empresas necesitan abogados de talento. Un campo formidable. La demanda crece. Centrales azucareras. Fábricas. El comercio, la industria. Un gran futuro. (57)

De regreso al presente, Germán por fin descubre que su labor como agente de seguros consiste en conseguir clientes para una empresa de estafadores norteamericanos. Reconoce que trabaja en beneficio de los empresarios extranjeros.

Cuando visita a un pobre ciego que se le ha llegado recompensa al encenderse un tanque de acetileno, el protagonista queda completamente seguro que habita en un mundo malignamente estrecho:

Una vocecita distimbrada pugnaba por abrirse paso en su corazón; sólo percibiría el tono regañón y polémico, hasta que una palabra aislada se perfiló claramente: "esquilmar". Escupió con rabia sobre la tierra que se hundía como corcho bajo sus tacones... Se sintió intruso en ese mundo que había recorrido durante años, y que, sin embargo, se había negado a reconocer en sus detalles, sin haberse hecho nunca demasiadas preguntas. Esos hombres y mujeres y niños de arrabal, ¿no habían sido seres de otro planeta a quienes era posible arrancarles semanalmente unas monedas a cambio de un seguro, pero con quienes nunca trató de mantener otra relación que la de estrictamente profesional? (76)

Estos pensamientos quedan suspendidos para pasar a la escena de la muerte de su padre y luego termina el "capítulo" con su regreso a la casa.

El "capítulo" cuatro, de hecho brevísimo, evoca en el plano del "flash back" una escena de "seis parejas regordetas" que bailan plácidamente. Se hace presente aquí el tema de la fugacidad del tiempo: los años han pasado dejando sus huellas--una pequeña papada"--en el rostro de Elena. Esta escena queda suspendida en un "freeze" para continuar y concluir más adelante.

El siguiente capítulo consiste de una larga y monótona conversación entre Germán y su casera Carmen quien finge frejar el piso para conversar con su huésped.

A las alturas del sexto "capítulo" Germán se encuentra otra vez a punto de ser seducido por Rosa a quien conoce en la parada del autobús. En el capítulo que le sigue, la conversación de Georgie con oyentes mudos --y procedente de un capítulo anterior-- continúa, y ahora observamos que es una escena vital porque en ella conoce Germán a Celia. Otra vez se interrumpe la acción que se queda colgando para continuar en el capítulo doce.

Del octavo al onceavo "capítulo" presenciamos la vida rutinaria del protagonista que continúa consecuentemente el movimiento hacia una "débil, insegura toma de conciencia". Después se enfoca de nuevo, en el capítulo doce, la fiesta donde Germán conoce a Celia. El trece muestra al protagonista en estado de inquietud. En el penúltimo presenciamos una escena de la fiesta de cumpleaños cuando Germán celebra sus ocho años y donde conoce a una niña que recordará toda su vida. El niño Germán tratará de captar su atención pero la niña lo desdeña.

La novela termina con el capítulo quince cuando el protagonista se encamina a la tertulia de sus excondiscípulos. Aquí, al borde del suicidio, se halla completamente solo. La invitación que creyó haber recibido resulta ser simplemente una ilusión.

Germán Ramos es un tipo de anti-héroe despojado de sus ilusiones. Su mayor triunfo consiste en poder seguir viviendo. A través de este personaje Díaz Valcárcel revela el mundo de la realidad cotidiana, el mundo del hombre

colonizado y enajenado que necesita toda una vida para borrar una conciencia social. No hay ya un gran esfuerzo por vivir luchando sino que Germán renuncia a la lucha y ocupa su tiempo ahondando y haciendo un inventario de su fracaso. Está completamente resignado a su situación, de la que es también--hasta cierto punto--culpable. Su análisis le permite simplemente seguir viviendo. No habrán cambios en su vida: su éxito estriba en comprender la vida. A todo esto cabe señalar que el autor de Inventario está empeñado en dar expresión artística a una realidad que trasciende lo nacional para reflejar también una experiencia personal que alcanza un plano universal, como de hecho ocurre con los escritores de la Generación del Cuarenta en Puerto Rico. Esta novela presenta la narración de un proceso de indagación del hombre puertorriqueño. Es una exploración tanto ontológica como social donde se logra dar una caracterización de su situación espiritual. En Germán Ramos se enfoca su mundo social desde una problemática existencial.

En el plano formal, Inventario es un prelude de Figuraciones en el mes de marzo. La técnica del "collage" y del desplazamiento de sectores temporales serán utilizados--con más habilidad y acierto--en su segunda novela. En el proceso creador Inventario es una obra de transición entre El hombre que trabajó el lunes y Figuraciones en el mes de marzo que estudiaremos a continuación

D. Figuraciones en el mes de marzo

En 1971, con la publicación de Figuraciones en el mes de marzo, Emilio Díaz Valcárcel logra encauzar la literatura puertorriqueña dentro de las corrientes más renovadoras de la literatura hispanoamericana. Si en El francotirador de Soto percatamos ya un consciente y ansioso curso evolutivo hacia la renovación, será en esta segunda novela de Díaz Valcárcel donde los recursos técnicos de la nueva narrativa se utilizarán extensa y acertadamente, incorporándose el autor a los novelistas del llamado "boom" de la novela hispanoamericana. Finalista del premio Biblioteca Breve de la editorial española Seix Barral,³³ esta obra vio dos ediciones en 1972, logrando el autor renombre internacional inmediatamente.

Tanto la crítica española como la hispanoamericana han visto en Figuraciones una obra genuinamente revolucionaria. Según el crítico argentino Carlos Roberto Morán: "Con Figuraciones Díaz Valcárcel hace pie, definitivamente, en el hemisferio".³⁴ El seminario Imagen de Caracas consideró a nuestro autor "el más importante novelista joven de Latinoamérica, buen sucesor de Cortázar y de García Márquez",³⁵ mientras que el conocido crítico español, Juan Carlos Curutchet, de la Revista Bel de Barcelona, considera la novela una "experiencia inquietante o alucinante, pero que ha de dejar con seguridad una huella imborrable en su [la] memoria".³⁶

En esta segunda novela Díaz Valcárcel no se ha alejado de los temas que han preocupado a otros escritores puertorriqueños como Hostos, Zeno Gandía, Laguerre y Soto; tampoco rechaza los temas universales característicos de su generación. Su innovación no ha sido temática sino estructural y técnica. Nuestro autor ha sabido fundir su posición ideológica con las búsquedas de nuevas modalidades experimentales que reflejan el deseo de renovación estética tan propio y peculiar de la nueva narrativa hispanoamericana. En Figuraciones Díaz Valcárcel sigue las más revolucionarias tendencias en una obra comprometida tanto con la creación de técnicas estilísticas nuevas como con la realidad misma. La unión de ambas no es óbice para que en esta obra el autor acometa la experimentación y la innovación dentro de la forma de expresión artística con el mismo entusiasmo con que refleja sus ideologías. Para Díaz Valcárcel la conciencia de la novela como creación artística no descarta una concepción de la misma como documento personal o testimonio social de protesta. A una preocupación del lenguaje y de la obra literaria pueden sumarse--y de hecho ello ocurre en muchos novelistas hispanoamericanos--preocupaciones sociales, filosóficas, etc. De ahí que Figuraciones, por su experimento con la estructura y por su voluntad de lenguaje se identifique con la novela hispanoamericana contemporánea, a la vez que por ser testimonio social cumpla con la misión del escritor puertorriqueño de la Generación del Cuarenta que, según René Marqués es "no estar enajenado

de la realidad que vive, sino todo lo contrario, enfrentarse a esa realidad que en el tiempo y en el espacio le ha tocado vivir".³⁷ Esta característica no significa que la denuncia explícita sea una de las constantes de la literatura isleña, si bien los problemas sociales, como ya hemos visto, han preocupado casi siempre a los escritores isleños, y en especial, a los novelistas de la generación que nos preocupa, que han sabido enfocar la temática social sin descuidar o menospreciar la creación literaria. Según Díaz Valcárcel:

Una cosa importante es que el escritor puertorriqueño suele sentirse culpable y traidor si no escribe sobre la realidad política. Yo creo que esas energías que queman insistiendo que somos un país se pueden canalizar de varias maneras. Porque una literatura monotema nos limita grandemente en el frente cultural que es el que más ha resistido hasta la fecha. La literatura es literatura y la política es política. Una obra de donde se desprende un hecho político puede ser doblemente valiosa. El temor es a que la literatura se vuelva folleto.³⁸

Aunque el mensaje social o político continúa en esta generación, hay más equilibrio entre el mensaje y la creación literaria. Si con La llamarada (1935), de Laguerre, la novela puertorriqueña se une a la novela hispanoamericana, con Díaz Valcárcel entra ya en un campo de amplia experimentación que transgrierte toda norma retórica del relato tradicional, incorporándose a aquellos narradores hispanoamericanos que pudiéramos considerar por el intento experimentador de la estructura novelesca y por una conciencia del lenguaje como

preocupación fundamental--y muchas veces primordial de la novela.³⁹

Por un lado, Díaz Valcárcel aprovecha las nuevas técnicas (discontinuidad cronológica, monólogos interiores, el "collage", etc.) para presentar la situación de su país, por otro, como escritor puertorriqueño se siente obligado a dar testimonio de su época y de sus circunstancias.

1. La problemática

Figuraciones en el mes de marzo relata la situación de un joven puertorriqueño, Eddy Leiseca, de afiliación política independentista, quien se establece en Madrid con su esposa Yolanda. El protagonista, un escritor frustrado, espera la llegada de la primavera que oficialmente comienza en marzo, pero ésta se malogra por el frío y la lluvia refugiándose el escritor en sus imaginaciones, alucinaciones y figuraciones. La historia del protagonista es la de un ser agobiado, solitario en el extranjero, observador impotente ante su mundo. El autor de Figuraciones se ha propuesto presentar, como lo había hecho en Inventario, al ser puertorriqueño ante su sociedad y ante su propia existencia. Eddy Leiseca es un personaje fragmentado, en conflicto consigo mismo: como producto de su sociedad no sólo de la puertorriqueña sino de cualquier sociedad industrial y capitalista, se siente enajenado, reflejando así la desorientación del hombre contemporáneo. En su trágica situación no puede encontrar apoyo en la fuerza de los valores

tradicionales de su cultura. En cierto modo, Eddy es el "hombrecito de la calle" de que nos habla Ernesto Sábato en El escritor y sus fantasmas porque en su búsqueda de identidad también se hace "más incierta su soledad más oscuro su destino en la gran civilización tecnolátrica". (63) El protagonista de Figuraciones vive hipnotizado tanto por los problemas de su existencia como por los de su sociedad, y, como en Inventario, el autor ha mostrado una relación muy intensa entre individuo y sociedad, sin embargo a diferencia de Germán Ramos, Eddy es un personaje en la más absoluta y patética condición de anulamiento del ser. Aparece en la novela con la fe completamente derrumbada y, admitiendo su fracaso, se entrega a la inacción, a la abulia, a la indiferencia. Se presenta en una actitud derrotista ante un mundo que no intenta comprender y ante unas circunstancias que acaban destruyéndolo. El dramatismo de su situación se acentúa en el extranjero y más aún en el frío del mes de marzo--mes de ilusiones, ya que se supone sea el comienzo de la primavera--pero no hay esperanzas para este hombre que aparece ya derrotado de antemano al comenzar la obra.

El estado psicológico de Eddy es complejo: su relación con su esposa es de dependencia, casi de hijo a madre. Sus esfuerzos por liberarse quedan truncados al tender a rechazar la dependencia--tanto emocional como económica--con la hipocondría. Eddy depende mayormente del empleo de su mujer para sobrevivir porque su oficio de traductor no es suficiente: pero esta relación de dependencia degenera en miedo,

rabia e impotencia. Su labor como escritor (una colección de cuentos titulada Las noches insostenibles, que trata de los puertorriqueños en Nueva York y en la cual "cuatro de los personajes centrales son castrados") ha sido rechazada por todas las editoriales. Completamente fracasado y en una búsqueda autodestructiva, llega a aparentar estar tuberculoso después de haber intentado suicidarse. La vida para él es un absurdo el cual no puede superar, de ahí que viva pasivamente, sin actuar, abandonándolo todo y refugiándose en sus figuraciones y en su aislamiento.

En este personaje Díaz Valcárcel presenta la inactividad y la docilidad que el autor cree percibir en el ser puertorriqueño. Si Germán Ramos en Inventario obtiene a los 59 años una débil e insegura toma de conciencia", Eddy está siempre consciente de su realidad pero rehuye toda acción amparándose en el edificio Lérida en Madrid. Le duele la situación de su patria pero manifiesta en varias ocasiones que no desea regresar "a la engañosamente realidad, a lo concreto que en verdad maldita la gracia que me hace".⁴⁰ Si el triunfo mayor de Germán Ramos es poder seguir viviendo, Eddy, desplomado ante su realidad, y al descubrir que su vida no tiene sentido, no logra conservar su lucidez mental y se refugia en la locura. Al evadir la realidad, el protagonista se sumerge-calando hondo- en la superrealidad y su angustia, su soledad y su enajenación se reflejan a través de sus figuraciones. La soledad, cabe señalar, ha sido uno de los temas perennes y constantes que han

obsesionado a nuestro autor; desde sus primeros cuentos sus personajes se enfrentan al absurdo y al fracaso, extraviados en una vida frustrada, solos en un mundo sórdido y miserable. A través de Figuraciones el protagonista se presenta enajenado y solo. Esta soledad lo arrastra hacia un estado de psicosis que da lugar a escenas de carácter surrealista las cuales, a pesar de la lamentable y deplorable situación del personaje, crean momentos verdaderamente humorísticos.

En su tensión dramática Eddy acude primero al psicoanálisis del Dr. Winston Olmo a quien termina rechazando rotundamente para continuar él mismo su propio psicoanálisis, siempre mirándose dentro de sí en un continuo examen de conciencia que relata en monólogo silente:

Sin embargo quedaba plenamente demostrado.
 Cuando te levantas tienes la ilusa esperanza de que yo salte, esté en pie totalmente despierto como todos los maridos del edificio normalmente... Aguda sensación de culpa casi lograba efectuar tu deseo un poco más dos palabras y ya, pero dormitaba hasta las diez de la madrugada y luego a las traduc. (sic) (143)

Más adelante en un monólogo interior, vemos a Eddy más irritado y delirante, ya al borde de la locura, en un continuo proceso de fragmentación:

Entonces ella hablando si que yo JRK. La radio también desde luego sólo que música. Pesados trombones de Berlioz. Y ella que si tal tejiendo una camisa de bebé, poniéndose la mano en la cintura a veces. Oh esa estremecedora. Notas graves, desplazan el aire partiendo desde la bocina. Baaaaa. Profundamente. Con

amor la aguja mete su cabecita aquí, reaparece
allá, perpleja, con su largo rabo culebreante.
¿Y ese coro? ¿Dijeron Arteaga? (291)

El mundo de Eddy no es solamente el de la soledad sino también el de la incomunicación. Al hallarse el protagonista en una situación que no desea, la cual no ha creado ni podrá cambiar, siente que no puede comunicarse con sus semejantes. Esto lo conduce a experimentar un sentido de abandono, de soledad y de incomunicación. Recordemos que "El tema de la soledad y de la incomunicación", según Sábato, "es uno de los temas que caracterizan la literatura de esta época de crisis".(63) Sin embargo, cabe señalar que Eddy se destierra voluntariamente a España, rompiendo con todos sus amigos con los cuales no desea comunicarse, porque le duele la realidad de su país, como también le duele la vida inauténtica de los puertorriqueños. Refugiado en el edificio Lérica, su único medio de comunicación disponible también le falla:

El teléfono iba siendo el único medio que me quedaba para comunicarme con los otros. No había que mostrar la faz de hombre supernumerario. Aún así recordaba a menudo las imposibles comunicaciones, atormentados diálogos que me espantaban las ganas de tratar de intentarlos una vez más. Faralizadoramente. Quizá no era para tanto... (91)

La incomunicación está dada también mediante los diálogos en doble plano:

--Puedes contestarme otra cosa, en confianza.
--Ya. Mira como va quedando, nene. Dentro de dos días estará lista.

--Tú cosiendo y yo no deajo de escupir sangre.
 --Lo hago según un patrón que me prestó una
 compañera de trabajo. Con manguitas y todo.
 Y bastante caliente. No sé cómo esas costure-
 ras se pueden ganar la vida trabajando a mano,
 nene. Dejan ahí los o os, y tan mal que les
 pagan.
 --Y la garganta. No la soporto.
 --Conozco varias monjas que hacen unas labores
 divinas. Bordan. Tejen.
 --Y el pecho, el pecho. (294)

Ambos seres viven en dos mundos diferentes, casi como si es-
 tuvieran separados por una pared. Esta incomunicabilidad
 estalla en un momento en que Zddy no puede ya articular pa-
 labras inteligibles, momento que Díaz Valcárcel traduce de
 este modo:

Mnhjrk dacum derec spatins dec onc sublum
 terpet incin ten oleoren olfer pssp lan curain
 jrj mmm tue teken elpon dcum tur um bana mmf
 tara len ten unk unff unfff tfss omam ummmj
 grug
 grukj
 grueslep
 grueslepsi... (195)

El 'lenguaje' refleja la ansiedad metafísica del personaje
 quien destruye las palabras porque el logos ha fracasado
 como medio de comunicación. La incomunicación surge así
 total, en todos los aspectos, inclusive en el de su yo con
 el mundo interior propio lo que causará su locura. Aunque
 los personajes hablan, conversan y escriben, no logran co-
 municarse. Si la comunicación es imposible, el lenguaje no
 intentará efectuar comunicación sino que se servirá como
 objeto de interés o como simple juego:

...¿Era redondo el color del lenguaje, hermético el sabor largamente apurado de las palabras, verde la censura del odio? ¿Se trataba de golpes de amenazas, o sospechosas determinaciones veladas? ¿Tran hojas, podría determinarlo con la ligereza de un parpado? ¿Miraba por la ventana, o a través del hueco de un techo aplastado sobre una palabra llena de polen? ¿Se articulaba una cárcel, una hendidura, la rueda de un helicóptero, o una radiante premura entre las hojas?... (268)

Es pertinente señalar que la soledad y la incomunicación del protagonista surgen de su ambiente: recordemos que la soledad y la incomunicación son también fenómenos ontológicos del hombre existencial. Octavio Paz ha resumido este concepto en su libro El laberinto de la soledad cuando dice:

La soledad, el sentirse; y el saberse solo, desprendido del mundo y ajeno a sí mismo, separado de sí, no es característica exclusiva del mexicano. Todos los hombres, en algún momento de su vida, se sienten solos; y más: todos los hombres están solos. Vivir, es separarnos del que fuimos para internarnos en el que vamos a ser, futuro extraño siempre. La soledad es el fondo último de la condición humana. El hombre es el único ser que se siente solo y el único que es búsqueda de otro. 41

Frente a la nada que lo rodea, Eddy Leisaca se siente angustiado por el vacío de una existencia banal. Aunque este protagonista es un caso extremo de fragmentación, Díaz Valcárcel ha logrado alcanzar valores universales ya que los Eddy Leisacas existen en todas partes del mundo. La angustia existencial de este personaje refleja el vacío del hombre contemporáneo quien, al no poder o no intentar solucionar su problema, se oculta y trata de olvidarlos en la bebida o en otros vicios. Esta angustia, soledad, y búsqueda

extremada de la identidad nacional que nuestro autor ha dramatizado, se hacen evidentes actualmente en la literatura hispanoamericana en novelas como Rayuela de Julio Cortázar, en Sobre héroes y tumbas de Ernesto Sábato, en La región más transparente de Carlos Fuentes y además, en la literatura española en Señas de identidad de Juan Goytisolo. Aunque en Puerto Rico este personaje, ante la sociedad capitalista y ante la sociedad colonial adopta una preocupación extrema, que llega a castrarlo psicológicamente, es este rasgo temático el que inserta la novela dentro de la literatura hispanoamericana contemporánea y de la universal. Eddy Leiseca se emparenta con aquellos otros entes literarios que María Teresa Babín ha clasificado como característicos de la "antinovela" hispanoamericana:

...Las fronteras espacio-temporales se han dilatado para dar cabida al hombre abstracto y abstraído que se mueve como sonámbulo en un mundo de jazz, de marihuana, y de sexo traspasado por infernales espasmos de soledad, un ser que ha ganado en universalidad lo que ha perdido en argentinidad o mexicanidad... 42

Continúa diciendo muy acertadamente la conocida crítica:

Los protagonistas de la nueva estética suelen ser artistas, músicos, escritores, y una forma compleja de intelectuales fugados, expatriados de todas las patrias... 43

La angustia y soledad de Eddy es hasta cierto punto comparable a la de Oliveira en Rayuela, a la de Martín en Sobre héroes y tumbas o a la de Alvaro en Señas de identidad. Todos son anti-héroes sometidos a tensiones que

los impulsan a una lucha continua que raya en la locura. Eddy pertenece al grupo de protagonistas que se apartan del concepto romántico del "yo"; el cual desaparece y se anula convirtiéndose así el protagonista en "anti-héroe". Estos personajes aparecen en la obra como entes fracasados, incapaces de actuar. Impotentes ante un mundo que se derrumba, no hacen nada- ningún acto heroico, ningún esfuerzo sobrehumano- para tratar de salir del estancamiento en que se encuentran.

En la novela de Sábato, Martín del Castillo es un personaje agobiado y desilusionado que contempla el suicidio como único escape posible. "Su situación--dice Luis B. Eyzaguirre-- "es representativa del hombre de nuestros días que no encuentra en los valores tradicionales de su cultura la fuerza que lo apoye y lo conforte"⁴⁴. Pero si a fin de cuentas, Martín logra salvarse en Sobre héroes y tumbas ello es porque aún tiene fe en la vida, y no se ha desligado completamente del mundo exterior, consiguiendo llegar al fondo de su condición.⁴⁵ En Horacio Oliveira, como en Eddy Leiseca, estamos frente a un anti-héroe que no consigue encontrar salida para sus desdichas. La visión del mundo que nos dan Cortázar y Díaz Valcárcel es la de seres atrapados en un mundo sin sentido, entes impotentes cuyo único escape será la locura. Este mismo tipo de protagonista lo encontraremos en la obra del novelista chileno, José Donoso. Andrés Avalos, en Coronación, es otro ser débil e impotente frente a un mundo abrumador. Al darse cuenta de que no es capaz ni

de amar, se refugia en la mansión de su abuela dejándose llevar hasta la locura. Con el derrumbe de los valores tradicionales y del orden establecido, el hombre contemporáneo se siente desconcertado y desamparado. El sentimiento del mundo que surge de esta situación lo resume Sábato certeramente cuando dice que

El hombre de hoy vive a alta presión, ante el peligro de la aniquilación y de la muerte, de la tortura y de la soledad. Es un hombre de situaciones límites últimos de su existencia. La literatura que lo describe e indaga no puede ser, pues, sino la literatura de situaciones excepcionales. 46

No hay duda de que con el desarrollo de la sociedad burguesa-industrial el hombre se ha ido sintiendo incómodo ante una realidad que lo enajena. Falto de una cultura tradicional que lo apoye, el individuo se siente perdido en una sociedad que no lo comprende. Se convierte entonces la literatura en el testimonio de las razones concretas de su alienación. Hay una constante rebelión del yo contra la sociedad y contra la cultura que ha creado este vacío en el individuo. El novelista contemporáneo refleja en su obra la angustia y la soledad que someten a sus entes de ficción a una continua tensión que los impela a una lucha incesante en la que serán víctimas. Esta preocupación por la identidad es lo que más acerca--temáticamente--a la literatura puertorriqueña con la literatura hispanoamericana contemporánea. Díaz Valcárcel ha dicho lo siguiente de este aspecto de la literatura isleña:

...Yo creo que hay una literatura puertorriqueña que es desconocida fuera de nuestra frontera y me parece que nosotros tenemos en común con la literatura hispanoamericana lo siguiente: el hecho de que tenemos conciencia de un tremendo peligro cultural; para decirlo en pocas palabras el imperialismo nos define como pueblo, en cierta medida, nos agrupa y nos hace conscientes de nuestra identidad. Yo creo que Puerto Rico aporta a la literatura hispanoamericana un renglón muy importante. Es el problema de identidad nacional en otras literaturas de otros continentes pero que en Puerto Rico toma caracteres alucinantes. 47

Eddy Leiseca se convierte, pues, en la conciencia de su sociedad o, por lo menos, resulta ser la conciencia que percibe Díaz Valcárcel de la sociedad puertorriqueña. Todo el ambiente del protagonista se carga de una visión enfermiza del mundo: el suyo es un caso patológico absurdo, lo que hace que muchas veces, como hemos dicho, la narración desembogue en el humor y la ironía amarga. El autor crea un mundo de excentricidad patológica. George Lukacs considera que la manifestación de lo patológico en la literatura de vanguardia se da de forma diferente a como se produjo durante el periodo netamente naturalista o durante el primer impresionismo (que era de carácter estético), como "un intento de escapar del desierto de la vida cotidiana en la sociedad capitalista". Concluye Lukacs:

...Este vacío y esta falta de contenido se acentúan aún más por el carácter del "terminus ad quem" de lo patológico. Convertido, de modo puramente aparente, en algo positivo y con contenido, lo patológico expresa una tendencia a escapar que, en principio, no puede convertirse en acción, y cuya esencia nunca puede elevarse por encima del nivel del malestar, de la náusea, del deseo, de

la nostalgia, etc. Su contenido (su esencia falta de contenido) está bloqueado porque esa ideología, aplicada a la vida normal, no puede conocer ninguna finalidad, y por consiguiente, tampoco ningún movimiento en una dirección determinada. En estas circunstancias, es natural que el escritor considere la enfermedad como lugar de refugio, como único punto sólido en que puede apoyarse un contenido literario capaz de expresar lo típico de su propia situación. 49

Los síntomas neuróticos de Eddy Leiseca se manifiestan de diversas maneras: el pánico a morir con el gas de la cocina--a pesar de las enormes flechas que indican cuando está cerrado o abierto--, el temor a morir atragantado por un trozo de carne que lo convierte en vegetariano:

¿Y la vez que un amigo fue muerto en un asalto en el que le cortaron la aorta con una navaja de afeitar? Ya para entonces no te refiste cuando me viste aparecer con el cuello protegido por un alto collar de los que se emplean en caso de fracturas cervicales(...) y si no hubiera sido porque habíamos ya compartido el lecho innumerables veces te hubieras alejado de mí, de mis a todas luces exageradas obsesiones, perdido como he estado siempre en un minucioso laberinto de aterradoras premoniciones. (183)

Por las cartas del Dr. Olmo nos enteramos de los orígenes de la neurosis de Eddy. Aunque sabemos que el viaje de éste a Madrid responde a la necesidad de huir de una realidad que lo enajena, sus obsesiones e hipocondría se relacionan en lo que se podría calificar de semi-parodia de novelas psicológicas:

Era usted un niño de cinco años más o menos y su padre se rió y le dijo que no importaba, que usted no tenía nada ahí, es decir que el tamaño de su falo era tan insignificante que nadie lo

notaría. O peor, que no tenía nada. Ahora bien, (...) ¿Usted cree o no que no le afectó esa manifestación de su padre?... ¿Comparó luego el tamaño de su falo con el de su padre? Sin duda fue el comienzo de una neurosis nada simple(...) Nunca olvidó la manera maravillosa que tuvo usted para resolver ese problema, (...) Usted se masturbaba frente a la vecina. Una manera de resolver la incógnita, como cualquier otra. Sin embargo, lo que no entiendo muy bien es por qué eligió aquella en particular, siendo ciega. (238)

Según se verá más adelante en la novela, el autor satiriza al Doctor Wilston Olmo, representante de la psiquiatría en la sociedad capitalista y que trata de encontrar el mal de Eddy partiendo desde la niñez. El padre de Eddy le relata en una carta el comportamiento del médico durante una visita que le hiciera a su casa donde se manifiesta la condición neurótica de éste:

Pero te hablaba de Olmo. La primera vez me dijo que era amigo tuyo, (...) y entonces pasó algo que nunca hubiera esperado en un hombre como él. Se quitó los espejuelos y empezó a limpiarlos y me di cuenta que estaba llorando a lágrima viva, ¡llorando, como te lo digo, con desconsuelo y todo! Se arrinconó muy humilde con la cara entre las manos, llorando llorando como un niño al que se le niega un bombón. Y después empezó a dar patadas en el piso y a gritar que tú y yo éramos idénticos... (278)

Este Dr. Olmo es el mismo que, en el artículo que lee el protagonista del cuento "La mano en blanco" aconseja que para combatir el insomnio se mantenga la mente en blanco y se use un cómodo colchón, mostrando el autor la incapacidad de la sociedad para comprender las razones de las desdichas del hombre contemporáneo.

2. La sociedad

El personaje de Figuraciones en el mes de marzo se desenvuelve en dos planos: el del Hombre en sus complejidades internas, y el del Hombre puertorriqueño en su medio ambiente. El autor presenta a un ser imposibilitado de superar su condición sumisa, no sólo ante su mujer, sino también ante la situación de su país. Refiriéndose a esto Carlos Roberto Morán ha dicho que

...pocas veces se ha plasmado con tanta riqueza el drama de la impotencia, la infecundidad de la huida, la insatisfacción radical que provoca la dependencia y la sumisión. 50

Desde La charca de Zeno Gandía, La resaca de Enrique A. Laguerre hasta El francotirador de Pedro Juan Soto los novelistas puertorriqueños han mostrado una continua preocupación por la docilidad del hombre puertorriqueño. Eddy, como muchos de los protagonistas de la novela puertorriqueña, ha participado en el movimiento pro-independencia. Ha protestado ante la realidad de su país, pero en su incuria y en su impotencia se refugia en el exilio, adoptando una actitud escapista, cobijándose en el Edificio Lérica y entregándose (como lo hiciera también otro personaje zenogandiano de El negocio, Camilo Cerdán) a la semi inconciencia que le ofrece la embriaguez. Eddy desea olvidar su realidad y, todavía más, la de su país, pero ésta se le impone en las cartas, periódicos y revistas que le llegan desde Puerto Rico:

¿Hasta cuando Yoli seguirá admitiendo mis vuelos, ese encampanarse y rozar las nubes y el regreso húmedo al suelo, a la engañosamente realidad, a lo concreto que en verdad maldita la gracia que me hace? (144)

Rehúsa comunicarse con sus amigos y familiares porque le duele Puerto Rico:

Yo no vuelvo a esa muchedumbre de consumidores. ¿No te das cuenta de que algo se ha roto allí, la cohesión interior que necesita un país para ser simple muchedumbre?... No tenemos país, lo perdimos pero no queremos aceptar esa realidad objetiva, fácilmente comprobable. (103)

Díaz Valcárcel también percibe el mal de la abulia, o como prefiere diagnosticarlo René Marqués, la "docilidad", de sus compatriotas. ⁵¹ Tanto Eddy como su amigo el pintor Akiro, descubren las flaquezas de sus compatriotas; perciben los defectos del pueblo pero ellos también sufren del mismo mal y caen en un estado de inactividad e indolencia que los incapacita para cualquier acto heroico. Akiro, un amigo del protagonista, utiliza la siguiente metáfora para describir la situación de su país:

En cuanto a las semifusas, le pasa lo que a todo lo semi, y me parece que si algún signo musical puede representar a nuestros paisanos, ese signo es la semifusa; casi no existen, yacen lánguidas, sin conciencia de nada, no pesan, participan en la partidura porque no les queda otro remedio, no tienen la menor idea de que pertenecen a un determinado contexto, no parecen reconocer en los otros signos un parentesco real; en fin las semifusas son entidades totalmente confusas. (236)

La comparación es aguda; los puertorriqueños, como las semifusas, "adoran las rejas y temen la vida independiente," concluye Akiro. Sin embargo, el personaje de Mancio, a quien identificamos como un amigo,--también novelista--, del autor, es la conciencia de Eddy a quien le escribe en una carta: "Sal del burladero y enfrenta el toro". (285) El "burladero" es símbolo de la inactividad y escapatoria mientras que el toro es la realidad. Aunque Eddy juzga a sus compatriotas no logra hacer absolutamente nada por su patria. La impotencia y el miedo le encaminan hacia un rechazo de la realidad, un rechazo de las persistentes demandas de Mancio, su "alter ego" para que regrese a Puerto Rico y un rechazo del mundo por medio de la bebida, el suicidio y la locura. Sin embargo, aún así, Leiseca atribuye su enajenación a todos sus amigos y a la sociedad puertorriqueña en general. En el dialogo final con Yoli y ya al borde de la locura dice:

--Sería cómico que respondieras la carta de Mancio como tu sabes, con una sola palabra. Fulminalo, majo, pero sin ofender. No es más que broma. A ver quién tiene más ingenio.
 --No tengo nada que decirle.
 --Tendrás mucho; que no quieras es otra cosa.
 --Es culpable, culpable.
 --¿No puedes hablar de una manera más dramática? te pintas de cuerpo entero.
 --Yo apunté, es la verdad--dijo Eddy. Era una escopeta de perdigones. No. Un fusil calibre veintidós. Pero no disparé, así que no lo maté yo. Mancio apretó el gatillo. (329)

El protagonista, en un desdoblamiento del yo, ve la parte responsable y activa de su ser derrotado. La "muerte" de su

"yo" consciente y comprometido con la sociedad ha sido aniquilado, quedando en el vacío, en la nada.

El autor representa a un personaje enfermo que es producto de su sociedad. Mediante la técnica del "collage" que incluye la interpolación de residuos de la vida cotidiana y de materiales aliterarios, Díaz Valcárcel consigue crear un realismo documental que hace de su novela un espejo de la sociedad puertorriqueña. Figuraciones se mueve en dos planos: el de la ética y el de la estética. La preocupación del autor por la técnica y el lenguaje se iguala a su inquietud por reflejar la vida puertorriqueña. La novela se eleva por encima de la literatura pseudocomprometida y del mensaje gritado por la voluntad del autor al emplear éste una técnica renovadora. A pesar de su crítica social, Figuraciones--por la estructura y por la conciencia artística del autor--existe antes que nada como obra de arte. El autor se ha valido de la técnica del "collage" con el propósito de producir no sólo el sentido de fragmentación de Eddy Leiseca y de su país, sino también para situar al lector, con mayor sensación de autenticidad, dentro del marco histórico de la obra. La técnica del "collage", con sus residuos literarios, logra mostrar objetivamente la realidad del mundo que el autor ha deseado presentar. La mayoría de la crítica social se encuentra en las cartas, utilizadas éstas, además, como documento. Para objetivar sus pensamientos, el autor opta por ponerlos en boca de personajes secundarios que actúan como narradores testigos.

La realidad puertorriqueña se filtra en toda la obra mediante las múltiples correspondencias que los protagonistas reciben de su país. Al reflejar ese mundo, las cartas se convierten en documento, evitando el autor toda intromisión directa suya en la novela. Díaz Valcárcel parece quedar fuera de la novela porque todo está contado por las cartas dirigidas al joven matrimonio en Madrid. De ahí que la crítica social o juicio quede expuesto por los que escriben y que alcance así el novelista cierta objetividad estética. La carta de Nicanor Ríos, el maestro de Ciales, por ejemplo, en la cual se hace una sátira de los escritores y artistas de la Isla, se convierte en un fiel reflejo de la realidad. Ríos, acusado en otra carta como "un niño bien y reaccionario" le escribe a Eddy relatándole un episodio que ha presenciado donde se encontraban varios pintores y escritores:

...don Mancio se levantó de la silla y se puso a regañar a un señor delgado, medio sordo, que le llaman el dramaturgo, y le dijo que suspendiera ya el tema pseudopatriótico de sus obras y que no escribiera tanto del amor a las vírgenes celestiales y los indios que hace siglo desaparecieron y que suspendiera lo de seguir escribiendo ensayos tan subjetivos y sin documentación, así dijo. (112)

Más adelante Nicanor menciona a Akiro, "el pintor que estudió en México" que "tiene un enorme bigote" y que se pasaba la vida en los bares ". Este, igual que Mancio, el novelista, por detalles que de ellos se mencionan, son antes de ficción tomados de la realidad. ⁵² Estos detalles contribuyen a que el libro tenga un aire de veracidad.

El mismo procedimiento de "espejo" se observa en la carta del padre de Leiseca, una de las más rigurosas sobre el problema político de Puerto Rico. Toda la carta, escrita por un reaccionario, es un documento histórico donde indirectamente el novelista se convierte en divulgador de la realidad borinqueña.

¿Qué otras noticias te puedo dar de acá? Siguen los líos políticos. La Marina quiere que la gente de la isla de Culebra se largue de allí para utilizar toda la isla como campo de tiro. Y el Congreso aprobó una resolución para que los culebrenses tengan que dejar su isla; dicen que esa es la mejor manera de protegerlos, y que Culebra es necesaria para la Defensa Nacional... Ya hay muchos inválidos; les destruyen las redes de pesca, matan y ahuyentan la pesca. (278)

La novela de Díaz Valcárcel está construida de tal manera que el autor no es el que expone sino el que da la palabra a diversos personajes para que éstos cuenten aspectos importantes e ilustren con sus propias palabras las circunstancias actuales de Puerto Rico:

También se les están celebrando juicios a los jóvenes que se niegan a ingresar en el ejército, pero hasta la fecha ninguno ha sido mandado a la cárcel. Así que tú no te preocupes. Dicen que ellos no quieren servir en el ejército invasor...(279)

Esta carta se toma como un trozo de realidad integrada a la novela y no como un alegato político donde todos los acontecimientos relatados son verídicos:

Y hay otra campaña para que las compañías americanas no exploten las minas de cobre... Hay otra campaña muy fuerte para que les den las playas a las gentes; y la gente empieza a entrar a la playa de los grandes hoteles como Pedro por su casa; gente pobre y humilde que nunca podía disfrutar de esas playas tan bonitas. (280)

El problema político está sintetizado por un partidario de los Estados Unidos que piensa que "la cosa se está pasando de la raya y hay un momento en que los hombres deben pensar en el sacrificio para salvar su dignidad." ¿Y no es precisamente el conflicto entre identidad nacional, la dignidad del hombre puertorriqueño y la búsqueda de la sobrevivencia económica el núcleo del dilema político de Puerto Rico?

Una de las pocas veces que se oye una crítica explícita es en una de las muchas conversaciones telefónicas entre Eddy y su esposa cuando aquél dice:

¡Entre cháchara y cháchara y discurso y poemas sobre los flamboyanes y el folklore nos hemos dejado arrebatar el país! No nos hemos dado cuenta de que en nuestro caso el folklore ha sido la vaselina del imperialismo. Lo que interesa es vender la tierra, el suelo, el subsuelo, el aire, el mar, sacarle el jugo al país sin miramientos, meterse dólares y más dólares en los bolsillos. (103)

3. La vida mecanizada

Además de las varias censuras políticas, no es mera casualidad que el autor haya introducido en su novela una serie de materiales sociológicos en verdadera parodia

burlesca de la vida mecanizada y ficticia de las urbanizaciones, aspectos negativos de la vida puertorriqueña. Igual que Enrique Laguerre y Pedro Juan Soto, Díaz Valcárcel retrata la sociedad de consumo. Los "Diálogos en Nebraska Heights, P.R." son una perfecta parodia del consumidor en masa y de la importancia que éste ha dado a la maquina en la nueva sociedad industrial:

- Buenos días.
 --Hola, muy buenos días.
 --¿Cómo sigue su Ford?
 --Un poco afectado de la transmisión. Espero que no sea nada grave... Y su Volkswagen, ¿Cómo está?
 --Oh, un poco perezoso. Supongo que se deberá al calor. Siempre ha sido apocado, tímido, debe tratarse de self-consciousness debido a su estatura. ¿Sabe que el Chevrolet de Antonio ha estado indispuerto todo el weekend?
 --Pobrecito. Sacaré un minuto para ir a visitarlo. ¿Qué le pasa?
 --El carburador!
 --¡Dios mío!
 --A esa edad siempre empiezan los achaques... (63)

El diálogo continúa con las máquinas de lavar, las aspiradoras, el televisor, y otros artefactos antropomorfizados en una sátira del hombre como esclavo de la máquina. Esto corresponde fielmente a lo que Ernesto Sábato clasifica de "Hombres que habitan en máquinas de vivir".⁵³ Díaz Valcárcel ha creado un ambiente irreal donde las máquinas se convierten en seres humanos enfermos. Esa enfermedad social se refleja en el hostigado Eduardo Leiseca que exclama: "¡Yo no vuelvo a esa muchedumbre de consumidores! ¿No te das cuenta de que algo se ha roto allí, la cohesión interior

que necesita un país para no ser simple muchedumbre?" (103)

Eddy huye de estos "consumidores" que solamente están preocupados por obtener productos de los EE.UU. y comprar en almacenes americanos. Una puertorriqueña que desea vivir en Madrid le escribe a Yoli preguntando:

¿Hay allá tiendas Woolworth y Sears? Nosotros tenemos cuentas en ambas, así que si las hubiera podríamos comprar a crédito lo necesario.
 ¿Hay Alka Seltzer, Coca Cola, Vicks Vaporub, Jabón Canay y Palmolive, Listerine, Cold Cream Revlon, brassieres Maidenform, arroz Sellos Rojo U.S. Number One, mantequilla Brookfield, Chesterfield, Jugos Lybbys, Kotex, Vanity Fair, supositorios...? (147)

El hombre en la sociedad capitalista se convierte tanto en esclavo de las máquinas como de la mercancía. La enumeración de los productos norteamericanos es significativa de la situación económica de Puerto Rico cuyo mercado, para bien o para mal, se encuentra dentro de la órbita del mercado estadounidense.

Díaz Valcárcel quiere dar una nueva visión del hombre puertorriqueño, una visión total de su mundo. A través del relato hay una exploración metódica del protagonista y de su país, exploración con la que se intenta dar la verdad sobre el pueblo puertorriqueño. Este afán del autor revela la continua búsqueda de identidad del nativo. Para romper con el estereotipo de sus compatriotas en Nueva York, el novelista presenta al intelectual de Park Avenue, Archibald que escribe poemas acerca de los puertorriqueños en la gran urbe, poemas basados no en la vida real sino en la imagen

del puertorriqueño que Hollywood ha creado en obras como "West Side Story." En una fiesta Archibald trae un bongó para que Eddy lo toque:

--Toca, ¿okey? Sí bueno. Tí tocas, nosotros oímos. You Puerto Rican, you play bongo for us, ¿okey? You play, we listen. Come on. Play, baby, play. We no time. Expecting you, understand?

Y fue más lejos y empezó a palmotear un un ritmo: "Play, baby, play".

Yo no salía de mi asombro, y dije que no con la cara roja de vergüenza.

--Play, baby, play. You play, we listen.

--No sé tocar bongó-- dije con bastante amabilidad--. Yo no toco ningún instrumento que no sea el tocadisco o la radio.

Nadie se rió, sino que parecieron defraudados por ese chiste indecente y humillado que llevaba la secreta encomienda de agradecerles.
(107-108)

Eduardo se indigna cuando Archibald simplifica su inglés:

"--Toca--dijo--. Hey, amigo, play. Understand? We listen you play. You no Puerto Rican? No? Yes? Then Play."⁽¹⁰⁸⁾

En un acto de absoluta violencia se levanta y pega "furiosas patadas al bongó, rompió a patadas sus cueros." Al destruir el bongó rompe el símbolo que estereotipa a los suyos en Nueva York. Esta indignación es uno de sus actos de toma de conciencia (si bien parece ser inconsciente). Es indignación pero es vergüenza de sí y de saberse él también estereotipado.

El puertorriqueño en su patria se nos presenta por medio de las cartas mientras que otros episodios, como el de Archibald, se relatan sin secuencia cronológica. Con esta preocupación temática y esta necesidad de dar una

visión totalizadora del hombre puertorriqueño a través de su protagonista, obliga a Díaz Valcárcel a presentar fragmentos que no tienen una coherencia cronológica. La realidad puertorriqueña--igual que la realidad del hombre de nuestro siglo--no se presta para una escritura lineal, ordenada y escueta. Si el tema social en esta última novela de nuestro autor sigue todas las características de la literatura insular, cabe insistir en que lo inusitado y sorprendente de esta obra es la libertad creadora del autor, quien emplea varios y nuevos procedimientos narrativos.

4. La técnica del "collage"

En Figuraciones en el mes de marzo la forma exterior de la novela se rompe transgrediendo la expresión de la escritura y del habla y, a su vez, el tiempo lineal de la fábula. La novela es un "collage" que incluye al lado de técnicas tradicionales como la narración en primera persona, diálogos, y una variedad de cartas, otros menos usuales como recibos, pronósticos del horóscopo, poemas apócrifos, un directorio de teléfono, clasificación moral de películas, pequeños tratados sobre filósofos famosos, una pseudobiografía del teniente Cristeto Aguayo, U.S. 50 50., una bibliografía inventada, recortes de periódicos y de revistas, crónicas sobre la colonización de Puerto Rico y otros.

El "collage" de los materiales que utiliza Díaz Valcárcel tiene como propósito no sólo producir el sentido de fragmentación de Eduardo Leiseca y de su país, sino que los

varios materiales sitúan al lector con mayor sensación de autenticidad, dentro del marco histórico que ofrecen sus páginas. Lo "pegado" da a la novela carácter testimonial, y a su vez, sirve de contraste; contraste entre la voz narrativa y los soliloquios, los monólogos interiores, etc. y los materiales "pegados" o aliterarios. Estos documentos verídicos que el autor toma de la realidad e integra a su mundo novelesco contribuyen a acercar la obra al reportaje y al ensayo consiguiendo unir lo verídico con lo ficticio.

En la literatura se hace un "collage" cuando se toman materiales extra-literarios y se integran a la obra con fines estéticos: un letrero, una noticia de periódico, una carta, etc. También se pueden incorporar escrituras funcionales tales como páginas de guías telefónicas, recibos, páginas sueltas de propaganda y otros. Sin embargo, los límites entre lo que es y no es estético no son muy precisos. No obstante que algunos materiales de ningún aparente valor estético, al insertarse unos en otros pueden, de hecho, resultar en una novela "collage", como sucede en algunos cuadros que siguen la misma técnica, y logran producir un todo estético.

Estos residuos de la vida cotidiana crean una documentación que, aunque se integran a la novela sin previa introducción, se relacionan al mundo novelesco. Por ejemplo, un recibo del alquiler revela la fecha exacta de los acontecimientos, el espacio geográfico de la acción y la situación económica de los personajes si éstos no han logrado pagar

la cuenta íntegra. Hasta las listas tomadas de los diccionarios manifiestan algún hecho substancial: la hoja del diccionario Velázquez que comienza con la palabra "Coppersmith s. Calderero" y termina con "Cordialness s. sinceridad, afecto cordial" contienen las palabras "Copy, copy-book, copyright" (201) lo cual es significativo si tomamos en cuenta que Eduardo es traductor. La primera carta de la novela, de la madre del protagonista, por ejemplo, nos introduce inmediatamente al mundo de sus padres, su nivel cultural, situación económica. Pero más que nada es un vínculo con el pasado que narra las "correrías" del padre de Eddy en su juventud. Lo que más resalta es el lenguaje popular, de carácter oral, en el que está escrita la novela y del que trataremos más adelante. Estos materiales "collage" nos dan la exposición del medio social puertorriqueño y algunos manifiestan, a su vez, una caricatura del ambiente madrileño. Tomemos por ejemplo la página "A todos los habitantes de la finca Lérica:"

La lata de la basura debe llevar en su interior un forro de papel o cartón de modo que desperdicios tales como judías verdes y blancas, trozos de tortilla española, berberechos, sardinas, pulpo a la vinagreta y a la galleira, callos, gambas, chistorros, pedazos de ternera en su jugo o simplemente a la plancha, aceitunas, queso manchego o de Cabrales, pan bimbo o colines que no ensucien el recipiente... (37)

Díaz Valcárcel ofrece una masa de materiales fingiendo que está ausente de la obra para así crear la ilusión de que la novela se está haciendo sola, proponiendo una novela abierta,

hecha de fragmentos, que facilita una imagen acertada de la realidad. Estos fragmentos que aluden a la realidad cotidiana nos acercan a los personajes de Figuraciones porque ellos, igual que nosotros, usan las gafas telefónicas, el diccionario, leen el periódico, se enteran de que "Jacqueline Onassis no parece contrariada porque su marido siga viendo a María Callas," de que "Robert Wagner: [esté] ¿Loco de amor?", leen el "Correo Astrológico" y reciben cartas tan reales como las que cualquier lector acostumbra a recibir de sus familiares. Se mencionan marcas de productos comerciales que usamos cada día: "Alka-Seltzer," "Vicks Vaporub", "Chesterfield," y otros. Leen "El Mundo," mantienen recibos de la caja de ahorros, compran en almacenes conocidos, como Sears. Esta "libertad" en la aglomeración de materiales expresa una necesidad del autor por mostrar la realidad de su sociedad, de su ruptura, repercutiendo la acumulación yuxtapuesta tanto en la fragmentación temporal y geográfica como en la situación mental de Eduardo. El deseo del autor de abarcar la realidad total de su protagonista se refleja en la estructura de la obra, en estos materiales dispersos y fragmentarios que responden a la vida misma. La estructura "collage" está determinada por la materia narrativa. Esta ruptura témporo-espacial en Figuraciones permite simultáneamente la presentación de varios planos de una realidad. Aunque la novela es un ejercicio técnico, deliberado y consciente, ella corresponde a una experiencia personal del autor en que el proceso constructivo corre

paralelo al argumento. Ambas, construcción y acción progresan lado a lado desarrollándose ante el lector que ha de participar aglutinando los materiales para que lo que aparentemente parece incoherente y desenlazado cobre significado. El crítico mexicano Gustavo Fabra Barreiro dice:

Figuraciones en el mes de marzo se nos presenta como una especie de gran caleidoscopio, insolente y escandaloso a veces, casi siempre fascinante, donde alternativamente se desbaratan y reordenan como pequeñas y grandes piezas, los lenguajes y las deformaciones de un mundo contradictorio, de nuestro mundo. Las mínimas vacilaciones que podamos advertir provienen, en todo caso, del ambicioso propósito de la obra: el autor ha querido decirlo y nombrarlo todo en un vasto mosaico de situaciones típicas y esparpáticas, de relatos encadenados en que se agita una extensa nómina de personajes que nos resultan increíblemente próximos, extrañablemente vivos. Hasta los más caricaturescos, como Cristeto Aguayo el "héroe de Vietnam," son de una sangrienta verosimilitud. (Informaciones de las Artes y las Letras. 54

Hay una ruptura doble en Figuraciones: la de la acción "real" que transcurre durante el mes de marzo y narra da en primera persona, tercera persona y monólogo interior, y otra acción que transcurre en los materiales aliterarios que se sistematizan e integran a la novela mediante la técnica del "collage." Los diversos elementos narrativos que se yuxtaponen logran integrarse y enlazarse complementándose a medida que avanzamos en la lectura de la novela. Esta estructura fragmentada corresponde no a "un arbitrario juego destinado a asombrar a los lectores", según Sábato sino que

es lo que sucede en la vida misma: vemos a una persona un momento, luego a otra, contemplamos un puente, nos cuentan algo sobre un conocido o desconocido, oímos los gestos dislocados de un diálogo; y a estos hechos actuales en nuestra conciencia se mezclan los recuerdos de otros hechos pasados, sueños y pensamientos deformes, proyectos del porvenir. La novela que ofrece la mostración o presentación de esta confusa realidad es realista en el mejor sentido de la palabra. 55

La estructura de Figuraciones es anti-tradicional, revolucionaria que requiere un lector atento. Sin embargo, aunque a primera vista la novela parece un caos, se advierten en ella diferentes y nuevas técnicas narrativas que demuestran la conciencia y responsabilidad literaria del autor.

5. El punto de vista

El crítico inglés Joseph Warren Beach ha dicho que la evolución de la novela del siglo XX se puede caracterizar por la preocupación del escritor ante el punto de vista, o sea la manera en la cual el autor presenta sus materiales.⁵⁶ Si la forma exterior de Figuraciones en el mes de marzo, su estructura "collage" crea la sensación de que el autor está ausente de la novela, en la forma interior de la perspectiva narrativa Díaz Valcárcel se vale de varios puntos de vista que favorecen los motivos de la temática: el punto de vista del narrador omnisciente en tercera persona; el narrador-testigo; y el narrador protagonista, eligiendo siempre el punto de vista que cree más oportuno y mezclándolos a veces. De las tres perspectivas citadas, Díaz Valcárcel

usa con más frecuencia la del narrador protagonista y la del narrador omnisciente, (empleando el punto de vista de narrador testigo en pocas ocasiones). A todo esto, las veintiocho cartas que aparecen en la novela escritas por una docena de personajes y en primera persona dan, a su vez, un múltiple punto de vista, convirtiéndose la obra por ello en un "collage" de puntos de vista.

El libro comienza con una narración en primera persona: "¿Dijiste las tres, las cuatro de la mañana? no lo se bien porque en estos momentos no te escucho no puedo escucharte". (11) A esto sigue una carta de la madre de Eddy, otras de varios amigos y de algunas editoriales hispanoamericanas, creando todas entre si contraste para luego asuajirse el punto de vista del narrador omnisciente capaz de oirlo y de saberlo todo:

...El le acercó la llama y ella retrocedió un poco, huyó la cabeza, los labios de forma no muy natural apresando el extremo de la diminuta chimenea blanca, dos llamitas fulgurantes vivamente en el fondo de sus ojos claros, porque él notó que hoy estaban más claros que nunca, contagiados incluso con el rojo empalidecido de las dos llamitas... (57)

Díaz Valcárcel, para poder subrayar el estado patológico de su protagonista alterna entre la narración en primera y tercera persona. Cabe señalar que un solo punto de vista --el del narrador protagonista--limitaría decididamente el mundo y lo narrado. De ahí, pues, que el personaje de Eddy esté tratado desde un triple punto de vista: en primera

persona, en los soliloquios y los monólogos interiores; en tercera persona, visto por un escritor omnisciente, y al final, desde el personaje-testigo Yolanda, quien de súbito y por primera vez asume la narración al finalizar la obra, indicando con ello que Eduardo está completamente incapacitado para narrar:

--Ves que te complazco en todo, nene--
respondí. Aparté un poco los trajes que caían
sobre mi cabeza para poder mirarlo--. Llegaste
a desconfiar de mí. ¿Te acuerdas cómo nos co-
nocimos? En el parque.-- Eddy me miró sacudiendo la cabeza, las rodillas contra el pecho.
--Fue en un autobús--dijo. (325)

El protagonista se proyecta también en segunda persona en una especie de desdoblamiento en que se habla a sí mismo como si fuera otra persona:

Ya empieza la cosa. Un poco de frío y caes
fulminado. Idiota, pudiste precaver lo del
cambio de temperatura. No has aprendido nada.
¿Y el frío de la cerveza? ¿Te reventarás?
Y encima vengan más cigarrillos. (138)

Más adelante dice:

...Borracho, terminarás en la cuneta. ¿Por
qué no bebiste vino, esa vieja sangre mediterránea,
la más democrática de las bebidas, históricamente
consagrada?... ¿Probamos una Guines negra?
Si es Guines tiene que ser negra, Cabeza de Perro. (138)

6. Técnicas narrativas

Mediante el uso de diferentes técnicas narrativas Díaz Valcárcel muestra un dominio de estos procedimientos, con

los cuales experimenta continuamente. Sin embargo, dichos experimentos no son virtuosistas: ya hemos visto que el novelista no se ha divorciado de la expresión de una ideología. Estamos frente a una novela que, sin dejar de expresar la preocupación del autor ante su mundo, está comprometida con la creación literaria, incorporándose Díaz Valcárcel a los "eficaces fabricantes de máquinas de novelar" que según Emir Rodríguez Monegal "acometen el acto de novelar con la máxima latitud posible y sin respetar ninguna ley o tradición visible, salvo la del experimento"⁵⁷. Este, según Fabio Barreiro es uno de los valores absolutos de Figuraciones:

Ninguna palabra, ninguna técnica, ninguna estética es "inocente," he aquí la propuesta línea de Figuraciones en el mes de marzo, "obra abierta," pero en absoluto ambigua, de un sustantivo valor, no sólo en el contexto de la aislada y marginada literatura de Puerto Rico, sino también en el más vasto espacio de la nueva novela hispanoamericana. 58

Este aspecto formal de Figuraciones es muy significativo si comprendemos que la voluntad artística y la conciencia de la forma es lo que caracteriza a la nueva narrativa hispanoamericana. Mario Vargas Llosa dice:

El nuevo narrador latinoamericano está consciente de que su victoria o su fracaso de creador se decidirán no por los temas, emociones u obsesiones que exprese, sino por las formas -las palabras y el orden- que los materialicen. La adultez de la narrativa latinoamericana significa en última instancia, que ella ha alcanzado su independencia formal. El novelista latinoamericano explora ahora no sólo zonas vírgenes de lo real para transformarlas en mito literario; explora también el lenguaje, no sólo inventa

personajes o situaciones; asimismo inventa maneras de narrar. 59

Díaz Valcárcel al querer describir la decadencia y la desintegración de su protagonista, se vale de una técnica novelística que proyecta esta fragmentación. El uso continuo del monólogo interior pretende proyectar un lenguaje inconsciente, irracional e incoherente. Eduardo en su soledad habla continuamente sin tener nada que decir y prorrumpe a menudo en pensamientos enloquecidos. La técnica responde a la necesidad del mundo narrado. Como ya hemos dicho, se contraponen en la novela varios puntos de vista: el narrador omnisciente en tercera persona, el narrador protagonista en primera, el diálogo directo, el monólogo interior narrado y directo. La realidad totalizante se entreteje mediante una estructura "collage" que aporta una visión a su vez múltiple y fragmentada. Si con la acumulación de diversos materiales el novelista logra dar a su obra un carácter documental, el recurso de la corriente de la conciencia encauza la narración hacia lo lírico... La técnica del "fluir de la conciencia" permite o da la ilusión de que el lector ha penetrado la mente del protagonista poniéndose de inmediato en contacto con sus pensamientos. La gran efectividad del monólogo interior es que permite la manifestación total de la vida psíquica del personaje. En el siguiente fragmento, con el cual comienza la novela asistimos durante cinco páginas al pensamiento, algo desorganizado de Eddy:

...Desde acá te veía perdida en una multitud que cada día se nos hacía más extraña, humillada hasta el tuétano por la falacia, el engaño, viviendo intensísimas emociones durante las acosadas marchas de la libertad, en las ardientes concentraciones que hacían resurgir la esperanza. En mi camastro, a tantas millas de distancia, ¿pensaba a fondo en estas cosas? Pero una mañana del mes de junio te vi descender negra de sol las escalerillas del avión, rodeada de blancas golondrinas que revoloteaban por todas partes, se posaban en los hombros de los aduaneros, en las lámparas, llenaban los vastos salones del aeropuerto con sus alas y chillidos, tropezaban contra los paneles de vidrio y morían bocarriba, con las patitas encogidas sobre el pecho. Después la vida recobró el aliento, mis fantasmas fueron escuchados sin grandes esperanzas, volvieron el sudor y las riñas, pero tu cuerpo delgado encontró el lugar exacto en la cama, (...) (12)

Notemos que aquí se interrumpen unos pensamientos para intercalar otros sin que se logre desarrollar totalmente una idea. En otros instantes el monólogo interior nos lleva a zonas subconscientes por medio de la escritura automática y las imágenes insólitas que no tienen ninguna significación lógica y que corren con la mayor libertad posible en una expedición al subconsciente:

Lejano, frío lejano adentro, detenido en las articulaciones que permiten movimientos lentos (bisarras herrumbrosas) bajo la piel caliente, fría de sudor, sin poder soportar el peso de mi peso sobre las posaderas. Los peces coleteaban entre los peñascos. Había lama en las rocas, y ciertas sustancias cenicientas, espesas y frías admirablemente espantosas porque semejabán el peluche de un ataúd flotando bajo el sol, radiante embarcación. Peluche ceniciento, dije, y macerado, es decir, sencillamente para poner los pelos de punta. (204)

Más adelante hacia el final del libro encontramos un monólogo encabalgado donde se pierde todo sentido lógico y las imágenes cruzan como relámpagos por la mente del protagonista semejante a un poema surrealista y reflejando su estado patológico:

(...) Concluamos que nosi. Ni siquiera desde esta altura, con dedos alrededor del largo clavo, pendiente péndulo como todos, entonces tampoco, suspirada lámpara siempre viva. Oh pero qué haces ahí Podría referirme al nunca como a una rodilla que se escapa teniéndome sin embargo presente, coliflor furiosa, tímido retoño despertado por la pinza de cuatro horas oscuras como la hoja menor de la evocación y la ventana junto a la tierra, oh la yerba Dios mío que llegaba hasta mi respiración, (...) (263)

Presenciamos en este monólogo de diez páginas un ejemplo de automatismo psíquico en que el personaje parece estar en un estado de duermevela.

7. El lenguaje

Muy consciente de la literatura como tal, Díaz Valcárcel no sólo trata la problemática del hombre y de la realidad social de su país, sino que también está muy preocupado por la estructura poética misma de la novela y por el lenguaje.⁶⁰ La actitud del autor de Figuraciones frente a la literatura es de cuestionamiento de la estructura y del lenguaje. En este aspecto de su segunda novela Díaz Valcárcel cumple con esa búsqueda de un nuevo lenguaje de la que nos habla Carlos Fuentes cuando dice:

Para mí, hay un hecho esencial: en todas las nuevas novelas en América Latina, evidentemente, hay una búsqueda de lenguaje. Un remontarse a las fuentes del lenguaje. Si no hay una voluntad de lenguaje en una novela en América Latina, para mí esa novela no existe. 61

Pero esa búsqueda del lenguaje en Figuraciones no es gratuita: corresponde a esa necesidad de crear un lenguaje nuevo, de explorar las posibilidades del lenguaje, de redescubrirlo y revivirlo. Según Gabriel García Márquez, esta necesidad estriba en que

...evidentemente la lengua española tradicional (el español de España) no podía expresar con exactitud la esencia de nuestro continente. Había que crear un español nuevo. Es yo creo, esta búsqueda de un lenguaje adecuado (...) lo que caracteriza lo que se ha dado en llamar la nueva novela latinoamericana. 62

Díaz Valcárcel manipula el lenguaje con una conciencia de la novela como estructura lingüística. Varios "capítulos" son importantes no por su tema ni por lo que en ellos se dice sino por la manera como se dicen. Aunque, como ya hemos mencionado, el tema social es una de las características de la literatura insular, en Figuraciones la crítica social toma un aspecto secundario porque el lenguaje se vuelve casi personaje de la novela y adquiere un carácter propio, aun independiente de los personajes, convirtiéndose la obra en una galería de voces. Estelle Iri-zarry considera esta preocupación de Díaz Valcárcel por el lenguaje importante, ya que incorpora al autor dentro de la corriente renovadora de la narrativa hispanoamericana,

...Y es precisamente en Figuraciones en el mes de marzo que Díaz Valcárcel transgrede doblemente las pautas de la tradición novelística puertorriqueña al hacer del lenguaje eje de su novela, experimentando con él constantemente, y al cultivar el humor gratuito. (...) Por su énfasis en el humor y en un lenguaje realmente creador, en la vena de Guillermo Cabrera Infante, Díaz Valcárcel hace su entrada inequívoca en la nueva narrativa, de modo que se puede decir que en Puerto Rico la nueva narrativa no tiene un desarrollo gradual, en lo que se refiere al lenguaje, sino una aparición abrupta, ni siquiera prevista en la obra anterior del mismo autor. 63.

Llama la atención la multiplicidad y la diversidad de lenguajes empleados en la novela. Es posible identificar por lo menos ocho modos de expresión, ocho clases de lenguajes. El primero lo hallamos en un monólogo interior y es un estilo objetivo, rico, descriptivo, de frases largas:

(...) Y yo permanecía largas horas tratando de leer el mismo párrafo, paralizado por el miedo, sacándome peces de la boca, cubriéndome con la manta de pies a cabeza para evitar que las abejas, que llenaban el cuarto zumbando endemoniadamente en mis peores momentos, cayeran sobre mí y me transfiguraran en un oscuro banal atormentado, en una mancha de cera, en el recuerdo miserable de un hombre. (12)

El segundo modo de expresión, está formado por el estilo de las cartas, llano y natural que contrasta con el de la narración. En estas cartas Díaz Valcárcel recoge la lengua puertorriqueña; procura establecer un lenguaje coloquial. El autor ha intentado captar el lenguaje de la gente del pueblo que se expresa con sinceridad:

Perdona que haya tardado tanto en contestarte, no es que sea falsa pero es que he estado muy ocupada en la oficina y con abuelo que como sabes está en esa edad en que vuelven a ser niños, y hay que estar tan pendientes de él como si fuera un baby. Son nada menos que 97 años, a ya mi no me gusta nada porque se hace las necesidades encima y todo. Papá había alquilado una señora para que lo cuidara, pero el muy listo se puso a enamorarla así de viejo como está y le cogió una mano y le recitó una poesía de margaritas y nubes, (...) (20)

Este lenguaje se diferencia del lenguaje florido y falaz de las editoriales hispanoamericanas, o sea, el tercer modo de expresión:

En respuesta a su atenta del pasado junio nos es grato aconsejarle que nos envíe a la mayor brevedad los originales de su Las noches insospechables a fin de que nuestro equipo de lectores pueda examinarlos rigurosamente a la luz de nuestros presupuestos editoriales. (24)

El cuarto modo del lenguaje podemos verlo en la parodia del lenguaje académico que versa sobre filósofos existencialistas, con notas significativas al pie de la página, incluso una nota que dice "subrayado en la versión quechua," otra "Eliminado en la versión finlandesa", "juego semántico intraducible". Hablando de Jean Paul Sartre dice:

Ofrecemos el pensamiento de este gran filósofo de la existencia en un esquema que, naturalmente, sólo aspira dar una idea totalizadora de la problemática que llegó a conmover hasta las raíces más profundas de Juliette Greco. A pesar de lo último, hay una pregunta que conviene sistematizar: ¿Qué es la náusea? Preguntémosnos preferiblemente lo que fundamenta la viscosidad intermedia entre el no ser y la apabullante solidez del ser en-sí, ¿Podría hallarse solución a tan abrumadora problemática? (84)

Varias páginas en Figuraciones tienen el vigor de un poema que componen la quinta forma de expresión. Son narraciones escritas en un estilo que fluctúa entre prosa poética o poesía en prosa:

¿Dispersarse en las ramas sólidamente aéreo?
 ¿Hasta que punto la sangre era un ancla ex-
 crable, doblemente insasible? Rozaban las
 razones en todas direcciones semejantes a lá-
 tigos de espuma; agudas como el corazón de un
 sueño equivocado: embarcaciones atacadas de
 vértigo sobre las cabezas de los árboles...(267)

Esta prosa es la antítesis de la prosa prosaica de las cartas y de los diálogos. El lenguaje de Díaz Valcárcel estalla en diferentes direcciones, en diferentes niveles porque trata de expresar la situación emocional de su protagonista o de sus personajes. Es precisamente porque el lenguaje del autor se multiplica o desdobla que llegamos a comprender la situación de Eduardo. Esta multiplicidad de estilos es utilizada para dar plena expresión, a través de variaciones y matices de la vida interior de este anti-héroe.

El sexto modo de expresión resulta aquél en el cual el intento poético es incuestionable, donde el autor ha ignorado las fronteras entre los géneros en un continuo experimento cuyo fin primordial es comunicar el estado de ánimo de su protagonista. El siguiente pasaje es un poema surrealista con una escritura que ahonda en el subconsciente mezclando lo objetivo y lo subjetivo en un juego de imágenes y sonidos que recuerda el Neruda de Residencia en la tierra:

...¿Habría manera de presenciarlo precipitadamente? ¿Llanamente? Hay voces,

llegan de todos los cielos,
de todas las tardes,
de todos los secretos,
de todas las puertas entornadas,
de todos los ceniceros,
de las mangas sin camisas,
llegan los clavos,
de las espinas y los alfileres
de nombre Chesterfield,
llegan llegando apenas, indiscutibles
como una cigarra combatiente. (263-4)

En el afán del autor no por imitar la realidad sino por presentarla tal como es, sin que los personajes hablen la misma lengua, ha mezclado diversos niveles del lenguaje para entregarnos la realidad total de su protagonista.

El séptimo modo de expresión lo vemos en el siguiente pasaje; es un ejemplo del lenguaje hablado de un manchego; y que es representativo del castellano:

--Usted es escritor. ¿Sabe de dónde soy? De la Mancha, a ver si puede atar los cabos. Todavía quedan molinos, y si viera usted los desfiles de turistas alemanes y franceses y ingleses (sic) por esos caminos. Encarna me discute que no hay nada como Córdoba, de donde es nada menos que Manolete y ese otro que no me gusta nada (...). (250)

En otra ocasión Eddy, que reconoce que "padecemos de pseudobilingüitis aguda, muy nice". (140) hace una parodia de un famoso "pohetah de Nueva York" que si bien es un escándalo lingüístico con un gran sentido de humor, también pone de manifiesto el peligro que corre el idioma español en Puerto Rico:

Si el gran honol que uhtedh me hasen invita-
 nome a mí como oradol de la talde no habería
 confljido con mi umilda proberbial, antoneses
 que de mi carrera de poheta, de esta humilde
 y sacrificada vida de baldo que canta una chan-
 són al ehpirit y a la vida, si el gran honol,
 señoreh nich. Me cumple ipso facto organi-
 sal mi pensamiento y toda esa vainah que rebu-
 llen mihmamente edentro de uno? ¿Contallas
 así, como quien dise a sangre fría? ¿Un sneto
 quréih uhtedeh namás? ¿Enrecasilahamo? ¿Ine-
 fasflabico? ¿E aí? ¿Con rimah o náda mah que
 para vel cómo cai? (...) 286

Díaz Valcárcel en Figuraciones, como Pedro Juan Soto en
Ardiente suelo, fría estación, trata el problema del lenguaje
 en Puerto Rico. Pero quizás sea nuestro autor el primero en
 mostrar--aunque sea regocijadamente y en una parodia--las pe-
 culiaridades del habla puer/orriqueña. Hay varias referen-
 cias al problema lingüístico. En una carta Mancio, amigo
 escritor de Eddy le escribe: "Primero aprende la lengua,
 nene. Y esos anglicismos te van a matar". (70)

El novelista se interesa en todos los aspectos o po-
 sibilidades del español convirtiéndose la obra en un expe-
 rimento literario donde nada se excluye: el lenguaje tradi-
 cional se funde y confunde con el lenguaje lírico de los mo-
 nólogos interiores y éste con el lenguaje popular. Todos
 los niveles del español se mezclan radicalmente: la narra-
 ción clásica, el poema en prosa, el lenguaje de las revistas
 y periódicos, "Brigitte Bardot deshoja la margarita del amor",
 (183), "Su piel más clara y hermosa en sólo cuatro días", (182)
 El autor ha incluido también pasajes de las crónicas delibera-
 damente para indicar la ambigüedad del lenguaje y de los

titulares sugestivos igual que como ejemplo de la evolución del lenguaje desde las cartas de Juan Ponce de León,

Muy poderoso señor: Como quiera que mi husanca y costumbre haya sido servir en estas partes a la Corona Real, por mandato del Rey Catholico y en acrescentamiento de sus rentas y señorios, agora, aunque con pobreza e querido... (200)

y Fernández de Oviedo en el siglo XVI hasta, hasta Iñigo Abbad y Lasierra en el siglo XVIII,

Para dar principio al bayle, los convidados se ponen al pie de la escalera con las sonajas, calabazos, maracas y algun guitarrillo, al compas de estos intrumentos cantan una relación a en honor a los dueños de la casa... (167)

El autor de Figuraciones no experimenta únicamente con la palabra escrita sino también con la hablada en juegos fono-semánticos como la siguiente "bibliografía" donde el experimento es a la vez visual, verbal y sonoro sin olvidar además la parodia y la burla:

Al Karaj, Abdul, El camello, ser metafísico. El Cairo, 1950.
 Beckett, Gustavo Adolfo, Rimas y leyendas. Despeñaperros, 1951.
 Cu Pac, Tao, Taiwan, nuestro suelo. Washington, 1960.
 Culiao, Joao, Nos artes da poner TNT o culo da gerais fascistas. Recife, 1964.
 Cochón, Coronel Pierre, Nous ioderons l'indépendance aux petits pays africains. Ed. Lamiard, Paris, 1953.
 Chimilco, Alejo, Pérdida del fonema X en Xlan-tixloxlo. México, 1948.
 Deprimenti, Mario, Prima de la canzonetta popolare digli Abruchi en questo titolare "Il dolce infarto dell mio Cardio". Roma, 1935.
 Dell Caraggio, Beniamino, Tutto el neorealismo a sua immoralita e dimostratta en la

- prostituzione della madonna Pronunciatta Libe-
race. Milano, 1953.
- Dongo, Ramón, El arte culinario en Guinea,
 Oporto, 1932.
- Gonorrechea, Dr. José María. Las enfermedades
venéreas y el folklore. Ediciones Donostiatra,
 San Sebastián, 1925.
- Jodeiros, Coronel Amiclar Cafe, Os metodos
practicos da tortura, meo catalogo. Edicoes
 da Ministerio da Defesa, Brazilia, 1969.
- Khoria, Charles. La libre empresa, solución
a los problemas del Tercer Mundo. Ed. OEA, 1964.
- Kordio, Benjamin, Cómo sorprender agradablemente
a sus amigos en las reuniones del club. Ed.
 Carnegie, 1956.
- Lopescu, Georzi, La pesca del chanquete en Ruma-
nia. Bucarest, 1970.
- Lopio, Josefa, La mujer, esa desconocida. Edi-
 ciones Vida Interior, 1968.
- Lumpen, Pablo, Salvación espiritual por el LSD.
 San Francisco, Cal., 1966.
- Lunfardi, Sarmiento, La voz morlaco en la actual
literatura argentina. Buenos Aires, 1970.
- Meaforte, Alvaro, Las enfermedades de las vias
renales. Roma, 1939.
- Mhedario, Alejandro, Los beduinos y la lírica
endecasílabo. El Cairo, 1945.
- Misanthropoulos, Nikos, Sócrates y el gobierno
progresista de los coroneles, Ediciones de Pra-
 xis Kanallatis, Atenas, 1970.
- O'Neill, Saliciom, Las enfermedades del yeyeno.
 Lima, 1940.
- Papanatas, Miko, El verso alejandrino en la Gre-
cia de hoy. Atenas, 1970.
- Paratte, Gertrudis, Cuba, libre en el exilio,
 Ed. Cayo Largo, Miami, 1968.
- Pressiado, Aristides, Tres razones para hacer
volar el mundo. Ediciones Charenton, 1960.
- Qui Dao, Li. La democracia representativa en
Formosa. Ediciones Cam Biao, Whashington, 1965.
- Ratta, Stampano, Per una rivoluzione internatta
e una reformatta interiore de la Cosa Nostra.
 Edizione Bonny e Clyde, Sicilia, 1967.
- Ravioli, Giacomo. Pizza, spaghetti, lasagna,
popolo e stuttura de podere en la prima Roma
de Caligula. Milano, 1963.
- Soto, P.J. Usmaíl. (Se prepara traducción al
 castellano).
- Tazzal, Kor, Paralelizar a la revolución Zen-
Tao. Port au Prince, 1965.

Incluimos esta extensa cita por creerla muy representativa del juego de la alusión. La estructura lingüística consiste en que el autor ha organizado una trama de efectos comunicativos cuyo significado depende de la sensibilidad y comprensión del lector. El juego alusivo proviene de una descarga informacional que abarca muchos aspectos de la cultura, la política, la sociedad, el compromiso, etc. Tomemos por ejemplo la cita "Tazzal, Kor, Para llegar a la revolución Zen-Tao. Port Au Prince, 1965". Aquí se identifica al autor argentino Julio Cortázar (Kor Tazzal) como un autor que proclama una revolución de escritorio o desde el punto de vista del observador.

Lo alusivo aparece elaborado estructuralmente sobre una significación implícita que proviene tanto del nombre del supuesto autor como por la alusión explícita y directa del título del supuesto libro. Los juegos de palabra apoyan diversas críticas que resultan en un humor exuberante que a veces desemboca en lo grotesco, como por ejemplo, Li Qui Dao, La democracia representativa en Formosa. Ediciones Cam Biao, Whashington, 1965". Lo primordial de esta ambigüedad es el "pun" o el "calambur" que con la sugerencia, la bibliografía se plantea intencionadamente "abierta" a la reacción del lector, el cual tiene que "colaborar" para completar el significado; con esto el autor sigue la poética de la obra abierta, que en palabras de Umberto Eco se define como algo que,

se realiza siempre cargada de las aportaciones emotiva e imaginadas del intérprete. El autor pretende estimular el mundo personal del lector. El autor invita al lector a hacer la obra con él. 64

Se ha asumido la literatura como invención del lenguaje, y a su vez, se recrea. En otra ocasión el autor se vale de las ambigüedades del lenguaje pero el equívoco es el resultado de la lengua inglesa chapurreada por un puertorriqueño:

Señorita tenga la bondad si no es molestia y está desocupada y la tiene a mano de venderme una shit,
así dije aproximadamente orgulloso de mi clara dicción anglosajona aprobada por Archibald el intelectual de Park Avenue. (...) (160)

Hay en el resto de la obra una serie de tanteos significativos que abarcan todos los lenguajes, así como un intento de mitificación y continuo juego que resulta en infinitas transposiciones verbales, deformaciones ortográficas, mezcla de lenguas, falta de concordancia, etc. El autor trata continuamente de revivir el lenguaje para explorarlo y llegar a formas inusitadas. Usa puertorriqueñismos sin importarle la pureza de la lengua y a fin de escribir con naturalidad: "el lfo," "ay bendito," "la guagua;" también usa palabras inglesas: "supermarkets," "baby," "honey," "lobby," "test tube," "how nice," A veces usa metáforas inesperadas que transmiten una visión única de la realidad: "sangrante solapa," "ignominiosos dedos," "una sensible, sonora, ardiente hebra negra," "corazón desdibujado". Así hay en

Figuraciones una persistente búsqueda por un lenguaje veraz. Para representar el estado enfermizo del protagonista, el autor recurre a un lenguaje desarticulado: Nihngurjrrkno. JrrK, uh." Mehkjor." Utiliza las repeticiones (una página entera de la palabra "ya" en forma de cruz) para mostrar estados obsesivos. En ocasiones se vale de las interrupciones súbitas que nos dejan en suspenso y a la vez requieren un esfuerzo del lector para completar el pensamiento: "Entonces ella hablando sí que yo. JrK. La radio también desde luego solo que música". (291)

El nombre del doctor vasco Jose María Ibaurilarrazainchausti le sirve al autor de experimento en lo que se pudiera clasificar como un desmontaje del lenguaje: "Ibauri se dignó mirarme a la cara". Luego, "Larrazaza miraba de nuevo," "Inchausti sacudió la boina".

En otro instante el novelista intercala el lenguaje de los anuncios comerciales: "A mí la Casera, a mí la Casera me gusta más". Se observa el intento del autor por crear la ilusión de la voz hablada tal como se oye en la radio cuando éste se cambia de estación rápidamente en una mezcla de voces que el autor registra en la novela como si se valiera del uso de una grabadora:

En su mesa, en el bar, en todos los sitios
 peones de copa, quien será el vent
 tificatoria buena y
 tavos de final donde el Valencia
 sí y el Córdoba en la co
 usa que refresca
 zarzados en la lisa
 eal Mad

pero hay personas que todavía no están muy
mosísimos hermanos Coretty, los
cuela de conduc... (208)

Existe una voluntad de expresión natural y de sentido de humor, cuando, por ejemplo, Yolanda adopta rápidamente el habla madrileña y Eddy se atreve a parodiar algunas expresiones madrileñas: "Pues averígualo, maño," "Voy a por ella," "majo." Mucho del humor de Figuraciones, como en su cuento "Sor Negro" estriba no de las situaciones sino de la palabra escrita. Muchos de los personajes no existen por sí mismo sino por la manera en que dicen las cosas. Mientras Eddy se mantiene completamente enajenado, sin lograr comunicarse, escuchamos la voz de un madrileño que le habla sin lograr entablar una conversación con él.

...¿Se tomaría usted una cerveza Schweppes, Skol? ¿O otra? ¿Una San Miguel, fabricada también en Filipinas, o un Aguila Imperial? Están frescas, nada conveniente con este frío. Podría elegir un Soberano, un 103, cualquier otro brandy. Son cosas de hombres. ¿Entonces usted es de allá, se supo todo, ¿no? Usted no habría nacido, o sería un chavalillo. Si, eso fue en Guadalajara. (131)

A pesar de la diversidad de voces, algunas poéticas como las de Eddy, escritor profesional, otras de personas incultas que no observan la puntuación, el autor ha creado todas las posibilidades del lenguaje entrettejido por la exposición de voces que el autor ha tratado de atrapar y que convierte la novela en un espejo de la realidad donde los personajes se muestran a través de su habla. Toda la

novela está contada a través de los participantes que se dan a conocer tanto por lo que dicen y cómo lo dicen. Sin embargo, a pesar de tantas voces y de tantos personajes que escriben o conversan, el protagonista permanece completamente solo siendo imposible la comunicación:

En esta obra Díaz Valcárcel ha asumido con seriedad su misión de escritor puertorriqueño sin olvidar que las mismas inquietudes del hombre en su país son las del hombre en todas partes. Cabe señalar que lo que singulariza esta obra es la devoción del autor por la causa de la novela como ficción total sin incurrir el novelista en dar un testimonio tipo alegato.

El contenido y la estructura se complementan en un equilibrio donde la forma se confunde con el contenido, logrando el autor una novela que interesa tanto por sus temas como por su técnica. La fragmentación del personaje es paralela a la fragmentación de la estructura de la obra, la cual es el resultado del aglutinamiento de materiales ficticios y aliterarios que reflejan, de una manera totalizadora la realidad de la vida fragmentada que es el pueblo puertorriqueño. El fragmentarismo se cumple también en la multiplicidad de puntos de vista asumidos por el novelista. La prosa se hace más vital contrapuesta con los otros materiales mientras que la parodia y las exploraciones del lenguaje se convierten en un humor inusitado en la novelística puertorriqueña siempre tan "seria" y preocupada por los problemas sociales. No obstante, detrás de ese humor, nos queda una triste mueca,

porque el drama de Eduardo Leiseca es el drama de todos en la nueva sociedad mecanizada de nuestro tiempo.

NOTAS

- ¹"Autobiografía" en Marqués, Cuentos... p.238.
- ²Ibid.
- ³Ibid.
- ⁴Ibid.
- ⁵Ibid., p.239.
- ⁶Meléndez, El arte del cuento... p. 367.
- ⁷Marqués, Cuentos... p.239.
- ⁸Ibid., p.24.
- ⁹Elba Ivelisse Sánchez, "Trece preguntas a Emilio Díaz Valcárcel", La hora, 14 al 20 de feb. de 1974, p.21.
- ¹⁰Magali García Ramis, "Declaraciones en el mes de julio", Avance, núm.52 (16 de julio de 1973), p.48.
- ¹¹María Teresa Babín, "La anti-novela en Hispanoamérica", Revista Hispánica Moderna, XXXIV, núm 3-4 (1968), p.525.
- ¹²Anderson Imbert, Historia... Tomo II, pp.364-365.
- ¹³Emilio Díaz Valcárcel, Panorama-Narraciones 1955-1967 (Río Piedras: Editorial Cultural, 1971), p.18.
- ¹⁴Emilio Díaz Valcárcel, Proceso en diciembre (Madrid: Taurus, 1963), p.57.
- ¹⁵María Teresa Babín, Jornadas Literarias (Barcelona: Rumbos, 1967), p.250.

¹⁶ José Emilio González, "Proceso en diciembre", Asonante, XX, núm. 4 (1964), p.57.

¹⁷ Díaz Valcárcel, Panorama.... p.162.

¹⁸ José Emilio González, "El hombre que trabajó el lunes", El Mundo, el 5 de agosto de 1973, p.43.

¹⁹ Emilio Díaz Valcárcel, El hombre que trabajó el lunes (Rfo Piedras: Ediciones Puerto, 1973), p.23.

²⁰ Panorama, p.257.

²¹ Emilio Díaz Valcárcel, Inventario (Rfo Piedras: Editorial Cultural, 1975), p.9.

²² Richard Schat, Alienation (New York: Doubleday, 1970), p.11.

²³ Sábado, p.135.

²⁴ José Emilio González, "Emilio Díaz Valcárcel, Inventario", Claridad, "Suplemento en Rojo", el 9 de agosto de 1975, p.12.

²⁵ Ibid

²⁶ Laguerre, Cauce sin río, p.104.

²⁷ Inventario, p.176.

²⁸ Luis O. Zaya, Lo universal en Enrique Laguerre (Rfo Piedras: Edil, 1974), p.373.

²⁹ Luis B. Eyzaguirre, El héroe en la novela hispanoamericana del Siglo XX (Santiago: Editorial Universitaria, 1973), p. 262.

³⁰ Zeno Gandía, La charca, p. 58.

³¹ Juan Martínez Capó, "Emilio Díaz Valcárcel, Inventario", El Mundo, el 29 de agosto de 1976, p.7.

³²Baquero Goyanes, Estructuras..., p.204.

³³Carlos Roberto Morán en "Figuraciones en el mes de marzo de Emilio Díaz Valcárcel", Asomante, III (enero-marzo de 1973), p. 79 dice: "Esta novela debió de haber obtenido el Biblioteca Breve, 1971, porque es desde todo punto de vista superior a la "objetivista" Sonámbulo del sol de la cubana Nivaria Tejera, galardonada con la distinción. No fue así, el jurado se inclinó más por la construcción orfebrista, muy vacía, de N.T. antes que por esta experiencia que trasciende sus apareiencias formales.

³⁴Ibid., p.85.

³⁵"Puerto Rico ingresa al Boom", Imagen, 52 (4-11 de julio de 1972), p.13.

³⁶Juan Carlos Curutchet, "Una gran novela puertorriqueña", Revista Bel, agosto, 1972, p.46.

³⁷Marqués, Ensayos, p.214.

³⁸García Ramis, p. 48.

³⁹Emir Rodríguez Monega, Narradores de esta América I (Montevideo: Alfa, 1969), p.27, incluye en este grupo de escritores a José Donoso, Carlos Fuentes, Manuel Puig, Gabriel García Márquez, Guillermo Cabrera Infante, Mario Vargas Llosa, y otros porque tienen "una conciencia de la estructura novelesca externa y una sensibilidad aguzada para el lenguaje como materia prima de lo narrativo".

⁴⁰Emilio Díaz Valcárcel, Figuraciones en el mes de marzo (Barcelona: Seix-Barral, 1971), p.144.

⁴¹Paz, El laberinto..., p.175.

⁴²Babín, "La anti-novela..." , p.526.

⁴³Ibid.

⁴⁴Eyzaguirre, "Rayuela...", p.102.

⁴⁵Angela Dellepiane en Ernesto Sábato: su vida y su obra (New York: Las Américas, 1968), p.219, dice: "Cuando después de la muerte de Alejandra, Martín decide que tiene que matarse porque la vida es para él un desierto implacable, ese desafío que lanza a Dios para que de una vez por todas se le aparezca y determine si vale la pena que él continúe viviendo, es en verdad un aferrarse a la vida, un no querer irse, porque este héroe sabatiano--a diferencia de Fernando o de Juan Pablo Castel--tiene esperanza (aunque aún no lo sabe), y a pesar de todo lo malo y mísero de su existencia".

⁴⁶Sábato, p.127.

⁴⁷"Conversación con Emilio Díaz Valcárcel", Zona, Carga y Descarga, 1 (nov.-dic., 1972), p.21

⁴⁸Lukacs, Significación..., p.34.

⁴⁹Ibid., p.36.

⁵⁰Morán, p.81.

⁵¹Véase, Marqués, "El puertorriqueño dócil (literatura y realidad) en Ensayos, p.147.

⁵²Recordemos también que Eduardo Leiseca reúne muchas de las características de Díaz Valcárcel: ambos son escritores y traductores residentes en Madrid, Eddy escribía para el periódico independentista Claridad, como también lo había hecho el autor. Eddy le anuncia a Yoli sus intenciones de marcharse a Helsinki y luego a Nepal, lugares donde escribió Díaz Valcárcel esta novela.

⁵³Sábato, p.65.

⁵⁴Gustavo Fabria Barreiro, "Díaz Valcárcel: una poética del compromiso", Informaciones de las artes y las letras, el 4 de mayo de 1973, p. 5.

⁵⁵Sábato, p.153.

⁵⁶Joseph Warren Beach, The Novel in the XXth Century (New York; 1932), p.20.

⁵⁷Rodríguez Monegal, p.31.

⁵⁸Fabria Barreiro, p.6.

⁵⁹Vargas Llosa, "En torno...", p.134.

⁶⁰Emilio Díaz Valcárcel en el artículo, "Figuraciones en el mes de marzo dramatiza al boricua colonizado por sociedad colonial", El diario, el 3 de octubre de 1972, ha manifestado su preocupación por el lenguaje en Puerto Rico cuando afirma: "Para nosotros es esencial mantener en Puerto Rico el español porque es un frente, es una trinchera que todavía no ha sido vencida. En la medida en que un pueblo tiene una literatura se dice: "Ese pueblo existe. Mira, tiene una literatura".

⁶¹Carlos Fuentes, La nueva novela hispanoamericana (México: Joaquín Morfitt, 1969), p.40.

⁶²Pedro Simón Martínez, Sobre García Márquez (Montevideo: Biblioteca Marcha, 1971), p.42.

⁶³Estelle Irizarri, "Ingreso de Puerto Rico en la nueva narrativa por el camino del lenguaje", Memorias del Congreso de la Nueva Narrativa Hispanoamericana, I (17 de agosto de 1974), p.41.

⁶⁴Umberto Eco, Obra abierta (Barcelona: Seix-Barral, 1963), p.35.

CONCLUSIONES

Durante nuestro estudio hemos observado que la obra novelística de Pedro Juan Soto y Emilio Díaz Valcárcel continúa toda una tradición en la literatura puertorriqueña, -tradición que va desde Eugenio María de Hostos, Zeno Gandía y Enrique Laguerre hasta llegar a los autores estudiados- donde la novela se utiliza como vehículo de protesta social, amén de conciencia artística y estética.

La literatura puertorriqueña de los últimos cien años ha sido el arma defensiva de los intelectuales de la Isla. En toda la literatura insular se refleja una marcada herencia de preocupación ante el patrimonio nacional en la cual el punto de partida ha sido la realidad histórica con su problemática social. El escritor puertorriqueño se ha sentido obligado a dar testimonio del destino nacional.

Comenzando con las novelas de Zeno Gandía la novela puertorriqueña se ha caracterizado por los planteamientos y denuncias de sus temas que giran alrededor del problema político de la Isla. De hecho, podemos afirmar que la literatura en Puerto Rico ha sido una literatura "comprometida" no en el sentido de subordinar la estética a la política, sino en la obligación que el escritor siente de dar testimonio de su época. María Teresa Babín afirma que

El escritor [puertorriqueño] se dedica a ella
[la literatura] con el anhelo de rescatar los

valores nacionales y dar vigor a lo distintivo y sacarlo de la anonimidad para darlo a conocer al mundo entero diciendo claramente; aquí estamos, esto somos, y en nosotros se halla la misma angustia, la misma ansiedad de ser y de existir que preocupa al hombre de cualquier parte del mundo. 1

Hemos observado que la literatura insular ha sido desde su nacimiento hasta nuestros días una literatura obsesionada por el ansia de libertad; mientras la Isla permanezca en un estado de subordinación política y sus intelectuales se sientan sometidos a las influencias de otro país, con la creciente pérdida de la cultura nativa, el ansia de libertad será una característica pujante en las letras puertorriqueñas.

El escritor puertorriqueño es un rebelde intelectual que rechaza los aspectos básicos del proceso de transculturación norteamericana; en cuya obra se destacan los temas de la desnaturalización de la cultura puertorriqueña ante su posición subordinada frente a la norteamericana. La industrialización y sus consecuencias psicológicas, sociales y morales, la emigración a los Estados Unidos y sus frustraciones, la falta de identificación, la tragedia del jíbaro y el resentimiento y complejo de inferioridad que reflejan muchos puertorriqueños, como hemos visto, son algunos aspectos de la temática de la obra novelística en general.

Como observamos brevemente en la obra de Enrique Laguerre, los personajes laguerrianos son productos de su sociedad, antes de ficción que encarnan el destino nacional.

Laguerra manifiesta la realidad puertorriqueña como parte integrante de su obra.

Sin embargo, si las novelas de la primera época se caracterizan por las descripciones poéticas del paisaje, y el planteamiento de los conflictos sociales que tanto acercan su obra a la novela regionalista hispanoamericana, en su segunda época Laguerra, anticipándose a la temática primordial de la Generación del Cuarenta, se interesará por los problemas de la nueva civilización tecnocrática la cual ha creado una sociedad enajenada en su país. Los protagonistas de Cauce sin río, La ceiba en el tiesto o El fuego y su aire reflejan una angustia vital y una lamentable soledad que les lleva a indagar retrospectivamente sobre su condición de hombre hasta encontrar al ser auténtico en la tradición o en el regreso a la tierra. Sin embargo, Pedro José, el protagonista de su última novela, al tratar de buscar sus raíces encontrará una sociedad que no logra hallarse a sí misma y que -como él- se halla en proceso de fragmentación. Desde La llamarada hasta Figuraciones en el mes de marzo existe una progresiva degradación de los protagonistas que reflejan el pesimismo de sus creadores. Mientras Dolorito Montojo muere como héroe épico en La resaca, Juan Antonio Borrás en La llamarada, Gustavo Vargas en La ceiba en el tiesto, y Víctor H. Sandau en Cauce sin río logran encontrar su razón de ser en la tradición y en el regreso a la tierra, no obstante, en la última novela de Laguerra encontramos un héroe frustrado que no alcanza conseguir una

sociedad que reafirme su identidad, y decide marcharse del mundo falso puertorriqueño para salvar su espíritu.

Este mismo afán de identidad lo encontramos en los protagonistas de Usmail y Ardiente suelo, fría estación. En el primero el autor presenta a un adolescente-símbolo carnal del hombre puertorriqueño- que acosado por el prejuicio racial desea borrar su pasado y crearse a sí mismo. En el proceso ha de dar muerte, como Dolorito Montojo, al invasor que los oprime. Pero también el pueblo de Vieques, Puerto Rico se convierte en héroe colectivo reflejando el autor el sufrimiento del hombre isleño. En Eduardo Marín nos enfrentamos al puertorriqueño desplazado en Nueva York que regresa a la Isla en búsqueda de su raíces pero que sólo encuentra una sociedad en proceso de fragmentación.

A ese mundo estéril y falso de la clase media puertorriqueña pertenecen Tomás Saldivia, Baldomeros Linares, Germán Ramos y Eduardo Leiseca, los protagonistas de El francotirador, Temporada de duendes, Inventario y Figuraciones en el mes de marzo, seres imposibilitados para superar su condición sumisa ante la situación de su país. Son casos de la más patológica inactividad e irresponsabilidad social.

Pero si Saldivia logra desarraigarse del ambiente asfixiante recreándose en otro mundo paralelo donde morirá heroicamente, Díaz Valcárcel presenta a un protagonista enfermo -producto de su sociedad- que ya no puede hacer nada ni por él mismo ni por su país, refugiándose en su mundo interior y, finalmente, en su locura. Desde el exuberante

heroísmo de los protagonistas laguerrianos, nos enfrentamos a los anti-héroes de Díaz Valcárcel, quienes extraviados y fracasados, no tienen ya ilusiones que sustentar.

En la obra novelística de los escritores de la Generación del Cuarenta el problema social y el tema existencial son tratados indistintamente. Los personajes en las novelas de Pedro Juan Soto y Emilio Díaz Valcárcel acometen una introspección que muestra su condición tanto de hombres colonizados como de hombres existenciales. En medio de los problemas sociales los protagonistas emprenden una pesquisa de índole metafísica que ostenta una preocupación por la existencia enfocándose al mundo social a través de una problemática ontológica. Cabe señalar que la enajenación de estos personajes -como los de la segunda etapa del novelar laguerriano- está arraigada en su mundo social. De aquí que se censure y se desapruébe la infiltración de la forma de vida norteamericana en la vida isleña de un modo similar al de las novelas de Laquerre.

Tanto el autor de Cauce sin río como Soto y Díaz Valcárcel reprochan el culto a la comodidad y la adulteración de la cultura nativa por medio de la imitación de todo cuanto viene de los Estados Unidos. Instan a censurar a la clase media aburguesada que vive al margen de la tradición nativa y su ansia por imitar un sistema de vida que no es el suyo, lo que los dirige hacia la enajenación y a la inautenticidad.

Cabe señalar que si Laguerre repite insistentemente a través de sus novelas los aspectos negativos de la sociedad puertorriqueña, Soto y Díaz Valcárcel presentan una crítica social que parece quedar subordinada al problema de responsabilidad existencial. Mientras Laguerre maneja su censura y crítica con carácter de alegato que a veces impide el intento estético de la novela, Soto y Díaz Valcárcel hacen una crítica más sutil, menos explícita. Los escritores de la Generación del Cuarenta no desplazan estas tendencias; sin embargo, aportan cambios significativos. Aunque los temas políticos y sociales continúan preocupando a estos novelistas, el hombre de hoy con todos sus problemas metafísicos: la soledad, la incomunicación, la enajenación y la búsqueda de identidad se convierte también en preocupación temática. Junto a las inquietudes sociales se asocian las preocupaciones metafísicas. Pero más que nada impera un sentido de conciencia artística que permite que el autor dosifique su mensaje a través de la voluntad estética la cual abre al escritor amplias posibilidades. Y es esta búsqueda introspectiva de los protagonistas -esta búsqueda de identidad personal y el enfoque del problema existencial del hombre- igual que el ansia de innovación formal y estilística, lo que coloca a estos escritores dentro de la nueva narrativa hispanoamericana. Hemos visto que si las novelas del primer ciclo laguerriano -por la expresión de la fuerza telúrica- se vinculan a la novela regionalista hispanoamericana las del segundo ciclo, aunque incorporan temas universales,

se apartan de la nueva novela. Laguerre, dice Luis O. Zayas:

Rechaza la novela caótica de rompecabezas, por no creerla apropiada para el nuevo ritmo de la vida en que se mueve el hombre. De allí que postule la sencillez... Este criterio lo aleja de la nueva novela en particular de la hispanoamericana, que convierte la técnica en sustantivo de la narración, mientras que para él, la estructura es sólo adjetival cuya función está en servir de vehículo a la caracterización y al tejido ideológico que sustenta. (314)

Hay en la obra novelística de Laguerre un predominio del contenido sobre la forma, un lenguaje impresionista que se opone a la conciencia forma y al expresionismo de la Generación del Cuarenta. No es, pues, una cuestión simplemente de temática. Aunque la gran preocupación social de los escritores puertorriqueños no les permite restringirse a situaciones estrictamente metafísicas, creemos, no obstante, que desde la primera colección de cuentos de Soto, Spiks,--con su patente parquedad estilística--y Usmall hasta El francotirador, y entre los cuentos de Díaz Valcárcel y Figuraciones en el mes de marzo hay una línea divisoria esencial. El lenguaje crudo y la exageración de lo sombrío y lo sórdido de las primeras obras de estos autores los acerca al Grupo de Guayaquil y a la novela de posguerra española, mientras que la temática metafísica junto a la obsesionada preocupación por la forma y el lenguaje de las últimas novelas (con excepción de Temporada de duendes) los incorpora definitivamente dentro de la nueva novela hispanoamericana.

Con El francotirador Pedro Juan Soto logra aunar un contenido social con un problema existencial en una forma artística y auténtica. Por primera vez en la novelística puertorriqueña el eje de la ficción gira completamente hacia el problema del hombre ahondando el autor dentro de una perspectiva que, aunque parte de lo local, es definitivamente universal. Soto incorpora a su ficción una nueva realidad fundiendo la experiencia vivida con la experiencia soñada. Esta fusión de la realidad objetiva y de la realidad onírica surge del intento del autor por manifestar la conciencia de su protagonista--en un tiempo subjetivo--para tratar de modificar la realidad, o para encontrar otra posibilidad a su existencia. Con esta temática del desdoblamiento del yo Soto experimenta con la estructura en un afán de originalidad formal. Fundamentalmente nos encontramos en El francotirador con algo distinto. Mario Vargas Llosa ha dicho respecto a la nueva narrativa hispanoamericana:

...El nuevo narrador latinoamericano está consciente de que su victoria o su fracaso de creador se decidirán no por los temas que elija, ni por las emociones u obsesiones que exprese sino por las formas--las palabras y el orden-- que los materialicen (134)

Y Leo Pollman en su significativo estudio La 'nueva novela' en Francia y en Iberoamérica concluye que la renovación de la novela "nueva" "consiste sólo en evitar las estructuras de la novela vieja... Las formas de la novela tradicional son consideradas irrealistas, irrealistas en un sentido mucho más profundo de lo que hubieran podido soñar los

representantes de lo que suele llamarse realismo." (8)

Soto se propone presentar la problemática puertorriqueña -la flaqueza moral del isleño que oscila entre la inactividad y la acción heroica--por medio de la destreza técnica que resulta en la yuxtaposición de tiempo y espacio --una de las mayores preocupaciones de la novelística contemporánea- y el uso del verbo en tiempo condicional junto a un estilo rico y expresivo.

Este mismo tema de la cobardía moral es el que se desarrolla en Figuraciones en el mes de marzo donde también se refleja la vida puertorriqueña mediante la hábil maquinación de diferentes técnicas narrativas que se mezclan para obtener unos resultados estéticos precisos -experimentando el autor con la estructura y con el lenguaje- lo que sitúa a Díaz Valcárcel dentro de las corrientes literarias hispanoamericanas más audaces. El uso de varios puntos de vista, la técnica del "fluir de la conciencia," la estructura antitradicional que requiere un lector atento, y la variación de distintos estilos y de lenguajes, como hemos visto, hace de esta novela una experiencia única tanto en la literatura puertorriqueña como en la literatura de la América Hispana.

Desde Usmañ hasta Figuraciones se observa una continua evolución de la creación técnica, experimentando estos dos autores con la estructura y con el lenguaje al mismo tiempo que tratan de reflejar las preocupaciones existenciales del hombre contemporáneo y la problemática puertorriqueña. En su última novela Díaz Valcárcel se interesa por

todos los aspectos o posibilidades del español asumiéndose la literatura como invención del lenguaje. En esta evolución el autor de Figuraciones asume con seriedad su misión de escritor puertorriqueño—ya hemos mencionado que la temática metafísica y el interés por la forma no desplaza los asuntos tradicionales, antes al contrario se relacionan los problemas existenciales a las causas exteriores. De hecho, Díaz Valcárcel se acerca a la novela con una devoción por la causa de la novela como ficción total donde se complementan el contenido y la estructura de tal manera que la forma se confunde con el contenido logrando el autor una novela que interesa tanto por sus temas como por su técnica. La novela, escrita con una técnica experimental, con una imaginación desbordada, al igual que estructural, con una conciencia formal y voluntad artística, cumple con los postulados de la Generación del Cuarenta situándose a su vez el novelista entre los mejores escritores hispanoamericanos contemporáneos.

La obra de Soto, como la de Díaz Valcárcel, se mantiene dentro de la gran literatura hispanoamericana tanto por su temática como por su voluntad estética y formal, a la vez que continúan toda una tradición en la literatura puertorriqueña.

NOTAS

¹María Teresa Babín, "El tema de Puerto Rico en la literatura del presente", Asonante, 2 (1955), p.6.

²Zayas, Lo universal... , p.314.

³Vargas Llosa, p.134.

⁴Leo Pollman, La 'nueva novela' en Francia y en Iberoamérica (Madrid: Gredos, 1968), p.8.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Alegría, Fernando. Historia de la novela hispanoamericana. 4a. ed. México: Ediciones Andrea, 1974.
- Alonso, Manuel. El Gíbaro. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970.
- Anderson Imbert, E. La literatura hispanoamericana. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Arrivi, Francisco. "La ceiba en el tiesto, entrada por las raíces." El Mundo, el 20 de oct. de 1956, p. 14 y el 10 de nov. de 1956, p. 13.
- Arroyo, Anita. América en su literatura. San Juan: Editorial Universitaria, 1967.
- Asturias, Miguel Angel. El Señor Presidente. Buenos Aires: Losada, 1968.
- Babín, María Teresa. Panorama de la cultura puertorriqueña. New York: Las Américas, 1958.
- _____, _____. Jornadas literarias. Barcelona: Rumbos, 1967.
- _____, _____. "El cuento puertorriqueño de hoy". El Mundo, el 13 de abril de 1957.
- _____, _____. "La anti-novela en Hispanoamérica", R.H.M., XXXIV, (julio-octubre, 1968), p.526-534.
- _____, _____. "El tema de Puerto Rico en la literatura del presente", Asomante, 2 (1955), pp. 6-9.
- Ballá, Andrés. "Clasicismo e innovación en Cien años de soledad, La casa verde y Rayuela". Insula, XXVII, núm. 303 (1972), p. 12.
- Baquero Goyanes, M. Estructuras de la novela actual. Barcelona: Editorial Planeta, 1972.
- _____, _____. Proceso de la novela actual. Madrid: Ediciones Realp, 1963.
- Barrera, Hector. "La charca, osario de vivos o generación de fantasmas", Asomante, 4 (1955), pp. 59-70.

- Beauchamp Soto, José Juan. "El concepto del puertorriqueño en la novela a través de las novelas de A. Tapia y Rivera, M. Zeno Gandía y E. Laguerre". Disertación presentada en el Dept. de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico para el grado de Maestro en Artes, sept., 1969.
- Blanco, Tomás. Prontuario histórico de Puerto Rico. 6a ed. San Juan: I.C.P., 1970.
- Braschi, Wilfredo. Nuevas tendencias en la literatura puertorriqueña. San Juan: I.C.P., 1960.
- Booth, Wayne C. The Rhetoric of Fiction. Chicago: The University of Chicago Press, 1961
- Cadilla, Carmen A. "El paisaje en Enrique A. Laguerre". Puerto Rico Ilustrado, el 24 de agosto de 1935, pp. 22; 26.
- Campos, Jorge. "Amor a la tierra y crítica social, una novela de Enrique Laguerre, Cauce sin río". Insula, XVII, núm. 190 (1962), p. 11.
- Carrión, Benjamín. "La novísima novela latinoamericana". R.N.C., XXIX, (1967), pp. 17-23.
- Cartey, Wilfred, O. "El laberinto". R.H.M., XXVII (1961), p. 353.
- Castroviejo, Concha. "Cauce sin río". Informaciones, el 7 de julio de 1962, p.6.
- Colón, José M. "La naturaleza en La charca de M. Zeno Gandía". Asomante, 4 (1955), pp. 50-58.
- Cotto-Thorner, Guillermo. Tropico en Manhattan. San Juan: Editorial Cordillera, 1969.
- Dellepiane, Angela. Ernesto Sábato: el hombre y su obra. New York: Las Américas, 1968.
- , -----, "La novela del lenguaje", en Bleznick, Donald. Variaciones interpretativas en torno a la nueva narrativa hispanoamericana, 1972.
- Díaz Alfaro, Abelardo. "El laberinto, obra de Laguerre se incorpora a la literatura universal". El Mundo, el 21 de nov. de 1959, p. 2.
- Eco, Umberto. Obra abierta. Barcelona: Seix-Barral, 1963.
- Eyzaguirre, Luis B. El héroe en la novela hispanoamericana del siglo XX. Santiago: Ed. Universitaria, 1973.

- Eyzaguirre, Luis B. "Ravuela, Sobre héroes y tumbas y El astillero: búsqueda de identidad individual en la novela hispanoamericana", Nueva Narrativa II (sept. 1972), pp. 102-112.
- Ferrer, Olga P. "La literatura española tremendista y su nexó con el existencialismo", R.H.M. XXII (julio-oct., 1956), pp. 297-303.
- Fernández Mendez, E. La identidad y la cultura. San Juan: I.C.P., 1970.
- Filer, Malva. "Las transformaciones del "yo" en Cortázar", en Giacoman, Helmy. Homenaje a Julio Cortázar. New York: Las Américas, 1972.
- Finkelstein, Sidney. Existentialism and Alienation in American Literature. New York: International Publishers, 1967.
- Friedenberg, Daniel M. "Caribbean Labyrinth", The New Republic, January 16, 1961, pp. 18-19.
- Fuentes, Carlos. La nueva novela hispanoamericana. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- , -----, La muerte de Artemio Cruz. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Galíndez, Jesús. "Puerto Rico en Nueva York", Cuadernos Americanos, 63-64 (1952).
- Gallegos, Rómulo. Doña Bárbara. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1967.
- Gamboa, Federico. Santa en Novelas. México: F.C.E., 1965.
- García Díaz, M. Alejandro Tapia y Rivera: su vida y su obra. Río Piedras: Ediciones Borinquen, 1971.
- Gianda de, Germán. Transculturación e interferencia lingüística en el Puerto Rico contemporáneo, 1898-1968. Río Piedras: Edil, 1972.
- Godes, Roy. "¿Cuál es la función del escritor puertorriqueño en la actualidad?", El Mundo, el 15 de oct. de 1962, p. 32.
- Gómez del Prado, Carlos. "La preocupación por Puerto Rico en las novelas de Enrique Laguerre", Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 24 (1964), p. 36.

- Gómez Tejera, Carmen. La novela en Puerto Rico. Río Piedras: Editorial Universitaria, 1947.
- González, José Emilio. "El laberinto". Asomante, 4 (1960), pp. 70-76.
- , -----, "Cauce sin río". Asomante, 3 (1963), pp. 63-66.
- , -----, "Breve comentario de La resaca". Puerto Rico Ilustrado, el 9 de sept. de 1950, p. 8.
- , -----, "Enrique Laguerre y La llamarada". Revista Hispánica Moderna, X (1944), pp. 269-270.
- González, José Luis. Países: un relato de la emigración. México: Fondo de Cultura Popular, 1950.
- González, Manuel Pedro. Crisis de la novela en América. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- González López, Emilio. Historia de la literatura española. New York: Las Américas, 1965.
- Guevara Castañeira, Josefina. Del Yunque a los Andes. San Juan: Club de la Prensa, 1959.
- , -----, "La ceiba en el tiesto, impresiones sobre una novela". El Mundo, 2 de mayo de 1963, p. 32.
- Guzmán, Julia. Apuntes sobre la novelística puertorriqueña: Manuel Zeno Gandía, del romanticismo al naturalismo. Madrid: Hauser y Monet, 1960.
- Henríquez Ureña, Pedro. Las corrientes literarias en la América Hispánica. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.
- Henríquez Ureña, Max. Apuntaciones sobre la novela en América. Buenos Aires: Imprenta Coni, 1927.
- Hostos y Bonilla, Eugenio María de. La peregrinación de Bayona. San Juan: I.C.P., 1970.
- Humphrey, Robert. Stream of Consciousness in the Modern Novel. Berkeley: University of California Press, 1953.
- Iduarte, Andrés. "Enrique Laguerre y La resaca". R.H.M., 16 (1950), pp. 1-4.

Iglesias Laguna, Antonio. "El dilema de la novela hispanoamericana". E. Lit., 422 (1969), pp. 9-10.

Índice, núm. 4 (el 13 de julio de 1929), pp. 99-102.

Jaffe, A.J. The Puerto Rican Population in New York. Bureau of Applied Research, 1954.

Jiménez Hernández, Adolfo. "Enrique Laguerre--razón social de La llamarada". El Mundo, el 25 de agosto de 1935.

Laguerre, Enrique A. La llamarada. 16a ed. Barcelona: Ediciones Rumbos, 1967.

-----, -----, Solar Montoya. 3a ed. Río Piedras: Editorial Cultural, 1967.

-----, -----, El 30 de febrero (Vida de un hombre interino) 2a ed. Río Piedras: Editorial Cultural, 1968.

-----, -----, Los dedos de la mano. 2a ed. Río Piedras: Editorial Cultural, 1968.

-----, -----, La ceiba en el tiesto. 2a. ed. Río Piedras: Editorial Cultural, 1968.

-----, -----, El laberinto. 3a ed. Río Piedras: Editorial Cultural, 1969.

-----, -----, Cauce sin río. diario de mi generación. 5a ed. Barcelona: Ediciones Rumbos, 1968.

-----, -----, El fuego y su aire. Buenos Aires: Editorial Losada, 1970.

-----, -----, "El arte de novelar en Zeno Gandía". Asomante 4 (1955), pp. 48-53.

La Nación. "El fuego y su aire", el 16 de agosto de 1970.

Leal, Luis. "Imagen de la nueva novela hispanoamericana". Exilio. (Nueva York) VII (1972), pp. 47-57.

Lewis, K. Gordon. "El proceso económico y el cambio cultural en P.R.". La Torre. II (1950), pp. 163-166.

-----, -----, P.R.: Freedom and Power in the Caribbean. New York: Harper & Row, 1968.

Luiña de Palés, Angélica. "La leyenda de los veinte años". El Mundo, el 24 de feb. de 1962.

- Lukacs, Geórg. Significación actual del realismo crítico. 3a ed. México: Biblioteca Era, 1974.
- , ----- . Problemas del realismo. México: F.C.E., 1966.
- Macias de Cartaya, Graziella. "La novela hispanoamericana actual como exponente de las técnicas modernas". Horizontes, XIII (1970, pp.5-32.
- Maldonado Denis, M. "De Enrique A. Laguerre, Cauce sin río". El Mundo, el 21 de enero de 1963, p.14.
- --. "Puerto Rico: problemas y perspectivas del momento político actual". Cuadernos Americanos 123 (1962), pp.60-65.
- --. Puerto Rico: una interpretación histórico-social. México: Siglo XX, 1969.
- Manrique Cabrera, F. Historia de la literatura puertorriqueña. Río Piedras: Editorial Cultural, 1969.
- --. "M. Zeno Gandía, poeta del novelar isleño". Asomante, 4 (1955), pp.19-49.
- --. "Notas sobre la novela puertorriqueña en los últimos 25 años". Asomante 1 (1955), pp. 20-28.
- Marqués, René. "Redentores, actualidad de la novela póstuma de Manuel Zeno Gandía". El Mundo, el 25 de feb. de 1961, p.42.
- , ----- . La víspera del hombre. San Juan: Club del Libro, 1959.
- , ----- . Cuentos puertorriqueños de hoy. 2a. ed. Río Piedras: Editorial Cultural, 1968.
- , ----- . Ensayos (1953-1966). San Juan: Editorial Antillana, 1967.
- , ----- . La carreta. Río Piedras: Editorial Cultural, 1963.
- , ----- . Otro día nuestro. San Juan: Club del Libro, 1955.
- , ----- . "La ceiba en el tiesto, la novela de Laguerre en nuestra literatura actual". El Mundo, el 19 de mayo de 1956.
- Martín, José Luis. "Alejandro Tapia y su poema 'La sataniada'". Asomante, XII (1956), pp. 78-94.

- Martín, José Luis. "Los dedos de la mano, una obra de Laguerre". Artes y Letras, I (sept. 1953), pp. 11; 16.
- , -----, "Análisis estilístico de la Sataniada de Tapia". R.H.M., XXV (1959).
- Maslow, Vera. "Enrique Laguerre: El laberinto", La voz, IV (1959), pp. 17018.
- Mead, Robert G. "Carlos Fuentes, airado novelista mexicano", Hispania, L (1967), pp. 229- 234.
- Meléndez, Concha. "La literatura de ficción en Puerto Rico", Asomante, 3 (1964), pp. 2-23.
- , -----, "Solar Montoya, novela de E. Laguerre", El Mundo, el 16 de nov. de 1941, pp. 2, 10.
- , -----, "El arte del cuento en Puerto Rico. New York: Las Americas, 1961.
- , -----, Prólogo a Obras Completas de Enrique A. Laguerre. Madrid: Nuevas Editoriales Unidas, 1962, Tomo I, pp. 11-15.
- , -----, "Literatura de ficción en Puerto Rico. cuento y novela". San Juan: Editorial Cordillera, 1971.
- , -----, "La generación del 30 en P.R. - cuento y novela". San Juan: I.C.P., 1962.
- , -----, "Signos de Iberoamérica". México: Manuel León Sanchez, 1936.
- , -----, "Notas sobre La resaca". Asomante, 6 (1950) pp. 84-86.
- Meléndez Muñoz, Miguel. Obras completas. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1963.
- , -----, "El jíbaro y la tierra". Índice, el 13 de enero de 1930, pp. 149-150.
- Meléndez y Pelayo, Marcelino. Historia de la poesía Hispánicoamericana. Santander: Alder de Artes Gráficas, 1948.
- Mendez Ballester, M. Encrucijada en Teatro Puertorriqueño, Primer Festival. San Juan: I. C. P. , 1958.
- Mentor , Seymon. "La generación puertorriqueña del cuarenta". Hispania XLIV (1961), pp. 209-211.

- Morales, Angel Luis. "Eugenio María de Hostos, apuntes sobre su obra literaria", Asomante, 2 (1946), pp. 66-92.
- Morales Otero, Pablo. Nuestros problemas. San Juan: Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1958.
- Morfi, Angelina. Enrique A. Laguerre y su obra La resaca, cumbre en su arte de novelar. San Juan: I.C.P., 1964.
- Mounier, Manuel. Introducción a los existencialismos. Madrid: Guadarrama, 1967.
- Muir, Edwin. "Time and Space" en The Novel: Modern Essays in Criticism. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1969.
- Navarro Tomás, Tomás. "Sobre La ceiba en el tiesto". El Mundo, 7 de julio de 1956, p. 20.
- Ortega y Gasset, J. El hombre y la gente. Madrid: Revista de Occidente, 1966.
- Palmer de Dueño, Rosa. Sentido forma y estilo de Redentores. Río Piedras: U.R.R.E.X., 1974.
- Paz, Octavio. El laberinto de la soledad. México: F.D.E., 1973.
- , ---. El arco y la lira. México: F.C.E., 1970
- Pedreira, Antonio. Insularismo. San Juan: Edil, 1968.
- , -----, "La actualidad del jíbaro". Boletín de la Universidad de Puerto Rico, 6 (1935).
- Poulet, G. Los caminos actuales de la crítica. Barcelona: Planeta, 1969.
- Quiñones, Samuel R. Prólogo a La charca. México: Orión, 1965.
- , -----, Temas y Letras. San Juan: Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1955.
- Rahv, Phillip. "Fiction and Criticism of Fiction", en The Novel: Modern Essays on Criticism. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1969.
- Rama, Angel. "Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana". R.L.H. 5 (1974), pp.7-38.

- Richter, Elise. "Impresionismo, expresionismo y gramática", en El impresionismo en el lenguaje. Trad. y notas de Alonso, Amado. Buenos Aires, U.B.A., 1956.
- Rivera, Modesto. Manuel A. Alonso, su vida y su obra. San Juan: Coqui, 1966.
- Rivera, Jose E. La vorágine. Nueva York: Editores Andes, 1960.
- Rivera de Alvarez, Josefina. Panorama histórico de la literatura puertorriqueña. San Juan: I.C. P., 1970.
- Rodríguez Monegal, Emir. Narradores de esta América, I. Montevideo: Alfa, 1969.
- Rosa-Nieves, Cesáreo. Plumas estelares en las letras de Puerto Rico, 2 vols. San Juan: Ediciones de La Torre, 1967.
- Sábato, Ernesto. El escritor y sus fantasmas. Buenos Aires: Aguilar Argentina, 1971.
- Schat, Richard. Alienation. New York: Doubleday, 1970.
- Sánchez, Luis Alberto. Proceso y contenido de la novela hispanoamericana. Madrid: Gredos, 1963.
- Sánchez-Vilar, Isabel. "Los títulos en la novelística laguerriana". Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 37 (1967), p. 8.
- Sartre, Jean Paul. El existencialismo es un humanismo. México: Era, 1974.
- , -----.. Being and Nothingness. Trad. Barnes, E. Hazel. New York: The Citadel Press, 1968.
- , -----.. Existencialism. Trad. Frechtman, Bernard. New York: Philosophical library, 1947.
- Sayers, R.S. "Enrique Laguerre, La ceiba en el tiesto". R.H.M. XXIV, (1958, p. 63.
- Seminario de Estudios Hispánicos. El cuento puertorriqueño en el siglo XX. Rfo Piedras: Editorial Universitaria, 1963.
- Silva, Ana Margarita. "Origne del vocablo jfoaro"- Brújula, 3 (1937), pp. 113-116.
- Sierra Berdecía, Fernando. "La emigración puertorriqueña-realidad y política pública". La Torre, 13 (1956), pp. 33-54.

- Soto, Venus Lidia. El arte de novelar en Garduña. Hato Rey: Dept. de Instrucción Pública, 1967.
- Spencer, Sharon. Space and Time in the Modern Novel. New York: New York University Press, 1974.
- Suárez-Murias, Margueritte. "Los iniciadores de la novela en Puerto Rico", Asomante, 3 (1962), pp. 43-48.
- , -----, La novela romántica en América. New York: Hispanic Institute, 1963.
- Tapia y Rivera, A. La palma del cacique y La leyenda de los veinte años. México: Orión, 1967.
- , --. La antigua sirena en Obras completas. San Juan: I.C. P., 1968.
- Unamuno, Miguel de. "Soledad" en Ensayos, Vol. I Madrid: Aguilar, 1964.
- Uslar-Pietri, A. Breve historia de la novela hispanoamericana. México: Ediciones Edime, 1954.
- Varela Jacome, Benito. Renovación de la novela en el siglo XX. Barcelona: Destino, 1966.
- Vargas Llosa, Mario. "En torno a la nueva novela latinoamericana", R.P.F.R., 1 (1972), pp. 129-140.
- Vientos Gastón, Nilita. "La ceiba en el tiesto, novela de Enrique Laguerre". El Mundo, 21 de julio, 1956, p.7.
- Wright, Richard. Native Son. New York: Harper and Row, 1940.
- Zacarias Rodríguez, J. "Estudios sobre una novela y su crítica". El Mundo, el 17 de nov. de 1935.
- Zayas, Luis O. Lo universal en Enrique Laguerre. Río Piedras: Editorial Edil, 1974.
- Zene Gandía, M. Redentores. Río Piedras: Edil, 1973.
- , --. La charca. México: Orión, 1964.
- , --. Garduña. Río Piedras: Edil, 1973.
- , --. El negocio. San Juan: Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1955.

OBRA DE PEDRO JUAN SOTO

1. Cuentos

- Soto, Pedro Juan. "El desahucio". Alma Latina, el 3 de dic. de 1949, p. 10.
- , -----, "Garabatos". Revista de Artes y Letras, 2 (1951), pp. 9-14.
- , -----, "Los inocentes", Asomante, 11, núm. 2 (1952), pp. 62-68.
- , -----, "Garabatos", Asomante, 11, núm. 3 (1955), pp. 43-47.
- , -----, Spika. Río Piedras: Editorial Cultural, 1956.
- , -----, "Destino adentro, destino afuera". Humanismo, 6 (1958), pp. 48-49.
- , -----, "Esa antigua fragancia", Asomante, 17, núm. 2 (1961), pp. 16-25.
- , -----, "La caja de música". R.P.P.R., núm. 2 (1973), pp. 1550164.
- , -----, "Documento número 992". Claridad, 15, núm. 452, pp. 22-23.
- , -----, "El fin del mundo", Lucha Obrera (División de Educación de la Comunidad, Departamento de Instrucción Pública), 1967.
- , -----, "Palabras al vuelo", Cuadernos Hispánicos-americanos, 295 (enero, 1975), pp. 124-136.

2. Novelas

- , -----, Los perros anónimos (fragmento de novela), Asomante, 9, núm. 2 (1953), pp. 63-68.
- , -----, Usmañ. México: Gráfica Panamericana, 1959.
- , -----, Ardiente suelo, fría estación. México: Universidad Veracruzana, 1961.

-----, -----, El francotirador. México: Joaquín Mortiz, 1969.

-----, -----, Temporada de duendes. México: Editorial Diógenes, S.A., 1970.

3. Ensayos

-----, -----, A solas con Pedro Juan Soto (autoentrevista). Río Piedras: Ediciones Puerto, 1973.

-----, -----, Kaiden, Nina y Vladimir, Andrew. Puerto Rico: la nueva vida/ The New Life. New York: Renaissance Editions, 1966.

4. Artículos y reseñas

-----, -----, "El Peyo Mercé de mi tierra (Abelardo Díaz Alfaro)". Alma Latina, el 11 de dic. de 1948, pp. 15, 41.

-----, -----, Reseña de Una embajadora de Henry James. El Mundo, el 21 de abril de 1956.

-----, -----, Reseña de El ardiente verano de Mauricio Magdaleno. Asomante, 12, num. 2 (1956), pp. 92-93,

-----, -----, "El Instituto de Literatura Puertorriqueña", Alma Latina, el 29 de sept. de 1956, p. 3.

-----, -----, "El 'sí' y el 'no' de E. Díaz Valcárcel", El Mundo, el 9 de mayo de 1959.

-----, -----, Reseña de El último justo de André Schwartz. Asomante, 16, núm. 3 (1960), pp. 74-75.

-----, -----, Reseña de Una manera de morir, de Mario Monteforte Toledo. Asomante, 18, núm. 2 (1958), pp. 87-88.

-----, -----, Reseña de Pedro Martínez, a Mexican Peasant and his Family de Oscar Lewis. San Juan Review, 1, núm. 12 (1965), pp. 9-13; 26.

-----, -----, Reseña de Corral Abierto, de Enrique Amorim, Asomante 12, núm. 4 (1956), p. 105.

-----, -----, Reseña de El lugar ese, de Simón Otoala. Asomante, 14, núm. 2 (1958), pp. 94-95.

-----, -----, Reseña de Vidas sin domingo, de Raúl González. Asomante, 14, núm. 1 (1958), pp. 86-87.

5. Teatro

- , -----, El huésped. Artes y Letras, 24 (1958), 40-45.
- , -----, El huésped, las máscaras y otros disfraces. Río Piedras: Ediciones Puertos, 1972.

6. Obras traducidas

- , -----, "That Fragrance of Long Ago". San Juan Review, 1, núm. 4 (1964), pp. 33-37.
- , -----, "Champ". San Juan Review, 2, núm. 9 (1965), pp. 26-28.
- , -----, "The Sniper". (First Chapter of a New Novel), Caribbean Review, 1, núm. 3 (1969), pp. 3-5.
- , -----, "Scribblings". San Juan Review, 1, núm. 11 (1964), pp. 50-52.
- , -----, Spiks: Stories by Pedro Juan Soto (Tras. by Victoria Ortiz. New York: Monthly Review Press, 1973).

7. Obras en Antologías

- , -----, "Garabatos" en Rosa Nieves Cesárero, Antología del cuento puertorriqueño. San Juan: Editorial Campos, 1959, pp. 431-436.
- , -----, "Campeones", en Seymour Menton, El cuento hispanoamericano, Antología crítica. México: F.C.E., 1965.
- , -----, "La cautiva", en René Marqués, Cuentos puertorriqueños de hoy. San Juan: Club del Libro de Puerto Rico, 1959, pp. 167-179.
- , -----, "Champs" en Ethnic American Short Stories. ed. Katherine D. Newman. New York: Washington Square Press, 1975, pp. 105-111.

ESTUDIOS SOBRE PEDRO JUAN SOTO

- Alvarez, Ernesto. "El compromiso del arte en El francotirador de Pedro Juan Soto". The Bilingual Review, 1, núm. 3 (1974), pp. 252-258.
- Anónimo. "Anotaciones sobre la novela El francotirador". Avance, núm. 47, el 11 de junio de 1973, p. 45.
- Baglin, Roger. "The Mainland Experience in Selected Puerto Rican Literary Works", Disertación presentada para el grado de Doctor en State University of New York at Buffalo, 1972.
- Braschi, Wilfredo. "Pedro Juan Soto". El Mundo, el 22 de sept. de 1956.
- Cruz, José Angel. "Realismo y literatura en el cuento de la Generación del Cuarenta en Puerto Rico". Disertación presentada para el grado de Doctor en Nuew York University, 1973.
- Dalmau de Sánchez, Mercedes. "Reseña del libro de Pedro Juan Soto, Ardiente suelo, fría estación", Boletín de la Sociedad de Bibliotecarios de P.R., 11, núm. 3 (1962), pp. 64-66.
- De la Torre, José Ramón. "La nueva novela en Puerto Rico, El francotirador". Penélope, 1, núm. 1 (1972), pp.41-45.
- Díaz Valcárcel, Emilio. "Cuentos de Pedro Juan Soto". El Mundo el 15 de dic. de 1956, p. 22.
- Escribano, Luis M. "Pedro Juan Soto explica rechazo premio recibió". El Mundo, el 16 de abril de 1960, p.20.
- Febles, Jorge. "Campeones" de Pedro Juan Soto y el ambiente corrosivo del Harlem hispano". Rev. C.R., 2, núm. 2 (1974), pp. 41-49.
- García Cantú. "Pedro Juan Soto, Spiks". Novedades, México en la Cultura, el 28 de oct. de 1956.
- González, José Emilio. "Ardiente suelo, fría estación". El Mundo, el 19 de feb. de 1962.
- , -----. "Diálogos con José Luis González". Claridad, 15, núm. 436 (1973), pp. 21-23.

- , -----, -----, "Usmaíl de Pedro Juan Soto". El Mundo, el 20 de enero de 1962.
- Keddedy William. "The Puerto Rican Writer Ignored?" The New Republic 23 de feb. de 1974.
- Lagos de Pope, María Inés. "Una alegoría del neocolonialismo-Temporada de duendes de Pedro Juan Soto". The Bilingual Review, 1, núm. 2 (May-Aug., 1974), p. 208-215.
- Maldonado Denis, M. "Ardiente suelo, fría estación". El Mundo, el 6 de oct. de 1956.
- Martín, Jose Luis. "La yuxtaposición tiempo-espacial en El francotirador de Pedro Juan Soto". Nueva Narrativa Hispanoamericana, 2, núm. 2 (sept. 1972), pp. 187-194.
- Martínez Capó, Juan. "El francotirador y Temporada de duendes".
- , -----, -----, "A solas con Pedro Juan Soto". El Mundo, 1974, p. 10.
- Meisández, Concha. "El cuento en la edad de Asomante". Asomante, 11, núm. 1 (1955), pp. 65-66.
- Menton, Seymour. "Pedro Juan Soto, Usmaíl". R.H.M., núm. 37 (1959), p. 12.
- Pabón, Francisco. "El puertorriqueño: realidad de fractura". La Palabra y el Hombre, (México), núm. 42 (1967).
- Rabassa, Gregory. "New Voices for Old Feelings". Review (Winter), 1974.
- Rodríguez Alcalá, Hugo. "Una obra de Pedro Juan Soto". El Mundo, el 16 de dic. de 1957.
- Rosa Nieves, Cesáreo. "Pedro Juan Soto, datos biográficos". en Historia panorámica de la literatura puertorriqueña. San Juan: Editorial Campos, 1963.
- Serra Deliz, Wenceslao. "Una novela de Pedro Juan Soto". El Mundo, el 9 de agosto de 1970, p. 19.
- Vientos Gastón, Nilita. "El primer libro de Pedro Juan Soto, Spiks". El Mundo, el 2 de feb. de 1957.

OBRA DE EMILIO DIAZ VALCARCEL

1. Cuentos

- Díaz Valcárcel, Emilio. "Destino". Alma Latina, el 7 de enero de 1950, p. 16.
- , -----, "El ladrón". Alma Latina, el 22 de abril de 1950, pp. 15, 20.
- , -----, "El bohío". Puerto Rico Ilustrado, el 15 de julio de 1950, p. 20.
- , -----, "El abandono". Puerto Rico Ilustrado, el 25 de nov. de 1950, pp. 15, 51.
- , -----, "Dos hombres". Asomante, 7, núm. (1951), pp. 84-88.
- , -----, "El soldado Damián Sánchez". Asomante, 12, núm. 3 (1956), pp. 25-29.
- , -----, "La sangre nuestra". El Mundo, el 29 de sept. de 1956, p. 26.
- , -----, "Monólogo de un pobre diablo". Artes y Letras, 2a época, núm. 8 (agosto, 1957), p.16.
- , -----, "Los héroes". Asomante, 14, núm. 1 (1958), pp. 59-62.
- , -----, El asedio y otros cuentos. México: Ediciones Arrecife, 1958.
- , -----, "Cuarto de soltero". El Mundo, el 7 de nov. de 1959, p. 10.
- , -----, Proceso en diciembre. Madrid: Taurus, 1963.
- , -----, El hombre que trabajó el lunes. México: Era, 1966.
- , -----, Napalm. Madrid: Taurus: 1971.
- , -----, "Otra versión de Raskolnikov". Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, 10 num. 38, (1968), pp. 24-27.

-----, Panorama, Narraciones
1955-1967. Río Piedras: Editorial Cultural, 1971.

2. Novelas

-----, Figuraciones en el mes de
marzo. Barcelona: Seix-Barral, 1971.

-----, Inventario. Río Piedras:
Editorial Cultural, 1975.

3. Ensayos

-----, "Apuntes sobre el desarrollo
histórico del cuento literario puertorriqueño y la
Generación del 40". Rev. del Inst. de Cultu. Puerto-
rriqueña, núm. 43 (1969), pp. 11-17.

-----, "Carta a Edwin Reyes".
Claridad, 13, núm. 301 (el 11 de abril de 1971), p.22.

4. Obras en Antologías

-----, "El regreso", en Rosa Nieves
Cesáreo, Antología del cuento puertorriqueño. San Juan
Editorial Campos, 1959, V. II, pp. 439-442.

-----, "La muerte obligatoria", en
Ocho cuentos de Puerto Rico. San Juan: I.C.P., p.27-
32.

-----, "El sapo en el espejo", en
René Marqués, Cuentos puertorriqueños de hoy.
San Juan: Club del Libro de Puerto Rico, 1969.

5. Traducciones

-----, "Black Sun". San Juan Review,
1, núm. 9 (1964), pp. 34-36.

-----, "Grandma's Wake". San Juan
Review, 1, núm. 1 (feb. 1964), pp. 26-28.

6. Capítulos sueltos de novelas

-----, "Harlem todos los días".
(Fragmento) Claridad (Suplemento en Rojo), marzo,
1975, pp. 15-15.

----- . "El acalde". (Capítulo de la novela inédita La península de las ocho calles.) El Mundo, el 9 de abril de 1960.

----- . La península de las ocho calles. (Capítulo II), El Mundo, el 17 de oct. de 1960.

ESTUDIOS SOBRE EMILIO DIAZ VALCARCEL

- Anglada, Luis L. "El autor y su obra--Proceso en diciembre". El Español, el 3 de junio de 1965.
- Arriba, "Ambiente y estilo en un área común". el 11 de junio de 1972.
- Arriba, "Díaz Valcárcel y la novela en Puerto Rico". el 17 de agosto de 1972, p. 21.
- Avance, "Diálogos con Emilio Díaz Valcárcel". Núm. 91 (22 de abril, 1974), pp. 39-41.
- Alizarna, Santiago. "Una novela escrita desde los márgenes del protagonista". Unidad, (San Sebastian) el 9 de junio de 1972.
- Arroita Jauregui, M. "Madrid y su mundo". El Alcazar, el 24 de mayo de 1972.
- Barrades, Efrain. "Comentario a un comentario". Claridad, el 20 de agosto de 1972, p. 21.
- Callan, Richard J. "Puerto Rico's Angry Poets". The Commonwealth, 75, núm. 11 (8 de dic. de 1961), pp. 276-278.
- Campos, Jorge. "Díaz Valcárcel: Puerto Rico y Corea". Insula, núm. 226 (1965).
- Campio, Carpio. "Napalm". Unión S.F. enero- junio, 1970, p. 80.
- Griba, (Madrid), "Figuraciones en el mes de marzo". 24 de junio de 1972.
- Corujo, Ricardo. "Al encuentro con nuestra cultura". La Hora, 7 al 13 de marzo de 1974, p. 18.
- Curutchet, Juan Carlos. "Una novela puertorriqueña". Revista Bel, (Barcelona) agosto, 1972.
- Cruz, Roberto. "Nuestra realidad política y una novela". La Hora, el 15 de dic. de 1972, pp. 18-19.
- De Albornoz, Aurora. "Puerto Rico en su literatura". Triunfo, el 19 de agosto de 1972.

De la Madrid, Gil. "Figuraciones en el mes de marzo dramatiza al Boricua atomizado por sociedad colonial". El Diario La Prensa, el 3 de octubre de 1972, p. 24.

Diario de Cádiz. "El escritor Díaz Valcárcel". 25 de julio de 1972, p. 13.

Donoso Pareja, Miguel. "Figuraciones en el mes de marzo". El Día (México) el 23 de julio de 1973.

El Mundo. "Los cuentos premiados por El Ateneo". el 15 de feb. de 1957, p. 26.

El Nuevo Día. "Un libro de Díaz Valcárcel". el 23 de junio de 1975, p. 26.

Fatra Barreiro, Gustavo. "Díaz Valcárcel: una poética del compromiso". Informaciones de las Artes y las Letras, el 4 de mayo de 1973, p. 5.

García Ramis, M. "Declaraciones en el mes de julio". Avance, núm. 52 (16 de julio de 1973), pp. 48-49.

González, José Emilio. "El asedio". El Mundo, el 4 de julio de 1959, p. 9.

-----, -----, "Proceso en diciembre". Asomante, 20, núm. 4 (1964), pp. 57-62.

-----, -----, "El hombre que trabajó el lunes". El Mundo, el 5 de agosto de 1973, p. 43.

-----, -----, "Inventario". Claridad, (Suplemento en Rojo) el de de agosto de 1975, pp. 10-16.

Imagen. "Puerto Rico ingresa al 'Boom'". (Caracas) 4-11 de julio de 1972, p. 13.

Informaciones. "Aptos para la guerra". el 9 de nov. de 1963.

Irizarry, Estelle. "Ingreso de Puerto Rico en "La nueva Narrativa" camino del lenguaje". Memorias del Congreso de La Nueva Narrativa Hispanoamericana, Vol. 1, 17 de agosto de 1974. pp. 41-44.

-----, -----, "Los hechos y la cultura en los E.E. U.U." Nivel, Gaceta de Cultura (México) 131, nov. 30 (1973).

Landro, Roque. "El escritor puertorriqueño, Emilio Díaz Valcárcel en Santiago". El Correo Gallego, el 10 de agosto de 1972.

López Nieves, L. "Entrevista al novelista Emilio Díaz Valcárcel". Claridad, 17, núm. 802 (27 de junio de 1975).

- Morey, Miguel y Garrido Carlos. "La Prensa recomienda Figuraciones en el mes de marzo". La Prensa (Barcelona) el 3 de mayo de 1972.
- Primera Página. "Puerto Rico al Traluz". (Alicante), el 5 de abril de 1972.
- Reyes, Edwin. "Entre...". Claridad, el 30 de mayo de 1971, p.23.
- Rodríguez, Ramón. "Existencialismo en última Valcárcel". El Mundo, el 15 de junio de 1975.
- , -----, "González cree obra Díaz Valcárcel ha renovado técnica narrativa en Puerto Rico". El Mundo, 31 5 de agosto de 1973, p. 18A.
- Sánchez, Ivelissa Elba. "Trece preguntas a Emilio Díaz Valcárcel". La Hora, el 14 de feb. de 1974, p. 21
- Sánchez, Luis Rafael. "El año literario en Puerto Rico". Avance, núm. 25 (10 de enero de 1973), pp. 16-17.
- Soto, Pedro Juan. "El 'sí' y el 'no' de Díaz Valcárcel". El Mundo, el 9 de mayo de 1959, p. 30.
- Valencia, Antonio. "Ambiente y estilo en un area común". Artiba, el 11 de junio de 1972.
- Ver y Vea (Caracas) "Figuraciones en el mes de marzo". el 29 de junio de 1972, p. 7.