

01086
14-3

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

JOSÉ LUIS GONZÁLEZ:
EL PROCESO DE FORMACIÓN DE UN NARRADOR

Por

Isabel María Ruscalleda Bercedóniz

Tesis sometida como uno de los requisitos
para la obtención del grado de
DOCTORADO EN LETRAS

Aprobada con la calificación de

Miembro del Tribunal Examinador

Fecha

S/A

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INTRODUCCIÓN

En el año 1974, mientras me desempeñaba como maestra en el Departamento de Instrucción Pública de Puerto Rico, surgió la oportunidad de continuar estudios doctorales en la Universidad Nacional Autónoma de México. Con ese propósito, ingresé en la División de Estudios Superiores (ahora División de Estudios de Posgrado) de la Facultad de Filosofía y Letras de la U. N. A. M. Unida a la experiencia enriquecedora del nuevo ambiente, tuve el beneficio de su magnífico profesorado, con el que compartí conocimientos. Los cursos de letras españolas e hispanoamericanas a los cuales asistí me pusieron en contacto con las nuevas corrientes estéticas y los métodos de crítica más recientes, superando, de este modo, los conocimientos previamente adquiridos.

Cuando llegó el momento de seleccionar el tema de la disertación correspondiente para la obtención del grado al que aspiraba, supe que la tarea del excelente relator puertorriqueño José Luis González cumplía con las exigencias de la calidad artística indispensable para semejantes análisis. Además, ya venía siendo hora de que se hiciera justicia, con un estudio abarcador, a la obra que inicia la modernización del cuento contemporáneo en Puerto Rico. Junto a estas razones de peso, coexistió otra de carácter personal, pero no menos significativa: la afinidad que con

su magisterio creador tienen mis preferencias literarias.

De entonces a esta parte me entregué a la realización de las distintas etapas que exige una investigación rigurosa. Los hallazgos bibliográficos de González y sobre él fueron creciendo a niveles considerables. La variedad de lugares y países a los que se ha extendido su palabra **artística** abarca varios idiomas de importancia en la actualidad. Localizar, adquirir y organizar todo este material -conservado básicamente en México y Puerto Rico- requirió años de paciente trabajo e innumerables visitas a bibliotecas, hemerotecas y colecciones públicas y privadas en la capital de la Isla. Aparte de los años durante los cuales residí en México y en los que llevé a cabo investigaciones sobre el tema, fue necesario viajar, en dos ocasiones más, desde Puerto Rico a la Capital Federal de ese país (1978 y 1981), para completar o verificar distintos aspectos del trabajo que se estaba realizando.

Lo otro, naturalmente, consistió en someter la obra de González a un escrutinio minucioso desde diferentes vertientes, como son el aspecto biográfico; el contexto socio-histórico y literario de Borinquen; el complejo ideológico de sus relatos; sus recursos narrativos sobresalientes y los elementos del lenguaje de mayor importancia en su vocación creadora. A esos efectos, redacté los siguientes capítulos: I. "Escorzo biográfico de José Luis González", II. "El cuento en la Generación del 50", III. "Orbe narrativo

de José Luis González. Los cuentos", IV. "Orbe narrativo de José Luis González. Los relatos novelescos", V. "Estructura narrativa" y VI. "El lenguaje narrativo de José Luis González".

Evidentemente, este estudio tiene como principal objetivo ofrecer una visión totalizadora de la producción que, como cuentista y relator novelístico, ha logrado este autor durante los últimos cuarenta años. Su innegable raíz puertorriqueña y la constante preocupación por los hombres y mujeres de su Patria obligan a realizar el examen de cada escrito suyo en íntima relación con los fenómenos sociales que motivan las experiencias transfiguradas por su gestión artística. Me dedico todos los esfuerzos posibles por dar fiel cumplimiento a este propósito.

Un proyecto de esta naturaleza es siempre un reto, máxime cuando, como en el caso presente, se trata de la totalidad de un mundo de ficción, el cual comprende los siguientes libros: En la sombra (1943), 5 cuentos de sangre (1945), El hombre en la calle (1948), Pausa -un relato de la emigración- (1950), En este lado (1954), La galería y otros cuentos (1972), Hubrá se fue a la guerra (y otros relatos) (1972), Cuento de cuentos y once más (1973), En Nueva York y otras denuncias (1973), Veinte cuentos y más (1973), Salida de otro tiempo (1973) y En la gloria (Grónicas con "ficción") (1973).

No obstante las dificultades inherentes a una empresa de esta envergadura es de inestimable valor el auxilio que ofre-

cen artículos y ensayos -aunque parciales- de estudiosos como: Margot Arce de Vázquez, Efraín Barradas, Carmen Alicia Cadilla, Arcadio Díaz Quiñones, Félix Franco Oppenheimer, José Emilio González, René Marqués, Juan Martínez Capó, Francisco Matos Paoli, Concha Meléndez, y Josefina Rivera de Álvarez, entre los más sobresalientes críticos puertorriqueños. De los extranjeros, merecen recordarse: Andrés O. Avellaneda, Robert Friedman, Gastón García Cantú, Gerald Guinness, Noé Jitrik, Gordon K. Lewis, Eduardo Lissalde, Sergio Pitol, Ángel Rama y Jorge Ruffinelli.

Creo haber cumplido a cabalidad la meta que me impuse al desarrollar el tema inscrito: José Luis González: el proceso de formación de un narrador.

Finalmente, deseo agradecer las atenciones que me brindó José Luis González en las múltiples ocasiones en que solicité su ayuda durante la elaboración de esta tesis. De igual modo, tengo que consignar la comprensión y el auxilio recibidos del Sr. Arturo Souto, en el desempeño de sus funciones como Asesor. A mi hermano Jorge María Buscalleja Bercedónia reconozco la paciente orientación diaria de sus consejos. Debo a mis padres el inextinguible apoyo expresado a lo largo de estos años. La diligente labor mecanográfica de la señora Milia Lebrón Santalicia es responsable de la buena presentación de este libro, por lo cual tiene mi más sincera gratitud.

ABREVIATURAS

1. <u>Art. cit.</u>	: Artículo citado
2. <u>BOE</u>	: <u>Balada de otro tiempo</u>
3. <u>CC</u>	: <u>Cuento de cuento y once más</u>
4. <u>Coor.</u>	: Coordinador
5. <u>Dir.</u>	: Director
6. <u>Ed.</u>	: Editor (es) o Edición (es)
7. <u>EEL</u>	: <u>En este lado</u>
8. <u>EHC</u>	: <u>El hombre en la calle</u>
9. <u>E.L.C.</u>	: En la cornisa
10. <u>ENV</u>	: <u>En Nueva York y otras desgracias</u>
11. <u>ES</u>	: <u>En la sombra</u>
12. <u>Est. bio.-crít.</u>	: Estudio biográfico-crítico
13. <u>Inf.</u>	: Informativas
14. <u>Imp.</u>	: Imprenta
15. <u>Int.</u>	: Introducción
16. <u>LG</u>	: <u>La galería y otros cuentos</u>
17. <u>L. L.</u>	: <u>La llegada</u>
18. <u>MEG</u>	: <u>Habrí se fue a la guerra (y otros relatos)</u>
19. <u>Mbro.</u>	: Maestro
20. <u>Not.</u>	: Nota (s)
21. <u>P</u>	: <u>Paisa --un relato de la emigración--</u>
22. <u>P.S.N.</u>	: Página (s) sin numerar
23. <u>Pref.</u>	: Prefacio
24. <u>Prel.</u>	: Preliminar
25. <u>Pról.</u>	: Prólogo
26. <u>Recop.</u>	: Recopilación
27. <u>Rev.</u>	: Revisión
28. <u>Sel.</u>	: Selección
29. <u>S.C.</u>	: Solapa carpeta
30. <u>S.C.C.</u>	: Solapa contracarpeta
31. <u>S.F.</u>	: Sin fecha
32. <u>Trad.</u>	: Traductor (es) o traducción
33. <u>VCP</u>	: <u>Veinte cuentos y Paisa</u>
34. <u>5 CS</u>	: <u>5 cuentos de sangre</u>
35. <u>//</u>	: Párrafo

CAPÍTULO I

ESCORZO BIOGRÁFICO DE JOSÉ LUIS GONZÁLEZ

A. Los primeros años

1. Estudios iniciales. José Luis González Coiscou nació en Santo Domingo, República Dominicana, el 8 de marzo de 1926. Hijo único de José Luis González Toledo, natural de Camuy, Puerto Rico, y Mignon Coiscou Henríquez, de Santo Domingo.

En 1930, cuando apenas tenía cuatro años de edad, su familia se traslada a Santurce, Puerto Rico. A partir de ese momento, la Isla se convierte en objeto de su afecto más entrañable. La tierra y el hombre puertorriqueños llegan a ser, con el correr del tiempo, una vivencia tan profunda que, a temprana edad, se revelan como las máximas preocupaciones de su quehacer literario.

Sus estudios primarios se inician en la Academia del Perpetuo Socorro de Miramar, escuela privada donde estudió un año de Kindergarten y parte del primer grado, desde 1930 hasta 1931. En 1932, ingresa en la Escuela Maestro Cordero, en Santurce, donde prosigue sus estudios elementales. En 1935, a la edad de nueve años, "hizo su primera tentativa literaria: un poema que no se cristalizó."¹ Desde 1937 recorre otros planteles, entre los que cabe mencionar: las escuelas Laureano Vega, A. S. Luchetti, Román Baldorioty de Castro y la Escuela Superior Central de

¹/Anónimo7, "José Luis González ha sido incluido en programa de la Escuela del Aire", La Torre, 21 de noviembre de 1945, p. 3.

Santurce. Esta movilidad constante correspondía a los traslados residenciales de sus progenitores. Vivió en la calle Wilson de Santurce y, posteriormente, en el barrio Juan Domingo de Guaynabo, donde su padre había instalado una vaquería. En 1938 se muda a Caparra, más tarde a la Calle Tetuán de San Juan y, por último, al sector de Hato Rey. José Luis González es, como él mismo se autodenomina, un "hijo de la ciudad"², puesto que esos lugares pertenecen a lo que hoy se denomina como Zona Metropolitana de la capital insular.

Este deambular -consecuencia lógica de la depresión económica de los años treinta en Estados Unidos, y, por ende, en Puerto Rico, dado el status colonial vigente-, lejos de afectar adversamente al futuro escritor, lo nutrió de vivencias que enriquecen su formación, creándole conciencia de la realidad histórica y social en que se desenvolvía.

B. La vocación literaria

1. Mentores y fuentes. Ya en 1938 se va perfilando, en el joven González, su interés por el quehacer literario, hecho que manifiesta en los siguientes términos:

...combatía mi tedio de hijo único leyendo todo lo que caía en mis manos (y solían caer las cosas más disímiles: desde Naná y el Quijote hasta Facundo y Los tres mosque-teros) y escribiendo truculentas historias de piratas en el Mediterráneo y de aventureros (europeos y despiadados, inevitablemente) en el corazón del África.³

² José Luis González, "Autobiografía", en René Marqués, Cuentos puertorriqueños de hoy, p. 83.

³ José Luis González, "Cuento de cuentos", Cuento de de cuentos y once más, p. 8-9.

Ese mismo año ocurre un hecho que habría de contribuir significativamente a su formación de escritor. Nos referimos a la llegada a Puerto Rico del narrador dominicano Juan Bosch, autor de indiscutibles méritos, especialmente en lo que se refiere a su cuentística: Camino Real (1933), Indios (1935), Dos pesos de agua (1941), Ocho cuentos (1947) y La muchacha de la Guaira (1955), obras en las que recoge con veracidad y ternura la vida sencilla del campesino antillano.

Bosch, quien era amigo de la familia, al conocer la inclinación de José Luis González por las letras, se interesa por sus escritos. Cuando se refiere a esa época, en la que contaba doce años, nuestro autor señala:

Dos lectores asiduos tenía yo entonces: mi madre y un condiscípulo en la escuela Baldorioty de Castro. Este último, cuyo nombre no recuerdo pero sí su afición al violín, extravió sin remedio aquellos engendros laboriosamente manuscritos. Pero no antes de que mi madre, sin consultarme, se los mostrara a su compatriota Juan Bosch. Siempre recordaré el día en que Bosch, de visita en mi casa, me llamó aparte y con toda la benévola solemnidad del caso me dijo que yo poseía talento literario y tenía la ineludible obligación moral de cultivarlo.⁴

Bosch entiende que, a pesar de la variedad y cantidad de obras que el joven lee, necesita crearse conciencia de los valores que rigen la obra literaria, a fin de formularse su propio pensamiento creador y manejar con soltura los recursos básicos del lenguaje. Se da a la tarea de planearle una serie de lecturas paralelas que incluía las Novelas ejemplares de

⁴Ibid., p.9.

Cervantes y los relatos de aventuras de Emilio Salgari. Con respecto a estas lecturas, González manifiesta que Bosch le dijo exactamente:

A Cervantes vas a leerlo para familiarizarte con la riqueza del idioma, no para que lo imites, porque cada época tiene su propia voz, sino para que cobres conciencia de la grandeza de tu idioma. Y a Salgari vas a leerlo para aprender a narrar con fluidez y eficacia.⁵

La segunda etapa del adiestramiento consistió en redactar pequeños textos descriptivos sobre aspectos cotidianos y sencillos. Cuando Bosch consideró que había aprendido las destrezas básicas de oír y ver del escritor realista, le permitió volver a narrar. Y, como es lógico suponer, lo que empezó a escribir ya no fueron historias fantásticas, sino sobre sucesos anclados en la realidad y que fueron un adelanto de lo que serían sus cuentos de En la sombra.

Alrededor de 1939, el narrador de Quisqueya le había mostrado al escritor en formación otra gran figura del relato hispanoamericano: Horacio Quiroga, "maestro absoluto" del cuento y del cual Bosch era "hijo literario".⁶ En Quiroga, autor de obras tales como: Cuentos de amor, de locura y de muerte (1917), Cuentos de la selva (1918), El salvaje (1920) y Anaconda (1921), entre otras, encuentra González un magnífico exponente de la

⁵ José Luis González, en Buenaventura Piñero Díaz, "Entrevista con José Luis González", p. 2.

⁶ José Luis González, en Pedro Juan Soto, "José Luis González, ese desconocido", Pról. de Veinte cuentos y Paisa, p. 13.

esencia americana, especialmente de la naturaleza selvática, misteriosa e insondable, como el alma atormentada y confusa del propio creador uruguayo.

Cuando Bosch parte hacia Cuba, en 1939, deja a su discípulo en manos de la poeta Carmen Alicia Cadilla. Como baluarte de la lírica femenina puertorriqueña, Carmen Alicia Cadilla era figura de enlace con los más destacados escritores de Hispanoamérica, hecho que le permitió acumular en su biblioteca obras de incalculable valor. José Luis González supo aprovechar esta circunstancia para nutrirse de las corrientes literarias de avanzada, vigentes en todo el Continente.

De sus largas horas en "Musarañilandia" (como jocosamente le llamaba la poeta a su habitación-biblioteca), el joven González recibió la influencia de dos destacados cuentistas: el salvadoreño Salvador Salazar Arrué (Salarrué) y el uruguayo Juan José Morosoli. Salarrué es autor de Cuentos de barro (1933), donde enfoca la vida miserable de los indios sufridos, explotados y supersticiosos, temas con los cuales el boricua sintió afinidad.

Juan José Morosoli, en narraciones como "Hombres" (1932), "Los albañiles de los tapes" (1936), "Hombres y mujeres" (1944) y "Perico" (1947), capta la vida de los hombres humildes del campo, por los cuales el puertorriqueño sentía gran preocupación en el ámbito nacional.

En los escritores cubanos, Lino Novás Calvo y Enrique Labrador Ruiz, descubrió nuestro autor otras posibilidades del relato. Con el primero, la modernidad al narrar. En el segundo, un aliento poético contenido. Poco más tarde, José Luis González

descubriría por sí solo a sus "otros dos maestros capitales: el ecuatoriano José de la Cuadra y el norteamericano Ernest Hemingway".⁷ Ambos son exponentes de un modo narrativo en el que se prescinde de adornos superfluos, porque lo que interesa es la expresión concisa, rápida y precisa.

En este último año (1939), González se gradúa de octavo grado en la Escuela Román Baldorioty de Castro. Ingresaba en la Escuela Superior Central, donde completa sus estudios secundarios en 1943.

Durante los años de 1940 y principios de 1941, pierde interés por la literatura, como resultado de los cambios anímicos del adolescente que se esfuerza en cimentar la personalidad y descubrir su vocación. Se entusiasma, entonces, con el deporte y la milicia. Desde 1941 en adelante se renueva su interés por las letras y vuelve a visitar a Carmen Alicia Cadilla. Comienza la lectura de los tres grandes novelistas de la literatura hispanoamericana del momento: el colombiano José Eustasio Rivera, creador de La vorágine (1924); el argentino Ricardo Güiraldes, autor de Don Segundo Sombra (1926) y el venezolano Rómulo Gallegos, con su obra cumbre Doña Bárbara (1929), seguida de Cantaclaro (1934) y Canaima (1935).

Con ellos, González trasciende las concepciones pintoresquistas y costumbristas del campesino puertorriqueño -tan en boga entre los escritores del país-, para adentrarse en el drama

⁷José Luis González, "Cuento de cuentos", Cuento de cuentos y once más, p. 12.

del hombre americano en lucha constante contra una naturaleza hostil y destructora.

Con las primeras obras de Pío Baroja, González reconoce una deuda, ya que fue uno de sus maestros en lo que se refiere al aliento poético, la ternura y su fe sencilla en la bondad de sus personajes. Lee también a escritores puertorriqueños como: Manuel Zeno Gandía, Miguel Meléndez Muñoz y Enrique A. Laguerre. Zeno Gandía, el gran novelista de finales del siglo pasado y de los primeros veinticinco años del presente, había publicado: La charca (1894), Garduña (1896) y El negocio (1922). Miguel Meléndez Muñoz era suficientemente conocido por los relatos y estampas publicados en periódicos y revistas, los cuales reúne en sus volúmenes: Cuentos del Cedro (1936), Cuentos de la Carretera Central (1941) y Retablo puertorriqueño (1941). Por último, Enrique A. Laguerre, autor de La llamarada (1935), novela que plantea los problemas sociales costaneros del cañaveral, como consecuencia del abuso de poder por parte de las grandes corporaciones azucareras, y Solar Montoya (1941), que narra la vida campesina inherente a la cultura del café en las alturas.

Participa, por otro lado, de la corriente renovadora de Emilio S. Belaval, que tiene en su haber dos obras primerizas: El libro azul (1918) y Cuentos para colegiales (1922), todavía de tanteos y ensayos en el género. Los cuentos de la Universidad (1935), muestran a un narrador seguro y diestro, que confirma su maestría innegable en Cuentos para fomentar el turismo (1946), publicado algo tardíamente.

Durante el 1942, José Luis González produce alrededor de

doce cuentos que leían una condiscípula, su madre y Carmen Alicia Cadilla. Hacia fines de ese año decide probar suerte y se encamina a la redacción de Alma Latina, dirigida por el poeta Graciany Miranda Archilla. Tras uno de sus momentos más difíciles de adolescente, dada la aparente indiferencia con que fue recibido, deja el relato "El viento" que, para sorpresa suya, salió publicado quince días después, el 7 de noviembre de 1942. En aquella narración, el joven se hacía eco de la problemática que aquejaba al obrero del cañaveral, levantando su voz de protesta frente a la injusticia y la explotación por parte de los terratenientes y dueños de los grandes ingenios azucareros. Casi al mismo tiempo, se le abrieron las puertas del semanario Puerto Rico Ilustrado, dirigido entonces por José S. Alegría. Allí publica, el 3 de julio de 1943, "El despojo" que como indica su título, enfoca otro de los grandes problemas del hombre humilde del campo.

En la Escuela Superior Central se desempeñó como Director del periódico Centralino, donde escribía los editoriales y otros artículos de interés para la comunidad estudiantil. Cabe mencionar el artículo que escribió en 1942 sobre el vicio de fumar, titulado "Nicotina vs. atletismo".

C. Los años universitarios: Nacimiento de un autor

1. En la sombra. En 1943, ingresa en la Universidad de Puerto Rico y ocurren dos hechos fundamentales en su vida, que habrían de configurar su pensamiento político y literario: ingresa en el Partido Comunista Puertorriqueño, apadrinado por Jane Speed Andrae y Deusdedit Marrero, y, por otro lado, publica

En la sombra, su primer libro de cuentos. Algunas de esas narraciones ya habían salido publicadas en Alma Latina: "El compadre", "La guardarraya", "Pájaros de mar en tierra", "San Andrés" y "Un hombre". Los cuentos "El cobarde" y "Viejo Melesio", correspondientes a esta época, no fueron incorporados en la obra. El primero pasó a formar parte de 5 cuentos de sangre, segundo libro del autor. El "Viejo Melesio" no ha sido recogido en ninguna de sus colecciones posteriores.

José Luis González explica estos acontecimientos significativos de la siguiente forma:

El año 43, que es cuando publico mi primer libro de cuentos, es también el año en que me afilié al movimiento socialista puertorriqueño. Y en realidad lo que me llevó a la militancia socialista fue lo mismo que me llevó a tratar ciertos temas literarios. Todo fue parte de un mismo proceso de toma de conciencia frente a la realidad de mi país.³

La publicación de En la sombra, con el prólogo "Puertorriqueñidad del cuento de José Luis González" de Carmen Alicia Cadilla, le valió al autor los elogios de numerosos escritores del país.

El reconocido cuentista Humberto Padró, de la Generación del 30, autor de Diez cuentos (1929) y El antifaz y los demás son cuentos (1960), escribe:

A los 18 años de edad, José Luis González entra con paso firme en el campo de la literatura narrativa puertorriqueña. Su primer libro

En la sombra dado a la publicidad a fines del pasado mes de diciembre, es de lo más acabado que en el género del cuento ha producido el arte literario en nuestro país.⁹

Este mismo acontecimiento llevó a Padró a escribir la décima "Dolor jíbaro":

Compañero José Luis:
 Ese tu libro primero
 Capta con ojo certero
 El problema del país;
 En él domina un matiz
 Triste, trágico, sombrío,
 Que arroja al pobre bohío
 Del hombre de la montaña
 Que tiene amarga la entraña
 Al ver su predio baldío.¹⁰

El poeta y dramaturgo de la Generación del 30, Pedro Juan Labarthe, señala:

Pensar que un chico de dieciocho años en esta época, esté pensando en el dolor del campesino, es cosa que pone a uno a meditar hondamente. Este joven está sufriendo por el campesino. Y no lo dice en la hora de la cena en su casa, o en la esquina, sino que escribe cuentos, muchos cuentos que delatan la miseria. Y los escribe bien: El campo se le ha metido corazón adentro y protesta, y no lo hace líricamente, no, lo hace como hombre de tribuna.¹¹

El apoyo moral de estos escritores sirve de estímulo a aquel joven que comenzaba su quehacer literario. Reconoce que: "Eso me llevó a tomar la decisión de hacer lo mismo si algún día llegaba a ser escritor viejo y prestigioso."¹²

⁹Humberto Padró, "San Juan por dentro", El Imparcial, 8 de enero de 1944, p. 4.

¹⁰Ibid., p.4.

¹¹Pedro Juan Labarthe, "En la sombra", Alma Latina, 29 de enero de 1944, p.18.

¹²José Luis González, "Entrevista..." cit., p. 3.

2. El periodista (1). Desde 1943, empieza también su colaboración con el periódico universitario La Torre. El 3 de noviembre de ese año escribe un "Editorial" censurando el hecho de que el aniversario de la muerte de Antonio S. Pedreira haya pasado inadvertido para las autoridades universitarias. Resiente la total indiferencia por quien "todo lo dió a la Universidad y a la Patria."¹³ Entre otras cosas señala:

Los recuerdos para que perduren, deben mantenerse vivos. Con haber dado el nombre de Pedreira a un edificio y a una colección de libros puertorriqueños, no basta. No bastaría con levantar un monumento de dimensiones gigantescas en nuestro campus. Para insuflarle vida a ese recuerdo que no debe morir, hay que hacer otras cosas."¹⁴

Durante algún tiempo tuvo a su cargo una sección de La Torre titulada "Quién es quién en la U.P.R." (Otras veces escrito U P I.) En ella reproducía entrevistas a estudiantes que de alguna forma destacaban en el recinto universitario. Cinco de estos artículos fueron: "Charmette, nació simpática", "Celestino habla a tiempo", "María Cora Inés Yaco", "Tello iba a ser farmacéutico" y "Un fresco que se las trae".

Ya en 1944, escribía artículos de temas variados con la intención de crear conciencia sobre los males que aquejaban al pueblo puertorriqueño, exaltando con vigor los valores culturales y destacando las virtudes de nuestra gente. Por ejemplo:

¹³ José Luis González, "Editorial", La Torre, 3 de noviembre de 1943, p. 4.

¹⁴ Ibid., p.4.

"Biografía del Aprismo" [17, 2 y 3, "El peligro de la tradición", "El 'Readers Digest' y el fascismo norteamericano", "El teatro aficionado en Puerto Rico" y "Un estudiante que dicta cátedra". A la par con estas colaboraciones, José Luis González publica otras narraciones en Alma Latina y Puerto Rico Ilustrado. A la primera revista corresponden: "Cangrejos", "¡No creo en Dios!" y "Regalo de Reyes". A la segunda publicación pertenecen: "El ausente" y "Miedo".

José Luis González intenta también su incursión en el campo del teatro. Sobre este asunto nos enteramos por medio del artículo "Rivera Álvarez y J. L. González escriben obra en colaboración", aparecido el 29 de marzo de 1944 en La Torre. Allí se indica que ambos estaban trabajando en un drama titulado Nosotros los decentes, pieza en tres cuadros que montaría "La Trulla" en el teatro de la Universidad.¹⁵

El joven periodista fue nombrado redactor de La Torre en 1945. Desde esta posición, su aportación fue extensa y variada, cubriendo aspectos que iban desde política internacional, literatura, personajes importantes, hasta los asuntos más estrechamente ligados al medio universitario. Algunos de estas colaboraciones fueron: "Al margen de un artículo sobre arte por Félix Frago Oppenheimer", "Comisión legislativa estudia cooperativas de Canadá", "Estudiantado aprobó resolución protestando intervención

¹⁵ En entrevista telefónica, el 18 de marzo de 1980, con el Sr. Edmundo Rivera Álvarez, nos enteramos de que el proyecto no llegó a cristalizar.

política en U.P.R.; respaldó independencia", "Estudiantes favorecen elección directa del Presidente del Consejo", "Ilia Ehrenburg, escritor de los pueblos que pelean contra el nazi", "José Joaquín Rivera Chevremont hace su entrada en la poesía social", "La más nueva fraternidad del Campus ya tiene casa capitular en Río Piedras", "La Real Academia sirve al fascismo", "Literatura; arte y misión social", "Literatura y periodismo", "Localización de la Escuela de Medicina no compete a legisladores dice Rector", "¿Quiénes son los que protestan por el acto de piquete ante Fortaleza?", "Rodríguez Bou explica su labor enseñando a leer y escribir a adultos en varios países de Hispanoamérica" y "Servicio de teléfono en vías de mejorar".

En este mismo **vocero** universitario (La Torre) se publica, el 17 de enero de 1945, un "Fragmento de novela" que correspondía a una obra suya en preparación, según se indica en una nota periodística que precede al relato. En dicho fragmento se plantea el viejo tema hispánico de la honra en una pequeña localidad de la Isla. El cacique pueblerino termina respondiendo, por su deuda, con la vida. Las narraciones "La esperanza", "En la sombra" y "Encrucijada" también fueron reeditados durante este mismo período.

3. Los 5 cuentos de sangre. El cuentista novel, siguiendo su inalterable decisión de plantear los problemas económicos, sociales y emocionales de nuestro pueblo, da a la luz pública su segundo libro: 5 cuentos de sangre. El Instituto de Literatura Puertorriqueña le concedió un premio por esa obra en 1946.

Francisco Matos Paoli, en su prólogo, analiza brevemente los méritos de estas narraciones. Entre otros aspectos menciona que ésta "no es una mera colección de relatos sueltos sino un conjunto literario que tiene su mundo propio insobornable."¹⁶ Más adelante, dice: "La médula de estos cuentos es esa: el querer forjar un mundo de calidad humana en la presencia sobrecogedora de la sangre."¹⁷

Julia Córdova Infante, refiriéndose al joven autor, escribe:

José Luis González es demasiado joven para haber logrado, lo que ha logrado ya, por estudio o experiencia. Hay mucho en él de intuición, de arte natural y espontáneo, de adivinación maravillosa.¹⁸

Estas manifestaciones de adhesión al escritor revelan que ciertos críticos veían en el narrador una fibra creadora con buenas posibilidades que habría de confirmar su calidad con el paso de los años.

4. El periodista (2). Próximo a concluir el 1945, se funda en la Universidad el periódico en inglés U.P.R. Campus Reporter, cuyo redactor literario fue José Luis González. En él publica varias traducciones de sus cuentos: "Contraband", "Dead Time" y "Cowards Also Die", en las que se pone de manifiesto

¹⁶ Francisco Matos Paoli, "José Luis González: cuentista del hombre común", Pról. de 5 cuentos de sangre, p. 27.

¹⁷ Ibid., p.7.

¹⁸ Julia Córdova Infante, "5 cuentos de sangre", Asomante, enero-marzo de 1946, p. 84-85.

un esfuerzo loable de verter en otra lengua sus creaciones, no obstante que pueda señalarse el exceso de literalidad en el desempeño de esa tarea. Asimismo, González es incluido en el programa de la Escuela del Aire del Departamento de Educación titulado: "Cuentos Puertorriqueños para Escuela Superior". Allí participó en igualdad de condiciones con prestigiosos cuentistas de generaciones anteriores: Matías González García, Pablo Morales Cabrera, Miguel Meléndez Muñoz y Emilio S. Belaval.

El año de 1946 es intensamente productivo en la vida estudiantil de José Luis González. Mientras finaliza sus últimos cursos, conducentes al grado de Bachillerato en Artes (Licenciatura), continúa su aportación al campo periodístico y literario. Fue redactor especial del periódico Patria de la Sociedad Independentista Universitaria, y de otros voceros, tales como: La Chispa y Bayoán. Publica artículos variados y, en ocasiones, polémicos en La Torre. Entre los primeros se encuentran: "Hispanoamérica empieza a tomar conciencia de su destino, dice el escritor Mariano Picón-Salas", "Julio César Rosado del Valle: pintor que nunca ha tenido un maestro", "Presidente del Partido Comunista, César Andreu, estudia en la U.P.R.", "Radioforos de la voz levantan interés en problemas nuestros", "Universitarios cooperan en estudio antropológico sobre Lajas con el profesor visitante Morris Siegel" y "Venta reciente de libros en la U.P.R. demuestra que el público los compra cuando no tienen precios excesivos."

Como artículos polémicos, podemos mencionar: "Conferencia de la Dra. Victoria Kent el viernes tuvo carencia de mensaje para los estudiantes universitarios", "El artículo del Capt. Sánchez

Hidalgo sobre Rusia Soviética está prejuiciado" y "Rectificaciones a un artículo del ex capitán Efraín Sánchez Hidalgo."

En el campo literario, publica los cuentos "El escritor", que aparece en la revista Asonante, en octubre-diciembre de 1946, y "El hijo", en La Torre, el 6 de febrero de 1946. Este último recibió una medalla de oro, al otorgársele el primer premio en un concurso auspiciado por la Fraternidad Alfa Beta Xi. El jurado, compuesto por la doctora Concha Meléndez, el doctor Francisco Manrique Cabrera y el señor Enrique A. Laguerre, consideró que este cuento era el que tenía un equilibrio más justo entre todos sus elementos.

5. Estudios posgraduados: Nueva York. A mediados de 1946, González se gradúa en la Universidad de Puerto Rico con CUM LAUDE, que era el máximo reconocimiento para los estudiantes aprovechados. Obtiene una especialización (Major) en Ciencias Políticas y una subespecialización (Minor) en Economía. Jaime Benítez, entonces rector de la Universidad, decide becar a los graduandos más aventajados para que hicieran estudios postgraduados en los Estados Unidos. José Luis González solicita la beca para estudiar periodismo en la Universidad de Columbia en Nueva York. Luego de una primera negativa, que le impide matricularse a tiempo en el mencionado centro docente, se le concede media beca. Es evidente que la militancia socialista del joven estudiante influyó en este claro discrimen de las autoridades universitarias. Pero, no obstante las dificultades económicas que este hecho habría de provocar, el recién graduado viaja a Nueva York y se matricula en la New School for Social Research, donde comienza los cursos de

Maestría en Ciencias Políticas.

En 1947, mientras realiza sus estudios, se entera, a través de un diario neoyorquino, de la posición adoptada por el señor Mariano Villaronga -candidato a Comisionado de Instrucción de Puerto Rico- en relación con el problema del idioma en la Isla. El Comisionado Residente en Washington, Antonio Fernós Isern, señala que el señor Villaronga "comprende que los puertorriqueños somos ciudadanos americanos y el idioma fundamental de los Estados Unidos es el inglés." Añade que "Villaronga se da cuenta de que el inglés es la lengua de la democracia y que los puertorriqueños deben aprender inglés y aún más."¹⁹

Ante estas manifestaciones, José Luis González siente una profunda indignación y escribe el artículo: "Un alerta desde acá", y lo envía a Luis Garrastegui, director del periódico estudiantil El Universitario, en Río Piedras, Puerto Rico. En dicho artículo, publicado el 15 de abril de 1947, refuta las ideas del señor Villaronga, a la par que condena la actitud antipatriótica y de "jaibería" política de nuestros dirigentes. Entre otras cosas señala, en varios lugares de su escrito:

Yo no sé hasta qué punto el estudiantado universitario está enterado de la conspiración que se viene tramando aquí en contra de nuestro pueblo y de nuestra nacionalidad.

.....
Gentes que ayer fueron prestigio de nuestro movimiento intelectual, de nuestra ideología

¹⁹ Antonio Fernós Isern, en José Luis González, "Un alerta desde acá", El Universitario, 15 de abril de 1947, p. 3,5,6.

anti-imperialista, hoy se faltan el respeto a sí mismos al decir -sabiendo que no es cierto- que el inglés es la lengua de la democracia.

.....
 Lo que ha pasado es que estos señores, perdida hace tiempo su fé en nuestro pueblo, en la gran fuerza moral de nuestras masas, se han entregado a un jueguito vergonzoso con el imperialismo yanqui "para sacarle al amo lo más que se pueda".²⁰

Y termina diciendo:

Solamente la participación activa del pueblo puertorriqueño en la lucha por su independencia, la creación de una Legislatura con una mayoría incondicionalmente independentista, podrá evitar que se "convierta a Puerto Rico en un pueblo bilingüe", que se nos desnacionalice y que se sigan pisoteando indefinidamente nuestras aspiraciones a una vida de libertad y de decencia.²¹

Ch. Regreso

1. El hombre en la calle. En el verano de ese mismo año de 1947, González trabaja como mesero en un campo de verano, al norte del estado de Nueva York, y, un poco más tarde, regresa a Puerto Rico, con la intención de integrarse a la cátedra universitaria, pero fue informado que la Institución no estaba interesada en sus servicios. Posteriormente se entera de que la negativa a permitirle trabajar obedecía a represalias tomadas, a causa de las ideas expuestas por él en el periódico El Universitario contra el candidato a Comisionado de Instrucción.

Con la ayuda de la señora Clara Lugo de Sendra, quien

²⁰ Ibid., p. 3,5,6.

²¹ Ibid., p.6.

dirigía la División de Cooperativas de la Autoridad de Tierras, consigue el puesto de redactor del boletín de las cooperativas llamado La Junta. Allí trabaja durante un año y es, precisamente, durante ese tiempo en que escribe casi todos los cuentos de El hombre en la calle. Él estaba consciente de que su ideología política habría de entrar en serio conflicto con la dependencia gubernamental en la cual servía y decide presentar su renuncia. Ya para entonces, empieza a perfilarse en González la idea de la emigración.

A principios de 1948, se organiza en la Isla la Vanguardia Juvenil Puertorriqueña, cuya directiva quedó encabezada por José Luis González, en calidad de presidente. Esta agrupación tenía su propia constitución, la cual establecía que:

... es una organización no partidista de jóvenes obreros, campesinos e intelectuales, dedicada al mantenimiento y engrandecimiento de la tradición democrática y progresista de la juventud puertorriqueña, a la lucha por la independencia de Puerto Rico, a la consecución de medidas sociales y económicas que mejoren las condiciones de vida de la juventud y del pueblo puertorriqueño en general, y al establecimiento eventual del sistema socialista en la Isla.²²

En 1948, publica su tercer libro de cuentos: El hombre en la calle. El gran escritor de la Generación del 50, René Marqués, dice:

El libro marca un jalón en nuestra literatura narrativa contemporánea ya que en él aparece,

²² [Anónimo 7, "Organizan sociedad de jóvenes para establecer el socialismo", El Mundo, 24 de febrero de 1948, p. 4.

por vez primera en un escritor de categoría, el hombre del proletariado "en la calle", es decir, en la ciudad. Se inicia así el cultivo serio de tema y ambiente urbanos que han de caracterizar gran parte de la producción puertorriqueña de los últimos años.²³

Es, por lo tanto, con esta obra que González inicia la preocupación por el hombre puertorriqueño dentro de un contexto urbano que, si bien él no es el primero en destacar en la narrativa puertorriqueña -recuérdese a Manuel Zeno Gandía, José I. De Diego Padró, Emilio S. Belaval, Humberto Padró, Enrique A. Laguerre y Pedro Juvenal Rosa, entre otros-, en ninguno anteriormente tuvo el sello de modernidad, de tiempo nuevo, que ya se gestaba desde los años iniciales de esta década, con el reciente orden político.

Irrumpe, pues, una sensibilidad distinta que está atenta a su hora inmediata. Interesa en este volumen de cuentos la exploración de la sicología puertorriqueña en la capital y la consideración de la dramática lucha de clases que mueve la historia, de acuerdo con la concepción marxista. Una denuncia y una revelación -sociedad y arte- aúna este libro precursor y maestro de la Generación del 50.

D. Ajetreo político y Paisa

1. Foro nacional e internacional. En el verano del 48, nuestro autor asiste como delegado a la convención nacional del Partido Progresista Norteamericano en Filadelfia, el cual había sido fundado como tercera opción y cuyo candidato presidencial

²³ René Marqués, "José Luis González", Cuentos puertorriqueños de hoy, p. 80.

era Henry A. Wallace. En Puerto Rico se organiza el Comité Pro Wallace para apoyarlo en su candidatura. González, junto a otras personas de diversa afiliación política, formaba parte de ese comité que, posteriormente, lo eligió delegado a la reunión de Filadelfia. En el mes de julio, parte hacia los Estados Unidos, donde los días 23, 24 y 25 se celebraría la Convención del partido y abogar por que el mismo incluyera en su programa la independencia para Puerto Rico. Luego de su intervención, continúa viaje a Nueva York, donde permanece hasta el 1949. Allí trabajó como oficinista y redactor del periódico de izquierda en español Liberación. Este semanario era el órgano de la izquierda hispana en Nueva York y, como señala González, ... "defensor insobornable y militante de la comunidad puertorriqueña, española e hispanoamericana..." 24

De sus experiencias en la urbe neoyorquina, desde los años que corren del 1946 al 1949, nacen tres relatos: Paisa, "En Nueva York" y "El pasaje", así como el primer capítulo de su novela Jonás Caribe, obra en preparación.

En 1949 viaja de Nueva York a México, a participar como delegado en el Congreso Continental de Partidarios de la Paz. El mismo se celebró del 5 al 12 de septiembre, y según González:

...fué un acontecimiento de trascendencia difícil de exagerar. Allí se dió cita lo mejor, lo más alto y lo más variado de las

24 José Luis González, "Bernardo Vega: el luchador y su pueblo", en César Andreu Iglesias, Memorias de Bernardo Vega (Contribución a la historia de la comunidad puertorriqueña en Nueva York, p. 10.

ciencias, de las artes, del movimiento obrero y la política progresista del hemisferio. Figuras de la talla de Pablo Neruda, Vicente Lombardo Toledano, Alfonso Caso, Diego Rivera, Lázaro Peña, O. John Rogge, Juan Marinello, Nicolás Guillén y decenas de otros concurren allí para expresar al mundo la decisión de los pueblos del continente de parar en seco los planes de guerra de los imperialistas.²⁵

En ese país permanece durante algún tiempo y, allí, en 1950, publica su cuarta obra Paisa, que subtitula: Un relato de la emigración, y cuya acción se desenvuelve en el ambiente puertorriqueño transplantado a Nueva York.

Con este libro, una vez más, González marca la pauta para una literatura que cobrará fuerza después en obras como: Trópico en Manhattan (1951) de Guillermo Cotto-Thorner; "Isla en Manhattan" de Otro día nuestro (1955) de René Marqués; Spiks (1956) de Pedro Juan Soto; La ceiba en el tiesto (1956) de Enrique A. Laguerre; Ardiente suelo, fría estación (1961) de Pedro Juan Soto; A vellón las esperanzas o Melania (1971) de José Luis Vivas Maldonado y Harlem todos los días (1978) de Emilio Díaz Valcárcel.

Naturalmente, existían antecedentes como: Redentores (1925) de Manuel Zeno Gandía; En babia (1930) de José I. De Diego Padró; Las masas mandan (1936) de Pedro Juvenal Rosa; y, también, aunque en el teatro, Esta noche juega el jóker (1938) de Fernando Sierra Berdecía.

²⁵ José Luis González, "Jóvenes boricuas regresan de dos Congresos Mundiales", El Mundo, 3 de octubre de 1949, p. 4.

A su regreso a la Isla en 1950, poco después del comienzo de la Guerra de Corea, la Vanguardia Juvenil Puertorriqueña lo envía como delegado al Segundo Congreso Mundial de Estudiantes que se celebraría en Praga. A fines de ese año, asiste como delegado al Segundo Congreso Mundial de la Paz en Varsovia. De regreso en Praga, trabaja en la agencia de prensa Telepress como corresponsal internacional, cubriendo Praga, Berlín, Varsovia y París.

A mediados de 1951, asiste al Tercer Festival Mundial de la Juventud Democrática, celebrado en Berlín oriental, luego del cual retorna a Praga.

En marzo de 1952, sale de Praga a París, donde se detiene hasta junio de ese año. De allí vuelve a Puerto Rico por barco e inmediatamente se incorpora a la campaña electoral del Partido Comunista. Luego, ante la imposibilidad de conseguir un trabajo que le permitiera la subsistencia, se dedica a escribir textos policiacos para el programa radial Cosas que pasan, el cual se transmitía por la estación W N E L. La emisora le pagaba entre \$5.00 y \$10.00, a su madre, que cobraba aquellas colaboraciones escritas bajo su nombre.

E. El exilio mexicano

1. En este lado. Cuando, en febrero de 1953, abandona la Isla, estaba íntimamente convencido de que su salida significaría un exilio prolongado. Esta decisión la explica de la siguiente forma:

A principios de 1953, en pleno auge de la inquisición macartista, me ví obligado a salir de Puerto Rico, donde

la persecución de que era objeto a causa de mis convicciones políticas había llegado al extremo de privarme de toda posibilidad de obtener empleo para asegurarme mi subsistencia.²⁶

A estas razones de orden político y económico se añadía otra de tipo sentimental: González deseaba casarse con Eva Benes, joven checa a la cual las autoridades norteamericanas no le permitían entrar en el país. Ante esta disyuntiva, él opta por el exilio y se establece en México, a cuya ciudadanía habría de acogerse en 1955. Esta decisión tuvo serias consecuencias para nuestro escritor, ya que, al adquirir la ciudadanía mexicana, su caso cayó bajo la jurisdicción de la ley Mac Carran, que prohibía la entrada a territorio norteamericano de cualquier persona que hubiera sido miembro de un partido comunista. Tal situación lo mantuvo alejado de su patria durante dieciocho años.

Una vez establecido en la tierra azteca, José Luis González, ingresa en la Universidad Nacional Autónoma de México y se matricula en la carrera de Lengua y Literatura Españolas.

En 1954, se casa con Eva Benes, en la que procrea su único hijo: José Enrique.

Ese mismo año, da a la luz pública su quinta obra: En este lado. En ésta se agregan, a las preocupaciones anteriores, asuntos, temas, personajes y ambientes de otros lugares. Por ejemplo: el

²⁶ José Luis González, "José Luis González envía mensaje. E.U. no deja entrar a escritor puertorriqueño", La Hora, 20 de octubre de 1972, p. 18.

profundo racismo de la sociedad norteamericana, además de volver a considerar la guerra de Corea, que ya había anticipado en El hombre en la calle. Destaca en aquel libro la narración "En el fondo del caño hay un negrito", que evidencia una realidad social puertorriqueña cruel e inhumana, pero expresada con una gran ternura y belleza.

Cabe señalar que, con En este lado, José Luis González cierra un ciclo de producción literaria continua. A partir de ese libro, el autor mantiene un silencio editorial que dura aproximadamente dos décadas. Las razones, según él, fueron de orden subjetivo. En primer lugar, señala que al llegar a México, se dio cuenta de que su español era sumamente deficiente y, por lo tanto, se dio a la tarea de "aprender español en serio". En segundo lugar, entendió que el alejamiento físico de la realidad boricua no le permitía tener a mano los elementos necesarios para fraguar historias basadas en la reflexión de una realidad concreta. En tercer lugar, encontró que, para aquella época, los escritores mexicanos estaban practicando un tipo de literatura experimental y formalista, que distaba mucho de su quehacer netamente realista. Todas estas razones lo llevaron a sentirse marginado en el nuevo ambiente e imposibilitado de continuar su labor narrativa.

2. Silencio y revaloración. Si el exilio lo privó durante muchos años de la posibilidad de publicar otras obras, como periódicamente había venido haciendo, no es menos cierto que le ofreció la oportunidad de analizar aspectos de la creación literaria que sedimentaron una conciencia crítica de mayor exigencia. En el proceso de reevaluación a que sometió su

narrativa, sus últimas creaciones, hacen patente un grado de rigor tal que las nuevas ediciones de sus libros anteriores denotan estrictos reexámenes en el nivel del lenguaje y el estilo, productos de una incólme satisfacción.

Como muchos escritores latinoamericanos, del siglo XIX al presente, José Luis González participa de la experiencia del exilio. Recuérdese, por ejemplo, a José María Heredia, Esteban Echeverría, Eugenio María de Hostos, José Martí, Rubén Darío, César Vallejo, Pablo Neruda, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar, quienes han hecho en el destierro una parte sustancial de sus obras, en la mayoría de los casos inconformes con la política en sus países.

No es ése el caso de José Luis González, que ya tenía buena parte de su labor literaria publicada o en proceso de elaboración. Sin embargo, los años de exilio le sirvieron para reflexionar sobre la tarea que había realizado, estudiar literatura y filosofía a nivel avanzado en la U. N. A. M., para ponerse al día con relación a las nuevas corrientes literarias de Europa y América y afinar el manejo del español.

A la par con sus estudios, y como medio para asegurarse la subsistencia, González se dedica a hacer traducciones. En esta disciplina realizó una labor amplia y variada durante diez años aproximadamente. Tradujo obras de crítica literaria, científicas, filosóficas, históricas y políticas.

Refiriéndose a su época de traductor dice:

Recuerdo con especial predilección las biografías de Stalin y Trotski y otros libros de Isaac Deutscher, porque esas

obras mantuvieron viva mi fe en el futuro del socialismo después de una experiencia devastadora con la deformación burocrática del socialismo en Checoslovaquia.²⁷

Nunca tradujo obras literarias, ya que, según señala: "La traducción de un texto literario es, más que traducción, recreación."²⁸ A pesar de no disponer del tiempo suficiente para realizar esta labor, reconoce que en la tarea de traducción adquiere destreza como escritor, lo que trae como consecuencia una transformación en su prosa narrativa. Se familiariza, además, con la riqueza del idioma y aprende que un buen traductor es aquél que no traduce palabras, sino conceptos.

En 1955, reedita su obra Paisa, y, en 1956, termina los créditos conducentes al grado de Maestro en Letras. Finalmente, en 1959, se gradúa con la tesis: Proceso de la literatura puertorriqueña: De los cronistas a la Generación del 98.

Mientras tanto, González continúa colaborando con relatos, artículos y reseñas, tanto en revistas y periódicos mexicanos como puertorriqueños. En 1957, publica el primer capítulo de "Una novela histórica" en la revista Artes y Letras de San Juan, Puerto Rico. En ese capítulo, alude a la situación de intranquilidad creada en un pueblecito de la Isla frente a la inminente llegada de las tropas norteamericanas, luego de la invasión en 1898.

Este mismo año (1957), va a trabajar a la Universidad de

²⁷ José Luis González, en Arcadio Díaz Quiñones, Conversación con José Luis González, p. 47.

²⁸ Loc. cit.

Guanajuato. En 1958, funda y dirige la Editorial Arrecife, en México, iniciándose en esta tarea con la publicación de El asedio y otros cuentos del escritor puertorriqueño Emilio Díaz Valcárcel. De 1958 a 1960, labora, además, en la U. N. A. M., ofreciendo cursos de Literatura Hispanoamericana para extranjeros.

De 1960-1961, se desempeña como guionista en el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos de La Habana, Cuba. Allí se publica, en 1961, una edición corregida de su obra: En este lado. Entonces, viaja a Checoslovaquia hasta diciembre de 1962, donde ejercía el periodismo y hacía traducciones.

De sus dos viajes a Checoslovaquia, en 1950 y 1961, González reconoce que recibió "una dura pero provechosa lección política."²⁹ Allí conoció de cerca lo que él llama "la deformación burocrática del socialismo."³⁰

F. Redescubrimiento

1. Ciclo creador. Ya de vuelta en México, en 1963, comienza a escribir un texto que él estimaba sería cuento y cuyo título provisional era Los agravios. Con el paso de los años, esta narración vendría a convertirse en la obra Balada de otro tiempo (1978), ganadora del Premio Xavier Villaurrutia en México.

En la revista puertorriqueña Asomante, de octubre-diciembre de 1963, publica, además, "Mister Miller", primer capítulo de una novela que comenzaría con la llegada de los norteamericanos y se extendería hasta la década del 60. Las narraciones "El abuelo",

²⁹ Ibid., p. 49.

³⁰ Loc. cit.

"La despedida" eran, en su origen, parte de esa obra.

Inicia también los cursos del doctorado en Letras, los cuales se extienden hasta 1964. Un año después ingresa, en calidad de profesor, a la Facultad de Filosofía y Letras de la U. N. A. M.

En 1966, forma parte de la delegación puertorriqueña a la Conferencia Tricontinental de La Habana.

Tres años más tarde, en junio, José Luis González fue invitado por la Universidad de Cornell, a ofrecer, en su sesión especial de verano, un curso sobre la novela indigenista. En esa ocasión, le fue negada la visa para ingresar en territorio norteamericano. Poco después, acepta trabajar como profesor visitante de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Toulouse, Francia, donde permaneció dos años. Allí se pone en contacto con las primeras obras del disidente soviético Alexandr Soljenitsin, sobre el que indica:

Quien me ayudó a volver a la literatura fue Soljenitsin. Leí sus novelas y me dije que ahí había un escritor que contaba cosas apasionantes y que las contaba con sencillez, tal como yo mismo deseaba hacerlo, y que eso no dificultaba una creación artística verdadera.³¹

Señala más específicamente:

... de las novelas que Soljenitsin llevaba publicadas hasta entonces (Un día en la vida de Iván Denísovich, Pabellón de cancerosos, y El primer círculo) me habían revelado que cierta manera de narrar, considerada "anacrónica" por los vanguardistas, seguía siendo

³¹ José Luis González, en Angel Rama, "José Luis González o la cortina del silencio sobre Puerto Rico", En Nueva York y otras desgracias, p. 4-5.

válida para expresar ciertas cosas que a mí me interesaban.³²

Mientras enseñaba en Francia, y luego de dos intentos frustrados en México, escribe la narración "La noche que volvimos a ser gente", obra de calidad excepcional y cuya concepción parte de un hecho real. Nos referimos al apagón general ocurrido en la ciudad de Nueva York, el 9 de noviembre de 1965. A través del poeta de la Generación del 60, Juan Sáez Burgos, llegado a México en 1966, José Luis González se entera que los puertorriqueños "hicieron fiesta" cuando se produjo el fallo eléctrico que dejó a aquella ciudad en una total oscuridad. Percibió, en ese momento, que allí había material para crear un cuento donde se perfilara el carácter y la personalidad de nuestro pueblo, a la vez que dejaba demostrado que, a pesar del prolongado exiliomexicano, sus raíces puertorriqueñas permanecían intactas, puesto que era capaz de recrear un mundo de genuinas esencias boricuas.

G. Reencuentro: Raíces en tierra

1. Reediciones y Mambrú se fue a la guerra. En marzo de 1971, escribe una carta personal al entonces presidente de los Estados Unidos, Richard Nixon, solicitándole autorización para viajar a Puerto Rico y poder ver a su padre enfermo. Cuatro meses más tarde, a su regreso de Francia, se le permite descender en la Isla, donde permanece tres días junto al lecho de su progenitor.

³²José Luis González, en Arcadio Díaz Quiñones, Conversación con José Luis González, p. 83.

En ese mismo año (1971), el Teatro Rodante Puertorriqueño de Nueva York, bajo la dirección de Pablo Cabrera, y en producción de Miriam M. Colón, incluye a José Luis González en una antología dramatizada de cuentos puertorriqueños.

Nuevamente en la capital mexicana, González funda la cátedra de Sociología de la Literatura en la U. N. A. M., a la par que ejerce la función de Secretario del Profesorado de la Facultad de Filosofía y Letras.

Después de un largo silencio de dieciocho años, desde la publicación de su último libro, En este lado (1954), José Luis González entrega a los lectores dos colecciones de relatos en 1972: La galería y otros cuentos y Mambrú se fue a la guerra (y otros relatos).

En La galería... recoge una serie de narraciones que ya habían sido incluidas en sus libros anteriores, excepto En la sombra. De 5 cuentos de sangre (1945) escoge "La mujer". De El hombre en la calle (1948) selecciona "El hijo", "El vencedor", "La carta" y "Me voy a morir". De En este lado (1954) elige "La galería", que da título al volumen, "Breve historia de una hacha", "El pasaje", "En el fondo del caño hay un negrito", "Santa Claus visita a Pichirilo Sánchez" y "Una caja de plomo que no se podía abrir". "El abuelo" es el único relato nuevo para el público, ya que no había formado parte de ninguna colección anterior.

Si bien es cierto que La galería... constituye básicamente una reedición de cuentos ya conocidos, debemos apuntar que han sido objeto de una detenida revisión por parte del autor, quien se dio a la tarea de reevaluar y reescribir sus cuentos, a fin de sub-

sanar lo que él estimaba que eran incorrecciones de lenguaje. En el capítulo correspondiente, cuando analicemos el estilo, ofreceremos nuestras conclusiones sobre este particular.

Con Mambrú se fue a la guerra..., González inicia otra vertiente en su producción literaria que se manifiesta en el relato novelesco cuyo título identifica este conjunto de narraciones. El "leit motiv" de ese relato clave es la Segunda Guerra Mundial con todos los horrores y las trágicas consecuencias que operan sobre los seres que participan en ella. Es una historia donde convergen personajes de las más diversas nacionalidades, seres expatriados que luchan y sufren en carne propia las angustias de un conflicto bélico de la envergadura de éste, escasamente tratado en las letras puertorriqueñas. En verdad, José Luis González es el único miembro de su generación que se ha ocupado de esta lucha ocurrida desde 1939 a 1945. Una vez más -como en el fenómeno de la migración del campesino a la ciudad; las vicisitudes del isleño en la ciudad y sus arrabales; la emigración y el exilio nacional en Nueva York y la guerra de Corea- este narrador se destaca como precursor o iniciador de inquietudes que caracterizan a los artistas y a los hombres de su época.

Dentro de las preocupaciones narrativas de José Luis González, relacionadas con el mundo norteamericano, "El arbusto en llamas" nos muestra el irónico destino trágico de un soldado racista del Sur de los Estados Unidos. "La tercera llamada" enfoca la pérdida de valores de un sector mismo de los Estados Unidos que, en aquella sociedad materialista, lucha por su identidad frente a ese estado de enajenación.

Paisa y "La noche que volvimos a ser gente" vuelven por los fueros del quehacer puertorriqueño. El primer relato constituye una reedición de su cuarta obra publicada en 1950, en la que se abordan los problemas del boricua en Nueva York. "La noche que volvimos a ser gente", evoca esa misma visión, pero enmarcada en un marco poético y simbólico. Es, en definitiva, una recreación optimista, alentadora de la preservación de nuestros más elevados sentimientos nacionales.

A finales de 1972, González fue invitado a asistir, como orador principal, a la conferencia del Council on Interracial Books for Children, que se celebraría del 19 al 21 de octubre, en la ciudad de Nueva York. Recibe, además, una invitación del Ateneo Puertorriqueño para dictar un cursillo sobre la Novela Hispanoamericana.

La embajada de Estados Unidos en México, una vez más, le niega la visa para entrar en territorio norteamericano. Este hecho da lugar a que González, con justa indignación ante tan arbitraria decisión, escribiera un "Mensaje a los puertorriqueños", publicado en el periódico La Hora de San Juan, Puerto Rico.

En este "Mensaje...", explica las razones que lo llevaron al exilio, además de enumerar las ocasiones en que le ha sido negada su entrada a Puerto Rico.

Finalmente escribe:

¿Estaré yo condenado a no pisar tierra puertorriqueña en lo que me resta de vida? La respuesta a esta pregunta no puede ni debe darla el gobierno de los Estados Unidos. Los únicos que tienen derecho -derecho histórico, derecho moral y derecho legal- a responder a esa pregunta son los puertorriqueños conscientes

de su existencia como pueblo. En manos de todos ellos, por encima de cualquier efímera diferencia partidista, pongo yo mi destino de escritor puertorriqueño, la defensa de mi derecho a entrar libremente en la tierra donde tiene hundidas sus raíces lo más auténtico y valioso de mi obra literaria.³³

Este conmovedor llamado tuvo eco en los círculos intelectuales del país, los cuales levantaron su voz de protesta ante las autoridades norteamericanas. El señor Eladio Rodríguez Otero, en su calidad de presidente del Ateneo Puertorriqueño, envió un telegrama al presidente Richard M. Nixon donde, entre otras cosas, le advierte:

Protestamos con firmeza por este acto de fuerza que pone de manifiesto, otra vez más, el estado de indefensión en que vive Puerto Rico al no poder ni siquiera determinar quiénes son las personas que deben o no entrar a su territorio.³⁴

Por último, el gobierno de los Estados Unidos concede visa a José Luis González para trasladarse a su patria, donde permanece desde diciembre de 1972 a enero de 1973. Durante ese tiempo dicta conferencias en el Instituto de Cultura Puertorriqueña, en el Ateneo Puertorriqueño y en la Universidad de Puerto Rico.

Luego de esta breve, pero reconfortante estadía de un mes en Puerto Rico, el escritor regresa a México, donde, posteriormente,

³³José Luis González, en /Anónimo/, "Mensaje a los puertorriqueños", La Hora, 20 de octubre de 1972, p. 18.

³⁴Eladio Rodríguez Otero, en /Anónimo/, "Protesta negativa dar visa a boricua", El Mundo, 26 de octubre de 1972, p. 20-A.

pone en circulación: En Nueva York y otras desgracias (1973) y Cuento de cuentos y once más (1973).

En el primero incluye tres relatos de En la sombra: "El ausente", "Encrucijada" y "Pájaros de mar en tierra". De 5 cuentos de sangre encontramos "Cangrejeros", "Contrabando" y "Miedo". Las restantes narraciones que componen el libro son: "El escritor", "En Nueva York" y "La hora mala", que participan de la corriente renovadora de El hombre en la calle. Completan este tomo "El enemigo" y "Esta noche no" de su última publicación en 1954, En este lado. Sólo "La despedida", cuento que cronológicamente pertenece al 1954, no había sido recogido en ninguna colección anterior, pero sí fue publicado en la revista Estaciones, en 1956, bajo el título "La despedida de Laura". En 1963 fue recogido también en la Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña y, más tarde, en 1972, en el periódico La Hora, simplemente como "La despedida".

Cuento de cuentos..., el segundo volumen, incorpora las diez narraciones restantes de En la sombra, que completan la total reelaboración de este libro de 1943. Los cuentos reeditados son: "Despojo", "El cacique", "El compadre", "En la sombra", "La desgracia", "La esperanza", "La guardarraya", "Mar", "San Andrés" y "Un hombre". En Cuento de cuentos... aparece también el relato "El cobarde", perteneciente a 5 cuentos de sangre.

Con Veinte cuentos y Paisa, publicado en Puerto Rico en 1973, José Luis González finaliza la tarea de reeditar toda su producción anterior, excepto la narración "En este lado". Tal como indica el título, son veinte cuentos recogidos de sus distintas obras ya

mencionadas, los cuales habían sido reelaborados en La galería..., Mambrú se fue a la guerra..., En Nueva York... y Cuento de cuentos..., y recopila, además, su relato novelesco Paisa.

H. Retorno

1. Polémica. En 1973, regresa a Puerto Rico, donde permanece durante nueve meses en calidad de profesor visitante de Literatura Puertorriqueña en la Universidad de Puerto Rico, Colegio Universitario de Cayey. Estos meses en contacto directo con la tierra, que es objeto de sus más preciadas preocupaciones artísticas y políticas, son de profunda significación para el creador. Su estadía en la patria viene a subsanar, aunque quizás no en forma totalizadora, un vacío de dieciocho años de exilio forzado. Durante ese tiempo estableció un diálogo directo con el pueblo, especialmente con la comunidad universitaria, exponente de nuevas modalidades y actitudes. Intercambió diálogos fructíferos con escritores amigos, consagrados en su quehacer literario, y otros más jóvenes, portavoces de nuevas preocupaciones. Se nutrió de vivencias y reanudó su comunicación con el paisaje puertorriqueño, evocado en tantas ocasiones. Es, en fin, como él mismo señala, un "volver a establecer contacto pleno con la realidad puertorriqueña".³⁵

Pero este reencuentro, positivo por demás, con su pueblo, no estuvo exento de situaciones controvertibles. Por un lado, según narra el propio González en su Conversación... con Arcadio Díaz Quiñones, mientras impartía su cátedra de Literatura Puertorriqueña en el Colegio de Cayey, circuló por el pueblo un anónimo

³⁵ Olga Nolla, "José Luis González", El Nuevo Día, 8 de junio de 1974, p. S-5.

donde le formulaban una serie de acusaciones de orden político. Las imputaciones maliciosas de que fue objeto lo llevaron a hacer aclaraciones en las que puntualizaba su verdadera posición intelectual y política.³⁶

Este acto de personas inescrupulosas que, escudados en el anonimato lanzaron infundios contra el escritor, tuvieron, necesariamente, que crear hondo malestar en su ánimo.

En el orden intelectual, José Luis González sostuvo una dura polémica con el poeta de la Generación del 60, José Manuel Torres Santiago. La misma surge como consecuencia de una entrevista que el cuentista sostuvo con la periodista Eneida Molina. En esa ocasión, González expone una serie de argumentos en torno a lo que él llama la "crisis de la literatura puertorriqueña".

Entre otras cosas señala que los jóvenes escritores del país, han hecho de sus obras un mero reflejo de la crisis general que afecta todos los órdenes de la vida puertorriqueña y en la cual ellos están inmersos. Infiere, además, que dado el caos existente, ciertos autores noveles han caído en lo que él denomina como una "literatura proletaria totalmente trasnochada", cargada de consignas políticas y maltratada, en muchas ocasiones, con "la corrupción del español". Señala, en otro lugar, que estos jóvenes han roto con las generaciones literarias anteriores, creando un tipo de literatura de "vanguardia" desligada e ingnorante de sus predecesores. Por otro lado, González hace una interpretación marxista del buen

³⁶José Luis González, en Arcadio Díaz Quiñones, Conversación con José Luis González, p. 72.

arte frente al arte como vehículo de la propaganda.³⁷

Estas alegaciones, vertidas en forma espontánea, provocan la reacción, un tanto airada, del poeta José Manuel Torres Santiago, quien, en un artículo publicado en Avance, rechaza todas las expresiones de José Luis González, en lo referente a los jóvenes escritores, y le replica, a su vez, con argumentos como el que González "no conoce por entero la producción de los jóvenes."³⁸

Esta discusión provoca una respuesta en la que el cuentista refuta a Torres Santiago y lo acusa de un "stalinismo literario" que le impide realizar una crítica honesta de sus planteamientos, entre otras cosas.³⁹

A su vez, en una nueva contestación, el poeta adjudica a González "soberbia intelectual", y lo califica de "revisionista, neo-revisionista y trotskista", etc.⁴⁰

La polémica, que en sus inicios presentaba la posibilidad de una discusión sosegada, en la cual se dilucidara la situación

³⁷Eneida Molina, "Viaje por el país de José Luis González. Diálogo con un gran escritor puertorriqueño", Avance, 17 de diciembre de 1973, p. 58-60.

³⁸José Manuel Torres Santiago, "José Luis González, usted está equivocado", Avance, 21 de enero de 1974, p. 20-24.

³⁹José Luis González, "Respuesta a una respuesta", Avance, 4 de febrero de 1974, p. 20-23.

⁴⁰José Manuel Torres Santiago, "Respuesta a una carta abierta de José Luis González", Guajana, abril-junio de 1974, p. s.n./10-317.

de la literatura actual en Puerto Rico, adquirió visos negativos cuando ambos escritores, enfrascados en la defensa de sus respectivos puntos de vista, desviaron sus enfoques hacia ataques personalistas.

Este encontronazo tuvo resonancia en los medios intelectuales del país, algunos de cuyos integrantes hicieron su intervención para apoyar una u otra posición o actuaron como mediadores en el conflicto. Andrés Castro Ríos, poeta de la Generación del 60 y portavoz de un grupo de autores jóvenes, escribe una "carta" en apoyo a Torres Santiago,⁴¹

Posteriormente, aparece otra "carta" de Arcadio Díaz Quiñones, en la cual toma posición al lado de José Luis González.⁴²

Por último, cabe mencionar la intervención del joven poeta y crítico Jorge María Rusalleda Bercedóniz, quien escribe un artículo, donde actúa como mediador entre los autores en pugna y señala los errores cometidos en la desviación del análisis que importaba. A su vez, lamenta que se hayan apartado del tema que dio origen a la polémica, que, en otras circunstancias, pudo haber sido de mayor provecho.⁴³

Podemos determinar, en fin, que estos nueve meses de estadía en Puerto Rico, fueron intensamente activos para José Luis González.

⁴¹ Andrés Castro Ríos, Benjamín Torres, et.al., "Discrepan de José Luis González y respaldan a Torres Santiago", Avance, 18 de febrero de 1974, p. 61.

⁴² Arcadio Díaz Quiñones, "Arcadio Díaz tercia en la polémica de José Luis González y Torres Santiago", Avance, 25 de febrero de 1974, p.55.

⁴³ Jorge María Rusalleda Bercedóniz, "La polémica de José Luis González vs. Torres Santiago. Una tercera posición", Avance, 11 de marzo de 1974, p. 44-45.

De hecho, entre sus proyectos futuros está el de escribir un libro de sus experiencias en la Isla y cuyo título provisional es Cuaderno del regreso.

De vuelta a México, se reincorpora a su cátedra en la U. N. A. M., donde imparte los cursos de Literatura Hispanoamericana y Sociología de la Literatura.

I. Ir y venir

1. Nuevos bríos. Desde agosto, hasta septiembre de 1975, González regresa a Puerto Rico para unas cortas vacaciones. El 21 de agosto dicta la conferencia "Literatura y cambio social en Puerto Rico", auspiciada por la Revista Jurídica de la Universidad de Puerto Rico, en la que participaron profesores y estudiantes.

En 1976, vuelve a la Isla invitado por Nilita Vientós Gastón, para participar como miembro del jurado del certamen anual de la revista Sin Nombre.

Este mismo año de 1976, José Luis González, una vez reiniciada su segunda etapa de publicaciones, cobra bríos con la salida de tres nuevos libros. Vale señalar que, dos de ellos, son el producto de su labor en conjunto con otros estudiosos de la literatura.

En Poesía negra de América, publicada por la Editorial Era de México, participa como antólogo, junto a Mónica Mansour.

Conversación con José Luis González surge de un cuestionario que le sometió Arcadio Díaz Quiñones, el cual hizo posible este libro, donde la entrevista funciona como método idóneo para conocer el ser y sentir del cuentista puertorriqueño. En esa obra, González enfoca la realidad boricua desde la vertiente social, política,

económica y literaria.

Por otro lado, publica: Literatura y sociedad en Puerto Rico. De los cronistas de Indias a la Generación del 98, que fue su tesis de Maestría en Artes en la U. N. A. M. Como el propio autor señala, ésta es la primera parte de "una reseña histórica-social de la literatura puertorriqueña", la que espera extender hasta nuestros días, una vez que finalice el segundo volumen, que viene preparando desde hace tiempo.⁴⁴

Regresa a la Isla como profesor visitante de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, durante el año escolar de 1977 a 1978. Durante este último año nos da su relato novelesco Balada de otro tiempo.

En el libro Puerto Rico: identidad nacional y clases sociales (1979), incluye el ensayo: "Literatura e identidad nacional en Puerto Rico".

En 1980, vuelve a su patria para asistir al Congreso Internacional de Literatura Hispanoamericana Contemporánea, auspiciado por la Universidad Interamericana. Aprovecha esta oportunidad para enseñar en el recinto de San Germán de dicha universidad.

En 1981 publica El país de cuatro pisos, en el que hace planteamientos que desatan polémicas, e invita a la revisión de nuestro proceso histórico, social, racial, económico y político.

Dentro de la narración nos da su obra: La llegada (Crónica con "ficción"), que examina el momento de la invasión norteamericana a nuestro suelo.

⁴⁴José Luis González, Literatura y sociedad en Puerto Rico..., p.9.

Por último, aparece la tercera edición de En Nueva York y otras desgracias (1981), donde incluye el único cuento suyo que no había sido reeditado hasta el momento: "En este lado".

Actualmente, continúa residiendo en México, enseñando en la Facultad de Filosofía y Letras de la U. N. A. M., y mirando a Puerto Rico con amor y celo, como si nunca hubiera "estado ausente".

CAPÍTULO II

EL CUENTO EN LA GENERACIÓN DEL 50

A. Concepto generacional

1. Ideas iniciales. El término "generación" se ha empleado desde épocas remotas como un concepto obvio dentro de la cadena de la procreación. Las "generaciones", pues, en el mundo semítico, eran entendidas genealógicamente; o, lo que es igual, como medidas del tiempo entre padres e hijos, a partir de las distintas etapas bíblicas, bien sea en el Antiguo o en el Nuevo Testamento.

Como problema científico, sin embargo, la idea de las generaciones tiene una vida relativamente corta. Comenzó a formularse, hace alrededor de un siglo, dentro de una teoría cuyos propósitos cardinales se centraban en concepciones filosóficas y sociológicas.

Tal como afirma Julián Marías, en su libro El método de las generaciones, es en Francia donde se inicia el estudio científico de éstas. Señala a Augusto Comte como el primer estudioso que, en el siglo XIX, tiene ideas claras sobre la sociedad e inaugura, por lo tanto, el estudio sistemático de las generaciones a nivel sociológico. A pesar de que Comte no aclara del todo qué es una generación, ni indica la duración de la misma, señala que el hombre está condicionado por la historia y, en consiguiente, por la articulación sucesiva de los grupos humanos.

Luego de exponer Comte sus ideas, surge el deseo de definir -en muchos escritores, principalmente franceses, ingleses y alemanes-

el término "generación" y sus implicaciones. Les preocupa, básicamente, conocer las peculiaridades de la vida humana y la realidad histórica en que están ubicados. Entre los intelectuales que realizaron investigaciones sobre este tema se encuentran el inglés John Stuart Mill; los franceses Justin Dromel, Jean Louis Guiraud, conocido como Soulavie; el italiano Giuseppe Ferrari y los alemanes Leopold von Ranke y Wilhelm Dilthey. Este último se destaca por su contribución al análisis de las generaciones desde el punto de vista de la vida humana. El hombre como ente que convive con otros individuos, que tienen una infancia común y que llegan a una relación más profunda, producto de ese contacto continuo.

Debemos señalar que las ideas más valiosas de este siglo XIX son las que interpretan las generaciones desde una perspectiva social (Comte) y desde la vertiente de la vida humana (Dilthey). Los otros ensayos son bastante inconexos y vacilantes. Unos postulan la idea superficial de lo genealógico (A. Cournot, Gustav Rümelin...). Otros reducen el asunto exclusivamente a la vida política y confunden su realidad con la cronología individual (Dromel y Ferrari).

Julián Marías, refiriéndose a los estudios realizados en el siglo XIX sobre el tema nos dice:

En suma, no hay ni puede haber en el siglo XIX una teoría de las generaciones, porque no hay en él una teoría de la vida histórica y social, que es justamente el "lugar" de ellas. Solo /sic/ ha habido anticipaciones parciales, en la medida en que, sin una idea suficiente de la vida humana, pudo construir Comte la teoría de la sociedad, o Dilthey descubrió la idea de la vida, pese a su extraña incapacidad para comprender la vida colectiva. La teoría de las generaciones,

dando su sentido plenario a la palabra teoría, no es posible todavía; y hay que decir que su existencia ha coincidido con su primera posibilidad.¹

2. Teoría generacional de José Ortega y Gasset. La primera teoría cabal sobre las generaciones surge en el siglo XX con el filósofo español José Ortega y Gasset.² Sus ideas en torno de este aspecto del conocimiento histórico se encuentran dispersas a lo largo de toda su obra. Es, no obstante, en El tema de nuestro tiempo (1923), donde se revela inicialmente una exposición articulada de esta preocupación. Más tarde su teoría alcanza madurez en la obra En torno a Galileo (1933).

La doctrina de Ortega y Gasset, como era de esperarse, arranca de una concepción general de la realidad histórica y social en estrecha relación con "la razón vital" y el "perspectivismo". Por lo tanto, algunos conceptos claves parten de la base de que "... la idea misma de generación es... el órgano visual con que se ve en su efectiva y vibrante autenticidad la realidad histórica."³

Cada nueva generación, sostiene, nace de la anterior y recibe de ella muchas de las ideas, instituciones y valoraciones establecidas. Por consiguiente, toda generación, en el momento

¹ Julián Marías, El método histórico de las generaciones, p. 76.

² Ibid., p. 77.

³ José Ortega y Gasset, "De nuevo, la idea de generación", En torno a Galileo, p. 79.

de su nacimiento, es una prolongación de la anterior. Sin embargo, el hecho de que los nuevos seres se formen en otro momento histórico, los lleva a pensar y a hacerse de convicciones propias. A ese conjunto de intereses compartidos por todos los hombres que conviven en una época es a lo que Ortega ha llamado "el espíritu del tiempo". De ahí que "...cada generación representa una altitud vital, desde la cual se siente la existencia de una manera determinada."⁴ Ello no impide que la que surge y la ya establecida actúen plenamente sobre los mismos temas y en torno de las mismas cosas. La diferencia radicará en el sentido que se les dé y en las formas de arrostrarlos.

Pero, es forzoso aclarar en este momento que, en ocasiones, ocurre, como también indica Ortega y Gasset, que la historia da paso a distintos tipos de generaciones. Señala que existen generaciones que viven "épocas cumulativas", es decir, que son una continuidad o prolongación extremadamente semejante a la que le antecedió, sin que se produzcan en ellas cambios esenciales. Estas guardan tanta afinidad con las anteriores que pueden calificarse, unas y otras, como "homogéneas".

Si tomamos en consideración que las generaciones nacientes deben poseer un grado significativo de personalidad propia e imponerse una genuina misión histórica que valga la pena realizar, es de notar que las de "épocas cumulativas" no cumplen a plenitud con su deber.

⁴José Ortega y Gasset, "La idea de las generaciones", El tema de nuestro tiempo, p. 8. (Subrayado del autor.)

Otro tanto puede ocurrir con las que viven "épocas eliminatorias". En este caso los jóvenes continúan, de una forma más o menos moderada, la labor emprendida por la generación anterior, aceptando y solidarizándose con una porción significativa de lo establecido por sus predecesores. Ven su labor como un desarrollo de las ideas surgidas en épocas anteriores.

En el primer caso, el de las "cumulativas" -y es probable que en el segundo también, el de las "eliminatorias", cuando no existe en éstas una personalidad histórica válida-, no cabe duda de que su naturaleza esencial le impondrá como destino final aquello que apunta Ortega a continuación:

Hay, en efecto, generaciones infieles a sí mismas, que defraudan la intención histórica depositada en ellas. En lugar de acometer resueltamente la tarea que les ha sido prefijada, sordas a las urgentes apelaciones de su vocación, prefieren sestear alojadas en ideas, instituciones, placeres creados por las anteriores y que carecen de afinidad con su temperamento. Claro es que esta desertión del puesto histórico no se comete impunemente. La generación delincuente se arrastra por la existencia en perpetuo desacuerdo consigo misma, vitalmente fracasada.⁵

De modo que, según lo antes expuesto, podríamos hablar, hasta el momento, de generaciones conservadoras y moderadas.

En última instancia, Ortega define a las que viven "épocas polémicas", en las cuales se trata de sustituir lo establecido para instaurar y revalorizar toda una nueva cadena de exigencias sociales. Parece que nos encontramos, adoptando una nomenclatura más de nuestros días, ante las revolucionarias, capaces de emprender

⁵Ibid., p. 13.

misiones radicales.

En fin, para Ortega y Gasset, cada auténtica generación es una "variedad humana" o un "nuevo cuerpo social íntegro" formada por individuos que responden a dos características fundamentales: 1.º, que sean coetáneos; o sea, que tengan una edad afín, lo que no significa que hayan nacido un mismo día, mes y año, sino dentro de una "zona de fechas" de quince años; y, 2.º, que tengan cierto contacto vital que los lleve a existir en una atmósfera compatible y a recibir experiencias similares ante los mismos cambios históricos.

Dentro de ese marco de relativa identidad, pueden existir individuos con los caracteres más diversos, pero, aún así, pueden seguir siendo "hombres de su tiempo", con una fisonomía particular y única. Lo esencial de todo lo expresado anteriormente es que el hombre, no importa la generación a que pertenezca, necesita hacerse de convicciones y vivir de acuerdo con lo que el mundo le dice que es su realidad.

3. Julius Petersen: "Las generaciones literarias". Julius Petersen, en su estudio sobre las generaciones literarias, afirma que "Todas las ciencias que se ocupan del hombre y sus creaciones, participan de algún modo en el problema de las generaciones"...⁶ Menciona, de inmediato, algunas "ciencias de la naturaleza"; enseguida, "ciencias del espíritu", como la historia universal, la filosofía, la sociología, la biología, la sicología, la historia

⁶ Julius Petersen, "Las generaciones literarias", Filosofía de la ciencia literaria, p. 137.

del lenguaje, la pedagogía, y otras. Todas ellas, asegura, tienen un concepto distinto de "generación", pero, de algún modo, tratan de ajustar el término a sus necesidades.

La literatura, como expresión de sentimientos e ideas por medio del lenguaje, no escapa a esta corriente, por eso se habla de generación literaria para designar a un grupo de escritores que inicia una empresa artística en torno de una fecha decisiva, central, y movidos por ideales coincidentes, por tendencias armonizadas y por conceptos comunes.

Julius Petersen sostiene:

Los hechos de la dependencia, la interacción y la homogeneidad relativa de todas las creaciones literarias producidas por la gente de la misma edad, aún dentro de un círculo cultural determinado, que parten de una misma conexión vital, imponen en forma irremediable la necesidad de abarcar a la vez lo homogéneo y coetáneo, pues, por muy diversas que sean sus obras y las personalidades incluidas, representan siempre una unidad por comparación con las obras y los hombres de cualquier otro período. No es posible que la masa de la producción literaria cobre una forma si no se la ordena en esos movimientos espirituales que ponen en marcha imperativamente a los de una misma edad y los determina en su voluntad artística.⁷

Petersen, de todos los teóricos mencionados por nosotros, es quien específicamente caracteriza las generaciones literarias. Destaca los siguientes factores que considera esenciales en su formación: 1.º, haber nacido en una fecha próxima o, lo que es igual, que sean coetáneos (Ortega propone quince años como lapso entre una y otra); 2.º, compartir vivencias juveniles similares; 3.º, participar de elementos educativos muy parecidos; 4.º, sostener

⁷Ibid., p. 137-138.

relaciones de amistad que les deparen experiencias capaces de formar actitudes concordantes ante acontecimientos históricos comunes; 5.º, tener unos mismos maestros literarios o guías idénticos; 6.º, colaborar en ciertos órganos o voceros artísticos semejantes; 7.º, poseer un lenguaje (estilo) que sirva para la comprensión y la exposición recíproca de todas las situaciones que se planteen, al mismo tiempo que, dentro de las diferencias naturales, los identifique.

Estos conceptos -utilizados por nosotros más adelante en términos similares, y las ideas expuestas de Ortega y Gasset, mencionadas anteriormente-, nos servirán como modelo para intentar un análisis de la llamada Generación del 50 en Puerto Rico.

B. La Generación del 50

1. Algunos antecedentes. Desde principios del siglo XIX, Puerto Rico comenzó a sentir un intenso confrontamiento de las ideas políticas que cobraban cuerpo. Un sector del país optó por la independencia total de la Isla a medida que transcurría la centuria pasada; otra parte de la nación se fue haciendo paulatinamente defensora de la autonomía; y otro conglomerado de habitantes decidió mantenerse fiel a las estructuras políticas, económicas y culturales del régimen español.

En medio de esta pugna, y ya despuntando el siglo XX, ocurre la invasión norteamericana a la Isla, acto por el cual Puerto Rico queda reducido a una condición colonial que perdura hoy día. Ello crea más confusión y zozobra en el pueblo puertorriqueño, políticamente dividido. Mientras unos aspiran a conseguir la independencia nacional, otros intentan incorporar al país como un estado federal

dentro del sistema de vida norteamericano y un tercer grupo mayoritario impulsa la idea del autonomismo dentro del marco constitucional del nuevo sistema.

Los escritores que viven esa época de transición de las primeras décadas, o nacen después de ella, sienten la necesidad imperiosa de revalorizar el legado nacional y vigorizar la idiosincrasia puertorriqueña. Así "El problema trasciende el campo literario."⁸ Se inician, pues, investigaciones sobre los problemas que aquejan al país; se trata de determinar si existe una personalidad puertorriqueña como tal y qué la define; se bucea en las tradiciones y en las costumbres. Un grupo de estudiosos de múltiples áreas científicas y artísticas analiza nuestras raíces y busca las bases de nuestra afirmación autóctona.

A los escritores que por medio de sus obras (ensayos, cuentos, novelas, poesías, historias y documentos políticos) tratan de descubrir la "esencia" puertorriqueña se les conoce como la Generación del 30.

Un notable autor nuestro, René Marqués, dice:

La llamada Generación del Treinta, que precedió a los cuentistas cuya obra interesa a este volumen / Cuentos puertorriqueños de hoy 7, se nos revela hoy como un fenómeno muy definido y significativo en la historia de nuestra literatura. Es, quizás, el primer movimiento literario puertorriqueño plenamente articulado como expresión consciente de una voluntad nacional.⁹

⁸ René Marqués, Cuentos puertorriqueños de hoy, p. 14.

⁹ Ibid., p. 13.

La Generación del 50, por lo tanto, está montada sobre la experiencia de la generación anterior. Es, en alguna medida, una prolongación "eliminatória" (radical) de sus ideas y sus preocupaciones. Es obvio que, en este caso, vistas con una perspectiva distinta, producto, entre otras cosas, de la diferencia en edad, de las nuevas corrientes literarias y del momento de crisis muy particular que les tocó vivir.¹⁰

¹⁰A pesar de las diferencias existentes entre los críticos, con respecto a la denominación propia para este grupo de escritores, hemos optado por el concepto de Generación del 50 ya que, según entendemos, es el que mejor corresponde a las exigencias teóricas de las generaciones literarias dentro del contexto histórico puertorriqueño, cumpliendo, de este modo, con la dinámica del término "generación" y la continuidad lógica del proceso que marcan la Generación del 30 y la Generación del 60 en nuestra historia literaria.

A continuación señalamos algunos de los más importantes críticos nuestros y sus formas particulares de considerar a los autores que ahora importan: C. Meléndez, El cuento. Antología..., III, 1957, p. xxxi, los llama "nueva generación", e incluye a Abelardo Díaz Alfaro, José Luis González, René Marqués, Manuel del Toro, Juan Enrique Colberg, María Teresa Serrano, Edwin Figueroa, Pedro Juan Soto, Esther Feliciano, Héctor Barrera, José Luis Vivas Maldonado, José Juan Dávila, Violeta López Suria, José Emilio González y Luis Quero Chiesa; Wilfredo Braschi, "Nuevas tendencias en la literatura puertorriqueña" (conferencia dictada en julio de 1958, aunque impresa en 1960), p. 545, los identifica como "generación" y considera a A. Díaz Alfaro, R. Marqués, J. L. González, P. J. Soto, E. Díaz Valcárcel y Arturo Parrilla; E. A. Laguerre, "Resumen histórico del relato en Puerto Rico", octubre-diciembre de 1958, p. 14, los cataloga como "joven hornada" y destaca a J. L. González, A. Díaz Alfaro y R. Marqués; R. Marqués, Cuentos puertorriqueños de hoy, 1959, p. 13, los señala como "promoción del cuarenta" y se refiere a A. Díaz Alfaro, J. L. González, R. Marqués, P. J. Soto, E. Figueroa, J. L. Vivas Maldonado, E. Díaz Valcárcel, S. M. de Jesús, Juan Martínez Capó, J. E. González, V. López Suria, Julio Marrero, E. Feliciano, A. Parrilla, H. Barrera, J. E. Colberg, Gerard Paul Marín, Ferdinand Jiménez Arroyo, M. T. Serrano, M. del Toro, Domingo Silás Ortiz y L. Quero Chiesa; C. Meléndez, El arte del cuento..., 1961, p. 9, vuelve a identificarlos como "nueva generación" y apunta a A. Díaz Alfaro, R. Marqués, E. Figueroa, J. L. Vivas Maldonado, P. J. Soto, J. L. González y E. Díaz Valcárcel; Cesáreo Rosa-Nieves, "Breve relación de la literatura

2. Factores generacionales. Señalaremos de inmediato los

puertorriqueña", julio-septiembre de 1964, p. 46, los identifica como "generación" y destaca a J. L. González, R. Marqués, E. Figueroa, P. J. Soto y J. L. Vivas Maldonado; Lillian Quiles de la Luz, El cuento en la literatura... (tesis presentada en 1965 y publicada en 1968), p. 111, los reconoce como "generación del cuarenta", e inserta a A. Díaz Alfaro, R. Marqués, E. Figueroa, J. L. González, J. L. Vivas Maldonado, S. M. de Jesús, P. J. Soto y E. Díaz Valcárcel, para luego agregar a M. del Toro, L. Quero Chiesa, J. E. Colberg, J. L. González, E. Feliciano, H. Barrera, M. T. Serrano, V. López Suria, D. Silás Ortiz y Néstor A. Rodríguez Escudero; Anita Arroyo, "Instantánea del cuento en Puerto Rico", enero-marzo de 1966, p. 3, utiliza la frase "nueva generación" y trae a colación los nombres de A. Díaz Alfaro, J. L. González y R. Marqués; Josefina Rivera de Álvarez, Diccionario de literatura puertorriqueña, I ("Segunda edición revisada y aumentada y puesta al día hasta 1967", pero publicada en 1970), p. 500, escribe -en el título general de la sección que nos concierne- "las promociones del cuarenta y cincuenta"; como iniciadores de la renovación del cuento en el "cuarenta" puntualiza a A. Díaz Alfaro y J. L. González; más adelante, en la p. 503, trae a colación el nombre "hornada" y la frase "generación de escritores puertorriqueños de los años cuarenta; en ella coloca a R. Marqués, como portavoz y cuentista principal, y a J. L. González, P. J. Soto, E. Figueroa, J. L. Vivas Maldonado, E. Díaz Valcárcel y S. M. de Jesús; por último, en la p. 505, se refiere a ellos como "cuentistas nuevos del cuarenta y cincuenta" y "generación de relatores", apuntando a J. L. Vivas Maldonado, P. J. Soto, E. Díaz Valcárcel, A. Parrilla, E. Figueroa, y Luis Rafael Sánchez, entre otros. Observamos que la doctora Alvarez no adopta en su libro una posición definitiva ante la posibilidad de dar un nombre específico a este conjunto de escritores, ya que los identifica a veces como promociones del cuarenta y cincuenta y generación del cuarenta, entre otras formas de importancia. Se ve claro, no obstante, que en ningún momento los llama promoción o generación del cuarenticinco ni promoción o generación del cincuenta, de modo que emplea, con las distintas formas antes consideradas, una denominación francamente ambigua. Se debe hacer constar que, con posterioridad a la salida de la citada obra, la propia Dra. Rivera de Álvarez viene explicando desde 1973-74, en la Universidad de Puerto Rico (Recinto Universitario de Mayagüez), un curso monográfico a nivel de Maestría titulado: "La Generación Literaria del 45 en Puerto Rico", en cuyo curso la mencionada profesora ya es clara en el empleo del concepto "Generación del 45". E. Díaz Valcárcel, "Apuntes para el desarrollo histórico del cuento literario puertorriqueño y la generación del 40", abril-junio de 1969, p. 13, los reconoce explícitamente como

aspectos que nos permiten hablar en términos generacionales sobre este grupo de narradores puertorriqueños.

"generación del cuarenta" y se refiere a A. Díaz Alfaro, J. L. González, R. Marqués, E. Figueroa, P. J. Soto, S. M. de Jesús, J. L. Vivas Maldonado y E. Díaz Valcárcel, asimismo como a otros autores que los acompañan con menor regularidad: José E. González, J. Martínez Capó, J. Marrero Núñez, A. Parrilla, G. P. Marín, M. T. Serrano, E. Feliciano, J. E. Colberg y Charles Rosario; Luis M. de Arrigoitia, "Respuesta a Zona", noviembre-diciembre de 1972, p. 6-8, es el primer autor que, hasta donde conocemos, aboga en un trabajo publicado porque se emplee la idea de "generación del cuarenta y cinco"; Pedro Juan Soto, A solas con Pedro Juan Soto, p. 70-71, hace constar categóricamente: // "No hay tal Generación del 40. Es un grupo que, como bien dices, se da a conocer a partir de 1950. Es la Generación del 50, por lo tanto, o Generación del Medio Siglo, si quieres darle otro nombre." Entre sus escritores destaca a José Luis González, Abelardo Díaz Alfaro, René Marqués, Emilio Díaz Valcárcel, Edwin Figueroa y César Andreu Iglesias.

No estamos totalmente de acuerdo con Pedro Juan Soto. Su posición adolece de una injusticia histórica. No hay que olvidar el hecho de que José Luis González, Abelardo Díaz Alfaro y René Marqués constituyen el núcleo originador de esta generación. Fueron, en un grado u otro, maestros de los autores posteriores que forman su segundo equipo de escritores: José Luis Vivas Maldonado, Pedro Juan Soto, Emilio Díaz Valcárcel, Edwin Figueroa y Salvador M. de Jesús. En otras palabras, hicieron realidad el surgimiento de una nueva tendencia cuentística en la década de los años cuarentas.

Pretender hacer abstracción de este acontecer operante sobre la narrativa puertorriqueña durante la cuarta década de este siglo en Puerto Rico es inadmisibles. A pesar de que es correcto que la segunda promoción inicia sus publicaciones en el próximo decenio y que la primera coincide con ésta en la edición de obras -tal como continuará ocurriendo en años posteriores-, no creemos que ello sea suficiente razón para que, a posteriori, quieran anular un acontecimiento indiscutible.

Una vez hechas las salvedades correspondientes a nuestras diferencias de criterio con Pedro Juan Soto, no tenemos objeción en aceptar la denominación de Generación del 50 para este grupo de escritores. Tomando en consideración el hecho de que el grueso de sus libros se publicó en los años cincuentas y, más aún, que gran parte de las ideas claves en sus obras son producto de esa década, no hay razón para descartar la realidad de que es una generación de mediados del siglo presente.

a. Ubicación cronológica. La doctora Concha Meléndez explica, en El arte del cuento en Puerto Rico, que esta generación de narradores aparece "...en dos oleadas sucesivas..." La primera comprende de 1911 a 1920 y la segunda de 1920 a 1929 (dieciocho años entre la fecha inicial y la fecha final), alrededor de quince años. Todos ellos, por lo tanto, nacen dentro de un lapso relativamente cercano, lo que les permite vivir experiencias y acontecimientos significativos en la vida puertorriqueña e internacional. Son, por eso, coetáneos, y tienen una visión del mundo relativamente similar.

Se ha señalado, como hecho notable, que algunos de ellos -los adelantados- inician, hacia la década del 40, su transformación literaria, aunque publican el grueso de sus obras a partir de los años cincuentas.

Pese a las diferencias que existen entre los enfoques y los estilos de estos escritores hay, sin lugar a duda, una afinidad en ideas, tendencias estéticas y formas literarias que los ubica dentro de una realidad histórica y generacional específica.

b. Estudios realizados. Los escritores que forman esta generación gozan de una amplia cultura producto tanto de los estudios realizados en universidades como de la lectura continua de obras fundamentales de la literatura universal y de los frecuentes viajes a distintas partes del mundo. De ahí que se note en ellos la huella de las corrientes filosóficas, literarias y políticas más importantes de nuestro siglo. Contrariamente a lo que ocurría con la Generación del 30, los autores de este momento

tienen una honda compatibilidad con las preocupaciones universales que muestran los autores norteamericanos, franceses, alemanes e ingleses, sin ceder, en ningún momento, en la atención de la problemática puertorriqueña.

Mas, el hecho es que sus estudios formales cubren desde el grado de bachillerato (en Artes, Agronomía, Ciencias Sociales...) hasta la carrera doctoral. Como es el caso de J. L. González, R. Marqués, P. J. Soto, E. Díaz Valcárcel, Edwin Figueroa y José L. Vivas Maldonado. En algunos de ellos se notó, en sus años de formación, una renuencia a cursar la carrera de Letras. Pero, con el transcurrir del tiempo, fueron acercándose a ella, impulsados por las necesidades de una profesión artística cada vez más exigente. José Luis González, René Marqués, Pedro Juan Soto, Edwin Figueroa y José Luis Vivas Maldonado son o han sido profesores universitarios.

c. Experiencias históricas. A partir del comienzo de la segunda mitad de este siglo, Puerto Rico aceleró su transformación de un orden económico básicamente agrícola y semifeudal, a una estructura industrial de tipo liviano que, cuando se adentra la década de 1960 a 1970, se hace cada vez más compleja, dentro de lo que se conoce como industria pesada (petroquímicas, etc.).

Pero, esta transformación de Puerto Rico está precedida por un número de acontecimientos que se desencadenan a partir de la década de los años treinta. Algunos de los hitos de aquel desarrollo son: 1.º, la elección de Pedro Albizu Campos a la presidencia del Partido Nacionalista; 2.º, la participación del Partido

Nacionalista en las elecciones de 1932 y su derrota abrumadora; 3.º, el ataque nacionalista a la Legislatura, en ocasión de discutirse la incorporación de la bandera puertorriqueña y La Borinquena a las estructuras del régimen colonial; 4.º, la matanza de Río Piedras por parte de la policía, donde cayeron abatidos tres nacionalistas y un ciudadano del todo ajeno a los hechos; 5.º, el ajusticiamiento de Francis E. Riggs, Coronel de la Policía, por parte de los nacionalistas Elías Beauchamp e Hiram Rosado y el consecuente asesinato de éstos por la policía; 6.º, la Masacre de Ponce, ocurrida el 21 de marzo de 1937, en la que la policía ultimó decenas de nacionalistas e hirió innumerables espectadores; y, 7.º, la sentencia a prisión y el traslado a cárceles federales de Albizu Campos y parte de la dirección nacionalista en julio de 1937.

Además, el 23 de septiembre de 1934 se había fundado el Partido Comunista Puertorriqueño.

Por otro lado, la vida oficial del País ve surgir: 1.º, la Administración de Auxilio de Emergencia de Puerto Rico (P.R.E.R.A.), bajo la dirección de James R. Bourne, programa que venía a continuar, en el nuevo orden, las prácticas de dependencia económico-social de la metrópoli que España había puesto a funcionar con el Situado y la Sociedad Económica de Amigos del País, casi desde el comienzo de la Colonia hasta el siglo XIX; ahora, en 1933, este nuevo proyecto de "ayuda" nacional vuelve a incidir en una política de paternalismo que refuerza la continuidad de una sicología de dependencia alentada por el dominador para su beneficio final; 2.º, la implementación de la Administración de Reconstrucción para Puerto Rico (P.R.R.A.) -en 1935-, dirigida por Ernest Gruening y Miles H. Fairbank; 3.º, la inscripción del Partido Popular Democrático en los pueblos de Barranquitas y Luquillo, por parte de

Luis Muñoz Marín y sus seguidores, el 22 de julio de 1938, acto que tendrá una gran trascendencia en la vida insular hasta el día presente; 4.º, la llegada al poder del PPD en 1940; con ello, se inicia la aceleración de la modernización del país con el esfuerzo de dos hombres claves: el gobernador Rexford Guy Tugwell (1941-1946) y Muñoz Marín desde la presidencia del Senado (1941-1947); entre otras cosas, se logran: a) la Ley de Tierras (1941), reforma al agro que establece fincas de beneficio proporcional, el que consistía en la distribución de las ganancias entre los trabajadores -de acuerdo con la labor que desplegaran-, pero el gobierno seguía en posesión de las tierras; para implementar dicha legislación se crea la Autoridad de Tierras; b) se articula la creación de la Autoridad de Fuentes Fluviales (1941); c) se aprueba una ley de salario mínimo más justa (1941); ch) se realizan reformas contributivas para aumentar las riquezas del estado (1941); d) se amplía el sistema educativo (1941-1942); e) se expanden los servicios de salud y bienestar social (1941-1942); f) se pone en funcionamiento la Autoridad de Transporte (1942); g) se crea e inaugura la Comisión de Servicio Público (1942); h) entra en vigor un nuevo estatuto de trabajo que requería los dieciséis años de edad y una semana de cuarenta horas para los jóvenes trabajadores de la industria (1942); i) nacen la Junta de Planificación y el Negociado de Presupuesto (1942); j) se organiza la Oficina de Estadísticas (1942); k) se estructura la Compañía de Fomento y el Banco Gubernamental con el fin de acelerar el esfuerzo industrializador; 5.º, el presidente de los Estados Unidos nombra a Jesús T. Piñero gobernador de la Isla; por primera vez en el siglo actual

un puertorriqueño dirige la jefatura del poder ejecutivo de su patria (1946-1948); junto a él, Muñoz Marín reorienta la economía nacional de la agricultura a la industria; para ello, se pone en marcha: a) la "Operación Manos a la Obra" (1947); y, b) comienza a operar el programa "Ayuda al Desarrollo Industrial" (A.I.D.), con el que se abre de par en par el mercado de Puerto Rico a las grandes compañías monopolísticas norteamericanas, que trae como resultado el acaparamiento de nuestros recursos por parte de intereses foráneos; 6º, el pueblo de Puerto Rico elige por primera vez al gobernador, cargo que corresponde a Luis Muñoz Marín (1948-1964); bajo su liderazgo: a) se reorganiza Fomento; y, b) se crea el Estado Libre Asociado de Puerto Rico, modificando de esta forma la vida constitucional de la Ley Jones, que había regido nuestro desenvolvimiento civil desde 1917; así, desde el 3 de marzo de 1952, experimentamos una forma de gobierno peculiar dentro de la órbita de funcionamiento norteamericano; es fácil observar que, desde entonces: a) creció el acercamiento político a los Estados Unidos; b) la agricultura cedió en importancia cada vez más; c) la industrialización fomentó la emigración en masa del campo a la capital, permitiendo la formación de grandes arrabales, con toda la pobreza y los vicios propios de estos "cinturones de miseria"; ch) creció y se fortaleció una clase burguesa poderosa que fue desplazando al sector campesino como fuerza política y social; d) aumenta considerablemente la burocracia gubernamental y privada; e) la mujer irrumpe en la vida económica en todos los renglones de la actividad pro-

ductiva; f) se alteran los patrones de convivencia familiar y social del tradicional patriarcado al matriarcado;¹¹ g) se acentúa la influencia de la cultura norteamericana en todos los órdenes de la conducta social; h) Puerto Rico limita sus vínculos con América Latina y Europa en favor de la metropoli; i) Nueva York y otros estados norteamericanos se ofrecen como alternativas a la solución económica de casi dos millones de puertorriqueños, con lo que se crea una población flotante de nuestros compatriotas, con toda una gama de nuevos conflictos en uno y otro lado del Atlántico; y, j) ya en la década presente comienza a plantearse la necesidad de transformar el régimen vigente, bien en dirección a un mayor acercamiento a los Estados Unidos como estado federado; ampliar a unos grados más profundos la limitada autonomía actual; o, adoptar la independencia como solución final a nuestros problemas.

Mas, hubo otros hechos, fuera de la vida oficial, que marcaron para siempre nuestra historia y que han tenido honda repercusión en la conciencia del pueblo y, sobre todo, entre los intelectuales: 1º, el regreso de Albizu Campos y de los nacionalistas

¹¹ René Marqués, "El cuento puertorriqueño en la promoción del cuarenta", Cuentos puertorriqueños de hoy, p. 21, dice: "Fue con el vendaval democratizador iniciado desde 1940, que la sociedad puertorriqueña dio un rápido viraje hacia el matriarcado estilo anglosajón. Los patrones culturales y éticos de una estructura social basada en la tradición del pater familiae se deterioraron y sucumbieron con vertiginosidad tal que quedó demostrada claramente la poca estima que de esos patrones y valores tenía la sociedad puertorriqueña."

presos en los Estados Unidos, para proseguir la prédica revolucionaria contra Norteamérica (1947); 2.º, la revuelta nacionalista en Puerto Rico, el 30 de octubre de 1950, suceso armado que se enlaza históricamente con el Grito de Lares, y que mantiene viva en este siglo la posibilidad de un conflicto frontal entre nuestro pueblo y los dominadores; 3.º, Griselio Torresola y Oscar Collazo atacan la residencia del entonces presidente Harry S. Truman; tanto este acontecimiento como el anterior aceleran la creación del Estado Libre Asociado; 4.º, luego de aquel atentado, Albizu Campos vuelve a ser arrestado, enjuiciado y sentenciado a prisión en la Isla; y, 5.º, Lolita Lebrón, Rafael Cancel, Andrés Figueroa e Irving Flores tirotean la Cámara de Representantes de los Estados Unidos, como último acto de militancia del Partido Nacionalista.

Otras experiencias extrainsulares se unen a las que ya hemos apuntado para configurar el contexto vivencial que da forma a los escritores puertorriqueños que en esta ocasión nos ocupan. En el ámbito americano, una serie de acontecimientos van forjando la historia de estos años intranquilos y hasta turbulentos: 1.º, la lucha en Nicaragua de Augusto César Sandino contra la tiranía nacional y el intervencionismo norteamericano (1927-1933), batalla que influyó considerablemente en las ejecutorias de Albizu Campos; 2.º, la oposición cubana a la dictadura de Gerardo Machado (1929-1933); 3.º, la depresión económica norteamericana (1929-1933); 4.º, el comienzo de la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo y Molina en Santo Domingo (1930), tiranía que ejemplifica la tónica de muchos regímenes despóticos de "Nuestra América"; 5.º, la oposición contra el gobierno autocrático de Juan Vicente Gómez en

Venezuela (1931-1935); 6.º, la irrupción del peronismo en la vida política argentina en la década del treinta al cuarenta, movimiento que cobra un matiz populista en su prédica, ejemplo que será tomado en cuenta por otros países con el transcurrir del tiempo; 7.º, por esta misma época nace y se funda el movimiento indigenista Alianza Popular Revolucionaria Americana (A.P.R.A.), acaudillado por el peruano Víctor Raúl Haya de la Torre, gestión que tiene gran impacto y prolifera en diversas organizaciones en la región andina.

En el panorama de los acontecimientos mundiales se suceden actos de tal magnitud que no pasan inadvertidos para nuestros intelectuales ni para la vida general de la Isla. De algún modo, rubrican la formación cultural de nuestros escritores: 1.º, la fundación del Partido Fascista italiano en 1919 por Benito Mussolini y la toma del poder por éste en 1922; 2.º, la llegada a la Cancillería alemana de Adolfo Hitler en 1933 y al poder como Führer en 1934; 3.º, la llegada a la presidencia norteamericana de Franklin Delano Roosevelt, que instrumenta programas de reforma en la política de su país y en Puerto Rico a través de sus representantes, como ya se hizo constar, a partir de 1933; 4.º, comienza el gobierno de Antonio de Oliveira Salazar en Portugal (1933), que ocupa buena parte de este siglo; 5.º, ocurre la Guerra Civil Española (1936-1939), que concluye con la caída de la Segunda República, dejando como saldo alrededor de un millón de muertos y pérdidas materiales de gran cuantía, aparte de servir como campo experimental para el armamento que se usaría en la Segunda Guerra Mundial y como

escenario de prácticas para los ejércitos nazifascistas y comunistas; además de iniciar la onerosa dictadura de Francisco Franco; 6.^o, estalla la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), que repite la amarga aventura de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), sólo que en esta ocasión el desastre es infinitamente superior y trastoca las fibras más sensibles de la humanidad; 7.^o, Japón ataca el puerto norteamericano de Pearl Harbor, el 7 de diciembre de 1941, decidiendo la entrada de los Estados Unidos en la guerra y, por consiguiente, de los puertorriqueños, que ya habían tenido que sufrir el trauma de la guerra anterior desde 1917, cuando se les otorgó la ciudadanía, entre otros propósitos, para que fueran en servicio militar a pelear a Europa; 8.^o, Estados Unidos arroja dos bombas atómicas en Hiroshima y Nagasaki (Japón), el 6 y el 9 de agosto de 1945, inaugurando la Era Atómica y cerrando la guerra; 9.^o, comienza la Guerra Fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética (Oriente y Occidente), en los años inmediatamente posteriores a la guerra; 10.^o, se inicia la descolonización del Tercer Mundo (Asia, África y América Latina) después de 1945; la India logra su independencia (1950), luego de más de dos décadas de lucha contra Inglaterra, por medio del ejemplo pacifista de Mahatma Gandhi, quien influyó notablemente en el pensamiento de Albizu Campos; 11.^o se lleva a efecto la Guerra de Corea, que en realidad fue el primer encuentro entre los Estados Unidos y la China Popular (1950-1953), conflicto en el que algún miembro de la Generación del 50 participa (Emilio Díaz Valcárcel), guerra clave en la temática del cuento puertorriqueño; y, 12.^o, la República de Irlanda (Eire) consigue su indepen-

dencia en 1957, también después de muchos lustros de batalla; esta lucha fue decisiva en la formación revolucionaria de Albizu Campos que, a la sazón, estudiaba en los Estados Unidos.

Las experiencias históricas de esta generación, indudablemente, son de una riqueza inusitada en relación con otros grupos de escritores de momentos históricos sin tanta efervescencia social. No es de extrañar, por eso, que su obra resulte extremadamente polémica y de corte tan combativo, a tenor con el mundo en que se formaron y en el que se desenvuelven.

ch. Experiencias culturales y guías literarios. En las últimas décadas de este siglo, contrario a lo que pudo esperarse por los desajustes y los cambios ocurridos en los órdenes político y económico, la Isla ha tenido un avance apreciable en el ámbito cultural.

En 1945 aparece la revista Asomante, dirigida por Nilita Vientós Gastón, que desde sus inicios abrió sus páginas a los escritores en general, pero de una forma más clara a los autores de la Generación del 50. En ella se publicaron muchos de los cuentos que, más tarde, aparecerían en los libros de estos creadores. Podría decirse, sin reserva alguna, que Asomante sirvió en gran medida como vocero de esta nueva "aventura" literaria.

Otras revistas y periódicos acogieron con beneplácito sus colaboraciones en determinados momentos: Alma Latina, Puerto Rico Ilustrado, La Torre, la Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, El Mundo y El Imparcial, entre otros órganos de difusión.

Otras causas que posibilitaron el florecimiento creador de nuestros autores fueron los concursos literarios auspiciados por

distintos sectores académicos de la Universidad de Puerto Rico; pero, sobre todo, los Certámenes de Navidad del Ateneo Puertorriqueño, que ofrecieron oportunidades de reconocimiento y constituyeron un acicate para la superación de los narradores que despuntaban.

También impulsaron la calidad de las obras que se producían las tareas de investigación y crítica de estudiosos como Josefina Rivera de Álvarez, Francisco Manrique Cabrera, Concha Meléndez y Margot Arce de Vázquez, así como María Teresa Babín, Juan Martínez Capó y decenas de otros estudiosos que, por medio de tesis y monografías en las universidades, fueron ampliando los hallazgos de sus maestros en los departamentos de Estudios Hispánicos.

Algunas obras específicas sobre el cuento isleño fueron formando el esquema general en que funcionaba esta narrativa, a la vez que iluminaban los aciertos más significativos que iban logrando nuestros narradores. Merecen recordarse en esta ocasión los esfuerzos de Enrique A. Laguerre con su Antología de cuentos puertorriqueños (1954); Paul J. Cook y la Antología de cuentos puertorriqueños (1956); Concha Meléndez, El cuento. Antología de autores puertorriqueños, III (1957); René Marqués, Cuentos puertorriqueños de hoy (1959); Cesáreo Rosa-Nieves y Félix Franco Oppenheimer, Antología general del cuento puertorriqueño, I y II (1959); y, Concha Meléndez, El arte del cuento en Puerto Rico (1961).

Se observa, como realidad típica de estos autores, que sus afinidades estéticas se establecen con los narradores norteamericanos, europeos y de la vanguardia hispanoamericana, dejándose a

un lado la creación española, acaso por su pobreza evidente si se compara con los escritores franceses, ingleses, italianos, alemanes, norteamericanos y de distintos países latinoamericanos (así, por ejemplo, de Argentina, Colombia, Cuba y México...).

Baste mencionar, en esta oportunidad, el impacto que tuvo, sobre grandes autores modernos, el psicoanálisis de Sigmund Freud; el existencialismo de Sören Kierkegaard, Martin Heidegger, Karl Jaspers, Gabriel Marcel y Jean-Paul Sartre; y, el materialismo histórico o dialéctico de Karl Marx, Vladimir Ilich Lenin, Federico Engels, Mao Tse Tung, Ho Chi-Minh, y la natural influencia de todos ellos en nuestros artistas.

Algunos de los narradores y dramaturgos en que, de una forma u otra, desembocan las corrientes filosóficas y políticas antes indicadas y que forman parte del patrimonio cultural de nuestros cuentistas son: Bertolt Brecht, Albert Camus, Anton Chekov, John Dos Passos, Fiodor Dostoievsky, William Faulkner, Ernest Hemingway, Aldous Huxley, James Joyce, Franz Kafka, Thomas Mann, Arthur Miller, Eugene O'Neill, Marcel Proust, Jean-Paul Sartre, John Steinbeck, Tennessee Williams y Virginia Wolf.

Los nombres anteriores representan, por lo tanto, al menos un puñado de las obras más extraordinarias de la literatura universal con plena vigencia en nuestros días. Es decir, Madre coraje, La peste, El jardín de los cerezos, Manhattan Transfer, Los hermanos Karamasov, El sonido y la furia, Adiós a las armas, Contrapunto, Ulises, El proceso, La montaña mágica, La muerte de un viajante, Deseo bajo los olmos, En busca del tiempo perdido, La náusea, Viñas de ira, Un tranvía llamado deseo y Las olas.

Como dato capital, los autores puertorriqueños de este momento coinciden con una generación de renombrados narradores que tiene en América Latina nombres como Julio Cortázar, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, entre otros que podrían mencionarse.

Esta generación puertorriqueña es, por consiguiente, un sólido conjunto de escritores en estrecha conexión con sus semejantes de América Latina y el mundo. Aun cuando puedan señalarse diferencias de enfoque y de estilo en sus obras, es fundamental que todos coinciden en una visión del hombre y del mundo relativamente similar y que los une una historia y una problemática definida.

d. Preocupaciones generales: Temas. Ya anteriormente hemos señalado que la Generación del 50 no rechaza en absoluto la tarea realizada por la generación precedente. Por el contrario, se empeña en continuar aquella labor profundizándola desde otras perspectivas. De suerte que, entre una y otra, existe una clara línea de continuidad histórica, de avance artístico. El problema cardinal de aquéllos y el de éstos sigue siendo Puerto Rico. Lo que señala la gran diferencia entre unos y otros es la distancia inevitable que marca el paso del tiempo y que trae nuevas visiones, nuevos modos de enfoque y de tratamiento de asuntos.

María Teresa Babín ha visto con certeza esta continuidad presente en nuestros escritores:

El tema primordial y vital de la nueva literatura de Puerto Rico es Puerto Rico mismo, tema arraigado en el subsuelo de la conciencia creadora, de trasfondo velado en algunos escritores, pero latente y palpitante

siempre, aunque se disfrace con las múltiples máscaras del arte poético.¹²

Más adelante añade:

El escritor del siglo XX se dedica a ella [la patria] con el anhelo de rescatar los valores nacionales y dar vigor a lo puertorriqueño, afirmando su presencia y su carácter distintivo para sacarlo de la anonimidad y 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 país en cualquier parte del mundo.¹³

Lo que no hace ya el cuentista de la Generación del 50 salvo contadas excepciones, es continuar la visión criollista o costumbrista tan viva aún en los narradores de los años treinta. La sensibilidad anterior para la naturaleza y el paisaje han ido cediendo lugar. Cuando aparecen en nuestros días, no es ya dentro del lente más o menos realista de antes, sino que, más bien, son una subjetivación del autor.

A tono con el Puerto Rico de hoy, la cuentística de ahora prefiere, en sus más fieles representantes, ocuparse de los problemas sociales y económicos de una sociedad enfilada hacia un desarrollo industrial acelerado. Las consecuencias que trae este ambiente en el hombre que padece solo -con todas sus implicaciones psicológicas, sociológicas y filosóficas- son las preocupaciones

12

María Teresa Babín, "El tema de Puerto Rico en la literatura del presente", Jornadas literarias, p. 36.

¹³Ibid., p. 36-37.

preferidas por esta generación inmersa en una sociedad avasalladoramente urbana.

Por lo tanto, de una literatura ruralista, con el jíbaro como protagonista, se ha pasado cada vez más a una literatura de escenario urbano. En esta nueva selva de cemento interesan asuntos como: la vida en los arrabales; la prostitución; la orfandad y la ausencia de amor; la soledad; la conciencia atormentada; la vida sexual exagerada en sus más dolorosas desviaciones, tales como la homosexualidad (tanto en el hombre como en la mujer); la explotación del hombre por los capitales inmisericordes; los efectos deshumanizantes de la industrialización y la mecanización; la lucha nacionalista y socialista de ciertos sectores insulares; la mendicidad; la incompreensión social; los traumas y la inadaptación de los grupos menos afortunados a las exigencias económicas de las aceleradas transformaciones de su medio; el desplazamiento de los puertorriqueños de los lugares más ventajosos de la vida económica por extranjeros; la vida artificial sostenida por la clase media, con todas las frivolidades y sinsentidos de una existencia hueca; la enajenación y el absurdo de las masas sin conciencia propia ni orientación de su ser legítimo e histórico; los conflictos individuales y sociales fomentados por los vicios (alcoholismo, drogadicción...); las resonancias de orden moral que sufren los participantes en los conflictos bélicos norteamericanos y en los cuales los puertorriqueños han tenido que participar por la fuerza, sin lograr explicarse las razones legítimas que los han forzado a ello; la transformación de la estructura familiar como resultado de la industrialización;

el exilio voluntario a Nueva York y otras ciudades norteamericanas por parte de los puertorriqueños que piensan mejorar en ellas su desesperante situación en la Isla; las frustraciones, abusos y discrimenes que padecen en una tierra extraña; y, en fin, las rebeliones de las mujeres contra un sistema machista explotador y abusivo, la rebelión de los hijos contra los padres, la delincuencia, el crimen, la muerte...

Los héroes, o, mejor, los antihéroes de nuestra cuentística (y de la narrativa en general de esta generación) son el nacionalista derrotado; el socialista falso o aburguesado; el burócrata insensible y torpe; la prostituta explotada; el loco abandonado; el cobarde que calla atormentado; el bastardo que vive con la intención de vengar el abuso de su padre; el puertorriqueño de la Isla y de Nueva York que busca la identidad; el niño prematuramente envejecido por su sensibilidad ante nuestra realidad histórica y los conflictos familiares; el gobernante prostituido por el poder y la cobardía; el hombre castrado por la sociedad matriarcal, etc.

Nuestros narradores se han situado ante la realidad puertorriqueña con una gran conciencia histórica de su misión y una actitud crítica que no acepta sobornos de ningún tipo. Pese a que se saben vigilados y poco queridos por la clase dirigente, no escatiman esfuerzos para decir su verdad. Una honradez moral e intelectual como pocas los alienta a desafiar cualquier obstáculo que deban afrontar. Y, siempre afincados en lo puertorriqueño, han ingresado a la más auténtica universalidad.

e. Rasgos artísticos comunes: Técnicas y estilos. Los recursos narrativos empleados por los escritores capitales de esta gene-

ración en sus cuentos son exactamente los mismos que observamos en los narradores de Europa, los Estados Unidos y América Latina.

El monólogo interior o fluir de la conciencia se utiliza con frecuencia para hundirnos en la vida íntima o subconciente de los personajes, con "...toda su compleja maraña de imágenes, asociaciones y reacciones."¹⁴ Puede presentarse en forma directa -haciendo uso de bastardillas-, o de un modo indirecto, si el personaje subjetiviza el mundo exterior que lo rodea.

Otra estructura o instrumento de construcción de esta cuentística es la intercalación de cuadros narrativos sin previa explicación y el uso de escenas retroactivas o retrospectivas. Esta última con el fin de ubicarnos en el tiempo pasado o anterior de la vida de los personajes.

Las escenas simultáneas o el contrapunteo para conducir dos líneas narrativas que se enlacen en un punto determinado y redondeen la "historia" de los cuentos es una forma también frecuente de hilvanar los relatos.

Es común, además, la fragmentación de la realidad y la narración desde distintos puntos de vista de diversos personajes, a fin de hacer más complejo y verosímil los sucesos presentados.

La colocación de símbolos y alegorías (o mitos) ocupan lugar de importancia en la plasmación de los elementos considerados. A través de los silencios intencionales, de la diversidad de puntos de vista y del resto de posibilidades narrativas, el lector deja

¹⁴René Marqués, "El cuento puertorriqueño en la promoción del cuarenta", Cuentos puertorriqueños de hoy, p. 28.

de ser un espectador ajeno y pasivo de la obra y se convierte en un ingrediente indispensable para la terminación efectiva de la ficción.

El panorama de la acción física en estos contextos deja lugar a los desenvolvimientos en la vida interior de los personajes, que cobran mayor trascendencia junto a los planteamientos de carácter social, allí donde los protagonistas tienen desarrollados preponderantes como resultado del papel que desempeñan frente a la realidad.

La actitud de estos narradores ante el manejo del lenguaje acusa una profunda conciencia y responsabilidad. La oración adopta una naturaleza extremadamente dúctil y la palabra, pese a las asperezas de las expresiones gruesas o feístas, conquista visiones de gran riqueza artística.

La necesidad particular de cada cuento impone en el momento que se trate su forma apropiada. En ocasiones el discurso narrativo se vuelve lacónico o bien cobra alturas de torrente verbal, cuando la sencillez y la naturalidad, la complejidad y la vehemencia así lo determinan.

Entonces el idioma se adelgaza con una ausencia notable de adjetivación o, por el contrario, se hincha con oraciones complejas y excesivamente largas. Por eso la sintaxis aparece en ocasiones recortada, breve, en oraciones mínimas, o se alarga y se viola con premeditación en frases inacabables que cubren páginas completas en un solo párrafo. De más está decir que esta "gramática" poco tiene que ver con las leyes académicas. Es otra gramática que responde a

las necesidades intuitivas o concientes de los ritmos que imponen los asuntos en un momento dado.

Cada palabra, de por sí, es una intención. Puede muy bien ser la imposición que resulta de un asunto determinado o la exigencia de un rasgo caracterizador y definitivo para la coherencia final de una cosmovisión.

Y en cada nivel del lenguaje empleado se busca un perfil de la puertorriqueñidad: en las palabras jíbaras o criollas; en los vocablos taínos o de extracción africana; en giros y refranes españoles o puertorriqueñizados, o bien surgidos de las entrañas de nuestro pueblo; en las jergas de los múltiples sectores de los grupos populares o de la burguesía nacional; o, en fin, de las mezclas del español boricua con el inglés y hasta del "spanglish".

Todo ello, a la postre, lo que pone de relieve es el conocimiento y el íntimo contacto de estos escritores con su pueblo. La vitalidad de nuestro idioma, filtrada por medio de la sensibilidad de los mejores cuentistas de este momento, es un testimonio más de que la idiosincracia boricua es una fortaleza que asegura la supervivencia de la nacionalidad.

3. Los autores y su producción cuentística. La teoría de las generaciones literarias, como ya hemos visto, no exige en ningún momento un número determinado de personas ni el cultivo específico de éste, aquél o todos los géneros literarios para legitimar la existencia de una generación. En este sentido, la teoría es muy elástica, en perfecta coherencia con las realidades artísticas. Por ejemplo, cuando pensamos en la Generación del 98

española, sabemos que, en lo que respecta a la literatura, la forman un número relativamente limitado de autores: Miguel de Unamuno, Ángel Ganivet, Ramiro de Maeztu, José Martínez Ruiz (Azorín), Antonio Machado, Pío Baroja y Ramón María del Valle Inclán. E, incluso, se ha discutido si alguno de ellos es realmente parte de ésta, como es el caso de Valle Inclán. Otros, por su parte, como Baroja, han negado que pertenezcan a ella. Pero, independientemente de eso, el hecho es que existe. Lo que precisa hacer notar es que el género del ensayo da la tónica más representativa de estos escritores, que es su vehículo de expresión más típico, sin que ello signifique que la novela de Pío Baroja no es fundamental. Por otro lado, salvo Antonio Machado y Unamuno, apenas puede contarse con otros poetas de gran dedicación. Con el cuento, practicado esporádicamente por Unamuno y Baroja, pasa otro tanto. Casi podría decirse que no tiene importancia mayor.

En el caso de la Generación puertorriqueña del 50 ocurre un fenómeno similar. Es una promoción inicialmente de cuentistas que después fueron abriendo las puertas al cultivo de otros géneros. Pero, importa hacer hincapié en el hecho de que el manejo del cuento como medio de expresión idóneo de estos autores no es un hecho fortuito, sino que corresponde a las exigencias históricas del desarrollo del mismo, puesto que es una forma narrativa capaz de tener cabida en revistas y periódicos de gran circulación. De esta manera cumple con el cometido de llegar a un número mayor de lectores. Por otra parte, facilita la lectura a una sociedad

exigente con el tiempo para la producción material, e incapaz de soportar lecturas extensas de obras literarias. Es decir, que el cuento llena unas necesidades y funciona al compás con las realidades sociales donde opera.

Ahora vale la pena llamar la atención sobre el hecho de que, aparte del cuento, la novela tiene en esta generación sus voces nada despreciables. Recordemos a René Marqués, Pedro Juan Soto, César Andreu Iglesias, Emilio Díaz Valcárcel y José Luis González. El teatro no puede pasarse por alto con figuras como René Marqués, Gerard Paul Marín, César Andreu Iglesias, Pedro Juan Soto, Emilio Díaz Valcárcel, Francisco Arriví y Luis Rafael Sánchez, para mencionar sólo algunos dramaturgos.

El ensayo no es menos afortunado en manos de José Luis González, René Marqués, César Andreu Iglesias, Pedro Juan Soto, Emilio Díaz Valcárcel y Luis Rafael Sánchez, para no extender estas menciones con más nombres.

Si los poetas del momento no tienen la misma actitud realista, radical, si no son "polémicos", para emplear el término de Ortega, no quiere esto decir que estén totalmente desvinculados de los cultivadores de los demás géneros, por lo menos en lo que se refiere a la preocupación puertorriqueña, indiscutible en ellos, a la angustia, existencial, a la captación de fenómenos como la soledad del hombre, la enajenación, la lucha por la libertad, etc.

Basta con la presencia del grupo de narradores, con todas las afinidades que hemos venido indicando, para afirmar que estamos frente a una de las más fructíferas generaciones literarias de Puerto Rico. Lo que sí vale la pena puntualizar en este momento

es que la célula de este equipo de escritores posee un talento multiforme que les permite cultivar más de un género con gran dominio y seguridad. Considérese el caso de René Marqués y en él veremos a un escritor total: cuentista virtuoso, magnífico novelista, excelente dramaturgo y profundo ensayista. Otro tanto ocurre con José Luis González, salvo por el hecho de que no ha incursionado en el género dramático.

De inmediato ofreceremos las figuras capitales del cuento en esta generación, asimismo como algunos elementos biográficos y la mención de sus libros correspondientes a este género, junto a algunos juicios someros sobre los mismos.

a. Abelardo Díaz Alfaro. Nació en Caguas, el 24 de julio de 1920. Pasó su infancia, la niñez y la adolescencia en su pueblo, Toa Alta, Bayamón y Ponce, dada la labor misionera de su padre como ministro protestante, que lo llevaba de un lugar a otro. Obtiene el grado de Bachiller en Artes en el Instituto Politécnico de San Germán. Terminó su Maestría en Trabajo Social en la Universidad de Puerto Rico (Recinto de Río Piedras).

El ejercicio de su profesión en la zona rural lo puso en contacto con la vida del jíbaro puertorriqueño, oportunidad que le permitió adentrarse en la sicología del campesinado y captar su problemática vital.

Díaz Alfaro constituye la figura literaria de enlace entre la Generación del 30 y la Generación del 50. Su libro de cuentos, cuadros, estampas, escenas y retratos campestres titulado Terrazo (1947), anuncia desde su mismo título la preocupación básica de

las narraciones. Hay en él inquietudes criollistas que caen dentro de la tradición que inició El jíbaro (1849) de Manuel A. Alonso y Pacheco y que, entre otros, continúa Miguel Meléndez Muñoz, a quien Díaz Alfaro considera uno de sus maestros.

Destaca en Terrazo la ternura y el amor con que el autor mira la tierra y al jíbaro, en contraposición al rechazo que se muestra frente a la penetración norteamericana en nuestros modos de vida y en las costumbres. Por eso le interesa a Díaz Alfaro relatar la ruina en que ha ido cayendo poco a poco la economía de los pequeños cosecheros de tabaco; la absorción de las tierras de labranza de distintos productos o frutos menores ante los consorcios azucareros de Estados Unidos; el desplazamiento de los pequeños propietarios rurales puertorriqueños de un estado relativamente independiente a una condición de peones, sujetos a explotadores despiadados; el despido de los campesinos que han envejecido en sus trabajos, sin la menor clemencia, dado los servicios que han prestado a sus patrones; el desacierto de un sistema de instrucción pública que importa fórmulas pedagógicas inútiles para el niño y la realidad puertorriqueña, pero que representan un intento de socavar nuestra cultura; las enfermedades y las miserias de los jíbaros (anemia, tuberculosis...); la sagacidad de nuestros hombres de tierra adentro para sortear con ironía, gracia y malicia los embates de las fuerzas foráneas que pugnan por despojarlo de su personalidad, de su ser; el estoicismo, la reciedumbre, la valentía y la resignación de los puertorriqueños, así como la manifestación de una gran inteligencia, sensibilidad

y virtudes humanas afloran, además, en las narraciones de este autor en que el sentimiento religioso, la fe, la esperanza, la capacidad para condolerse y un alto grado de humanidad ponen de relieve la grandeza del ser puertorriqueño.

Acaso Abelardo Díaz Alfaro sea el último gran defensor literario del campo y del campesinado en el cuento puertorriqueño, con una calidad y una legitimidad artística como tal vez ya no sea lícito intentar sin parecer un creador rezagado y anacrónico, a la luz de nuestro desarrollo social y estético.

De ahí que el tratamiento de los temas rurales lo ubiquen dentro de las preocupaciones típicas de los años treinta. Pero, por otra parte, su manejo del lenguaje altamente poético y su dominio de las técnicas más modernas le aseguran un lugar junto a los más diestros cultivadores de las formas narrativas, tales como los símbolos de carácter universal, el monólogo interior, las escenas retrospectivas y otros recursos.

Entre sus logros más perdurables dentro de nuestra narrativa, siempre habrá que considerar a "El Josco" y a "Los perros",¹⁵ por la hondura puertorriqueña y universal de sus símbolos logrados a través de animales.

Su segundo libro: Mi isla soñada (1967), aunque no es una colección de cuentos, tiene mucha afinidad temática con Terrazo, y una misma devoción criolla hace temblar sus páginas por medio

¹⁵ Abelardo Díaz Alfaro, "Los perros", en René Marqués, Cuentos puertorriqueños de hoy, p. 59-70.

de estampas y escenas en que dos prototipos boricuas como Teyo Gracia y Peyo Mercé insisten en luchar empecinadamente en favor de una causa que no tiene oídos para la burocracia oficial: la tierra, madre de toda la vida patria.

Aparte de la belleza innegable de Terrazo y Mi isla soñada, el grave problema que acusa la narrativa de Díaz Alfaro es su estatismo histórico, ese estancamiento de los temas arrancados de una realidad que parece ser superada cada día más por el desarrollo objetivo de la vida puertorriqueña. Ello trae como resultado que su mundo se fosilice dentro de una visión tradicionalista, de añoranzas que, aun cuando tenga todas nuestras simpatías, contraviene el carácter dinámico del tiempo, de la historia, y, pese a la nobleza intencional de ese orbe artístico, se convierte en una lucha reaccionaria (en el sentido de que asume una actitud defensiva ante nuestra inevitable realidad y pretende vivir desde un tiempo ya ido), ajena a la problematicidad del puertorriqueño de hoy, de sus angustias, sufrimientos y luchas reales.¹⁶

b. José Luis González. Nació en Santo Domingo, República Dominicana, el 8 de marzo de 1926.¹⁷

¹⁶ Francisco Manrique Cabrera, Historia de la literatura puertorriqueña, 1956, p. 320-322; Josefina del Toro, en Concha Meléndez, El cuento. Antología..., III, 1957, p. 313; René Marqués, Cuentos puertorriqueños de hoy, 1959, p. 41-49; Concha Meléndez, El arte del cuento..., 1961, p. 190-197; Cesáreo Rosa-Nieves, Historia panorámica..., II, 1963, p. 752-753; Josefina Rivera de Alvarez, Diccionario..., 2ª ed., II, 1, 1974, p. 489-493.

¹⁷

Una visión más amplia sobre José Luis González y su obra son objeto de consideración en los capítulos I, III, IV, V y VI de esta investigación.

c. René Marqués. Nació en Arecibo, el 4 de octubre de 1919. Se graduó de Agrónomo en el Colegio de Agricultura y Artes Mecánicas de Mayagüez en 1942. Entre 1946 y 1947 estudia literatura en la Universidad Central de Madrid. Más tarde pasa a la Universidad de Columbia y al Piscator's Workshop, en Nueva York, donde toma cursos de dramaturgia (1949-1950).

Como cuentista ha publicado dos volúmenes: Otro día nuestro (1955) y En una ciudad llamada San Juan (1960). En el primero se interesa por el tema del nacionalismo, donde la figura de Pedro Albizu Campos dramatiza la guerra del pueblo puertorriqueño en lucha por su libertad. El conflicto de la identidad; la angustia existencial; el choque de la cultura norteamericana y la puertorriqueña (en el enfrentamiento del catolicismo y el protestantismo, por ejemplo); la imposición política de la dependencia a través de una educación dirigida a desnaturalizar a la niñez de nuestro país; la emigración a Nueva York, llevando la problemática nacional de la identidad donde nuestros paisanos son víctimas de los prejuicios y de los abusos de un sistema deshumanizado y cínico, dan a este libro una variedad de tónicas y enfoques del puertorriqueño de esta generación que permiten señalarlo como uno de los más ricos conjuntos de cuentos.

En el segundo, En una ciudad llamada San Juan, el ambiente se hace más angustioso y crudo, en una realidad urbana podrida por el alcoholismo; la prostitución; la infidelidad; la criminalidad; la vacuidad de la vida en la clase burguesa; la frustración política independentista; el sacrificio de la vida o el suicidio nacio-

nalista; el tiempo como elemento fatídico de la destrucción de las tradiciones criollas...

René Marqués, el talento creador más inquieto de esta generación, logra exponer con mayor vehemencia que ninguno otro la epopeya del nacionalismo patrio. Su narrativa, vigorosa, no excluye la fina nota poética y la nostalgia de tono ante un pasado aristocratizante, que se desmoronó con la invasión norteamericana.

Marqués, como creador, sigue fielmente apegado a los valores de una conservadora burguesía insular. Escrupuloso expositor de los ideales independentista de su clase, Marqués oscila entre una tenue esperanza y la desesperación nihilista total.

Y, aunque es un cuentista con madurez y firmeza en el ejercicio de su vocación, en ocasiones las lecturas de los existencialistas (Sartre, Camus...), de autores como Eugene O'Neill, Tennessee Williams, y otros, se transparentan con suma claridad, como si las lecturas no hubiesen sido suficientemente asimiladas.

En fin, los cuentos de Marqués, pese a todo, son uno de los más finos testimonios de esta generación.¹⁸

ch. Emilio Díaz Valcárcel. Nació en Trujillo Alto, el 16 de octubre de 1929, donde se crió y obtuvo su educación pre-universitaria. En 1951 fue reclutado por el ejército de los Estados

¹⁸Francisco Manrique Cabrera, Ibid., p. 324-325; Josefina del Toro, Ibid., p. 318-319; René Marqués, Ibid., p. 95-107; Concha Meléndez, Ibid., p. 218-223; Cesáreo Rosa-Nieves, Ibid., II, p. 753; Josefina Rivera de Alvarez, Ibid., II, 2, p. 906-919. Marqués falleció el 22 de marzo de 1979. Su último libro de cuentos fue Inmersos en el silencio (1976).

Unidos para servir como combatiente en la Guerra de Corea, hasta 1953. Él ha llamado a este enfrentamiento bélico "...la más estúpida de las guerras,..."¹⁹

Su primer libro de relatos es El asedio y otros cuentos (1958), donde el análisis de la problemática de la vida interior torturada por diversos estados de conciencia revelan condiciones como el lesbianismo; la frustración como resultado de la impotencia sexual; el tráfico de drogas estupefacientes; la explotación sexual de las mujeres por los hombres; y toda una gama de injusticias incubadas por una sociedad desequilibrada.

De su experiencia militar escribió un volumen de relatos al que llamó inicialmente La sangre inútil, y que permaneció algún tiempo inédito, hasta que por fin se publicó bajo el título de Proceso en diciembre (1963). Todo en él gira alrededor de la Guerra de Corea y en estrecha relación con la presencia de los boricuas en un conflicto en el que nada justificaba su auxilio a no ser el carácter de nacionalidad cautiva por un estado imperialista que le imponía su cuota de sangre por estar ligados a ellos.

Los discriminados en estos cuentos son los puertorriqueños y éstos, a su vez, descargan sin reservas la frustración y el odio que han acumulado en sus amigos coreanos, en otro "subdesarrollado"

19

Emilio Díaz Valcárcel, "Autobiografía", en René Marqués, Cuentos puertorriqueños de hoy, p. 238.

más indefenso que ellos; por otra parte, a veces surge la rebeldía del boricua pisoteado largamente por los oficiales estadounidenses; la denuncia de las masacres cometidas con ellos en los ataques a ciertos objetivos, dada la estupidez de sus líderes; y la vileza de ciertos compatriotas, a los que poco les importa acabar con todos los soldados de su pueblo si ello le brinda la ocasión de ganar rangos y medallas, etc.

Más tarde aparece El hombre que trabajó el lunes (1966), con un cuento largo o novela corta que da título a la colección y cuatro relatos más breves. Es, sobre todo, la exposición de la absurda vida diaria de una ciudad completamente enajenada, con los sinsentidos y pequeñas atrocidades cotidianas que padece un ser humano envuelto en la maraña social de una civilización cada día más torpe.

Su próximo libro de cuentos es Napalm (1971), que trae a colación, entre otras cosas, la Guerra de Viet Nam, variante de la temática de la guerra que ya lo había ocupado antes.

Una recolección de sus cuentos es Panorama (1971).

En fin, Emilio Díaz Valcárcel es en quien más hondo ha calado el tema de la guerra, por el hecho de que tuvo que participar en una de ellas. Con él, redondea y lleva a sus posibilidades óptimas algo que José Luis González había ya anticipado en esta generación. Sus cuentos, por lo tanto, son la expresión de un desgarrón histórico y el testimonio, la respuesta de la mejor puertorriqueñidad.²⁰

²⁰ Francisco Manrique Cabrera, Op. cit., p. 326; René Marqués, Op. cit., p. 233-240; Concha Meléndez, Op. cit., p. 367-372; Cesáreo Rosa-Nieves, Op. cit., II, p. 755; Josefina Rivera de Alvarez, Op. cit., p. 501-504.

d. José Luis Vivas Maldonado. Nació en Aguadilla, el 19 de noviembre de 1926. Desde muy temprana edad revela afición por la cultura, leyendo todo cuanto caía en sus manos, a la vez que afinaba su capacidad como observador y se interesaba por la naturaleza y la vida cotidiana que le rodeaban.

Cuando no contaba aún quince años, ingresa en la Universidad de Puerto Rico (Recinto de Río Piedras), donde tras dos años de estudio, abandona el centro docente y se traslada, con licencia especial de maestro, a Camuy.

Entre 1945 y 1946, luego de esa breve vivencia como educador, decide probar suerte en la urbe neoyorquina. Allí realizó diversas tareas, a la vez que escribe Destellos umbríos, novelita de corte románticoide que recoge la vida y las luchas de un pueblo y su gente, obra basada en su conocimiento de la vida camuyana.

En 1946 regresa a Puerto Rico y enseña en la Escuela Superior de Lares. En 1949 escribe Bocetos -inédita aún-, que fue la culminación de una labor emprendida entre los catorce y los dieciocho años, donde se ocupa del hombre y el paisaje puertorriqueños.

Posteriormente, en 1951, mientras se desempeña como maestro de Español en el colegio San José de Río Piedras, escribe y estrena el drama Morían sonriendo, cuya concepción parte de un hecho histórico: la persecución de los cristianos en la Roma imperial.

En el bienio de 1953-54 labora como escritor I en la División de Educación de la Comunidad del Departamento de Instrucción Pública. Como parte de sus tareas, preparó varios relatos para los libros Almanaque de 1953, Cinco cuentos de miedo, Emigración y

El niño y su mundo. Entre los cuentos escritos figuran: "Juanito va a la escuela", "¿Quién entiende a la gente?", "La equivocación de don Pepe", "Salustiano se embarca", "el reino de la flores" y "la visita de doña Domitila". Todas ellas de ambiente campesino y en las que se destacan los prototipos jíbaros.

En 1953 reúne una serie de relatos bajo el título Por ahí, que todavía no ha publicado.

Al mismo tiempo que trabaja en la División de Educación..., publica sus cuentos en diversas revistas del país, tales como: Alma Latina, Palique y Asomante. Muchos de ellos aparecen más tarde en Luces en sombra (1955), obra que coloca a Vivas Maldonado dentro de la tendencia renovadora del cuento puertorriqueño. Si bien es cierto que algunas narraciones responden a las preocupaciones pertenecientes a la generación anterior; otras reflejan las transformaciones que en el orden económico, político y social, ha sufrido la Isla en las últimas décadas. Es decir, que él es fiel a las exigencias de la tradición literaria, y, a la vez, del momento, cuando enfoca situaciones diversas, como por ejemplo: los problemas del campo y de la ciudad y los traumas psicológicos que sufre el hombre de nuestra época.

Sobre este libro, la Dra. Concha Meléndez ha dicho: "Los cuentos son vivos, hechos de sustancia nuestra, de tierra nuestra y de angustia universal."²¹

²¹ Concha Meléndez, "José Luis Vivas Maldonado", El arte del cuento en Puerto Rico, p. 311.

En el año de 1956 se gradúa de Bachiller en Artes en la Universidad de Puerto Rico (Recinto de Río Piedras), luego de muchos sacrificios y de estudios frecuentemente interrumpidos. Recibe, además, el segundo premio del Instituto de Literatura Puertorriqueña por Luces en sombra.

En 1957 sale a la luz pública una versión mimeografiada de su Historia de Puerto Rico, que fue incorporada al currículo de las escuelas superiores del país y la cual ha sido reimpressa en varias ocasiones.

Dos años más tarde obtiene su Maestría en Artes en la Universidad de Columbia en Nueva York para lo cual redacta la tesis La cuentística de Arturo Uslar Pietri, publicada por la Universidad de Venezuela, cuatro años más tarde (1963).

De 1964 a 1966 comienza a plasmar su segundo libro de cuentos: A vellón las esperanzas o Melania, el cual fue impreso en 1971 por Las Américas Publishing Co. Con esta obra, José Luis Vivas Maldonado participa de la corriente iniciada por otros autores de su generación cuyas obras plantean con firmeza el tema de la emigración puertorriqueña a Nueva York desde la década del 40, como parte de la estrategia económica del Partido Popular Democrático que buscaba solucionar el problema colonial de la superpoblación, el desempleo y el hambre por medio del "genocidio intelectual" de Luis Muñoz Marín, Teodoro Moscoso, Rafael Picó y otros "estrategas" sociales de ese momento.

En el aspecto técnico se observa una variedad de recursos que van desde los más tradicionales hasta la utilización de las

formas más modernas de los mejores narradores actuales.

El lenguaje empleado acusa gran esmero y cuidado, con lo que se hace evidente la intención de crear obras de excelencia.²²

e. Pedro Juan Soto. Nació en Cataño, el 11 de julio de 1928. A los dieciocho años emigra con su familia a Nueva York, donde vive años claves para su formación educativa. Allí ingresa en la Universidad de Long Island, en la que obtiene un Bachillerato en Artes en 1950. Pasa un año en el ejército y, al regresar, estudia la Maestría en Artes en la Universidad de Columbia, de la que adquiere el grado en 1953.²³

El hecho de haber pasado una parte considerable de su vida en los Estados Unidos lo lleva a escribir relatos basados en el ambiente neoyorquino, luego que conoce la narrativa de José Luis González. Escribe, entonces, Spiks (1957), en el que se ocupa del hombre humilde puertorriqueño que lucha en la ciudad de Nueva York por superar su precaria condición económica. En 1976 publica con la Editorial Huracán un segundo tomo de narraciones:

Un decir²⁴

Aparte de los relatos que son propiamente cuentos en Spiks,

²² Josefina del Toro, Op.cit., p.324-325; René Marqués, Op.cit., p. 209-213; Concha Meléndez, Op.cit., p. 311-316; Cesáreo Rosa-Nieves, Op.cit., II, p. 754; Josefina Rivera de Alvarez, Op.cit., p. 1, 616-1,618; Isabel María Ruscalleda Bercedóniz, La cuentística de José Luis Vivas Maldonado, 1977, 216 p.

²³ Posteriormente terminó su doctorado en la Universidad de Toulouse, en junio de 1976.

²⁴ El título original de la obra era Un decir de la violencia. Fue mutilado por la dictadura militar argentina, donde se publicó, puesto que la censura no admite la palabra "violencia" en los títulos.

posee "miniaturas" o pequeñas situaciones de esos seres castigados por un ambiente hostil.

Con Pedro Juan Soto, quien tuvo que aprender a escribir el español, ya que su educación decisiva la realizó en inglés, el lenguaje narrativo alcanza extremos de sequedad, pero de gran eficacia comunicativa.²⁵

f. Edwin Figueroa. Nació en Guayama, el 26 de marzo de 1925. En 1942 comienza la carrera de ingeniería civil en el Colegio de Agricultura y Artes Mecánicas de Mayagüez, la que se ve precisado a abandonar por una huelga que motivó el cierre de la institución durante meses. Entonces se traslada a San Juan. Allí trabaja como locutor y actor, por varios meses, en la Escuela del Aire del Departamento de Instrucción Pública, la que dirigía Manuel Méndez Ballester.

Pasa después a la radioemisora comercial W.I.A.C. Permanece en ella hasta 1948, cuando concluye su Bachillerato en Artes en la Universidad de Puerto Rico (Recinto de Río Piedras).

Labora, a partir de entonces, en trabajos de investigaciones pedagógicas del Consejo de Educación Superior, a cargo de Ismael Rodríguez Bou. A la vez, estudia la Maestría en Artes, que finaliza en 1955 con la tesis Estudio lingüístico de la zona de Cayey. Ese mismo año ingresa a la Facultad de Estudios Generales, en la

²⁵ Francisco Manrique Cabrera, Op. cit., p. 325-326; Josefina del Toro, Op. cit., p. 323; René Marqués, Op. cit., p. 147-158; Concha Meléndez, Op. cit., p. 351-354; Cesáreo Rosa-Nieves, Op. cit., II, p. 754-755; Josefina Rivera de Álvarez, Op. cit., II, 2, p. 1, 473-1, 479.

que imparte cursos básicos de humanidades. En 1958 se traslada al Departamento de Estudios Hispánicos para enseñar clases de literatura española.

En 1965 se doctora en Filosofía y Letras en la Universidad de Madrid, para lo cual escribe la obra Habla y folklore en Ponce.

Su único libro de cuentos hasta hoy: Sobre este suelo (1962), muestra algunos acercamientos a la ruralía, pero también aborda algún aspecto de la vida colonial; la heroicidad nacionalista; alguna escena patética y enternecedora sobre el negro; y los efectos alienantes y deshumanizadores de la mecanización de la vida nacional puertorriqueña.²⁶

Rasgo notable suyo es la preocupación por el manejo de la lengua que, como en José Luis González, adquiere en ocasiones caracteres de asombrosa escrupulosidad.²⁷

g. Salvador M. de Jesús. Nació en Cataño, en 1927. Su obra cuentística no ha sido recogida aún en un libro, sino que se ha publicado en revistas y antologías del país. Los diversos cuentos que conocemos hasta hoy muestran a un escritor con un gran poder de síntesis poética, dentro de un gran arrojo, que en nada hace peligrar la armonía de la buena literatura. El vigor de sus

²⁶ Su segunda colección de cuentos es Seis veces la muerte (1978).

²⁷ Francisco Manrique Cabrera, Ibid., p. 326; Josefina del Toro, Ibid., p. 314; René Marqués, Ibid., p. 181-187; Concha Meléndez, Ibid., p. 256-262; Cesáreo Rosa-Nieves, Ibid., II, p. 754; Josefina Rivera de Álvarez, Ibid., II, 1, p. 609-612.

cuentos corresponde al de un hombre que ha tenido que desempeñarse en múltiples oficios para salir adelante en el trajín diario.

Acaso por eso ha puesto su mirada en los seres marginados que agonizan sin remedio. La prostitución, el alcoholismo, la pobreza extrema, la lujuria y otros males sociales son vistos por De Jesús con dolorosa comprensión.

Del trasfondo de la vida pueblerina de Cataño le llegan las miserias que se agazapan o irrumpen en "Vertiente", "Lágrimas de mangle", "La otra hija de Jairo" y "La llama del fósforo", etc.²⁸

h. Luis Rafael Sánchez. Nació en Humacao en 1936. Como se podrá notar es un escritor realmente joven dentro de esta generación.

Es algo así como una figura-puente entre los hombres del 50 y la narrativa posterior.

Emilio Díaz Valcárcel ha visto con exactitud la función enlazadora que Sánchez representa:

Pensamos que este narrador es el adelantado de una nueva generación, como lo fue José Luis González en su época, el vínculo entre la generación del cuarenta y la siguiente, de la que esperamos logros mayores que los obtenidos por las generaciones anteriores.²⁹

Luis Rafael Sánchez sólo ha publicado un libro de cuentos hasta este momento en que escribimos: En cuerpo de camisa (1966),

²⁸ René Marqués, Ibid., p. 263-269; Concha Meléndez, Ibid., p. 334-337; Cesáreo Rosa-Nieves, Ibid., p. 755; Josefina Rivera de Álvarez, Ibid., II, 1 p. 782-784.

²⁹ Emilio Díaz Valcárcel, "Apuntes sobre el desarrollo histórico del cuento literario puertorriqueño y la generación del 40", Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, abril-junio, 1969, p. 17.

en el que recoge relatos impresos hacia fines de la década del cincuenta en revistas y periódicos de la nación.

Temas como la prostitución, la homosexualidad, la frustración amorosa, el tiempo, el negro, la drogadicción, la mendicidad, y otras situaciones sociales, tienen cabida en esta sensibilidad en la que el lenguaje apura sensaciones e impresiones de grandes aciertos. El mundo se le revela a Luis Rafael Sánchez con una naturalidad abrumante y los horrores de los profundos problemas penetran nuestra atención hiriéndola permanentemente, pero, al mismo tiempo, la impregnan con un encanto verbal tan propio que, el desgarrón, se cubre con la virtud de ese decir acabado.³⁰

i. Otros cuentistas. Otros narradores, a veces de mayor edad que los mencionados previamente forman -junto a los más representativos de esta generación- un cuerpo considerable de cuentistas en los que un buen número de preocupaciones se dan con relativa similaridad. Ciertas técnicas comunes los emparentan, al mismo tiempo que un lenguaje artístico común los enlaza dentro de una sensibilidad particular. Esto no quiere decir que todas las obras de los narradores que vamos a señalar a continuación sean parte o estén dentro de la tónica de la Generación del 50. En muchas ocasiones, sus relatos responden a exigencias más cercanas a la Generación del 30. Sin embargo, hay momentos en que sus cuentos adquieren rasgos de contemporaneidad y es entonces, aun cuando el resto de las obras de estos autores pertenezcan a otras

³⁰ Josefina Rivera de Álvarez, Ibid., II, 2, p. 1, 448-1, 453.

concepciones del quehacer cuentístico, que la familiaridad con los artistas que nos preocupan se hace patente.

Eso sucede con Manuel del Toro (1911), cuya obra no se ha reunido todavía, pero cuyo cuento "Mi padre" tiene gran importancia dentro del contexto que examinamos. Otro tanto sucede con Luis Quero Chiesa (1911), autor de "La protesta" y "José Campeche", de 1954 y 1955, respectivamente. Néstor A. Rodríguez Escudero (1914) ofrece tal vez su máximo talento como cuentista con piezas de grandes méritos, tales como: "El mastín del Maestro", "Una bandera que tenía varias franjas y una solitaria estrella", "La masacre" e "Inmolación". Juan Enrique Colberg Petrovich (1917) es autor de "El caso de Pedro Garúa". Héctor Barrera (1922) tiene en su haber "El Judas". María Teresa Serrano (1925) interesa por "El castigo".³¹ Y podrían mencionarse más nombres.

C. Breves recapitulaciones. Después de ver en detalle la teoría básica sobre las generaciones y la idea de las promociones literarias en sí, estamos plenamente seguros de que todas las exigencias necesarias para hablar con propiedad de la Generación del 50 han quedado demostradas.

Las particularidades históricas que dieron forma y fundamento a la faena artística de los narradores que renovaron el cuento puertorriqueño de ese tiempo han sido puestas de manifiesto en el

³¹ Concha Meléndez, El Cuento. Antología..., III, p. 250-251, 297-305; Concha Meléndez, El arte del cuento..., p. 167-173; Josefina Rivera de Álvarez, Diccionario..., II, 2, p. 1, 371-1, 375. II, 1, p. 340-341; p. 176-177.

momento apropiado. La reflexión estética que provocaron en su oportunidad también es un hecho fuera de toda duda.

El desarrollo posterior en la literatura puertorriqueña parece corroborar nuestros planteamientos, ya que, en estos días, se habla con aceptación bastante general de un nuevo grupo de autores denominados como la Generación del 60.

Es decir, hay una línea de continuidad generacional en nuestra literatura. La primera voluntad consciente de esta situación la expresó la Generación del 30 en este siglo. De entonces a esta parte el desarrollo de los grupos de escritores se ha manifestado con nitidez, aun dentro de las divergencias que hayan podido existir.

Le toca ahora al tiempo decir su última palabra.

CAPÍTULO III

CRBE NARRATIVO DE JOSE LUIS GONZÁLEZ

LOS CUENTOS

A. Breve trasfondo histórico: 1898-1940. A lo largo del siglo XIX, Puerto Rico experimentó un extraordinario fervor político, dada las diferencias ideológicas representadas por los distintos sectores del país frente a la metrópoli. Luego de ese período de gran agitación, en el que las fuerzas liberales sufrieron todo tipo de represión y censura del poder colonial, se logra que, el 9 de noviembre de 1897, España cediera a los reclamos de Puerto Rico y consintiera en la organización de un Gobierno Autónomo. Cuando aún no se habían establecido plenamente las funciones y prerrogativas del nuevo sistema, se produce la invasión norteamericana, el 25 de julio de 1898. Este hecho provocó un trastorno colectivo de grandes consecuencias, ya que, como indica Ángel G. Quintero Rivera,

... no sólo significó un cambio de metrópoli para los puertorriqueños, sino, más importante aún, representó una transformación en el significado económico de las relaciones coloniales: de un colonialismo mercantilista a un colonialismo imperialista.¹

El acontecimiento, que fue recibido con desaliento en algunos estratos, y con optimismo en otros, marcó un nuevo

¹ Ángel G. Quintero Rivera, "Clases sociales e identidad nacional; notas sobre el desarrollo nacional puertorriqueño", Puerto Rico: Identidad nacional y clases sociales (coloquio de Princeton), p. 22.

rumbo en la política puertorriqueña y trastocó las bases sobre las que se asentaba la economía del país.

En 1899, el producto de exportación de mayor importancia era el café, seguido del tabaco y el azúcar. La crianza de ganado era otro renglón importante en la actividad económica. La burguesía criolla, que hasta el momento era la clase hegemónica, centraba su preocupación, ante el nuevo orden, en los factores que lesionaban sus expectativas de clase y abogaba por un comercio libre con los Estados Unidos y unas tarifas que permitieran la entrada de sus productos a los puertos norteamericanos.

Sin embargo, dentro de ese segmento social, que dominaba la vida pública del país, existían diferencias sobre la forma de gobierno que mejor sirviera a su proyecto histórico. En 1904, surge el Partido Unión de Puerto Rico, que intentaba unir a los boricuas para la protección de sus intereses. El Partido Republicano defendía, por otro lado, su prédica de americanización. El Partido Socialista continuaba con su gestión de apoyo a las demandas de la clase obrera.

En medio de todas estas manifestaciones partidistas, se hallaban los jornaleros y trabajadores que, huérfanos de poder, padecían la miseria impuesta por el Sistema.

Mientras tanto, bajo el nuevo régimen colonial establecido, se operan cambios económicos que Quintero Rivera resume en los siguientes términos:

... las relaciones entre los factores de la producción -tierra, trabajo, capital- experimentaron una vertiginosa transformación. Esto generó una reor-

ganización de la producción en términos de la compra y venta de la fuerza de trabajo, es decir, el trabajo asalariado o las relaciones de producción capitalista. En menos de diez años, la economía señorial dominada por las haciendas cafetaleras se había transformado en una economía capitalista de plantaciones azucareras. Muchos hacendados y agricultores de mediana y pequeña tenencia perdieron su tierra a manos de las corporaciones del azúcar y hacia 1910 tres grandes compañías azucareras norteamericanas controlaban más de la mitad del total de la tierra dedicada al cultivo de la caña.²

Con el establecimiento de estas compañías ausentistas norteamericanas en el país se crea, además, una serie de cambios, entre los que cabe mencionar: la crisis cafetalera y la consiguiente ruina de la clase dominante de la Isla; el surgimiento de un nuevo tipo de propietario nativo que participa en la expansión de la industria azucarera; la aparición de una gran cantidad de mano obrera que se mueve de la montaña a la producción cañera de los llanos; la incorporación de Puerto Rico al sistema aduanero y tarifario de los Estados Unidos, y el aumento considerable del nivel de importaciones que propicia el surgimiento de una élite económica que servía de enlace en el comercio entre ambos países.

Para la década del 30, la industria azucarera había alcanzado su máximo desarrollo y era la principal fuente de empleo. Mas dicha expansión, que en sus inicios dio origen a una clase obrera que "nació con la visión de que la proletarización arro-

²Ibid., p. 22-23.

paría al país"³, trajo un estancamiento en el empleo agrícola, el cual se tradujo en desempleo o trabajos inseguros o esporádicos.

Como es de suponer, en la década del 40, la masa obrera está abocada a la aniquilación total. Pero tal cuadro desolador de la economía rural fue sólo un aspecto de la crisis histórica por la que atravesaba Puerto Rico, sacudido en su totalidad por problemas sociales y políticos. Algunas de las causas que precipitaron ese desajuste fueron la depresión económica en los Estados Unidos y, posteriormente, el New Deal implantado por el presidente Franklin D. Roosevelt, el cual se tradujo en un alud legislativo que modificaba la vida política norteamericana y que tuvo resonancias en todos los círculos de la vida puertorriqueña. Por otro lado, el auge del movimiento nacionalista, bajo el liderazgo de Pedro Albizu Campos, altera profundamente la estructura y el sistema de gobierno por medio de la prédica revolucionaria. La presencia de Luis Muñoz Marín con su mensaje populista de "Pan, tierra y libertad" y su eventual dominio político fue otro factor de indiscutible importancia en el desenvolvimiento isleño de esos años.⁴

³Ibid., p. 42.

⁴Las circunstancias histórico-sociales en las que se desenvuelven los cuentos de José Luis González, a partir de los años cuarenta hasta el presente, fueron señalados en la sección B. La generación del 50, parte número 2, letra c. Experiencias históricas, p. 56-64.

B. Período de transición: El mundo de los años 30

1. En la sombra (1943): Inicios. Con la publicación de esta obra, José Luis González entra, con paso firme, en el cultivo definitivo de su vocación cuentística. En ella, el autor manifiesta, no empujando su corta edad, una sensibilidad artística poco común, dada la naturaleza y el entronque de sus relatos, surgidos de una genuina preocupación por un estamento particularmente marginado de nuestra sociedad: el campesinado.

Fero su visión no es la extensión rezagada de la tendencia, aún vigente entre muchos escritores del país, de ofrecernos un cuadro ideal del hombre y el campo puertorriqueños. La voluntad de González -nacida de una auténtica y objetiva toma de conciencia frente a la realidad boricua- estaba enfilada a desmitificar y ajustar en una clara perspectiva histórica la vida miserable de la ruralía isleña.

La orientación realista de los cuentos, trece en total, trae a nuestra consideración situaciones de desgarramientos físicos y morales, hijas, en su mayoría, del orden económico imperante en la Isla en el momento de la plasmación narrativa. Tal como señala González, en la década del 40, que es cuando comienza a escribir, "aquel mundo campesino de la montaña había entrado en agonía."⁵ Es, no obstante, de este mundo rural en proceso de extinción, del cual el autor se nutre, sujeto como estaba a una tradición literaria, para enjuiciar y denunciar.

⁵ José Luis González, en Buenaventura Piñero Díaz, "Entrevista con José Luis González", p. 5.

el estado en que se debatía la jibarada nuestra. De ahí la dedicatoria del libro al "Camarada del campo", a quien dice:

Para ti es este libro.

Yo que conozco el dolor de tu vida de miseria, yo que te he visto languidecer sobre los surcos de una tierra gastada, yo que te sé siempre esperanzado en la justicia de los hombres, pongo en tus manos rudas, como fervorosa prueba de adhesión,⁶ estas páginas encendidas de protesta.

a. Título. En la sombra evoca una imagen visual de oscuridad que es la base sobre la que descansa la formulación temática y ambiental de las narraciones. En ambas vertientes, la significación del título queda explícitamente establecida por el autor, evitando, de ese modo, que el lector pueda adjudicarle un sentido ajeno a la intención del mismo.

En el cuento "En la sombra", que encabeza el conjunto literario original, el personaje central piensa:

-¿Qué será de todos esos hombres que he dejado atrás? ¿Qué será de todos esos niños y esas mujeres, condenados a la miseria sin sentirlo, porque su propia existencia les ha anquilosado la sensibilidad? ¿Será posible que aún aliente en sus conciencias un átomo de rebeldía? ¿O quedarán sumidos para siempre en la sombra? En la sombra de la ignorancia, del hambre, del engaño.⁷

⁶ José Luis González, En la sombra, p. [97]. El autor, no ha vuelto a reeditar íntegramente este libro. Sus cuentos han sido corregidos e incluidos en varias colecciones, de las que citaremos, a fin de indicar al lector la fuente donde debe referirse para efectos de verificación, en caso de que así lo desee. Para no incurrir en repeticiones innecesarias identificaremos los textos de la forma que se indica: En Nueva York y otras desgracias (NY) y Cuento de cuentos y once más (CC). Después de la abreviatura incluiremos la(s) página(s) correspondiente(s) de las primeras ediciones de estos libros.

⁷ José Luis González, "En la sombra", Cuento de cuentos y once más, p. 116-117. (Subrayados nuestros, salvo que se indique lo contrario, de ahora en adelante.)

Sin lugar a duda, en estas expresiones se resume la idea que el autor ha querido plasmar en el título del libro. Es decir, la ignorancia que su condición social los obliga a sufrir. Es una denuncia de la iniquidad, de las desigualdades y los atropellos que padecen los desposeídos.

En el nivel del medio natural encontramos que los conflictos que se plantean están, de una manera u otra, enmarcados por la presencia de la noche. En ella, con la opacidad, los contornos diluidos y los ruidos extraños, se inician, desenvuelven o culminan los problemas que aquejan a los entes de ficción. De este modo, la anécdota queda encuadrada por el elemento siempre presente de las sombras físicas. El cuento que da inicio al libro, "En la sombra", señala: "El tren avanza traqueteando sobre los rieles, horadando la noche con el índice de luz de su máquina jadeante." (CC:93); "Un hombre" comienza: "La oscuridad era compacta, impenetrable casi." (CC:37); "La esperanza" indica: "sombras se adensaban en los rincones." (CC:51); "El ausente" dice: "Aquella misma noche, mientras los demás dormían, los pies descalzos de Marcial hollaron con rencorosa determinación el polvo todavía caliente del camino real..." (NY:11); "San Andrés" empieza con: "La noche había caído repentina; como desbordado río de sombras." (CC:29); "Pájaros de mar en tierra" manifiesta: "No pudimos evitar que nos cogiera la noche, sin embargo." (NY:8); "Mar" termina: "El bote es una sombra que se desliza sobre el agua negra." (CC:35) y "Enerucijada" apunta: "Afuera es noche..." (NY:63).

En todas estas narraciones, y otras como "La guardarraya"

y "La desgracia", las sombras de la noche funcionan como testigos mudos de las dudas, los temores, las esperanzas, los deseos de venganza y las incertidumbres de los personajes. Hay, por lo tanto, una estrecha correlación entre la problemática vital que se plantea y el escenario en que se desarrollan.

Trascendiendo la concepción del primer plano simbólico del título, como la expresión del estado de indefensión en que vive y muere la jibarada boricua, cabe suponer que el mismo tiene implicaciones más amplias. Ello nos llevaría a la visualización, por medio de las sombras, del ocaso o desintegración de un viejo orden económico que ha cedido ante el empuje avasallador de unas presiones foráneas que implantan el nuevo sistema de producción. Estamos en las postrimerías de una etapa histórica donde la función dirigente que ostentaba la burguesía criolla ha sido minada hasta la destrucción por el capitalismo norteamericano y sus intermediarios. Es el momento en que los pequeños propietarios se ven obligados, ya sea por medios legales o ilegales, a vender sus tierras al latifundio absentista para el monocultivo de la caña. Es también la hora en que las masas obreras se mueven a los llanos, en detrimento de las alturas; y, además, ha llegado el período en que se produce un estancamiento en la zona cañera y la consecuente tendencia migratoria en busca de mejores condiciones de vida en los pueblos y ciudades de la Isla.

Todos esos factores son elementos claves en este primer libro de González, ya que cada narración recoge la situación imperante en el País desde principios de siglo hasta la década del 40.

b. Argumentos. Si bien en el libro original no aparecen fechas que nos indiquen cuándo fueron escritos los relatos, con la reimpresión de los mismos en 1975, González distingue entre los que corresponden al año 1942 y los de 1943; hecho que, según él, marca un "claro deslinde ideológico". Al 1942, pertenecen: "El cacique", "El compadre", "La esperanza", "Mar", "Pájaros de mar en tierra", "San Andrés" y "Un hombre". Las restantes seis narraciones: "Despojo", "El ausente", "En la sombra", "Encrucijada", "La desgracia" y "La guardarraya" son de 1943.

Atendiendo al momento en que fueron concebidos, y como medio de ir estableciendo el desarrollo que, en términos ideológicos y artísticos alcanza el autor, trataremos de esbozar la problemática vital que alienta en cada cuento.

Valga señalar que, en su formulación, muchas de las narraciones están montadas sobre situaciones dramáticas que responden a una experiencia personal, mientras que, en otras, nos enfrentamos a acontecimientos de carácter colectivo. Pero, ambas posibilidades, lejos de fragmentar la unidad del libro, contribuyen significativamente a la visualización total de un lapso histórico. Los problemas que aquejan a cada uno de los personajes son expresión o ejemplo de la condición desgarradora por la que atravesaba el hombre de nuestra ruralía en las primeras décadas del siglo actual.

Por otro lado, en cada relato, existen ramificaciones que amplían la visión de esa realidad. De ahí, la presencia de aspectos económicos, sociales y morales que se entremezclan, formando

una trabazón indisoluble, donde los conflictos forman una cadena de sucesos que se multiplican.

En primer lugar, enfocaremos aquellos cuentos donde la naturaleza, las tradiciones y las costumbres funcionan básicamente como expositores del carácter de nuestro paisanaje rural, porque,

Carmen Alicia Cadilla:

La puertorriqueñidad del cuento de José Luis González consiste en la fusión armónica de la realidad telúrica del individuo y el medio; en la exposición vital de sus pasiones, miserias, virtudes, tradiciones, costumbres y complejidades psicológicas; en la virtud de cosa viva de todo lo que rodea al individuo.⁸

Dentro de este grupo, hemos incluido los relatos "San Andrés", "Pájaros de mar en tierra" y "Mar".

"San Andrés" (1942) gira en torno de las esperanzas que Ramón Pantojas y su compadre han cifrado en un gallino pinto, al cual han apostado unos pesos -propiedad del último- el día de San Andrés, que equivalía a decir el día de los gallos. Con la muerte del animal, ocurre la desilusión y el fracaso, pero ante la visión de la "tala" de maíz, que proveería suficiente dinero para pagarle al compadre, Ramón vuelve a soñar con adquirir un gallo jerezano que le habían ofrecido en venta.

"Pájaros de mar en tierra" (1942) enfoca el caso de Melesio Cordero, quien, al observar el vuelo de cinco alcatraces que se dirigen a la cordillera, sabe que habrá mal tiempo. Aún así,

⁸Carmen Alicia Cadilla, "Fuertorriqueñidad del cuento de José Luis González", En la sombra, p. 6. (Subrayado de la prologuista.)

resuelve ir a buscar alguna madera al monte, llevando consigo al hijo menor. Una vez que deciden regresar, porque la noche se les ha echado encima y la lluvia cae torrencialmente, encuentran que la quebrada se ha salido de su cauce. Al intentar cruzarla, el niño perece al ser arrastrado por las aguas turbulentas.

"Mar" (1942), como indica su título, es la única narración que se aparta de la ubicación campestre de la obra. En la misma, vemos a dos pescadores que, en medio de la noche, lo único que logran que pique es un tiburón, el cual hace peligrar sus vidas. El horror que este hecho les produce, los hace abandonar su tarea.

En segundo lugar, examinaremos aquellos relatos en los que se destacan asuntos adscritos predominantemente a la realidad social y que actúan como fuerzas determinantes sobre los elementos naturales.

"El cacique" (1942) plantea el caso de don Rafa, quien se considera amo de todo lo que lo rodea y que, por ende, se siente en libertad de cometer cualquier clase de atropello. Abusa de su fuerza y de su poderío para llevarse a su hogar a las jóvenes que desea y es capaz de asesinar a quien se oponga a sus caprichos. Por último, trata de controlar las elecciones, en cuyo intento encierra a la peonada que sabe va a votar por un partido contrario. En esta disyuntiva, Yuyo, un mulato, toma la justicia en sus manos y termina matando al cacique político.

"La esperanza" (1942) narra cómo el viejo Nacho espera noticias de su hija Celestina Morales, la que se ha ido a trabajar al pueblo. Como no recibe carta de ella, envía a su otro hijo,

Tano, para que investigue su paradero. El hermano se entera de que la muchacha se ha dedicado a la prostitución. Tano no revela esta situación al padre, para evitarle el dolor y la vergüenza. El campesino sigue pensando que su hija es buena y que trabaja honradamente para vivir.

"El ausente" (1943) muestra el deambular de Marcial, quien huye de su casa abandonando sus tareas en la siembra, al ser castigado por su padre.

Después de su deserción, comienza a laborar como aguador y, luego, como cortador de caña, cuando tuvo uno de los peores momentos de su vida por las condiciones pésimas de trabajo. Posteriormente, va a dar a una cantera, en la que gana la amistad de un ingeniero que lo lleva a una represa en proceso de construcción. Allí logra ascender a capataz. Tras una serie de infortunios, tales como la muerte del ingeniero en una explosión y la huida de su mujer con otro hombre, comprende la necesidad de volver junto a su madre. En los primeros momentos del regreso conoce fugazmente la felicidad, pero, al pasar el tiempo, se percata de que ya no tiene apego a la tierra y, sobre todo, extraña su salario mensual. Esta situación lo obliga a efectuar nuevamente la salida de la zona rural. Se observa, pues, el nacimiento del primer inadaptado en la transformación de la Isla de un país de economía agrícola o rural a una economía industrial o urbana.

"Un hombre" (1942) se inicia con la persecución que Jacinto lleva a cabo de su mujer, la cual se ha fugado con otro. En su búsqueda, recuerda a Dimas Asencio, a quien, en cierta ocasión, le dio trabajo, a pesar de ser un aventurero que huía por haber

asesinado a un hombre. Cuando alcanza a los amantes, y en el momento en que va a descargar su venganza, vienen a su memoria los consejos de Dimas. Decide, entonces, alejarse del lugar. Sabe, en ese instante, que es un hombre de verdad.

"Encrucijada" (1943) capta la vida de dos hombres hermanados en sus luchas con la tierra y el consecuente abandono de la misma. Baldomero Rojas, que está enfermo, recibe siempre la ayuda de José Eaurén. Por fin, llegan a una represa donde José se convierte en bracero y Baldomero en la persona encargada de colocar los barrenos. Nada logra enturbiar el cariño fraternal de ambos, hasta que aparece la joven Tonila. José piensa desposarla. Baldomero, a su vez, muestra interés por ella y advierte que es correspondido. La fidelidad al amigo y el amor por la mujer trae confusión a su ánimo. Por fin, puede más el atractivo sensual y se fuga con Tonila. José, al enterarse de esa acción, parte en busca de la pareja. Cuando los encuentra, en la "cruz del camino", mata a su amigo, y permite que la mujer huya. Luego, toma la primera opción que le ofrece la "encrucijada".

"El compadre" (1942) relata la vida de Manuel Alonso. Su tesón y esfuerzo hicieron que, de simple arrimado, pasara a ser dueño de las cinco cuerdas de tierra que le había asignado el propietario. En contraste, aparece su hermano Eustaquio. Éste, por su falta de responsabilidad y desamor al trabajo, se ve en la obligación de pedirle ayuda. Manuel le da un ejemplo, enviándole comida y, además, una cepa de plátano, que simbólicamente constituye una exhortación para que se dedique al cultivo de la

tierra como medio de subsistencia.

En tercer lugar, trataremos las narraciones que plantean, con mayor énfasis, los problemas relacionados con la estructura económica y en las que existe una intención de denuncia. En estos cuentos, según el decir de González, "se deja sentir la conciencia de un contexto histórico y social."⁹

"En la sombra" (1943) se inicia con el viaje en tren que, desde San Juan, ha emprendido el joven Alfredo Fernández, para trabajar en una central azucarera. El encargado de la misma, el norteamericano Mr. Dickinson, le asigna la tarea de "llevar los libros" de las ventas en la tienda perteneciente a la empresa. Los primeros días los pasa absorto en su trabajo; pero, a medida que transcurre el tiempo, se compenetra de la dolorosa situación por la que atraviesa la peonada. Advierte la explotación de que son objeto; conoce los sueldos miserables devengados y que casi no les alcanzan para comer; observa que malviven en casas miserables que apenas los protegen contra las inclemencias del tiempo y palpa las enfermedades que debilitan sus cuerpos. Alfredo también se entera cómo, ante ese cuadro de sufrimiento y desolación, los peones tratan de olvidar sus males recurriendo a la bebida. Las mujeres y los niños se muestran como la prolongación trágica de las injusticias que sufren los hombres. La situación se agrava con las mujeres escuálidas, avejentadas y enfermas; con

⁹José Luis González, "Cuento de cuentos", Cuento de cuentos y once más, p. 19.

los niños desnudos, hambrientos y abocados a un futuro incierto.

Sólo un personaje, José Orellana, borracho al cual algunos tildan de loco, ha jurado no volver a cortar caña, tras morir su esposa de anemia por causa del hambre.

En un momento dado, Alfredo Fernández tiene un enfrentamiento con Mr. Dickinson, que menosprecia e insulta a los trabajadores. La defensa de Alfredo ocasiona que, llegado el "tiempo muerto", sea cesanteado de su labor. En ocasión de iniciar el regreso, el joven piensa en los desdichados que deja atrás y se cuestiona si no llegará el momento en que haya una justicia social que los redima o si, por el contrario, seguirán sumidos en las sombras de la miseria y la injusticia.

"Despojo" (1943) empieza cuando José se encuentra con un orador socialista (o comunista) que, en un mitin, precisamente, condena los despojos de que son objeto los pequeños propietarios puertorriqueños. Él no entiende qué significa el término, a pesar de que le agrada. Luego, en un momento en que José observa el mal tiempo que se avecina, piensa en la fragilidad de la pequeña tala, en contraste con el cañaverol que se mantiene firme ante los embates del viento. Este hecho lo lleva a comparar la vida de sus hijos, que mueren de anemia y raquitismo, con los hijos de los "blanquitos" de la central, que crecen fuertes y saludables. En medio de sus cavilaciones, y cuando azota una fuerte lluvia, recibe el llamado de don Jero, dueño de la finca de la cual es "un arrimao". Ya en presencia de éste, José se entera de que la central alega ser la dueña de las quince cuerdas de terreno, por las que ofrecen doscientos dólares.

Don Jero, el cual heredó la tierra de un hermano, no tenía las escrituras de la finca, puesto que aquél nunca se ocupó de obtenerlas y ahora se encuentra ante la disyuntiva de vender, por una miseria, o entablar un pleito ante los tribunales. Opta por lo primero, ya que se siente viejo y teme perderlo todo. José y su familia, que dependen del trabajo en la finca, se ven obligados a marchar con la incertidumbre prendida en la mente. En ese momento, José recuerda la palabra "despojo", que aún no entendía.

"La desgracia" (1943) presenta el conflicto de Panchito Avilés, dueño de un pequeño predio de terreno en el que había establecido un negocio que servía como lugar de reunión para los arrieros que bajaban de la montaña. Avilés había sido feliz en el lugar hasta el día en que llegaron los norteamericanos a comprarle su propiedad para dedicarla a la siembra de caña. Ante la tentación del dinero, se deja convencer. Una vez sin su finca, se traslada a San Juan. La atmósfera disoluta del nuevo escenario lo arrastra a su ambiente de prostitución y alcohol. Termina asesinando a una persona, por lo cual cumple diez años de cárcel. Pagada su deuda con la sociedad, regresa destruido y enfermo a la tierra en que dejó sus raíces.

"La guardarraya" (1943) plantea el caso de Ventura Matías, quien durante el "tiempo muerto" no consigue lo indispensable para comer. Ante esta situación, el hombre acude al alcohol como un medio para escapar de su situación desesperada. Ventura no tiene hijos, pero cuando su mujer da a luz el primero, siente

que éste es una prolongación de su miseria y, en un acto de liberación, tumba la guardarraya que encierra el bohío, como un símbolo del hambre y la miseria.

2. 5 cuentos de sangre (1945): Continuidad y transición.

Dos años más tarde, González publica su segundo libro, cinco relatos por medio de los cuales intenta crear un mundo montado sobre hechos violentos. Si bien algunos cuentos marcan un paso de avance en su producción narrativa, otros continúan dentro de la corriente iniciada por su primera obra. Valga, pues, hacer unos señalamientos referentes al momento en que dichas narraciones fueron concebidas, porque, de este modo, podremos entender cabalmente el progreso operado en el autor.

De los mencionados relatos, "Cangrejeros" está fechado en 1943. Otro tanto ocurre con "El cobarde" que, no obstante González adjudicarle el año de 1944, hemos podido constatar que había sido publicado en Alma Latina, el 21 de agosto de 1943. "Miedo" está señalado dentro de 1945, pero, como en el caso anterior, ya había aparecido en Puerto Rico Ilustrado, el 30 de septiembre de 1944. "Contrabando" pertenece al año 1945. En el caso de "La mujer" no tenemos fecha que indique el momento en que fue creado, pero estimamos que fue escrito entre 1944 y 1945.

a. Título. 5 cuentos de sangre es un título altamente sugestivo, ya que en él se advierte la intención de incursionar en un aspecto vital de la realidad humana. Una primera lectura nos enfrenta a las "causas" externas que motivan las reacciones de algunos seres cuyo destino está, de un modo u otro, marcado por la presencia de la muerte. Es, sin embargo, preciso apuntar

que existen diversos matices dentro de los cuales se producen los hechos sangrientos y que las realidades se hacen más complejas en determinados casos. De ahí la diferencia que se advierte en cuentos como "Cangrejeros" y "El cobarde" con los tres restantes. Si bien el primero se hermana a los últimos, en lo que se refiere al instinto y la violencia, el acontecimiento se diluye un tanto, porque la agresión no se presenta directamente ante nuestros ojos. El caso de "El cobarde" adquiere un significado distinto, ya que, como señala Julia Córdova Infante, "No obedece a la estricta clasificación que agrupa a los otros cuatro cuentos, en que el hecho de sangre se produce por la violencia primitiva y brutal."¹⁰

b. Argumentos. Como se ha indicado anteriormente, el "leit motiv" que impulsa estas cinco narraciones es el derramamiento de sangre que, de un modo u otro, está impulsado por una reacción del ser humano en una circunstancia crucial de su existencia. Veamos, pues, cada una de ellas.

"Cangrejeros" (1943) retrata una pequeña comunidad de negros que vive en un manglar, dedicada a la captura de jueyes para luego venderlos en la zona urbana. De siete familias que originalmente se asentaron en el lugar, se transforman, con el paso de los años, en trece. Uno de los más jóvenes, en un viaje a la ciudad, mata a un individuo en defensa propia. Regresa al manglar para emprender

10 .

Julia Córdova Infante, "5 cuentos de sangre", Asomante, enero-marzo de 1946, p. 84.

la huida. Ello motiva que todos decidan marchar con él. Al llegar la policía al lugar sólo encuentran las chozas abandonadas.

"El cobarde" (1943) trae a nuestra atención el caso de Eladio Pantoja, personaje asediado por la sociedad que se empeña, dado su carácter risueño y tranquilo, en poner en duda su masculinidad y a quien llaman cobarde. Al producirse un fuego en la casa de la única mujer que le ha brindado ayuda, Eladio no duda en penetrar en la vivienda para salvar a su dueña que es inválida. Si bien logra su objetivo, las quemaduras y los golpes recibidos provocan su muerte. La gente del pueblo reconoce entonces su valor.

"Miedo" (1944) plantea la situación de unos peones de la caña, pertenecientes a un sindicato, que luego de seis semanas de huelga no consiguen su objetivo y deciden presionar al patrono quemando algunas piezas de caña. Entre las cinco personas encargadas de realizar el acto se encuentra Lupercio Andrade, un ser torturado por el miedo profundo que siente. A la hora indicada, se dirigen a los cañaverales, sin sospechar que otro peón, ha descubierto el plan a don Florencio Roldán, el mayordomo. Lupercio, que no deja de recriminarse, sabe que el miedo es superior a sus fuerzas y, en el momento supremo, cuando siente deseos de gritar, recibe una descarga de disparos.

En "Contrabando" (1945) tenemos al joven Ricardo que, junto a Martín, aguarda en alta mar la llegada de sus compañeros, los cuales han bajado a tierra en una misión de contrabando. A medida que transcurre el tiempo, sin que los otros aparezcan,

Ricardo, que no está acostumbrado a participar en esta clase de actividades, sucumbe ante el miedo que hace presa de su ánimo. Martín trata de calmar a su acompañante, sin poder lograrlo. Por último, el joven saca un puñal y trata de obligar a Martín a abandonar la misión. Éste, mediante una treta, mata al muchacho. Finalmente, llegan los cómplices, a quienes explica lo sucedido, y se alejan del lugar.

En "La mujer" (¿1944-45?), un padre, al saber que su hija ha sido violada y que espera un hijo, mata a un ingeniero causante del conflicto. Por ello, lo sentencian a cumplir diez años de prisión. Mientras tanto, la hija vive tiempos de angustia en que conserva en su mente la imagen del muerto y su asesino. Al pasar seis años, el padre fue indultado y regresa a la casa. La joven, que no esperaba su llegada, lo mata en un momento en que descansa de espaldas a ella.

3. Relatos sueltos (1942-1944): Prolongación. En este lapso, José Luis González produce cuatro cuentos adicionales que no fueron recogidos en ninguno de sus libros. Los mismos aparecen en la revista Alma Latina, bajo los siguientes títulos: "El viento" (1942), "Viejo Melesio" (1943), "Regalo de Reyes" (1944) y "¡No creo en Dios!" (1944).

En "El viento", el protagonista llamado José Luis, baja de los cafetales a trabajar en la caña. Se convierte en un peón más que comparte las injusticias de que son objeto los trabajadores del cañaveral. Él es el único que sabe de letras y emplea las noches en leerle a los jíbaros La llamarada de Enrique A. Laguerre,

novela sobre el cañaveral.

En un momento en que la central decide bajarle el jornal a los obreros, José Luis propone la huelga como medio de lucha. Pasado algún tiempo, cuando el hambre acosa a las familias, cuando la desesperanza se apodera de todos, se llega a un arreglo mediante el cual los salarios se mantendrán inalterados.

El joven decide entonces volver a la montaña pero, a medida que se aleja, siente que el viento le señala que tiene que volver y estar al lado de aquellos hombres que son víctimas de atropellos.

"Viejo Melesio" destaca el momento en que un grupo de peones se reúnen para oír las historias que aquél relata sobre "aparecidos", al mismo tiempo que alude al valor de los hombres de su época. A medida que cuenta un episodio de su vida, uno de ellos lo interrumpe constantemente y termina llamándolo "embustero". Cuando ya no puede soportar más las burlas del hombre, Melesio se arma de un machete y el otro huye gritándole insultos. El viejo se ve impotente para seguirlo y siente que la humillación se apodera de su ánimo.

"Regalo de Reyes" alude al niño Vitín, que espera con ansias el momento en que los Reyes Magos le traigan su regalo. Sin embargo, su padre no puede hacerle ningún obsequio. Al fin, llega la noche en que apenas duerme esperando ver a los Reyes montados en sus camellos. En la mañana busca desesperadamente y cuando ya la desilusión nubla su esperanza, el padre lo llama y le muestra su regalo: un becerrito que esa misma noche ha nacido y que lo hace enmudecer de emoción.

"No creo en Dios!" es un cuento único en la producción de José Luis González, dado el momento en que se publica y el entronque del mismo. Se ubica en Guyana, en la "boca" de la selva. Allí encontramos al mulato José Maceira, descendiente de colonos brasileños del Amazona, a quien todos conocían y sabían que era ateo. José tenía por costumbre ir a cazar todos los domingos a la selva. Uno de esos días no regresa y cuando salen en su busca sólo encuentran la escopeta y el pantalón, en el que había una nota. Al hacer la reconstrucción de los hechos, sabemos que Maceira se perdió en la selva, donde, tras días de vagar sin comida y sin agua, escribe su último pensamiento lógico. Luego pierde la razón e implora al Señor para que lo salve. En la nota, José Maceira señala que, aunque sabe que va a enloquecer y clamar por Su ayuda, él, en plena facultad, no cree en Dios.

C. Plenitud creadora: El arte del 50

1. El hombre en la calle (1948). Con esta nueva colección, José Luis González, logra un gran avance en su producción cuentística al superar el tradicionalismo ruralista, aún vigente en sus primeros libros, y entrar en lo que, según él, conocía mejor: la zona urbana. Mas, este cambio de miras, no surge como un hecho fortuito, sino que es el resultado de su reflexión en torno de la inminencia de marchar acorde con las transformaciones operadas en la sociedad puertorriqueña. Ello es obvio cuando, en la dedicatoria de la obra, hace constar la necesidad de que se inicie una literatura urbana. Pasados veintiocho años, vuelve

a reafirmar esta posición al señalar:

En principio el ruralismo sigue siendo un refugio derrotista y en principio los temas capitales de la literatura puertorriqueña deben ser los temas urbanos, no por desprecio al mundo rural sino porque ese mundo es cada vez menos rural y más urbano. Lo que yo propongo, ahora como entonces, no es desatender al campesino sino atestiguar su transformación social.¹¹

No empece al hecho de que este cambio de miras habría de producirse en virtud de la realidad histórica, en algún momento, es mandatorio reconocer -como lo han confirmado René Marqués y otros críticos de nuestras letras- que es González, con El hombre en la calle, quien inicia "el cultivo serio de tema y ambiente urbanos que han de caracterizar gran parte de la producción puertorriqueña de los últimos años."¹²

Más aún, Ángel Rama, lo califica como un adelantado:

Los cuentos que José Luis González escribió en la década que va de 1943 a 1953 implican la transformación de la narrativa puertorriqueña, incorporándola a los temas urbanos, a un populismo estilizado y sensible, modernizando los planteos sociales y dotándola de una escritura pulida, limpia y esencial que dará la tónica del nuevo realismo hispanoamericano.¹³

¹¹ José Luis González, en Arcadio Díaz Quiñones, Conversación con José Luis González, p. 18. (Subrayados del autor.)

¹² René Marqués, Cuentos puertorriqueños de hoy, p. 80.

¹³ Ángel Rama, "José Luis González o la cortina del silencio sobre Puerto Rico", En Nueva York y otras desgracias, p. 3.

Podemos considerarlo, sin lugar a duda, como un renovador del relato, puesto que coloca a la literatura boricua dentro de las corrientes narrativas contemporáneas.

Las preocupaciones sociales, económicas y políticas del autor, tienen ahora un campo de acción más amplio. La ciudad, con sus calles, arrabales, y fábricas es el escenario en que se desarrollan los conflictos más dolorosos. González interesa destacar las luchas y los fracasos de los humildes frente a la vida muelle y enajenada de sectores más afortunados. En ocasiones, la acción se orienta a ofrecernos el mundo de unos seres torturados por sus pensamientos. Estos hechos son sólo parte de la complejidad en que se desenvuelve la sociedad industrializada de un Puerto Rico, en proceso continuo de cambio, estremecido en sus cimientos y en sus valores.

Valga señalar que, si bien los personajes y los ambientes están enraizados en lo nacional, su intención trasciende las fronteras isleñas, dado que los problemas que se dilucidan son afines con los de cualquier país, aunque moldeados por sus circunstancias particulares.

a. Título. Aparte del ambiente en que se desarrollan los relatos, la literalidad de este epígrafe tiene un claro sentido a la luz del fondo ideológico que emana de los mismos. La frase "estar en la calle", fuera de la interpretación lógica de lugar, tiene en Puerto Rico la intención de subrayar un estado de total quiebra económica. Es decir, la calle como lugar de tránsito, implica la ausencia de algún tipo de asidero, es la desesperanza, el abandono, el fracaso. Y, es en esta medida en que, El hombre

en la calle, adquiere su pleno sentido. Estamos ante el personaje que habita los centros urbanos y que, a su vez, es hijo del desamparo, víctima de un ambiente, en ocasiones, deshumanizado.

b. Argumentos. De los siete relatos que componen el libro, cuyas fechas de gestación van de 1945 a 1948, sólo "Me voy a morir" (1947) vuelve por los fueros de la realidad rural. De los seis restantes, "La carta" (1948) y "La hora mala" (1948) nos remiten, indirectamente, a ese mundo agrícola en proceso de extinción, recreando las consecuencias del éxodo masivo de campesinos a pueblos y ciudades. Relatos como "El hijo" (1946), "El escritor" (1946) y "El vencedor" (1948) son testimonios de las luchas y contrastes de la sociedad urbana en Puerto Rico. Por último, "En Nueva York" (1948) marca el avance de la tercera alternativa del puertorriqueño en su búsqueda de mejores condiciones de vida y que abre paso a la emigración a los Estados Unidos.¹⁴

Ante semejante visión, podemos afirmar que, con El hombre en la calle, González recapitula, aunque en forma fragmentada, el proceso histórico puertorriqueño. Con este volumen atravesamos al cañaverál, deambulamos por pueblos y ciudades, y, finalmente, superamos las fronteras nacionales para adentrarnos en el torbellino de la metrópoli neoyorquina.

Siguiendo esta secuencia de movilidad hemos de atender los argumentos de las narraciones.

¹⁴ Cuando los relatos no aparecen fechados en las obras, el año dado entre paréntesis corresponde al momento de su primera publicación, a la luz de nuestras investigaciones, o al año en que salió el libro.

Lillian Quiles de la Luz, El cuento en la literatura puertorriqueña, p. 122, afirma: "En sus cuentos Nueva York (sic) y El vendedor (sic) el asunto tratado es la emigración del puerto-

Con "Me voy a morir" presenciemos las reflexiones de un personaje en vías de fallecer. Se trata de un obrero de la caña, en huelga, que decide, junto a otros compañeros, ir a la oficina de la administración. En el momento en que se aproximaban fueron recibidos con disparos, uno de los cuales lo hiere en el abdomen. Luego, no permiten que nadie lo recoja del lugar en que yace. Mientras agoniza piensa en la vida mísera del cañaveral, en la intransigencia de los patronos, en sus hijos, a los cuales sabe que dejará huérfanos, y en que la herida ya no le duele. Hasta el último momento, su mente se mantiene lúcida.

"La carta" es, como indica Graciany Miranda Archilla, una "pequeña joya maestra para cualquier literatura."¹⁵ Resume el episodio de un joven campesino en la capital que escribe a su madre exaltando la situación económica desahogada en que se encuentra. Le informa de su trabajo, de su sueldo y de los regalos que llevará a su casa cuando regrese. Finalmente, debe acucillarse en una acera y fingirse manco para pedir dinero y poder enviar la carta por correo.

"La hora mala" presenta el caso de José Collazo, otro emigrado del campo. Mientras dormita en el mostrador de una tienda de la plaza de mercado, se suscita una pelea entre dos individuos que, posteriormente, son arrestados. En ese momento, José piensa

rriqueño a la urbe. Son cuentos realistas basados en los problemas con que se confrontan los boricuas en el medio social neoyorquino." La doctora Quiles de la Luz se aventura en su aseveración en el caso del segundo cuento. Nada en él permite asegurar que se desarrolla en esa ciudad. Por otro lado, no existe razón alguna para no considerarlo dentro del contexto urbano puertorriqueño.

¹⁵ Graciany Miranda Archilla, "Tren de Liliput", El Mundo, 28 de marzo de 1948, p. 7.

en lo que ha sido su vida. Recuerda que salió del campo huyendo del hambre y va a trabajar a un almacén de provisiones, donde ejercía funciones de mensajero y conserje. Se desempeña también como ayudante de plomero. Para esa época, su hermana viene a la ciudad a colocarse de sirvienta en una "casa de familia". Más tarde él se entera que ésta se ha dedicado a la prostitución y va a buscarla. Allí, ciego por la ira y la vergüenza, mata al hombre que está con ella e hiere a la joven y a dos mujeres más. Por ello cumple una sentencia de quince años de prisión. Una vez recordados estos acontecimientos, José Collazo vuelve a la tienda a dormir.

En "El hijo" presenciamos su regreso después de tener a su padre abandonado durante muchos meses. Pero su llegada es sólo para decirle que ha matado a un hombre con el objeto de robarle. Desea pedirle perdón por el deshonor que ha echado sobre su nombre. Al final de un largo silencio el padre lo perdona. En el momento en que decide marcharse, escucha un ruido y trata de huir. El padre oye cinco detonaciones y el sonido de un cuerpo al caer.

"El escritor" enfoca, por un lado, a don Luis, autor de clase media que vive de rentas y que, un domingo, se levanta, se asea y desayuna bien. Sabemos que está solo en el hogar y trata de seducir a la joven sirvienta. Ya en la comodidad de su biblioteca, se sienta a escribir.

Por otro lado, muy cerca de la casa de este personaje se encuentran unos diez obreros en estado de espera. Al pasar un camión atestado de hombres y con escolta policíaca, el líder del

puertorriqueño, II, p. 752, dice sobre "La carta", totalmente despistado, que trata "...la tragedia económica del puertorriqueño en Nueva York."

grupo, Agapito Olivo, y otros compañeros, no permiten el paso del vehículo. Luego de solicitar autorización a los policías, se dirigen a los hombres del truck y los exhortan a abandonarlo y a no servir como rompehuelgas. Por fin, algunos bajan, pero cuando otro decide hacerlo, los agentes dan órdenes de marchar. Los trabajadores entonces, la emprenden a pedradas contra el camión. Un guardia dispara y alcanza a Agapito Olivo, que muere en el acto. La gente que transita por el lugar se aparta ante la tragedia ocurrida.

Mientras tanto, el escritor abandona la tarea de redacción, porque, según él, éste es "un país donde nunca pasa nada."

En "El vencedor", el pugilista Martínez, que está enfermo (posiblemente de algún mal venéreo), se ve en la obligación de buscar un combate para poder pagar la vivienda. Hace un gran esfuerzo para convencer a un promotor, y consigue una oportunidad para enfrentarse a un joven que está en óptimas condiciones físicas. Llegado el momento del encuentro, la narración se envuelve en la explicación técnica del deporte boxístico. Las descripciones son vivas, cargadas de detalles y, en medio de todo, se destaca el pugilista enfermo, que lucha por sostenerse de pie.

El castigo recibido y el dolor son inmensos, pero inesperadamente, en un momento de descuido del otro, le asesta un golpe que lo lanza a la lona, sin que pueda levantarse. Martínez se proclama ganador de la pelea. Más tarde, en la oscuridad de su cuarto, siente su cuerpo magullado, pero también recuerda cuando fue el vencedor.

"En Nueva York" se desarrolla en el Harlem del Este. En el quinto piso de un viejo edificio, un hombre, aturdido por la fiebre, lleva dos días acostado y sin comer. Siente, también, un frío intenso, pues la calefacción no alcanza al lugar en que se encuentra.

Marcelino Pérez recuerda su llegada a Nueva York en el mes de noviembre. El primer problema que confronta es el clima, porque no llevaba ropa apropiada y, además, que su primo Luis no había ido a recibirlo. Se dirige, de todos modos, a la casa del pariente y se entera, a través de su mujer, que éste había muerto a manos de la policía, al ser confundido con otro hombre que escapaba.

Marcelino se ve en la necesidad de buscar un lugar donde alojarse, ya que no puede permanecer en casa de la viuda. Después consigue empleo en una fábrica de ropa, donde realiza las tareas más difíciles y peor pagadas. Cuando los trabajadores empiezan a organizar una unión, varios son despedidos, entre los que se cuenta el joven. Ya sin empleo, dialoga con un amigo. Ambos se emborrachan y van a una casa de prostitución. Al no poder pagar, se les quedan con los abrigo. Ése, pues, es el origen de su enfermedad, puesto que estuvieron sometidos a la baja temperatura de la noche.

Vuelto al presente, Marcelino decide salir de su cuarto. En una calle oscura, oye que una mujer se acerca y piensa robarle la cartera. Su exclamación le indica que es puertorriqueña y entonces huye como un "animal atormentado".

2. En este lado (1954). El presente libro, publicado en

el exilio, cierra un ciclo de producción continua de José Luis González. El mismo contiene diez relatos que, como en la colección anterior, recoge mayormente las experiencias históricas de Puerto Rico. Por eso, vuelve al campo, se traslada a la ciudad, emigra a los Estados Unidos, y, finalmente, recalca en México y en Corea. Las vivencias expuestas en esta obra cobran un valor trascendental, a la luz de la problemática que se apunta en cada cuento. Los conflictos individuales y nacionales adquieren una nueva dimensión porque, en su concepción, permean las grandes preocupaciones del hombre actual. Cada cuento es un testimonio de las fuerzas económicas, políticas y morales que mueven a la humanidad.

Sin embargo, José Luis González sigue siendo un escritor que tiene sus raíces en la tierra que ama, aunque proyecta sus preocupaciones más allá de las fronteras nacionales, en espacio de abierta universalidad.

a. Título. En este lado atiende dos aspectos estrechamente relacionados entre sí. En primer lugar, se alude a la situación particular del autor que, dada su condición de exiliado, lanza su quinto libro desde el país al cual ha ido a establecerse.

En segundo lugar, la narración "En este lado", así como otras del conjunto, ofrecen situaciones, personajes y problemas ajenos a la realidad boricua. Por lo tanto, En este lado encierra la desviación parcial de sus miras puertorriqueñas, para hurgar en conflictos inherentes a la condición humana.

b. Argumentos. "En el fondo del caño hay un negrito" (1950) capta con singular ternura, la ingenuidad de Melodía -al que

hallamos viviendo con sus padres, en medio de un caño- que observa reflejada en el agua su propia imagen y piensa que es otro bebé. La primera vez que ello ocurre es en el amanecer de un día en que no tiene alimento que comer. Al medio día, va en busca del nuevo amigo, al que envía una sonrisa y un saludo con sus manos. Finalmente, en la tarde, cuando su padre regresa, luego de conseguir algún dinero, con el que compra varias provisiones, Melodía se asoma nuevamente al caño y ya no puede resistir la tentación de irse con el otro niño.

"La galería" (1952) es, como señala José Emilio González, dos cuentos en uno. Por un lado, tenemos al adolescente, hijo de familia acomodada, que vive sus primeras experiencias sexuales junto a una joven de su misma clase. Por el otro, es el enfrentamiento con una realidad inhumana, relatada por el licenciado que visita su hogar. Cuenta éste que, cuando nació, su madre no podía lactarlo y su padre, amo y señor de la hacienda, ordena a una negra recién parida que alimente a su hijo. La pobre mujer se niega, porque tendría que abandonar a su propio hijo. El hombre no escucha razones y la obliga a cumplir su deseo. Pasados seis meses, el hijo de la negra muere, mientras el niño blanco logra sobrevivir.

El licenciado que relata la historia se regocija con el recuerdo, sin que muestre la más mínima conmiseración por el acto cruel cometido por su padre. El joven, que ha escuchado esta historia, se siente horrorizado por lo cual sale huyendo del lugar.

Con "El enemigo" (1954), volvemos al cañaveral. Salomé

Benítez había jurado no volver a cortar caña desde el momento en que gana el premio en un juego prohibido ("la bolita"). Con el dinero, compra una "piscorre", que utiliza para transportar los obreros. Son trabajadores de la ciudad que realizan labores de construcción en un campamento militar en las inmediaciones de la población. En esta tarea, la situación económica de Salomé mejora notablemente, permitiéndole comprar un terreno e hincar un pozo de agua para evitarle trabajos a su mujer. Todo marcha bien, hasta que, un día, siente fuertes dolores que ocasionan su muerte. La razón es el envenenamiento del agua del aljibe cuando, de la central, ordenan el regadío de yerbisidas en los cañaverales. De este modo, se cumple el vaticinio de un viejo jíbaro, quien señala que la caña no perdona.

"Una caja de plomo que no se podía abrir" (1954) presenta el desgarramiento de doña Milla, cuyo hijo fue reclutado por el ejército de los Estados Unidos y va a pelear a Corea, donde muere en acción. El ataúd que trae al soldado está herméticamente cerrado, por lo que la madre no puede ver los restos de su hijo. Precisamente, el personaje-narrador recuerda toda esta situación, porque acaba de recibir una carta, en la que se le llama a servir en las fuerzas armadas.

"Santa Claus visita a Pichirilo Sánchez" (1954) presta atención a unos niños de arrabal que, influidos por su maestra, creen que Santa Claus será el que les traiga los regalos en la Navidad. Pichirilo se cuestiona inocentemente, la posibilidad de que este "santo" pueda llegar y entrar al arrabal con sus

trineos. La víspera de Navidad, el protagonista se queda esperando al personaje nórdico fuera del hogar. Ello da oportunidad a que un comerciante del lugar logre violar a su hermana, que permanece sola en la casa. El nuevo día es doloroso por la enorme desilusión de que Santa Claus no le regalara la soñada bicicleta y por la desdicha que cundió sobre el hogar con la deshonra de la hermana.

"El arbusto en llamas" (1954) trae a colación al norteamericano Lee Maloy que, en pleno campo de batalla, recuerda el modo como él y otros blancos de Mississippi incendiaron a un negro, bajo la acusación de haber violado a una mujer blanca. Recrea la forma en que lo sacaron de la cárcel y, ante su huida desesperada, lo quemaron junto con unos arbustos, en los que se refugió.

Lee Maloy vuelve a la realidad con la ofensiva coreana e intenta guarecerse lo mejor posible. En el momento en que aparece un avión norteamericano, revive su esperanza de salir de la encerrona que sufre. Pero, irónicamente, el aeroplano lanza un ataque contra las posiciones enemigas. Una de las bombas cae en el lugar donde él se esconde, por lo que muere acribillado, igual que la víctima de Mississippi.

"El pasaje" (1954) se ocupa de un joven puertorriqueño emigrado a Nueva York. El desempleo y la inadaptación lo llevan a cometer un robo con el fin de conseguir el dinero para regresar a la Isla. Al ser descubierto, dos policías lo persiguen y lo matan. Luego salen sonriendo en un periódico junto al cadáver del boricua.

En "Esta noche no" (1950) cuatro norteamericanos se hallan varados en una zona desértica en Sinaloa, al noroeste de México, al desinflarse una de las llantas del auto en que viajaban. Imposibilitados de continuar el camino, recaban la ayuda de un campesino que no los entiende. Uno de los extranjeros se expresa despectivamente del hombre; pero otro, George, le riposta con acritud. Su conducta responde a que, cuando fue enlistado en el ejército, participó en la acusación de un sargento mexicano de atacar, en un bar, a una mujer y esgrimir una navaja en contra de los que la defendían. Esta mentira le cuesta al militar de origen latino la degradación y una condena de reclusión por un mes. Finalmente, éste se suicida. El cargo de conciencia del norteamericano explica su proceder en esta oportunidad.

"Breve historia de una hacha" (1954) se refiere a un soldado estadounidense que logra agenciarse la confianza de un jíbaro puertorriqueño, a quien regala un hacha a cambio de una botella de ron. Aprovechando esta circunstancia, seduce a su hija. Cuando el padre se entera, toma venganza y mata al militar.

"En este lado" (1954) narra la huida desesperada de Bill Rawlins de Nueva York ante el intento de linchamiento de que fue víctima, luego de tener amores con una mujer blanca de origen judío. Se establece en México, específicamente en Cuernavaca, donde cultiva la amistad del mexicano Nacho Rosales, propietario de un restaurant y quien lo recibe como a un hermano. En determinada ocasión, llega al establecimiento una pareja de turistas del Norte que, al ver a Bill, se niegan a comer en el lugar y

elevan su queja al dueño. Nacho decide sacarlos del restaurant para seguir disfrutando de la compañía del joven negro.

3. La galería y otros cuentos (1972). Como ya hemos señalado en el primer capítulo de la presente obra, este volumen publicado en enero de este año, es, fundamentalmente, una recopilación de los relatos aparecidos en varios libros anteriores. "La mujer" es de 5 cuentos de sangre. "El hijo", "El vencedor", "La carta" y "Me voy a morir" corresponden a El hombre en la calle. "La galería", "Breve historia de un hacha", "El pasaje", "En el fondo del caño hay un negrito", "Santa Claus visita a Pichirilo Sánchez" y "Una caja de plomo que no se podía abrir" son parte de En este lado.

"El abuelo", según ha señalado el autor,¹⁶ iba a formar parte de la novela Mister Miller, cuyo primer capítulo se dio a la luz pública en la revista Asomante, en octubre-diciembre de 1963. Esta narración se inicia con la presencia del niño Juan José, quien, con una honda, trata de cazar un zorzal. Su intento se frustra, pero, en cambio, consigue una vaina de algarrobo, con la que se provee otro medio de diversión y la cual muestra orgullosamente a su madre. Mientras espera la comida que ha de llevar al padre, se entretiene abriéndola para extraer la semilla que emplea en sus juegos. El abuelo se acerca para observar la tarea e inicia una conversación que el niño sabe finalizará en un cuento de su época.

¹⁶ José Luis González, Entrevista efectuada por la autora en México, el 25 de julio de 1975, según consta en las notas que conservamos.

Juan José, entonces, le pregunta al anciano si el cuento será nuevo, hecho que motiva su disgusto. El niño inicia inmediatamente una conversación, en la que hace referencia a la llegada de los americanos a Puerto Rico. Con este tema, Juanjo logra calmar la ira del abuelo, ya que pasa a rememorar el momento de la invasión en 1898. Le habla de las luchas de españoles y norteamericanos y las armas que utilizaban. También menciona a los hijos del país que "no queríamos cuenta ni con los cachacos ni con los yanques"¹⁷ y a la ayuda que los puertorriqueños brindaron a los cubanos en su lucha por la independencia.

En el instante en que el abuelo menciona a Nueva York, la atención de Juan José se desvía para señalar que un vecino ha emigrado a esa ciudad donde reside el hijo. También afirma que, en la escuela, le han hablado de la nieve e interroga al anciano sobre si le gustaría verla. Llegado este momento en que la conversación de uno y otro indica intereses distintos, el abuelo calla. Luego, el niño se marcha, pero insiste en que volverá para seguir escuchando el relato inconcluso.

4. Mambrú se fue a la guerra (y otros relatos) (1972). La peculiaridad de este libro, aparecido en septiembre de este año, es que aúna relatos de extensión novelesca y cuentos propiamente. En lo que a estos últimos se refiere, debe destacarse que se incluye "El arbusto en llamas" de En este lado.

17

José Luis González, "El abuelo", La galería y otros cuentos, p. 48.

Las dos narraciones nuevas que interesan ahora son: "La noche que volvimos a ser gente" (1970) y "La tercera llamada" (1970). La primera de ellas está enmarcada en el momento del apagón general que tuvo lugar en la ciudad de Nueva York en 1965. Comienza el personaje narrador refiriendo que ese día le había pedido al jefe un trabajo extra para ganar algún dinero adicional debido al embarazo de su mujer. Al finalizar el primer turno, a las cuatro de la tarde, bajó hasta el establecimiento de un italiano. Mientras comía, ojeó el periódico. Al leer la noticia de que un latino había matado a su amante por motivos de infidelidad, tuvo la corazonada de que algún acontecimiento de gran magnitud habría de ocurrir.

Regresa a la fábrica y, poco después, viene a buscarlo Trompoloco (amigo retardado mental) porque su mujer ya estaba de parto. En el camino a su hogar, Trompoloco se antoja de comprar ciertos dulces en específico. El protagonista-narrador le recalca que está "loco" pero enseguida tiene que rectificar y asegurarle que ha empleado el término "bobo", pues a Trompoloco no se le puede decir aquella palabra que altera su carácter apacible.

Cuando arriban a la estación del tren subterráneo, el hombre ya está desesperado, ante la inminencia del parto de su mujer. En camino a su destino, sobreviene el apagón. Piensa que será cuestión de minutos, pero el tiempo pasa y todo sigue igual. Entonces se le ocurren posibles causas de la situación, como la Tercera Guerra Mundial o algún suicidio en las vías.

Por fin, después de una larga espera, deciden regresar a la

casa caminando. Al llegar, se topan con unas señoras conversando en la sala y a la comadrona en el cuarto asistiendo a su mujer que había dado a luz un niño.

En esos momentos escucha una música que procede de la azotea. Sube con TrompOLOCO a averiguar qué sucede. Allí observa reunidos a casi todos los habitantes del edificio que, aparentemente, celebraban algo. Pero no capta el motivo de la alegría hasta que doña Tula le dice que mire al cielo. En ese momento comprende que una emoción patria, de autoconciencia, embarga a los puertorriqueños, porque, aquel cielo tachonado de estrellas, trae el recuerdo del Puerto Rico lejano a los que sufren el destierro en una tierra extraña y hostil.

Con relación a "La tercera llamada", González ha manifestado:

Yo veo ese cuento como un paréntesis en mi obra narrativa. Es un cuento sumamente personal. Una especie de katharsis de ciertas cosas. Y mezclado con ella una cierta problemática social.¹⁸

Juan Martínez Capó ha indicado que este cuento

... se ubica en esa zona donde se entrecruzan realidad e irrealdad. González la describió con acierto como una "parábola de la juventud rescatada" en su conferencia del Ateneo.¹⁹

¹⁸ José Luis González, "Diálogo con José Luis González", Claridad, 21 de enero de 1973, p. 23.

¹⁹ Juan Martínez Capó, "Mambrú se fue a la guerra (y otros relatos)", "La escena literaria", El Mundo, 25 de febrero de 1973, p. 20.

El relato se inicia cuando Martha, dirigiéndose a su esposo, le indica que en la esquina de la calle hay alguien desde hace alrededor de media hora.

Cuando enfrenta al sujeto, advierte que éste "inclinó la cabeza en un saludo casi imperceptible" y "tuvo la fugaz sensación de que él había devuelto el saludo".²⁰ Al regresar, con la intención de tranquilizar a su esposa, la encuentra alterada porque, según su versión, cuando se aproximó al extraño, huyó por una calle transversal. Él trata de explicar que no fue así, por lo que la mujer, dado el incidente, se encierra en su habitación. El marido se asoma a la ventana para auscultar nuevamente el exterior y ve la figura del otro ubicada en el mismo lugar donde antes lo había saludado.

A la mañana siguiente, la tensión entre el matrimonio lleva al hombre a considerar tomar vacaciones y marcharse con la esposa.

Al tercer día, reciben carta del hijo en Vietnam, en la que se queja del sistema militar. Nuevamente Martha llama a su compañero para que vea al joven de días antes colocado en aquel sitio. Ella le requiere que pase, otra vez, por su lado y lo siga, si es necesario. Él enfrenta al muchacho. Éste, que ha extraído un cigarrillo, le solicita lumbre. El encendedor motiva un diálogo y el desconocido le hace saber que tuvo un igual -regalo de cumpleaños- y que tenía las mismas iniciales. Todo coincide con el esposo de Martha, quien se identifica como Lester Blackman. En

²⁰ José Luis González, "La tercera llamada", Mambrú se fue a la guerra (y otros relatos), p. 139.

su conversación se plantea, además, la teoría sobre las cosas que se pierden y el reencuentro con las mismas. Finalmente se despiden con la seguridad de que volverán a verse.

De regreso, vuelven a discurtir. Ella asegura que, cuando él se acercó, el otro cruzó la calle y se detuvo a observar por la ventana.

Al próximo día, Lester solicita sus vacaciones y se entera que ha sido designado para un mejor puesto. De vuelta al hogar, ve al joven donde siempre y va hasta su lado. Tienen otro cambio de ideas en el que Blackman reconoce que "el futuro, la seguridad y el reconocimiento de los demás" es, precisamente, "la trampa".²¹ De este modo, vuelven a evocar la teoría de que "algunos se pierden, otros sólo se extravían".²² Se estrechan la mano en el momento de despedirse.

Una vez penetra en la casa, Martha, evidentemente molesta, le pregunta sobre el lugar en el que estuvo con el desconocido. No entiende su inquietud, puesto que nunca se alejó de allí.

Más tarde, el hombre penetra en el cuarto. Poco después aparece con una pequeña maleta de lona y se dirige a la salida. Cuando Martha escucha que abre la puerta principal, le pregunta qué se propone hacer. Al no escuchar la respuesta, piensa que es una estratagema para que vaya a buscarlo. En el instante en que decide ir al recibidor, no encuentra a Lester y entonces corre a la ventana. En la esquina, ve al joven desconocido que,

²¹ Ibid., p. 152.

²² Loc cit.

con la pequeña maleta de lona, le dirige un saludo y luego desaparece por la calle transversal.

5. En Nueva York y otras desgracias (1973). Este es uno de esos títulos de José Luis González que, en realidad, está formado por una reubicación de cuentos pertenecientes a libros publicados con anterioridad. Editado, en febrero de este año, con diversas correcciones, incluye: "El ausente", "Encrucijada" y "Pájaros de mar en tierra" de En la sombra. "Cangrejeros", "Contrabando" y "Miedo" son de 5 cuentos de sangre. "El escritor", "En Nueva York" y "La hora mala" fueron seleccionados de "El hombre en la calle". "El enemigo" y "Esta noche no" forman parte de En este lado.²³

El único cuento realmente nuevo de esta colección es "La despedida" (1954), publicado en la revista Estaciones (México), en el otoño de 1956, bajo el epígrafe "La despedida de Laura". González planeaba -como con "El abuelo"- hacerlo parte de la novela Mister Miller (1963), proyecto luego abandonado.

Con "La despedida" -perteneciente al ciclo creador de En este lado- volvemos, al igual que en "El abuelo", por los fueros de la ruralía puertorriqueña. En este caso la atención se centra en la joven Laura que, un domingo, se levanta sigilosamente, para no despertar a su familia, y se dirige a una quebrada. En el camino, trae a su memoria la vez en que, diez años antes, visitaba

²³En la tercera edición de En Nueva York... (1981), agrega la revisión del cuento "En este lado", corregido en 1980.

el pueblo, en ocasión del bautismo de su hermano Andrés. Recuerda el temor que experimentó cuando, yendo a la iglesia, un auto sonó la bocina para que sus padres, los padrinos, ella (contaba con ocho años) y el niño se quitaran de la calle y el posterior insulto del conductor. Una vez en el templo, reciben una reprimenda del sacerdote por no haber ido antes a fijar la fecha para el ceremonial religioso. Aun así, el sacerdote accede a bautizar al pequeño.

Una vez llega a la quebrada, donde se sumerge, Laura vuelve a recordar que de niña se bañaba, con su hermanito, en ese lugar, hasta que un día la sorprende su primera menstruación. El agua enrojecida en su alrededor lleva a Andrés a pensar que ha sido picada por las sanguijuelas. A partir de ese momento, la niña, convertida en mujer, dejó de participar del baño junto a su acompañante.

Mientras la joven se seca al sol, una voz masculina, que entona una canción, le trae el recuerdo de Manuel. Este campesino, para agenciarse una entrevista a solas con ella, recurre a esconderle la vaca "Mariposa". Manuel se convierte, con el paso del tiempo, en pretendiente de Laura. Luego de dos años de espera, durante los que consigue trabajo como cortador de caña, deciden formar un hogar. El padre de la muchacha decide, no obstante, enviarla de sirvienta al pueblo, tronchando la ilusión del matrimonio y provocándole un profundo dolor. Todo porque necesitan que ella aporte algún dinero para el sostenimiento del hogar.

Por último, la narración enfoca a don Celso Monagas, químico de la Vega Llana Sugar Company, quien, con su esposa, va en busca de la campesina señalada para trabajar en su hogar.

Las malas condiciones del camino y lo intrincado del lugar hacen que este señor reniegue constantemente. Cuando finalmente llegan, Laura se despide de sus padres y emprende el camino del pueblo. En un lugar del sendero, logra ver a Manuel, que únicamente alcanza a hacer un mudo gesto de adiós. Luego, el Buick desaparece en la distancia y el joven queda solo con la desilusión arraigada en su interior.

6. Veinte cuentos y Paisa (1973). Ésta es una obra aparecida en mayo -como la anterior, en este mismo año-, en la que reúne cuentos revisados de sus primeras cinco obras. De En la sombra figuran: "Pájaros de mar en tierra", "San Andrés", "El cacique", "El ausente", "Despojo" y "Encrucijada". Escoge de 5 cuentos de sangre: "El cobarde", "La mujer" y "Contrabando". La selección de El hombre en la calle es: "Me voy a morir", "La carta", "El hijo", y "El vencedor". Incluye Paisa (1950). Y, por último, de En este lado: "La galería", "Breve historia de un hacha", "En el fondo del caño hay un negrito", "Santa Claus visita a Pichirilo Sánchez", "Una caja de plomo que no se podía abrir", "El pasaje" y "Esta noche no".

7. Cuento de cuentos y once más (1973). En octubre lanza al público esta colección, con la que pensaba terminar la reedición de los relatos escritos hasta dicha fecha.²⁴ Por eso, inserta los

24
José Luis González, "Cuento de cuentos", Cuento de cuentos y once más, p. 7.

diez cuentos restantes de En la sombra, una vez colocados los otros tres en En Nueva York y otras desgracias: "Mar", "San Andrés", "Un hombre", "El cacique", "La esperanza", "El compadre", "La desgracia", "La guardarraya", "Despojo" y "En la sombra".

Como ya en La galería y otros cuentos y En Nueva York y otras desgracias figuran cuatro narraciones de 5 cuentos de sangre, con la presente inclusión de "El cobarde" termina la revisión de su segundo libro.

8. Dos relatos: "Sin agravio" (1974) e "Historia de vecinos" (1975). Los últimos cuentos publicados en revistas de los que tenemos conocimiento y que no han pasado a formar parte de ningún libro hasta el día de hoy son los ya indicados.

En noviembre-diciembre de 1974, José Luis González publica el cuento "Sin agravio" en la Revista Bellas Artes de México. El mismo aparece colocado en la parte superior de cada página y se extiende desde la portada hasta la contraportada. Los responsables de la confección de la Revista... han llamado a ese lugar "la cornisa".

En este caso, tenemos a una mujer que, luego de su primera reunión con un hombre, la cual fue propiciada por una amiga, se dispone, en su segunda salida, a visitarlo en su departamento de soltero. Desde la primera ocasión, le había insinuado esta posibilidad, pero ella soslayó la invitación. Ya en el lugar, él se disculpa por no tener nada preparado. Sin embargo, la protagonista se percata que el ambiente está dispuesto para la visita. La música, las bebidas, y aún el dormitorio con su

cuarto de servicio cerca, constituían una invitación al encuentro. Por su parte, ésta llevaba, en su bolso de mano, un diafragma y jalea anticonceptiva.

Una vez en su casa, comienza a redactar una carta posiblemente dirigida al esposo. Se inicia como una aparente confesión. Inmediatamente le pide perdón por contarle el sufrimiento que siente, ante su ausencia de dos semanas, y por la desesperación y soledad que padece. Lo exhorta, además, a que no se angustie y que no falte a sus deberes, por regresar antes del tiempo estipulado. Le jura también que sabrá esperar por él.

La mujer interrumpe la tarea para morder una manzana y suspirar. Luego continúa la escritura.

"Historia de vecinos" es, hasta donde tenemos conocimiento, el último cuento nuevo publicado por González. Aparece en la revista Sin Nombre, de Puerto Rico, en abril-junio de 1975.

La narración gira en torno de un universitario puertorriqueño en París, al cual se le ha agotado la beca que le permitiría terminar su tesis doctoral. A su lado se encuentra la francesa Sylvie, que le ofrece su ayuda para que pueda concluir los estudios, pero rechaza esa sugerencia. La joven le recuerda entonces al argentino Mignolo, quien podría ayudarlo a conseguir un trabajo. Éste lo remite a otro hombre que le consigue empleo en un establecimiento de materiales de construcción. El sueldo ofrecido fue la mitad de lo que ganaba un francés. Sustituiría al encargado del almacén que estaba a punto de ser despedido.

Cuando llega al lugar del empleo, observa que el responsable

es un negro que cojea de la pierna izquierda. A través de la conversación que entablan, se enteran que ambos son antillanos: uno, puertorriqueño, y, el otro, martiniqués. La raíz común los lleva a evocar el clima y el mar del Caribe. También hablan del café y de las frutas de las islas. El martiniqueño reconoce que, aunque lleva veintidós años en Francia, se siente extranjero, pero no puede volver, porque necesita trabajar para vivir. Añade, además, que es afortunado por contar con un empleo.

El boricua, que sólo lo necesita por cinco o seis meses en lo que termina la tesis, decide no trabajar para evitar el despido del otro. Regresa a París, pensando en que aceptará el ofrecimiento de Sylvie.

Ch. Temas. Como hemos advertido, Puerto Rico es la espina dorsal en el quehacer narrativo de José Luis González. Por lo tanto, sus temas, en íntima **conexión** sociológica con el proceso histórico isleño, captan el devenir de nuestro pueblo en su forcejeo por superar los retos que, como colectividad, le plantean las fuerzas objetivas y materiales de los cambios económicos. Esto no quiere decir que sea ajena a sus relatos la complicada madeja de hechos políticos que operan en el plano más obvio de nuestras relaciones diarias. Tampoco es **rara en** sus narraciones la difícil red de fenómenos psicológicos que caracteriza la conducta errática y conflictiva del colonizado insular.

En un país sujeto al vasallaje, la violencia es el elemento omnipresente de la vida. No debe extrañar, entonces, que los cuentos de José Luis González exhiban un considerable número de

acontecimientos violentos. Tan clara es la situación que, en una de sus obras, el común denominador de sus narraciones es el derramamiento de la sangre. A un observador poco perspicaz podría parecerle exagerada esta particularidad. Pero, quien conoce los grados de opresión a que está sometido el hombre colonizado (militar, política, económica, social y culturalmente), no tiene la menor duda de la legitimidad de su tratamiento.

En su recorrido por los fondos económicos de nuestro decurso social, advertimos el tránsito, en la creación de José Luis González, de un régimen agrícola señorial, a una etapa de desarrollo industrial. Del mundo patriarcal de los barones de la caña -aliados y cómplices de los capitales ausentistas norteamericanos-, de los pequeños propietarios arruinados por los monopolios y del peonaje explotado, la ficción del narrador puertorriqueño se desplaza al mundo urbano de la burguesía criolla capitalina -socio intermediario de las corporaciones y los "trust" estadounidenses- y al ámbito de la ascendente fuerza proletaria de las industrias.

La otra dimensión que completa el orbe temático en la obra de José Luis González es la incursión puertorriqueña en el exilio metropolitano de Nueva York y la presencia de sus personajes en otras latitudes americanas y europeas.

Dada la variedad de preocupaciones en los cuarenta y cinco cuentos bajo consideración, y a fin de simplificar el análisis, los hemos agrupado en cuatro grandes secciones que revelan la raíz sociológica en que se enmarcan los diversos conflictos de los relatos: El dependiente capitalismo rural de la Colonia,

El dependiente capitalismo urbano de la Colonia, El complejo económico capitalista en Nueva York y El complejo económico imperialista.

1. El dependiente capitalismo rural de la Colonia.

Aunque la base económica de la ruralía íntimamente asociada con el medio de producción de la agricultura cañera -extranjera, monopolista y dependiente- tiene su mundo casi exclusivo en las historias de En la sombra, "El viento" -que no fue recogido en el primer libro como le correspondía-, "Miedo" (5 cuentos de sangre), "Me voy a morir" (El hombre en la calle) y "El enemigo" (En este lado) son parte de esa misma realidad social.

Otros cuentos, ubicados en un ambiente rural, se desenvuelven en circunstancias específicas que, en primera instancia, los desligan directamente de la caña. En ciertos casos, sin embargo, no hay que dudar que el entorno general sea el de aquella industria, aun cuando los problemas traídos a colación correspondan a hechos aparentemente ajenos a ella.

Ejemplos de historias en las que los personajes se desenvuelven en una infraestructura económica propia son: "Un hombre", "La esperanza", "El compadre", "San Andrés" y "Pájaros de mar en tierra" de En la sombra.

"Mar" es la única narración de esta obra que no tiene al campesino y al campo como protagonista y escenario.

"Viejo Melesio" y "Regalo de Reyes", ambos de ambiente rural, pertenecen al ciclo creador que se extiende desde el primero hasta el segundo libro.

"La mujer" es el único caso de 5 cuentos de sangre que puede hermanarse con los de esta categoría.

"Breve historia de una hacha" de En este lado pertenece a esa misma familia, así como también "La despedida" que, aunque no se recogió en dicho volumen, lleva fecha de 1954.

Se observa, en los mencionados relatos una particular atención a la realidad rural que, sistemáticamente, había sido idealizada por autores anteriores.²⁵ A pesar de que en González existen resonancias de esa literatura precedente, su visión es de un acusado realismo que atiende aspectos económicos, sociales, morales, y, en buena medida, políticos. Su posición de solidaridad con el campesino lo lleva a hacer de algunas de sus narraciones, una labor de denuncia, de protesta airada ante la problemática vital del hombre "crucificado en la angustia de su vivir cotidiano".²⁶

Andrés O. Avellaneda ha señalado, con justa perspectiva, que el tema esencial de esos relatos es "el desamparo y la miseria rurales".²⁷ Lo cual es cierto, a condición de que se

²⁵ Efraín Barradas, "La figura en la alfombra: Nota sobre dos generaciones de narradores puertorriqueños", Ínsula, p. 5, afirma: "Desde los comienzos hasta los años de 1930 el arquetipo mítico del jíbaro había dominado la temática de toda la literatura puertorriqueña. Pero En la sombra representa la ruptura con esa tendencia mitificante del jíbaro..."

²⁶ Wilfredo Braschi, "Nuevas tendencias de la literatura puertorriqueña", 21 conferencias, p. 544.

²⁷ Andrés O. Avellaneda, "Para leer a José Luis González", en José Luis González, En Nueva York y otras desgracias, p. 22.

entienda que dichas penurias padecidas por nuestros campesinos son las manifestaciones individuales de un problema básico estructural de la condición económica colonial de la Isla en su relación de dependencia ante la explotación capitalista metropolitana. Sería, tal vez, mejor decir que, bajo el nivel de esos "dobles temas" subyace la denuncia más abarcadora de todo un sistema de injusticias producto de la sojuzgación política de Puerto Rico por parte de los Estados Unidos.

Dentro del marco político-económico en que se insertan los relatos del ambiente campesino, una serie de factores aceleran el deterioro físico y moral de los seres que configuran ese mundo: el desempleo durante el "tiempo muerto"; las pésimas condiciones de trabajo; los míseros salarios; la escasez de alimentos y vestimentas; las malas condiciones de las viviendas; la proliferación de enfermedades fatales; los frecuentes actos de despojo de la tierra a los campesinos por parte de los terratenientes y los monopolios extranjeros; el abocamiento a la ruina de los pequeños propietarios por parte del capital financiero; la dificultad del jíbaro para superar el círculo de las faenas del cañaveral; y los obstáculos a que se enfrentan los trabajadores en su empeño de reivindicación social por medio del derecho de la huelga.

"La desgracia" y "Despojo" atienden el momento en que las corporaciones azucareras norteamericanas comenzaron la adquisición de terrenos para la siembra de caña, lo que culmina con la transformación de todo el sistema de producción isleño. Ambos presentan vertientes distintas de ese proceso. En "La desgracia",

los terrenos se ocupan mediante ofertas tentadoras que deslumbran a un pequeño propietario. En "Despojo", el título es sintomático de la acción que, en cierto modo, aparece revestida con "aires de legalidad". La ruina y el desalojo de que son objeto los antiguos moradores de las tierras, empujados a un futuro incierto, son algunos de los resultados visibles de la nueva situación económica impuesta por los Estados Unidos.

En estos dos cuentos, aparentemente simples, José Luis González resume toda la estrategia económica norteamericana consistente en trastocar el orden puertorriqueño vigente en el momento de la invasión. El autor ha dramatizado las consecuencias de la absorción de nuestras riquezas por los elementos capitalistas foráneos.

Juan Antonio Corretjer, el primer estudioso de nuestra historia contemporánea que ha intentado un análisis dialéctico y global de las luchas de clase en la Isla (1949), establece con claridad el enorme significado que tuvo en nuestra vida colectiva la devaluación automática en alrededor de un 50% de la moneda puertorriqueña al sustituirse por el dólar.²⁸ En esa misma obra ya aludida tenemos un simple, pero aterrador resultado del "atracó" perpetrado contra los propietarios boricuas, como se refleja en los relatos de González:

Para fines de 1900, unos 18 meses después de la invasión yanqui, las 21 centrales

y las 249 grandes haciendas azucareras individuales existentes en 1899 habían sido absorbidas dentro de 41 grandes centrales modernas. Capitales yanquis, gentes ausentes en la Nueva Inglaterra, en Nueva York, Filadelfia, eran los amos del país. La agresiva concentración de la economía yanqui sobre la puertorriqueña indefensa había absorbido nuestra industria azucarera.²⁹

"En la sombra" es la dramatización de la política de explotación a que son sometidos los trabajadores de la caña. La imagen de hombres desgastados, de mujeres escuálidas y avejentadas, de niños anémicos y desnutridos son la mejor denuncia de un régimen de esclavitud laboral. Mr. Dickinson, el administrador de la central, simboliza una especie de señor feudal y amo colonizador capaz de descargar sus prejuicios racistas sobre el "nativo", al que, degrada, naturalmente, y animaliza.³⁰

Lo que interesa en el caso de "La guardarraya" -aparte del mundo de la miseria y el escape de la realidad a través del uso de la bebida- es que, ante el nacimiento del primer hijo, el protagonista, hasta el momento sin salida, descubre en la rebeldía el camino salvador cuando derriba la guardarraya que limitaba sus opciones de expansión o de comunicación con otras posibilidades. En este momento, Ventura Matías ejerce el último recurso que posee.

El acto no es fortuito. En el contexto de vasallaje patronal por parte de los vehículos económicos que manejan nuestra

²⁹ Ibid., p. 46.

³⁰ Albert Memmi, Retrato del colonizado, p. 128-133, 143-147.

vida diaria, su reacción es una respuesta lógica y típica.

Frantz Fanon ha dicho:

¿Qué es pues, en realidad, esa violencia?
Ya lo hemos visto: es la intuición que tienen
las masas colonizadas de que su liberación debe
hacerse, y no puede hacerse más que por la
fuerza.³¹

"El enemigo" plantea el "entrampamiento" que significa la actividad agrícola de la central azucarera. Una vez que este medio de producción se apodera de la vida de los peones, no hay posibilidad de escapar, sino es mediante el alejamiento físico del medio. Permanecer en el cañaveral equivale a morir. Tal como dictaba el Naturalismo, en este caso opera algo así como un determinismo ambiental; pero que, visto más a fondo, es un imperativo económico que los mantiene unido al lugar, puesto que es allí donde pueden ganarse la vida de una manera u otra.

En esta ocasión, el yerbicida regado por la central para proteger las plantaciones, envenena el agua que contiene el pozo de la casa del protagonista. José Emilio González lo interpreta de este modo:

La caña es aquí el símbolo de un orden
económico que no abandona al hombre que
cae entre sus garras hasta que lo tritura.³²

Su ascenso de obrero agrícola a porteador público no lo salva de la "venganza" supersticiosa del cañaveral, según podía

³¹ Frantz Fanon, Los condenados de la tierra, p. 65.

³² José Emilio González, "En este lado: Cuentos de José Luis González", El Mundo, 23 de junio de 1956, p. 14.

ser entendido el acontecimiento por los campesinos.

Significativamente, los obreros que transporta Salomé Benítez no son cortadores de caña. Se trata, en esta ocasión, de trabajadores diestros exigidos por los norteamericanos para la **edificación** de un campamento para soldados. Como un hecho sobresaliente, José Luis González registra el comienzo de las construcciones de las bases de las fuerzas armadas de los Estados Unidos en Puerto Rico, en el período inmediatamente anterior a la Segunda Guerra Mundial. La transformación de Puerto Rico en un enclave militar para la agresión de los pueblos de América Latina y del mundo es, ni más ni menos, la implicación que conlleva esta simple revelación de la génesis de un fenómeno que luego se extiende a diversos puntos del país.

"Miedo", "El viento" y "Me voy a morir" atienden también a la crisis en que se debaten los peones de caña, pero en estos casos en particular, recurren a la huelga como medio para conseguir la aceptación de sus demandas. En el primer cuento, ante la intransigencia patronal, deciden llevar a cabo la utilización de métodos más radicales, como quemar cañaverales, que culminan con la muerte a tiros de unos peones. En el segundo relato, la huelga no produce más beneficio que el de mantener el mismo salario que apenas les alcanza para vivir. En la tercera narración, el movimiento huelgario produce otra víctima que agoniza y sufre por el desamparo en que deja a su familia. En todos estos casos se impone la fuerza de los poderosos en detrimento de las causas laborales que luchan contra la injusticia.

En otras historias de ambiente campesino se hace hincapié mayormente en una serie de fenómenos sociológicos que afectan a nivel personal y colectivo a los personajes. Así, por ejemplo, están presente la infidelidad, las violaciones sexuales, el crimen, la venganza, el caciquismo, los prejuicios, los conflictos por asuntos de honor y el éxodo a pueblos y ciudades.

"Un hombre" y "Encrucijada" plantean el problema de la infidelidad y la consecuente decisión de reparar la afrenta. No obstante, la solución al conflicto se resuelve mediante la adopción de las dos únicas posibilidades reales en esta situación: la de la razón y el análisis frente al instinto y la pasión. En "Un hombre", el recuerdo de un amigo y sus consejos evita la desgracia que se cierne sobre los amantes. "Encrucijada" patentiza el amor sincero del jíbaro que ve traicionada su fe en el amigo y la mujer amada. En esta oportunidad no hay razonamientos ni justificaciones que puedan mitigar su rencor. Sólo el castigo es viable para salvar su "dignidad". La situación se resuelve con la muerte del amigo que ha burlado la fidelidad y el cariño fraternal.

En "La mujer" se apunta cómo el avance del progreso (en este caso la construcción de una planta hidroeléctrica), ejecutado, en ocasiones, por seres inescrupulosos, puede ser motivo de los cambios que se operan en una sociedad tradicionalista, donde los viejos valores morales rigen la existencia humana. En este relato sobrecoge la violación de que es objeto una campesina, por parte de un ingeniero, y su consecuente embarazo; la venganza del padre

frente al deshonor, y el crimen. Fuera de estas consideraciones sociales y morales, se advierte la transformación psicológica de la mujer, cuya expresión es patente, al dar muerte a su padre. A través de la narración, la figura femenina no se destaca como un ser de complejidades íntimas, pero su acción parricida determina que su mundo interior es un caos, en el que la soledad y el rencor han minado los sentimientos más nobles del ser humano. Llegado el momento, descarga su odio en la figura del progenitor en quien, posiblemente, ve reflejada la maldad de que fue víctima.

"Breve historia de un hacha" se ocupa nuevamente de una campesina, a la que seduce, en esta oportunidad, un soldado norteamericano. El padre mata al militar. Dos hechos importan en esta ocasión: la continuidad literaria del binomio temático de la violación del honor y la consecuente reparación por medio de la venganza a través de la figura central de la familia. José Luis González se inserta, con esta solución, en la corriente tradicional de la narrativa puertorriqueña. Lo que interesa, sobre todo, es el segundo hecho en que la configuración del problema lo crea la ingerencia del elemento extranjero norteamericano. Esta situación empeora los acontecimientos, puesto que, al acto ofensivo, se une la agravante de la extranjería del agresor, que provoca la simbolización de la mujer-isla vejada por el soldado-colonizador. Dicho símbolo de la mujer-isla ofendida tiene en la *Piadosa Artante de Redentores* (1925) de Manuel Zeno Gandía el origen de esta constante en nuestras letras del siglo XX y cuya culminación es la Juanita de *La carreta* (1951-52) de René Marqués. La otra conse-

cuencia que anuncia este conflicto es el nacimiento de un hijo en el que ya existe un problema de identificación, que oscila entre Puerto Rico y los Estados Unidos. Se halla ahí, pues, el germen de un nuevo puertorriqueño con lealtades compartidas desde sus orígenes. El componente diferenciador del pueblo nuestro frente a los países hispanoamericanos reside en que muchos boricuas, además de los elementos indio, español y negro, cuentan también en su composición étnica con el ingrediente anglosajón, reforzado por una intensa influencia cultural norteamericana. El camino queda abierto para la elaboración futura de un personaje como el de Usmaíl (1959) de Pedro Juan Soto.

"El cacique", como indica su título, personifica la figura del hombre que, escudado en su posición política y económica, ejecuta todo tipo de acción delictiva, abusando de los más desafortunados. El problema social que implica este personaje trasciende los límites isleños porque en él se encarna el abuso del poder legalizado. Su posición de dirigente político es muro de contención tras el que se escuda para robar, matar, violar, sin temor a ningún tipo de acción judicial. Sólo en la actuación particular de un individuo que practica su propia ley, puede este cacique encontrar su justo castigo, como ocurre en el caso de Yuyo, el único mulato que aparece En la sombra. Resulta revelador que sea un hombre de descendencia negra quien detenga, por medio de la violencia, los desafueros de este personaje todopoderoso de nuestras letras que ronda las obras de Manuel Fernández Juncos, Matías González García, Manuel Zeno Gaudía, Miguel Meléndez Muñoz,

Pablo Morales Cabrera, Antonio Oliver Frau y Enrique A. Laguerre. Siendo el negro el ser más abusado y vilipendiado en nuestra formación nacional, no es de extrañar que, en un momento dado, emplee el resentimiento, largamente almacenado, para liberarse, por medio del homicidio, de la figura del opresor.

"Pájaros de mar en tierra" y "Viejo Melesio" tocan al dolor y la angustia del campesino ante la muerte o la humillación. En el primero hay una nota de estoicismo con el sufrimiento mudo que produce la muerte del hijo. En esta narración, se patentiza, además, el conocimiento de la naturaleza en sus diversas manifestaciones y la sabiduría jíbara, no exenta de cierto grado de superstición. En "Viejo Melesio" existe una nota de nostalgia ante la desaparición de unos elementos claves de la personalidad puertorriqueña encarnados en el anciano cuya figura y relatos de la tradición oral ya no tienen la atención ni el respeto de los oyentes. Otro tanto ocurre en "El abuelo", cuyos recuerdos de la invasión norteamericana y el trastorno colectivo de aquella época son escuchados, por el nieto, con indiferencia a la vez que se interesa por la nieve que cae en los Estados Unidos.

En "Regalo de Reyes" y "San Andrés" vamos por los fueros de la tradición navideña y de las peleas de gallos, respectivamente. En "San Andrés" se destaca el arraigo que en el campesino adquirió este deporte y el entusiasmo que el mismo despertaba. Ni las limitaciones económicas ni el derrumbe ante el fracaso logran apagar esta costumbre que era, en definitiva, una de las pocas distracciones con que contaba el sector rural.

"El compadre" es una narración de ambiente rural que contrasta con la tónica imperante en el resto del libro. El problema social no está encarnado por el protagonista que es, a todas luces, un individuo satisfecho por los logros alcanzados y quien constituye una excepción en ese mundo en decadencia que González ha querido plasmar. Ello justifica que el autor, en un franco análisis del cuento, señale: "El último de estos cuentos es en realidad, francamente reaccionario desde un punto de vista ideológico: la glorificación de la actitud que convierte a un campesino sin tierra en pequeño propietario."³³

Aun desde el ambiente campesino, comienza a perfilarse una preocupación en José Luis González relacionada con la suerte que corrían los jíbaros -los cuales migraban a los pueblos y ciudades en busca de mejores oportunidades económicas, ante los conflictos personales sufridos en los campos junto a la debacle de la economía rural-, quienes ya empezaban a sufrir con la ruina de sus pequeñas propiedades. Detrás de todo ello estaba la tragedia del puertorriqueño que, a partir de la invasión norteamericana, comenzó su descenso en la escala social en la forma gradual, ya consabida, de propietario-agregado-peón.

Con "La despedida" y "La esperanza", el autor puertorriqueño alude al factor que tendrá amplia consideración en su producción posterior. Si bien la acción de los cuentos transcurre en el campo,

³³ José Luis González, "Cuento de cuentos", Cuento de cuentos y once más, p. 18-19.

es obvia la elusión al éxodo hacia zonas urbanas en busca de mejores condiciones de vida. En el primer caso, la necesidad obliga a que un padre envíe a su hija al pueblo a trabajar como sirvienta de una familia acomodada. La ilusión de un posible matrimonio con el hombre que ama se ve troncada. Sólo queda el desarraigo y la tristeza. Con "La esperanza" se da un anticipo de las serias consecuencias que esta movilidad provoca y que, en este caso, se traduce en prostitución.

Otra muestra de éxodo y destrucción ocurre en "La desgracia". El contacto directo con la ciudad, en un ambiente de disipación y vicio, concluye con un crimen y la posterior encarcelación del campesino envuelto en la vorágine capitalina.

El cuento "El ausente", al igual que los anteriores, trae la idea de la movilidad, aunque enfocada de manera distinta. El personaje que, en sus inicios, abandona el hogar siendo un niño, debido a un conflicto familiar, retorna, pero ya el desarraigo se ha apoderado de su vida. La tierra, el campo, no pueden compensar la pérdida de otros modos de vida caracterizados por un sueldo fijo y más comodidades. En él podemos encontrar los indicios de la transformación que se opera en el campesino emigrado, que ya no puede regresar, porque sus horizontes se han ampliado más allá del cerco de la caña.

2. El dependiente capitalismo urbano de la Colonia. El es-
 cenario urbano -pueblo y capitalino- tiene, en las letras
 puertorriqueñas, una importancia accidental antes de la incorpo-
 ración de este mundo a la narrativa que se sigue paso, decisiva-
 mente, a partir de los años 40. En este capítulo se inicia el

proceso de industrialización, producto de la estrategia central del gobierno de Puerto Rico y como resultado de las exigencias del capitalismo industrial y financiero de los Estados Unidos. Comienza, en esa ocasión, para la Isla, una segunda etapa de explotación intensiva de sus recursos y su gente. José Luis González, en función de adelantado de su generación literaria, fue responsable, en gran medida, de que se reevaluaran las obras de ambiente urbano de autores como: Manuel Somoza Gandía, José I. De Diego Pedró, Emilio S. Belaval, Humberto Pedró, Pedro Juvenal Rosa, Antonio Oliver Frau y Enrique A. Laguerre, para mencionar solamente algunos de los más destacados.

La diferencia de enfoque del mundo urbano entre nuestro escritor y gran parte de los narradores que localizaron sus historias en pueblos y ciudades, es que, el autor de El hombre en la calle, está guiado por una ideología marxista que le permitía ver con mayor claridad un fenómeno de tipo político-económico en los acontecimientos que sufrían sus personajes. En la formulación de sus argumentos está presente una concepción dialéctica de la historia vista desde la vertiente de los hombres comunes. Se trasluce, en sus planteamientos, que los hechos del cuarenta forman parte de una estrategia inaugurada en el 98.

Juan Antonio Corretjer lo ha dicho con suma certeza:

Para diezmar la virilidad primigenia del pueblo, la ocupación militar. Para romper la continuidad nacional, romper la interdependencia de relaciones económicas de los puertorriqueños. La base material misma de la nacionalidad es, necesariamente, la interdependencia en la vida económica de los que viven en un territorio común. La base de esa vida económica de los puertorriqueños era el café. Había

que derrocar al café.

Meses después de izada la bandera yanqui en Puerto Rico las ciudades del país recibieron las primeras oleadas de ex-cafeteros hambrientos que buscaban refugio y formarían en las primeras filas de los candidatos a burocratas yanquíficos, verdadera vanguardia de la peste burocrática que ha caído sobre el país. La ruina de la industria cafetalera era un hecho.

Los expropietarios traían cola. Tras de ellos corrieron hacia la ciudad -la mitad de la población del país vivía del café- millares de ex-trabajadores de la zona cafetalera. Solamente meses habían transcurrido desde que la bandera yanqui se izara en Puerto Rico, y ya a su sombra nacían los nauseabundos arrabales que nos conmueven.

Este era el efecto del primer gran atraco de los imperialistas yanquis a la economía puertorriqueña.³⁴

El diseño de esta política la confirma, años más tarde, el sociólogo Manuel Maldonado Denis:

Los ideólogos de la historia colonial han pretendido adjudicar la crisis económica que azota a la isla poco después de la invasión a los efectos devastadores del huracán conocido como San Ciriaco (1899). No hay duda de que dicho huracán ocasionó graves pérdidas a la agricultura boricua, pero los estudios más recientes tienden a demostrar que hubo otras causas aún más devastadoras que sirven para explicar el proceso sistemático de expropiación de los propietarios puertorriqueños que notáramos a partir de ese momento. Me refiero a tres medidas tomadas por el gobernador militar Guy V. Henry (12/98-5/99), a saber: la congelación del crédito de corto y largo plazo, la devaluación del peso puertorriqueño y la fijación del precio de la tierra.³⁵

³⁴ Juan Antonio Corretjer, Op. cit., p. 41-42.

³⁵ Manuel Maldonado Denis, Puerto Rico y Estados Unidos: Emigración y colonialismo, p. 70-71.

Continúa;

Con esta economía política se iniciará el primer capítulo de la dominación económica y política de nuestra patria por el imperialismo norteamericano. Se sientan así las bases para la implantación de una economía centrada en las grandes plantaciones azucareras. En la división de trabajo mundial capitalista tocaba al caribe -pero sobre todo a las Antillas- el papel de proveedor de productos tropicales, sobre todo de caña de azúcar. La quietra de los hacendados dedicados al cultivo del café y del tabaco será cuestión de tiempo. Es esa reestructuración de la economía puertorriqueña bajo el nuevo signo imperialista lo que nos permite ver con mayor claridad de qué manera serán lanzados al desempleo y al pauperismo miles de trabajadoras puertorriqueñas...³⁶

En los años 40, cuando hace explosión esa política implantada a finales del siglo pasado y a principios del presente, es que José Luis González se lanza a interpretar, por medio de la ficción, la situación que le mostraba la capital de Puerto Rico y las áreas aledañas durante su juventud. Como ya es sabido, desde En la sombra y 5 cuentos de sangre, encontramos los relatos "Mar" y "Contrabando" de ambiente costero; "El cobarde", que se desarrolla en un pueblo, y "Cangrejeros", en un manglar cerca de la ciudad. A partir de El hombre en la calle predomina la realidad urbana propiamente.

"Mar", como ya hemos indicado, es de 1942 y, en este sentido, muy revelador, a los efectos de trazar las preocupaciones iniciales del autor. Su carácter excepcional estriba, precisamente, en el hecho de que ubica al narrador en un medio marino, antípoda del campo. Tras las huellas de Emilio Salgari penetra en el mundo de unos personajes puertorriqueños que se enfrentan a las adversidades,

en su lucha por la subsistencia. Un poco, en miniatura, se transparenta la posible lectura de clásicos del mar como:

Robinson Crusoe (1719) de Daniel Defoe; Moby Dick (1851) de Herman Melville; Los trabajadores del mar (1866) de Víctor Hugo; Veinte mil leguas de viaje submarino (1869) de Julio Verne y La isla del tesoro (1883) de Robert Louis Stevenson.

Como una especie de secuela puede verse "Contrabando", aunque sólo en lo que concierne al escenario marítimo. Aun cuando el relato no ofrece indicios de la mercancía que se maneja, la época en que se escribió, dentro del contexto puertorriqueño, apunta al licor como el objeto transportado ilícitamente. Hay que recordar que eran los tiempos de la famosa Ley Seca en los Estados Unidos y en la Isla, la que estuvo en vigor entre la Primera Guerra Mundial y la llegada a la presidencia de Franklin D. Roosevelt. Sin embargo, el "contrabando" clave del cuento es el miedo, el cual lleva a Ricardo a traicionar a sus acompañantes. Esta acción le cuesta que, Martín, un cómplice, se vea en la necesidad de matarlo.

"El cobarde" es una de esas narraciones en que la solución del conflicto, por una vía diametralmente opuesta a la que anuncia el epígrafe, lo convierte en una retahíla irónica. Gladio Pantoja, considerado como un ser sin grandeza, alcanza la apoteosis de su existencia cuando la vida de doña Micaela peligra en un fuego y él es el único capaz de afrontar la caza para salvar a quien ha sido amable y comprensiva.

La proximidad a la ciudad provoca el crimen y el subsiguiente

escape de la ley de uno de los personajes negros en "Cangrejeros". González explora el mundo de los manglares de Santurce y destaca el sentido de solidaridad de una comunidad pobre, ante el infortunio de uno de sus componentes. Hay, pues, como rasgo positivo en este barrio de negros, una mayor afinidad y compenetración entre sus integrantes. El oficio de pescadores de jueyes (cangrejos), el habitat común de los manglares y el hecho de la coincidencia racial han establecido un patrón de convivencia tan familiar que los asuntos particulares tienen un signo de naturaleza colectiva ante la amenaza urbana del exterior.

"La carta" y "La hora mala" son la cristalización de la movilidad del viejo enclave rural a la calle impersonal y anónima. "El ausente" y "La esperanza" preludiaban este éxodo. Juan, el joven campesino de "La carta", es otra visión irónica de un personaje que escribe a la madre lleno de optimismo y supuestamente de una bonanza económica que, al final, resulta falsa, puesto que lo único que le ha permitido la migración es vivir de la caridad pública. Del círculo de fuego de la caña, de la "llamarada" voraz, ha ido a dar a la frialdad deshumanizante de las calles.

La vida en la ciudad para estos seres que, como José Collazo en "La hora mala", se desenvuelven precariamente en los límites de la miseria, no es, de ninguna forma, una posibilidad de mejoramiento social. El protagonista, que había escapado de las estrecheces del campo, se ve envuelto en otro hecho de sangre que lo conduce a la cárcel, cuando se entera que la ciudad ha hundido a su hermana en la degradación.

El robo y el crimen en el protagonista de "El hijo" revela la delincuencia común que asedia al "hombre en la calle". Estos actos cometidos, sin justificación visible, ponen de manifiesto el deterioro moral en que se ven envueltas las clases pobres que sobreviven en un medio en el que sus capacidades están reñidas con los valores y las necesidades distintas a los que ellas traen de su medio rural.

El abandono del padre plantea la alteración de las relaciones familiares como una de las consecuencias que ocurre en la Isla en el momento en que la economía se desplaza de la agricultura a la industrialización.

La imagen más patética de la marginalidad de un hombre acosado por el desempleo, la discriminación, la miseria y el hambre, tiene su máxima expresión en el relato "En el fondo del caño hay un negrito". Melodía es la víctima infantil sobre la que recaen las consecuencias del desplazamiento familiar al manglar, cuando los padres son desalojados de la casa en que vivían, porque se ha de poner en marcha un plan de urbanización del lugar. La particularidad de esta denuncia consiste en que la tragedia está revestida de una gran ternura en la presentación de la muerte del niño que se ahoga. Ni una sola víctima negra anterior (Tuyo en "El cacique" y los pescadores de "Desagregados"), así como tampoco ningún personaje blanco, es capaz de resusar, en sus variadas desdichas, las simpatías y las consideraciones que esta existencia irradia en su inocencia.

"Santa Claus vista a Fichirilo Sánchez" nos lleva, como el cuento anterior, a la aldea del trabajo. Fichirilo es, como

Melodía, víctima de la patrona extrema. La comercialización de la época navideña envuelve al niño, que sueña con la bicicleta exhibida en los escaparates de una gran tienda. Otro aspecto que destaca esta narración es la transculturación que implica la relación de Estados Unidos y Puerto Rico y que tiene, como elemento básico para ese fenómeno, al sistema de enseñanza pública. Si en "Regalo de Reyes" (1944) se alude a la tradicional fiesta navideña en el medio rural, ya en 1954, González patentiza la transformación que se forja en la niñez de la zona urbana, la cual sueña con Santa Claus, personaje ajeno a nuestra idiosincracia de pueblo.

La ineficiencia de nuestro Departamento de Instrucción ya había sido objeto de crítica en la narración "En la sombra", cuando el joven protagonista se cuestiona la validez de una filosofía educativa que fomenta la competencia desmedida por unas calificaciones; que consiente la práctica del racismo y la vanidad en agrupaciones cuyo único objetivo es la diversión, y en la que no existe genuino interés por los estudiantes más necesitados. En "Santa Claus visita a Richirilo Sánchez" y en "El abuelo" se da seguimiento a esta preocupación. La historia que se enseña a estos niños no es la de su pueblo. Los maestros y los libros les informan de un mundo que no se parece en nada al suyo. Se propicia la negación de los elementos nacionales y la escuela, lejos de preparar al niño para andar en su propia dirección, establece, en su interior, una personalidad esquizoide, culturalmente hablando.

En cuanto a Pierriño, éste (siguiendo indicaciones de su maestra) escribe una carta al personaje de barbas blancas, que viaja en trineo, pidiéndole la bicicleta. Su ansiedad por ver a Santa Claus lo impulsa a salir del hogar, cuya ocasión propicia que su hermana sea violada por un comerciante inescrupuloso. Es decir, el factor del personaje foráneo, que crea curiosidad en el niño, funciona como el responsable de la pérdida de la inocencia de una joven y el dolor de una familia puertorriqueña.

El tema de la guerra, y sus implicaciones en nuestra convivencia, se plantea en "Una caja de plomo que no se podía abrir". La condición del puertorriqueño abocado a una guerra ajena, sin que haya una causa válida que justifique su participación, es clara en esta historia. La situación colonial del País lleva a los isleños a la destrucción física, como una cuota de sangre por la ciudadanía impuesta. El dolor de la madre, los ritos mortuorios y la comunidad de sentimientos de los vecinos forman parte de la complejidad del acontecimiento que tiene su contraposición en la rigidez y la frialdad del sistema militar.

"El escritor" y "La galería" son ejemplos de la alienación y la anormalidad de la clase pequeño burguesa, preocupada básicamente por la comedia y el lujo. El mundo de los protagonistas de estos cuentos se caracteriza por la apariencia y el engaño revestidos con poses de honorabilidad y caridad humanas. En tanto que, en el primero, los trabajadores se lanzan a una huelga, un autor, en su biblioteca, se debate en la esterilidad creadora, ajeno totalmente a la riqueza de argumentos que ofrece la realidad en la esquina próxima a su hogar, donde muere el líder que alienta las reivindicaciones obreras. Mientras la vida se desenvuelve en

el exterior con toda crudeza y la complejidad de sucesos diarios, el escritor burgués se aburre en su propio deterioro e insensibilidad.

La otra figura representativa de la burguesía más deshumanizada -que encabeza un grupo de personajes de su misma laya- es el licenciado de "La galería". Él, como relator, asimismo como su auditorio, disfruta de la historia que hizo posible la supervivencia propia, a costa de la muerte de otro infante negro. Una vez más, aflora solapadamente el racismo operante en nuestra sociedad. El protagonista, un joven adolescente de la familia visitada, es el único a quien repugna al horrible relato que los oyentes reciben a manera de una anécdota sin importancia.

Aparte del juego tradicional de los gallos, "El vencedor" explora el negocio del boxeo, pero desde el ángulo de un peleador enfermo que, en las peores circunstancias, se propone resolver sus apremiantes necesidades económicas con un combate final. José Luis González desenmascara la empresa capitalista detrás de este supuesto deporte y la madeja de sufrimientos que conlleva para los derrotados, en tanto que los empresarios disfrutaban los beneficios de las ganancias.

Los hombres metidos en el complejo urbano de la economía industrial de la colonia son, de otras formas, seres igualmente explotados por una superestructura destinada a proveer pingües beneficios a una clase social extranjera y a sus intermediarios isleños que promueven la industrialización como una etapa avanzada de explotación de los recursos del país y de sus habitantes. El

colonizado, tanto en el campo como en la ciudad, tiene que afrontar un mismo fenómeno de explotación y de marginalidad. Se observa, por eso, que el cambio de escenario del ambiente rural al medio urbano no sirve para mejorar la vida del hombre común que llena las páginas de estos relatos. Su convicción socialista lo lleva a comprender que la solución no radica en un simple "volver a la tierra", como postulan algunos escritores idealistas. El mensaje de González es claro: mientras subsista una sociedad dividida en clases y los dirigentes nacionales operen para el beneficio de sus propios intereses, y en representación de los capitalistas norteamericanos, las grandes masas del pueblo puertorriqueño seguirán siendo peones y obreros en su propia patria.

3. El complejo económico capitalista en Nueva York. La diáspora del hombre nuestro, iniciada a principios de siglo con la migración del campo a la ciudad (y, sobretodo, a la capital), tiene su período más dramático en la gran emigración de nuestro pueblo a la metrópoli (específicamente, Nueva York), a raíz de la política establecida en las décadas de 1940 a 1950, como resultado de la implantación del programa de Fomento Económico de la Isla por el gobierno del Partido Popular Democrático y la inauguración del Estado Libre Asociado de Puerto Rico.

La realidad isleña en la Ciudad de Hierro tiene cuatro narraciones fundamentales en la obra de José Luis González: "En Nueva York" (1948), Paisa (1950)³⁷, "El pasaje" (1954) y

³⁷El análisis de esta obra corresponde al capítulo IV, dedicado al estudio de los relatos de tipo novelístico o más afines con este género.

"La noche que volvimos a ser gente" (1972)."

"En Nueva York" y "El pasaje" comparten el trauma de la inadaptación que trajo consigo el éxodo en los primeros tiempos. La incomunicación, el desempleo, el discrimen, la soledad y la miseria de las viviendas son algunos de los problemas que se agolpan de repente sobre los emigrantes en esa ciudad. Hay en sus personajes un vivo y urgente deseo de regresar a la Isla que se traduce en desesperación, marginalidad y delincuencia. El trasplante involuntario a un ambiente ajeno, hostil, nos revela el desgarramiento de los seres inconformes y cercanos a la muerte.

"En Nueva York" muestra a Marcelino Pérez que, desde su llegada, enfrenta la muerte del primo, el desamparo y la enfermedad, después de la cual el autor lo deja escapar hacia la desesperanza.

En "El pasaje", Jesús, como Marcelino, intenta el robo como una salida a la encerrona que vive en Nueva York. Únicamente que este puertorriqueño muere en su empeño y sirve para que dos policías que lo matan aparezcan en una foto del diario que saldrá al día siguiente.

Con "La noche que volvimos a ser gente", el autor vuelve a exponer la situación de nuestros paisanos emigrados, sólo que, esta vez, su visión presenta una fuerte convicción esperanzadora de afirmación nacional. La comunidad que ahora se nos ofrece, sufre y lucha, pero no se deja vencer. Esta actitud contrasta con la de los primeros exiliados, quienes, una vez en la "tierra de promisión", viven añorando el momento del retorno. Hay, en estos casos, una especie de insinuación de la parábola del hijo pródigo.

Con esta narración, González logra captar la realidad de un pueblo que, no empujado por los obstáculos que el desconocido ambiente le ha impuesto, ha logrado sobrevivir y, más aún, asentarse, y formar una familia. El nacimiento del hijo del personaje-narrador, en suelo norteamericano, trae a colación un nuevo ingrediente en nuestra formación de pueblo. Estamos ante la primera generación del puertorriqueño de Nueva York o "niuyorrican" que participa, en forma ambivalente, de las dos culturas. Ahora bien, los adultos de esta narración siguen siendo entes capaces de sentir y distinguir los elementos básicos de país antillano. Es en éstos, precisamente, en los que pervive la savia de la nacionalidad puertorriqueña que no puede ser destruida por las nuevas condiciones que el ambiente ajeno les impone.

La diferencia entre los primeros relatos y este último es que, en los personajes de la década del 70, hay cierto grado de adaptación y resignación muy lejano a la desesperanza que mostraban los seres que emigraron en 1950. Ahora la puertorriqueñidad es más de evocación. Les basta mirar una noche estrellada para "sentirse" boricuas. La cercanía física y la necesidad de volver no parece preocuparles tanto como a los humildes trabajadores que salían de su tierra en busca de mejores oportunidades de progreso.

4. El complejo económico imperialista. La otra dimensión en que se desarrollan los cuentos de José Luis González se caracteriza porque los personajes y el escenario son extraños a la realidad puertorriqueña. Existe una excepción en "Historia de vecinos", donde un compatriota se desenvuelve en la ciudad de

París. Todos ellos están imbuidos en la órbita de relaciones económicas de tipo capitalista occidental, fuertemente condicionada por las decisiones de las grandes empresas multinacionales (básicamente, norteamericanas) que, con sus valores e intereses, ya han decidido de antemano las diversas opciones de desarrollo con que cuentan, directa o indirectamente, los personajes de estas historias, en términos generales.

"¡No creo en Dios!" (1944) es el primero de estos relatos ubicado en una realidad extrapuertorriqueña: "la Guayana", "En la mismísima boca, como quien dice, del infierno verde..."³⁸ Todo indica que se trata de un planteamiento sobre la creencia y el descreimiento religiosos, en el caso del mulato brasileño José Maceira, dentro de la tradición de Horacio Quiroga y los relatos de la selva en que se barajan la locura y la muerte. En esta etapa de aprendizaje del oficio de escritor, el joven González, en su primera aventura literaria con personajes y ambientes fuera de las fronteras de la patria, destaca a un negro como protagonista, una región de la América nuestra y un concepto anti-idealista, como es el predominio de la razón sobre la fe en la mente lúcida.

"Esta noche no", "En este lado", "El arbusto en llamas" (En este lado) y "La tercera llamada" (Habrú se fue a la guerra) exploran distintos problemas en personajes norteamericanos dispersos en varios lugares del mundo.

En "Esta noche no", George, uno de los cuatro "yanquis"

³⁸ José Luis González, "¡No creo en Dios!", Alma Latina, 1.º de julio de 1944, p. 10.

varados en una carretera solitaria de Sinaloa, México, sale en defensa de la gente de este país, frente a los insultos que profiere uno de sus compañeros de viaje ante un campesino que no puede entenderlo en su demanda de ayuda. El planteamiento ideológico central, en esta oportunidad, descansa sobre el racismo esencial del pueblo al norte del Río Grande, ya que, por el hecho de ser anglosajones, consideran inferiores a los pueblos latinos. George, cuando defiende al campesino, no hace otra cosa que expiar una vieja culpa de la misma naturaleza que la mostrada, en esta ocasión, por sus amigos y que hoy es objeto de un remordimiento en su conciencia, ya que, por su cobardía moral, fue responsable de que muriera, años atrás, un mexicano al que se abstuvo de defender.

El racismo de la sociedad norteamericana contra la minoría negra de su misma nación es otra vertiente del problema que comenzamos a analizar en el relato anterior y que ahora se nos revela en la trama de "En este lado". Como ya es clásico en este tipo de historias, se emprende una persecución -que iba a culminar en linchamiento- contra Bill Rawlings, porque sostenía relaciones amorosas con la judía Jeannie Bernstein. Bill, finalmente, encuentra refugio en Cuernavaca, México, donde establece profundas relaciones de amistad con Nacho Rosales, propietario de un restaurant que, en un momento, lo protege contra una pareja de norteamericanos blancos, quienes, en su soberbia, pretenden que Rosales arroje del lugar al negro. Lo interesante del caso es que Bill y Nacho logran una sincera amistad, seguramente porque son dos representantes del

Tercer Mundo; es decir, negro y latino. El título que encierra esta anécdota alude a una ubicación geográfica, pero también implica una postura de ciertos personajes frente a otros. Es como decir: "'En este lado' de la dignidad humana estamos nosotros: latinoamericanos, negros, rojos y amarillos, frente a ustedes, la super raza anglosajona de los prejuicios y de las injusticias."

Lee Maloy, un norteamericano blanco en "El arbusto en llamas", por una de esas ironías de la historia, recibe, en pago a su culpa de haber participado en la quema de un negro en su país, la misma clase de muerte, por parte de un aeroplano de su nación que bombardeaba las líneas comunistas en la Guerra de Corea. Maloy se hallaba rodeado por fuerzas enemigas, oculto en unos arbustos, cuando ocurrió el ataque que sirvió como un juicio accidental en que pagó su deuda con la sociedad. En éste, además, como en ninguna otra oportunidad, se manifiesta el enfrentamiento directo del imperialismo de Estados Unidos en Oriente.

"La tercera llamada" marca, en el desarrollo de José Luis González como escritor, una nueva etapa creadora. Hasta el momento, la narrativa del escritor puertorriqueño se había deslucido primordialmente en el plano de un realismo preocupado por los efectos más obvios de las contradicciones sociales. Pero, el presente cuento ahonda ya en una zona que podríamos llamar de las ambivalencias o de las ambigüedades que se ha dado en identificar como "literatura fantástica".³⁹

³⁹ Tzvetan Todorov, Introducción a la literatura fantástica, p. 33-52.

Lo que interesa ahora destacar es que íntimamente ligado a las dos visiones que sobre el joven tienen el marido y la mujer descansa el sentido interpretativo del argumento que el propio González define como "una parábola de la juventud rescatada".⁴⁰

Lo que hay que revelarle a la gente, creo yo, son los aspectos de la opresión que no son obvios; y es que cuando se habla de que el sistema capitalista oprime a los seres humanos, hay quienes se quedan en el nivel de la opresión económica, de la explotación del trabajo, y se olvidan de que la opresión es total, es general. Se trata de un sistema que enajena al hombre aun en sus aspectos más íntimos y recónditos. Es esa opresión la que la gente muchas veces no advierte, y la tarea del escritor revolucionario consiste precisamente en hacerle ver a la gente que la opresión y la enajenación se dan, incluso con efectos mucho más graves, en esos aspectos insospechados. Allí es donde está realmente la tarea y la misión de una literatura revolucionaria, y no en decirle a la gente lo que ésta ya sabe por experiencia fácilmente perceptible. Así es que lo que yo estoy tratando de hacer ahora es escribir sobre esas cosas, es decir, de calar, de bucear en esos aspectos menos visibles y más hondos. Es lo que he tratado de hacer, por ejemplo, en un cuento titulado "La tercera llamada."⁴¹

El tratamiento de la laxitud moral y de la falta de sentido en los valores como la fidelidad conyugal y la honestidad propia cristaliza en "Sin agravio" (1974). El ejercicio de la sexualidad,

⁴⁰ José Luis González, en Juan Martínez Capó, "Mambrú se fue a la guerra (y otros relatos)", "La escena literaria", El Mundo, 25 de febrero de 1973, p.20.

⁴¹ José Luis González, "El arte del cuento", La experiencia literaria, p. 15-16.

por parte de la protagonista, dentro de un clima de naturalidad exento de remordimientos, en una aventura extramatrimonial, pone de manifiesto la disipación y amoralidad con que se mecanizan y pierden sentido los supuestos axiológicos en los que descansa la cultura occidental, en buena parte. Dos hechos sobresalen: que esta condición se ejemplifique por medio de una mujer y que no se aluda específicamente a ningún lugar o país donde ocurre, salvo que se requiere usar abrigo, por la temperatura prevaleciente, lo que descarta a Puerto Rico como escenario. Que sea una mujer y no un hombre es lo que imprime interés en el desmerecimiento hasta el que han descendido los patrones de conducta en casos tabú como las relaciones sexuales en nuestros países patriarcales. La falta de ubicación concreta, por otro lado, marca una nueva actitud creadora en José Luis González, quien siempre había sido preciso y específico en este sentido. Esto podría entenderse como un avance en la universalidad narrativa de este escritor.

El último cuento que en la hora de redacción conocemos del narrador bajo estudio es "Historia de vecinos" (1975). En él, un joven estudiante, residente en París, conoce a un negro martiniqueño en circunstancias de competencia por un empleo, lo que no le impide renunciar a sus aspiraciones si ello significa quitarle el medio de subsistencia al hermano caribeño. González mismo ha afirmado que esta anécdota pretende lograr "la cristalización de una conciencia nacional de masas en Puerto Rico, mediante la identificación de un puertorriqueño con otro afroantillano, colonial

al igual que él."⁴² Bien se ha dicho que el camino más corto que conduce a la patria le da la vuelta al mundo. No deja de ser alentador que, aun con todas las búsquedas universales en su narrativa, González, como en sus inicios, sigue aferrado a sus raíces puertorriqueñas y antillanas.

D. Personajes. En la formulación del mundo narrativo de José Luis González, las criaturas que lo componen son de extraordinaria importancia, ya que en ellas se perfilan y cobran vida las preocupaciones y el afán de justicia social que mueven al autor. Él, quien se considera un escritor "populista", dentro de un contexto literario, ha definido esta posición de la siguiente forma:

A lo que me refiero es a un escritor al que le interesa, sobre todo, y no sólo sobre todo sino exclusivamente, la gente pobre y la pobre gente, que no siempre son la misma cosa. Los únicos seres humanos que me importan como posibles personajes literarios son los que también han sido llamados "la gente pequeña", el hombre común y corriente, el hombre que no tiene nada de extraordinario ni de inusitado. Yo no sabría qué hacer con un personaje extraordinario; nunca podría escribir un cuento sobre un personaje así.⁴³

Una mirada retrospectiva sobre su producción cuentística

⁴² José Luis González, en Arcadio Díaz Quiñones, Conversación con José Luis González, p. 141.

⁴³ José Luis González, "El arte del cuento", La experiencia literaria, p. 19.

indica que esta preocupación por los desafortunados ha sido una tendencia constante, no empece los cambios operados en otros aspectos de su obra.

Si bien, desde sus primeros relatos, González tiene como motivo primordial al puertorriqueño en lucha con las fuerzas que lo oprimen; posteriormente amplía su mundo de ficción para incluir las vicisitudes que sufre el hombre de otros lugares. Ello es así porque, a pesar de las diferencias de nacionalidad o raza, existe, en el autor, la firme voluntad de hacer posible una visión más amplia del hombre, sin que medien fronteras entre unos y otros. Sin menoscabar la situación muy particular que impone la realidad a los boricuas, importa destacar las tragedias y los conflictos de que es víctima el hombre común.

Dentro del contexto isleño, sus personajes tienen una doble significación histórica. En primer lugar, con ellos se atestigua la transformación que, en el orden económico y social, se opera en Puerto Rico, a partir de la cuarta década de nuestro siglo. En segundo lugar, el autor atiende, en forma consecuente, los factores étnicos que constituyen nuestra población y donde el negro y el mulato se sitúan como elementos claves de nuestra personalidad colectiva.

A la luz de estas dos vertientes en el proceso histórico puertorriqueño es que habremos de enfocar a los personajes. También haremos énfasis en aquéllos que, sin pertenecer a nuestra realidad patria, han sido considerados por González, ya sea por la participación que tienen en los asuntos nacionales o por la

condición de marginados que ocupan en su propio país de origen.

En los dos primeros libros: En la sombra y 5 cuentos de sangre, el autor destaca la miseria y el dolor de una masa campesina blanca empujada a la aniquilación total, como consecuencia de los cambios operados en el sistema de producción del país. Son personajes que, si bien siguen siendo tradicionales, ya que arrancan de la ruralía, están dotados de un mayor sentido de realidad que los aparta de la mitificación y el pintoresquismo.

Refiriéndose a los seres de su primer libro, Carmen Alicia Cadilla apunta:

El personaje de los cuentos de José Luis González es puertorriqueño, sin mixtificaciones exóticas. No puede confundirse con elemento extraño a nuestro medio ni cuando presenta al hombre culto ni cuando habla en él la clase humilde, el obrero campesino, pues estos (sic) visten, hablan y actúan en puertorriqueño.⁴⁴

Con 5 cuentos de sangre, obra de transición, junto al campesino de la montaña, irrumpe el negro de la costa y el habitante de los pueblos. En el tercer libro: El hombre en la calle, entramos de lleno en la plasmación de la preocupación principal del escritor: los desafortunados -blancos, negros y especialmente mulatos-, que malviven y deambulan en los grandes centros urbanos de la Isla y de Nueva York.

Finalmente, En este lado, y varios relatos dados a conocer

44

Carmen Alicia Cadilla, "Puertorriqueñidad del cuento de José Luis González", En la sombra, p. 5-6. (Subrayados de la prologuista).

en diversas publicaciones, dan cabida no sólo al puertorriqueño, que sigue siendo eje central de su narrativa, sino que también incorpora a mexicanos, norteamericanos, martiniqueños y judíos, entre otros personajes extranjeros.

En todos estos cuentos se advierte el propósito de una conciencia crítica que pretende rescatar del olvido a esa masa de hombres sufridos sobre los que se ciernen todos los atropellos de la sociedad moderna. Sin embargo, este compromiso, salvo algunas de sus primeras narraciones, no está montado sobre bases explícitas de intencionalidad política, sino que, en cada texto, los personajes operan según los dictados de sus propias necesidades. Por eso, en muchos casos, la caracterización se logra mediante los diálogos, las rememoraciones y las actuaciones, sin que el autor imponga directamente sus visiones en el desarrollo de la conducta de los personajes.

1. Niños y adolescentes. Uno de los elementos más destacados en la narrativa de González es el lugar preferente que ocupan los niños como personajes protagónicos. Si bien ya desde En la sombra los niños forman parte de la masa hambreada que, junto a sus padres, malvive en casuchas miserables y muere como resultado de la mala nutrición que mina sus cuerpos, con el correr del tiempo ellos ocupan un lugar preeminente en su cuentística.

En "Despojo" se plantea, en forma tácita, la desigualdad en las clases sociales cuando un personaje piensa que "... a él se le habían muerto tres hijos como bolsitas de huesos y pellejo, mientras los 'blanquitos' de la central crecían fuertes y

saludables."⁴⁵

Otro tanto ocurre con "En la sombra" donde: "Unos muchachitos que juegan en medio del camino, se hacen a un lado al acercarse el caballo. Son todos varones. Hay dos completamente desnudos, al descubierto los sexos diminutos."⁴⁶

En "La guardarraya", el nacimiento de un hijo lleva al padre a reflexionar que "Tenía un hijo, sí, pero un hijo que estaba destinado, igual que él, a ser una prolongación de toda su miseria, a asfixiarse sin remedio entre los cuatro alambres de aquella maldita guardarraya."⁴⁷

En "Regalo de Reyes", el niño Vitín -que dicho sea de paso, tiene el mismo nombre del hijo menor del personaje moribundo de "Me voy a morir"-, encarna la inocencia y la ilusión que la tradicional fiesta navideña provocaba con la espera ansiosa de los Magos de Oriente.

Juan José de "El abuelo" participa, por otro lado, de los juegos que el ambiente rural le proporciona: cazar aves, jugar con las semillas de los árboles; y, además, ayudar en las tareas del campo. Sin embargo, en este relato trasciende el distanciamiento entre las generaciones. Las historias relatadas por su

⁴⁵ José Luis González, "Despojo", Cuento de cuentos y once más, p. 82.

⁴⁶ José Luis González, "En la sombra", Ibid., p. 104.

⁴⁷ José Luis González, "La guardarraya", Ibid., p. 75.

abuelo sobre su pasado y sus raíces las anulan las enseñanzas escolares que le informan de un mundo desconocido. Las lecciones que le imparten los maestros ocasionan que se menoscaben los hechos vitales que dieron origen a la formación de su pueblo.

Con Pichirilo Sánchez y Alejo de "Santa Claus visita a Pichirilo Sánchez" tenemos la representación de los hijos de arrabal. A pesar de que se mueven en un ambiente de corrupción y miseria, ambos operan en un plano de inocencia y candidez.

Alejo y Pichirilo, en un momento de diálogo, enfrentan a los Reyes Magos con Santa Claus. El primero, que es un negrito de "bembitos" y pelo de "caracolillo tupido", no cree que los Reyes vengan porque el año anterior no le regalaron nada. Y no cree en el personaje extranjero porque, según él, "Santa Cló no es na más que pa los blanquitos."⁴⁸ Pichirilo, por su parte, cree en los Reyes, pero espera que Santa Claus sea más dadivoso.

En el caso de este último, si bien en un principio estuvo consciente de su limitación económica para comprar una bicicleta, con la ilusión que le forjan en la escuela sobre Santa Claus, encuentra la manera de agenciarse su máspreciado anhelo.

Se da el caso, pues, que esta institución, responsable de crear hombres conscientes y útiles a la sociedad, en su afán de trasculturación, forja un mundo de fantasía que, necesariamente, tiene que chocar con la realidad inmediata en que se desenvuelve

⁴⁸ José Luis González, "Santa Claus visita a Pichirilo Sánchez", La galería y otros cuentos, p. 112.

nuestra niñez. La inocencia sufre, entonces, un rudo golpe con la destrucción de sus ilusiones y esperanzas.

Otro aspecto que destaca esta narración es el enfrentamiento de Pichirilo con el problema racial. Con sus escasos ocho años se ve obligado a cavilar sobre este problema cuando escucha decir a un señor, al que le limpiaba los zapatos, que "todos los negros eran brutos." Inmediatamente rechaza esa aseveración pensando que Alejo era inteligente. No obstante, la semilla que promueve el racismo en una sociedad donde la interacción racial es evidente, está depositada en la mente inocente de un niño.

El ambiente de miseria y la destrucción de las ilusiones son, en fin, factores adversos para el desarrollo positivo de la niñez en la zona urbana.

El infante Melodía de "En el fondo del caño hay un negrito" es, como indica Concha Meléndez, el protagonista más joven de la cuentística puertorriqueña.⁴⁹

Refiriéndose al nombre Melodía, esta misma autora ha dicho:

Nombre adecuadísimo para un niño negro cuando como éste viene envuelto en la tristeza y ternura con que lo presenta su creador.⁵⁰

Este ser, que apenas comienza a vivir, es otro personaje que cae víctima de la desigualdad social. La falta de alimento, la

⁴⁹ Concha Meléndez, El arte del cuento en Puerto Rico, p. 296.

⁵⁰ Loc. cit.

casucha en el caño; en fin, la ausencia de un asidero en el cual descansar su inocencia, lleva a que Melodía vea en su propia figura reflejada en el agua, su única realidad amable. Pero, paradójicamente, esta imagen termina con su miseria al costo inestimable de su única riqueza: la propia vida.

René Rivera Aponte analiza la situación de Melodía y asegura:

Dentro de un mundo justo, alcanzado por la distribución equitativa esa muerte no tendría sentido. Si el niño hubiese tenido ante sí la realidad vital del juguete, junto a otras circunstancias necesarias para su desarrollo, el aguijón de la muerte como evasión carecería de alcance.⁵¹

Con este personaje, cargado de ternura, José Luis González ha logrado una de las narraciones que más hondo cala en la sensibilidad. El retrato del niño, su imagen cándorosa, es un recuerdo que perdurará siempre como testimonio de la injusticia de un sistema donde la muerte funciona como válvula liberadora de las penurias humanas.

El avance de la niñez a la adolescencia tiene especial significación en los relatos: "La despedida" y "La galería". En el primero, Laura cruza la frontera de la niñez al ocurrir el desarrollo fisiológico natural representado por su primera menstruación. Luego, en sus años de pubertad, conoce la ilusión del primer amor que, finalmente, queda destruido por las presiones económicas que su situación le impone.

⁵¹ René Rivera Aponte, "Sobre un cuento de José Luis González", El Mundo, 3 de julio de 1965, p. 15.

En el segundo caso, la adolescencia del joven queda expresada por medio de dos experiencias igualmente estremecedoras: sus primeras aventuras sexuales y el enfrentamiento con la crueldad de unos adultos cuyos valores pequeño-burgueses los lleva a regocijarse con el recuerdo de un acto que a él lo hace sentirse horrorizado. El dominio del poderoso y el racismo imperante en nuestra sociedad, se devela inesperadamente ante los ojos del adolescente, provocando su huida de todo lo que representan los adultos.

En este mismo relato, Carmencita, hija del licenciado, demuestra una gran precocidad en las relaciones amorosas. Ella es la que guía, con sus insinuaciones y actos, los avances sexuales del joven, aunque finge una resistencia que está lejos de ser real. Por otro lado, al igual que sus progenitores, demuestra una total indiferencia por todo aquello que no sean sus vestidos y las joyas que exhibe como trofeos de su condición social.

2. Mujeres. La visión de la mujer que predomina en los primeros relatos de José Luis González se enmarca dentro de la perspectiva de análisis caracterológico predominante en los narradores y críticos de la época y en la que los personajes femeninos corresponden fielmente a los roles que sociológicamente desempeñaban en la estructura de convivencia característicos de la vida puertorriqueña.

El caso de González es, en realidad, el de un escritor consciente de la naturaleza clasista en que se desarrollaba su tarea como creador de ficción narrativa. Pese a lo que pueda alegarse,

la intencionalidad polémica de los conflictos de esa sociedad están patentes en sus cuentos. La problematicidad de una literatura crítica en el contexto de su sociedad es la mejor prueba de la función progresista de este autor, que es capaz de cuestionar con la dramatización de sus grandes antagonismos los valores y los intereses de la clase dominante y con los cuales el narrador, obviamente, está en desacuerdo.

En la cuentística de este autor, los personajes femeninos, salvo algunas excepciones, no descuellan como centro de los conflictos planteados. Su caracterización resulta endeble, ya que, en la mayoría de los casos, su posición se reduce a la de espectadores pasivos o, simplemente, son la razón que motiva los trastornos del hombre.

En "Despojo" la esposa es una mera sombra, cuya presencia se advierte mediante una rápida mención: "María, su mujer, se colocó silenciosa a su lado, como un manso animal doméstico."⁵²

Celestina de "La esperanza" ni siquiera se personifica en el texto. Sólo mediante la alusión nos enteramos de su salida hacia el pueblo y su posterior descenso a la prostitución. En "La hora mala", el recuerdo funciona como el hilo conductor que nos guía a la hermana prostituida.

En las narraciones "Un hombre" y "Encrucijada", la infidelidad de la mujer es motivo para que el compañero trate de salvar su "honor" mediante la venganza.

En "Historia de un hacha" y "La mujer", las féminas se con-

⁵² José Luis González, "Despojo", Cuento de cuentos y once once más, p. 88.

vierten en víctimas inocentes de la agresión del hombre. Ello provoca, a su vez, la venganza de sus respectivos progenitores que toman la justicia en sus manos.

En el primer caso, la hija campesina, violada por el soldado norteamericano, vuelve a representar -como ha sido constante en la literatura puertorriqueña- a la Isla mancillada por el pueblo invasor. Es decir, la joven se convierte en un símbolo más que en un personaje con vida propia.

Con "La mujer", el narrador puertorriqueño logra una de sus creaciones femeninas de mayor fuerza dramática. El conflicto de su vida tiene una consideración muy especial, ya que, sobre la violación y la venganza del padre, destaca su soledad, su lucha para enfrentar la vida y su entereza de carácter. Si bien sus procesos mentales no se muestran ante el lector, es obvio que se trata de un ser de grandes complejidades psicológicas.

Laura de "La despedida" es otra de las mujeres que ocupa totalmente nuestra atención. Sus recuerdos, que cubren desde la niñez hasta el presente, nos informan de su transformación física y sentimental, además del desgarramiento que experimenta al verse impulsada a abandonar a su primer amor. A pesar de todo, Laura no es un personaje que impacte en forma efectiva. Su actitud dócil, sumisa a los mandatos del padre, funciona dentro de los patrones del patriarcado de nuestra sociedad.

La mujer, en función de madre, tiene su más clara expresión en "Una caja que no se podía abrir". Con doña Milla penetramos al recinto del más puro amor. La desolación y el dolor que le

provoca la muerte de su hijo en el campo de batalla, son descritos con vivo realismo y la imagen patética de la anciana cobra una especial significación. En ella se resume la esencia misma del sentimiento maternal con sus desvelos y sus sacrificios. El verismo con que el autor trabaja sus diversas manifestaciones de dolor, punza la emoción del lector, a pesar de que en ningún momento podemos abstraernos del caos de sus propios pensamientos.

Otro caso de amor maternal lo encontramos en "Santa Claus visita a Pichirilo Sánchez". Sin embargo, en esta ocasión, la condición económica y social le da un giro peculiar a la situación. El arrabal mismo y la necesidad de conseguir el dinero para el sustento, colocan a la madre fuera del hogar durante la noche. Esta circunstancia, unida a otras ya comentadas en un lugar previo, obliga a la hija adolescente a permanecer sola, lo que propicia que se produzca la violación. La reacción de la madre, al enterarse del suceso, funciona dentro de los patrones de conducta del ambiente. Sus insultos al agresor son la única forma en que puede desahogar su dolor. Revela, además, la impotencia de su realidad de mujer que se enfrenta sola a la vida.

Con las mujeres de "La tercera llamada", "En este lado" y "Sin agravio", asistimos a los cambios en los patrones de conducta logrados por ellas en la sociedad moderna.

En el primer cuento, Martha, con su modo de ser, participa del sistema matriarcal que es característico de la sociedad norteamericana. Su actitud es de franca imposición sobre el esposo

que, a lo largo de veinte años, ha antepuesto su posición económica y social al desarrollo de sus más íntimas inquietudes y deseos. Ella ha reducido a su esposo a un simple proveedor de bienes materiales. Sus relaciones conyugales han llegado a un punto en que no muestra comprensión ni deseos de lograr un acercamiento que lime las asperezas entre ambos. Aun el recuerdo del hijo en Vietnam es motivo de discusiones que culminan, invariablemente, con las recriminaciones y el enojo.

En el segundo relato, la judía Jeannie Bernstein, también sufre el prejuicio de la sociedad norteamericana, por su origen y por el desafío que implica su relación amorosa con un negro, pese a su huida final sin dejar rastro, ante el temor a las represalias.

La mujer de "Sin agravio" encarna la actividad sexual deportivamente o como una distracción más de la dama solitaria. Es obvio que, para ella, la infidelidad no representa ningún cargo de conciencia y que ni siquiera es la justificación a unas relaciones fracasadas con el hombre al cual está unida. Pensamos que su conducta responde a una alarmante pérdida de valores, influida por la vacuidad afín con un mundo automatizado donde no hay tiempo para el desarrollo de los más genuinos sentimientos. Vivir el presente, sin preocupaciones, envuelta en la vorágine del mundo actual, parece ser la única justificación en la vida de esta mujer.

3. Hombres. José Luis González logra su más abundante creación de personajes dentro del sector masculino. La naturaleza misma de su primordial énfasis en el elemento ideológico de las narraciones inclina la construcción de ellos dentro de diversos tipos representativos del medio social en que se desenvuelven.

Asimismo, los relatos son propicios para la plasmación de personajes colectivos. Salvo casos excepcionales de En la sombra y 5 cuentos de sangre, allí destacan figuras como cortadores de caña, pequeños propietarios, arrieros, caciques, jugadores de gallo, "arrimaos", pescadores, el americano administrador de una central azucarera, políticos, líderes obreros, policías, contrabandistas, desempleados y vagabundos, etc., quienes se encuentran en las categorías de los tipos, las siluetas y las sombras. Alguna complejidad afín con los caracteres guardan los conflictos que encarnan Ventura Matías de "La guardarraya" y Lupercio Andrade de "Miedo".

A partir de El hombre en la calle, y progresivamente En este lado, la problematicidad se agudiza en sus personajes más importantes. Ejemplos de estos casos son: los boricuas emigrados de "En Nueva York", "El pasaje" y "La noche que volvimos a ser gente"; el viejo boxeador de "El vencedor"; el pordiosero de "La carta"; los norteamericanos, blancos y negros, de "El arbusto en llamas", "Esta noche no", "En este lado" y "La tercera llamada", y el puertorriqueño, en suelo parisino, de "Historia de vecinos".

La capacidad de González para dar forma a los personajes corre pareja con la creación del ambiente en que se desenvuelven. Cuando el autor ubica al campesino blanco en el campo o en la montaña y al mulato y al negro en la costa, además de los personajes, está caracterizando a dos Puerto Rico, a dos estructuras socioeconómicas con sus complejidades inherentes a las luchas que sostienen sus distintos sectores y clases. Y, no hay duda de que su óptica tiende a cubrir, aparte de los casos individuales, las

grandes masas sociales, en contradicción y conflicto con las minorías privilegiadas.

De este modo, por ejemplo, opera la figura de don Rafa en "El cacique", quien sojuzga al campesinado. Los hacendados, en "La galería" oprimen a los negros. Don Luis, en "El escritor", ejemplifica a la pequeña burguesía indiferente ante las luchas obrero-patronales.

Frente a la indefensión de los campesinos, los obreros, los trabajadores y los estudiantes figuran los ricos, los hacendados, los poderosos y las autoridades coloniales y metropolitanas, en estrecha alianza con las fuerzas policiales y militares. Tal como indica Fanon:

En las colonias, el interlocutor válido e institucional del colonizado, el vocero del colono y del régimen de opresión es el gendarme o el soldado.⁵³

Andrés O. Avellaneda dramatiza esta contradicción, este antagonismo con el caso de "Cangrejeros", en el que los hechos se revisten de unos modos sutiles y, a primera vista, naturales:

...la apariencia (suciedad) de los negros pescadores se enfrenta con otra apariencia de signo contrario, la limpieza de los policías. Ambos son grupos homogéneos, y en ambos funciona un espíritu de cuerpo. Pero los separa la diferente naturaleza de aquello que los cohesionan: lo exterior del trabajo al servicio del sistema, en los policías; lo interior de una unión humanizada en los negros cangrejeros. Ley y orden del sistema, por un lado; solidaridad del

desamparado, por el otro.⁵⁴

El ejercicio de la fuerza de las clases gobernantes sobre el pueblo -la dictadura de la burguesía- cobra forma en "El escritor", donde los obreros son reprimidos a sangre y fuego. Ante los escrúpulos de un policía bisoño, que resiente el atropello cometido contra los obreros desarmados, otro miembro de la fuerza, ya viciado por el abuso deshumanizante, exclama: "A ustedes los nuevos lo que les hace falta es otro Domingo de Ramos en Ponce, para aprender a bregar con esta chusma."⁵⁵

En fin, la insensibilidad de la gendarmería se reitera en los cuentos "En Nueva York" y "El pasaje". En el primero, un guardia dispara a un puertorriqueño inocente, en un acto de prejuicio contra éstos, quienes, como todos los "latinos", son delincuentes. En el segundo relato, los policías que matan a un boricua posan para las cámaras fotográficas de un periódico como el cazador que se inmortaliza ante el ojo del aparato que capta el instante en que exhibe sus presas después de un safari africano.

La presencia imperialista de los Estados Unidos en Puerto Rico tiene sus representantes militares en "Historia de un hacha" y "Una caja de plomo que no se podía abrir", mientras que "El arbusto en llamas" denuncia lo propio en Corea. "Esta noche no" revela la presencia de las fuerzas armadas en el propio territorio norteamericano.

⁵⁴ Andrés O. Avellaneda, Op.cit., p. 26.

⁵⁵ José Luis González, "El escritor", En Nueva York..., p. 104-105.

Ahora bien, como ya indicábamos antes, la preocupación básica de José Luis González se encamina por el lado de los humildes que luchan y sufren en un contexto de desigualdad y de atropellos colonial y capitalista.

Ya vimos, en este sentido, la importancia que tienen los niños, los adolescentes y las mujeres. No es extraño que, en esta escala de indefensión, ocupen lugar preeminente los ancianos entre los personajes masculinos. En "Viejo Melesio", "El abuelo", "La esperanza" y "El hijo" las figuras mayores de estas familias sufren la marginación que sus respectivas condiciones sociales les imponen.

Los mulatos y los negros también tienen primerísima cabida en la expresión de sus preocupaciones fundamentales cuando se trata de exponer los atropellos y los vejámenes sufridos por ciertos sectores sociales. Así pudimos verlo en el Yuyo de "El cacique"; los pescadores de "Cangrejeros"; los mulatos de "El escritor" y el protagonista de "El hijo"; el padre de Melodía en "El fondo del caño hay un negrito" y los negros de "La galería".

Valga señalar, sobre todo, que los personajes masculinos en la obra de José Luis González tienden a ser, en su mayoría, seres marginados. Sin llegar al extremo de que puedan catalogarse como lumpen o desclasados, son individuos a los que las circunstancias socioeconómicas han situado en una posición en la que, necesariamente, terminan siendo víctimas de las injusticias y de las desigualdades que prohija un régimen en el que prevalece la tiranía de los intereses de la burguesía, que gobierna para sí, en detrimento del bienestar general.

Llama también la atención la constante presencia de la huida física o psicológica en que están envueltos los personajes de González. Junto a la dramatización del miedo, asumen una textura moral que los coloca como exponentes del vicio o el defecto ético de la cobardía. No es algo anormal en los ambientes coloniales la presencia significativa de este rasgo, resultado de la condición de vasallaje impuesto por el poder metropolitano.

Los personajes extranjeros en suelo patrio tiene su más lejano antecedente en Mr. Dickinson de "En la sombra". Su actitud negativa y degradante con relación a los campesinos y, como extensión, a todos los puertorriqueños, es la ejemplificación del estado de subordinación en que el nuevo colonizador mantiene a los hijos del país.

Con José Maceira de "¡No creo en Dios!" se da el antecedente más remoto de un personaje ajeno a nuestra realidad telúrica que, posteriormente, será objeto de consideración en cuentos como "En este lado", "Esta noche no", "El arbusto en llamas" y "La tercera llamada", donde sus protagonistas son representantes de los conflictos psicológicos, económicos y raciales de otras sociedades, especialmente la norteamericana.

Con todos ellos, José Luis González aspira a concretar un mundo narrativo donde los pobres - blancos y negros-, no importa su localización, luchan contra las fuerzas socio-políticas y, especialmente, económicas del capitalismo que impone patrones de conducta y condena los pueblos a la miseria, a las desigualdades y a las injusticias.

CAPÍTULO IV

ORBE NARRATIVO DE JOSÉ LUIS GONZÁLEZ

LOS RELATOS NOVELESCOS

A. Concepción teórica de la novela. José Luis González, además de excelente narrador, es un reconocido profesor universitario preocupado por los aspectos sociológicos de la creación literaria. En ambas disciplinas ha tenido la oportunidad de considerar detenidamente la relación de los géneros literarios con las clases sociales. Específicamente, ha formulado una serie de ideas con respecto a la novela como género estrechamente ligado a la burguesía, a la luz de las ideas de Georg Lukács y Lucien Goldmann.

En una entrevista realizada por Arcadio Díaz Quiñones ha dicho:

Yo estoy convencido de que el género novela está muerto hace más o menos medio siglo. Aclaro que estoy hablando en un sentido histórico, que es el único sentido en que opera la sociología de la literatura.

.....
El hecho histórico al que me estoy refiriendo es el siguiente, dicho de manera muy esquemática. La novela, como lo sabemos todos, es hija de la burguesía, es decir, es el género literario que la burguesía creó para expresar su visión del mundo. En ese sentido, la novela "mató" al poema épico, que fue el género que expresó la visión del mundo de la aristocracia feudal. Ahora bien, todo género que se crea para expresar la visión del mundo de una clase tiene una aspiración integradora de la realidad. De ahí su gran coherencia interna, que formalmente se expresa en unas estructuras características.

.....
Conviene precisar, aunque para muchos ya sea cosa bien sabida: esa novela burguesa no es novela defensora de la burguesía, porque su visión de la realidad es una visión crítica,

propia del sector intelectual de una clase dominante que actúa como la conciencia de esa clase. Pero cuando la burguesía como clase dominante entra en su crisis histórica definitiva a principios de este siglo, vale decir cuando se inicia el proceso de descomposición de su hegemonía, su visión del mundo empieza a resquebrajarse, a desintegrarse. Esa desintegración tenía que reflejarse, necesariamente, en el género literario que había sido creado para expresar la visión del mundo de la burguesía. El reflejo de esa desintegración fue un reflejo temático en algunas novelas de finales del siglo pasado y comienzos del presente, como Los Buddenbrook y La montaña mágica, de Thomas Mann, que representan la última etapa de lo que conocemos como realismo crítico. Pero en la llamada "novela moderna" más característica, la desintegración histórica de la visión del mundo de la burguesía se expresa dentro de la obra, en sus estructuras mismas, en su concepción y en su tratamiento del tiempo, de los procesos mentales de sus personajes, de la significación de los datos de la realidad.

.....
 La novela, entonces, pierde uno de sus atributos esenciales: la racionalidad crítica. Y para sobrevivir como forma artística tiene que recurrir a las muletas de otras formas, pasadas y presentes.

.....
 Lo que importa mucho señalar es que nada de esto /"las "muletas" / tiene que ver con el valor artístico de estas obras. Es muy sabido que un género literario suele producir obras maestras en el momento de su desaparición y, sobre todo, de su transición a otras formas.¹

Toda esta formulación teórica, con respecto a la novela, tiene, lógicamente, su trascendencia en otros géneros literarios,

¹ José Luis González, en Arcadio Díaz Quiñones, Conversación con José Luis González, p. 58, 59, 63. (Subrayados del autor, salvo que se indique lo contrario, de ahora en adelante.)

especialmente el cuento. De ahí que indique:

Pero hay géneros que no son creados por una clase, sino para decirlo en términos poco rigurosos tal vez, por la humanidad en su conjunto. Tal sería el caso de la poesía lírica y también el del cuento. Ninguno de los dos ha aspirado nunca a dar una visión integradora de la realidad; por eso han podido sobrevivir sin dificultad a las desintegraciones históricas.²

También ha señalado:

El cuento es uno de los grandes géneros literarios, con una rica tradición y un futuro ilimitado. Es completamente erróneo verlo como un "hermano menor" de la novela; y a ningún cuentista debe exigírsele que se "gradúe" como escritor escribiendo una novela. El cuento, en realidad, tiene más afinidad estética y psicológica con el poema que con la novela, por la intensidad de su concepción y su expresión.³

Consecuente con las ideas anteriores, asegura en relación con su obra:

Yo, en efecto, no soy novelista burgués, en el sentido de que mi visión del mundo no es una visión burguesa ideológicamente hablando. Pero, ¿cuál es entonces mi visión? Yo aspiro a que sea una visión proletaria, porque el proletariado es la clase social con cuyo destino histórico yo me he identificado; pero hay que reconocer, para no caer en la trampa de las ilusiones fáciles, que la visión proletaria del mundo es una visión que está haciéndose en este período de transición histórica. Y tanto está haciéndose, que todavía el proletariado no ha creado las formas artísticas específicas adecuadas a la expresión de su visión del mundo.

² Ibid., p. 61.

³ José Luis González, en José B. Fernández, "Entrevista con José Luis González", Revista Chicano-Riqueña, 1981, p. 48.

Porque no hay que olvidar que una visión del mundo no la inventa en abstracto una clase social, sino que es el resultado de la experiencia histórica de la clase; y la experiencia histórica del proletariado se halla todavía en sus etapas iniciales, sobre todo si pensamos en términos de una experiencia como clase dominante, que es lo decisivo en el contexto de la producción cultural. Pero sucede que el proletariado no está llamado a ser clase dominante en el sentido en que lo han sido las demás clases en la historia; antes al contrario, la misión histórica del proletariado consiste en abolir la división de la sociedad en clases, es decir, en abolirse a sí misma como clase después de abolir la explotación del hombre por el hombre. El proletariado como clase dominante, pues, sólo puede concebirse provisionalmente, mientras se pasa de la sociedad de clases a la sociedad sin clases. De ahí que la llamada "cultura proletaria" que propugnan y exaltan los "teóricos" del marxismo vulgar sea en realidad un contrasentido histórico.⁴

B. Vocación narrativa. Aun frente al hecho del vasto conocimiento de José Luis González ante el fenómeno artístico que constituye la novela, no es menos cierto que su sensibilidad como narrador y sus destrezas originales como relator están profundamente enlazadas con el "arte del cuento". Dado que él mismo acepta que la práctica de un género literario está íntimamente ligado al "temperamento" de su cultivador, no debe resultar, en modo alguno, incompatible tal aseveración con el fundamento que lo explica: se trata de un modo particular de percibir la realidad; es decir, una manera de entender la historia.

Él dice:

Un género es fácil o difícil según el temperamento de cada cual. Sin embargo, como cuentista que soy o que quisiera ser, tengo una idea o impresión (no sé exactamente cómo llamarla) de que el cuento, si bien no es difícil para los cuentistas, es un género

⁴ José Luis González, en Arcadio Díaz Quiñones, Op.cit., p. 59-60.

en cierto sentido superior a la novela (esto lo he discutido con algunos amigos críticos que se indignan, y con razón). Cuando yo digo que el cuento requiere más sentido artístico que la novela, lo que estoy diciendo es sencillamente esto: que el cuento es una forma artística más concentrada. No es que sea realmente superior, sino que requiere una concentración artística, una densidad artística mayor. Lo malo de esta hipótesis es que es falsa, porque lo que sucede es que el cuentista logra esa densidad y esa concentración sencillamente porque es incapaz de lograr lo otro. No es analítico, sino sintético, de modo que esta virtud de la concentración, este llamado y celebrado "don de síntesis", queda reducido a lo que quedan reducidas casi todas las virtudes en última instancia: a pura necesidad. El virtuoso casi siempre lo es por necesidad. Yo estoy convencido de eso, incluso en el caso de la virtud moral.

Estoy haciendo esta apología del cuento porque soy cuentista; si fuera novelista diría: "La novela es el género de las grandes visiones", y entonces haría la apología de la novela. Así que nunca tomen ustedes en serio a un escritor cuando teoriza sobre su propio género, porque seguramente está justificándose. Ahora, lo que sí creo que puede sostenerse es que el cuentista está mucho más cerca del poeta que del novelista, y que el cuento, por ende, está mucho más cerca del poema que de la novela. ¿Cuál es la diferencia esencial entre un cuentista y un novelista? Yo creo que es una cuestión de óptica frente a la realidad: el cuentista percibe la realidad en fragmentos (lo cual no quiere decir que su percepción sea menos profunda que la del novelista, no, porque en cada fragmento puede profundizarse todo lo que sea necesario); en cambio, el novelista lo que ve es un proceso.⁵

Esa visión de "síntesis", esa "fragmentación" narrativa es, precisamente, uno de los elementos más obvios y esenciales en los ensayos novelísticos (que hemos optado por llamar "relatos novelescos", a fin de hacer palpable el carácter transitorio;

⁵ José Luis González, "El arte del cuento", La experiencia literaria, p. 16-17.

o sea, de crisis por el que viene atravesando el mundo articulado en los relatos de González) que se inician con Paisa y, a esta fecha, desembocan en La llegada. Un examen de cada caso particular revela una gran capacidad para la concentración, para la intensidad dramática. La densidad de sus historias corre pareja con la inclinación a la síntesis. No es accidental que sus "novelas", aparte de la relativa poca extensión que poseen, se ocupen de situaciones muy específicas, de acontecimientos históricos precisos y que, como es el caso de La llegada, el suceso de la invasión a Puerto Rico por los Estados Unidos -descontado el hecho de que fue un acto militar de breve duración- aparezca atomizado por un coro de voces y conciencias de carácter instantáneo, rápido e intenso.

Procede ahora examinar cronológicamente este sector de su creación artística, de suerte que podamos apreciar mejor lo que hemos venido diciendo.

C. Paisa: Primer intento. En 1950, José Luis González publica su obra Paisa, la cual subtitula: un relato de la emigración. Es significativo el hecho que él la denomine "relato", mientras algunos críticos, entre los que cabe mencionar a Félix Franco Oppenheimer y Sergio Pitol, se refieren a ella como "novela" o "novela corta". El primero ha señalado:

La obra está lograda en una alta atmósfera novelística y aunque por su extensión pudiera resultar un cuento largo, creemos que por sus elementos predominantes, su intensidad psicológica, el problema social que presenta, amén de su realismo, Paisa es toda una novela.⁶

⁶ Félix Franco Oppenheimer, "La novela Paisa, un logro de José Luis González", El Mundo, 4 de febrero de 1950, p. 16.

Sergio Pitol reafirma:

Este Paisa, dramático relato de la emigración puertorriqueña en Nueva York, marca una etapa en la producción de González. Los cuentos y narraciones que forman sus tres libros anteriores: En la sombra, 5 cuentos de sangre y El hombre en la calle, encuentran su justificación a la luz de esta novela corta.⁷

Contrariamente a estas expresiones, puede destacarse la opinión de la estudiosa y animadora de las letras puertorriqueñas, Nilita Vientós Gastón que, en un hábil análisis de la obra, apunta:

La narración se queda en cuento largo porque para novela le falta amplitud, no sólo en extensión sino en el modo de ver los personajes. José Luis González intenta en su primer relato largo algo muy difícil, hace girar toda la acción en un solo incidente, revelarnos la vida entera del protagonista con el solo apoyo de ese incidente único, suplir la limitación que esto significa mediante el uso del monólogo interior.

En resumen se trata de un relato en que el autor prueba con creces la posesión de auténticas facultades de novelista y plena conciencia de la importancia de la búsqueda de una auténtica técnica que le permita un buen uso de su talento.⁸

Es obvio que esta diversidad de catalogaciones obedece a la dificultad que entraña armonizar los elementos de fondo y forma que competen a cada género literario, cuando éstos no siguen

7

Sergio Pitol, "José Luis González. Paisa", Ideas de México, septiembre-diciembre de 1955, p. 63.

⁸ Nilita Vientós Gastón, "Paisa: una novela de José Luis González", "Índice Cultural", Puerto Rico Ilustrado, 29 de julio de 1950, p. 52.

los esquemas tradicionales.

Así, por ejemplo, se ha reiterado que la novela se caracteriza por la extensión; producto, entre otras cosas, de las divagaciones, el detallismo, los desvíos y las descripciones minuciosas. Se da, por lo tanto, una lentitud o morosidad que inevitablemente diluye la tensión del conflicto. La novela goza de mayor elasticidad y posibilita una atención intermitente, ya que puede estar compuesta de diversos elementos. Temáticamente se constituye sobre más de un hecho y los personajes son descritos con relativa prolijidad, atendiendo sus factores externos e internos, en toda la complejidad de su carácter indisoluble.

Sobre el cuento se ha dicho que es un relato breve, tenso y severo. Se considera una estructura cerrada que no admite elementos marginales, una unidad compacta que goza de economía y concisión. En éste predomina una sola nota emocional que luego se recuerda íntegramente. Su característica fundamental es la síntesis. Sólo goza de un tema esencial que llega al final sin digresiones ni debilidades. Los personajes no se presentan en un proceso lento de desarrollo, sino en un momento específico de sus vidas.

Mirada de esta forma, resumida y simple, parece sencillo definir y encuadrar una obra literaria. Sin embargo, hay ocasiones en que el libro se sitúa en un punto medio que dificulta su encasillamiento. Ello implica una ambivalencia que induce a la formulación de conceptos confusos como "novela corta" o "relato largo", tal como ocurre con Paisa.

Dado que la extensión de una obra, por sí sola, no aporta mucho a la dilucidación del asunto, hemos de recurrir a otros elementos para analizar este relato de José Luis González.

Paisa es una narración que se inicia y se desenvuelve en el lapso de espera para cometer un atraco. En ese tiempo -el cual cubre unas cuantas horas- se intercalan escenas retrospectivas que se producen mediante la evocación y el ensueño del protagonista. Con esas vueltas al pasado, conocemos los antecedentes que, paulatinamente, explican la situación del personaje. Sin embargo, estas intercalaciones no implican, en modo alguno, una desviación del hecho que nos ocupa desde el comienzo de la lectura. Este juego de pasado y presente no trastoca el hilo dramático central, ya que todos los incidentes están supeditados a la figura de Andrés Morales, cuyas experiencias anteriores pasan por su memoria como una cinta cinematográfica. Posteriormente se produce el intento de robo que termina con la muerte del puertorriqueño.

Como se observa, Paisa exhibe una síntesis argumental que, estructuralmente y utilizando una nomenclatura tradicional, se reduce a la introducción, desarrollo, clímax y desenlace.

En cuanto al tema fundamental, sabemos que el mismo se refiere al desarraigo que sufre el boricua en la ciudad de Nueva York, luego de todo un fenómeno de movilidad dentro de las fronteras nacionales.

En cuanto a los personajes, sólo Andrés ocupa totalmente nuestra atención, ya que en él se centra el conflicto que tiene su expresión más firme cuando penetramos en sus procesos mentales.

Ni siquiera "el otro", actante sin nombre que comparte el presente de Andrés, posee una clara definición. Sabemos que es fanfarrón y que tiene su forma particular de enfrentar los problemas, pero su vida anterior e interior no llega a nosotros en forma alguna.

Estilísticamente es obvio que la obra goza de rapidez dialogal. Apenas existen descripciones y, cuando se producen, no hay pinceladas largas ni preciosismos. Su lenguaje es seco, conciso, aunque pesa de manera definitiva en cada oración, en cada situación.

Por todas estas características que, en palabras de González, responden a la "concentración" o "densidad artística", coincidimos parcialmente con la apreciación de Nilita Vientós Gastón, sólo que preferimos caracterizar la historia como un relato novelesco.

Sí entendemos que, en nuestro autor, existía la voluntad e intención de incursionar en el género novelesco pero, por razón de lo que él mismo ha denominado "temperamento", no logró su objetivo.

Pasados muchos años, luego de este primer intento, el escritor plantea la dificultad que para él entraña la plasmación de una novela.

Sucede que yo soy cuentista (hay quien dice que soy "cuentero") y estoy tratando de escribir una novela, con grandes dificultades, con enormes dificultades, porque me ocurre que cada capítulo me sale como un cuento. Quiero decir que cada capítulo se me cierra y, claro, una novela no es eso; eso es un libro de cuentos. ¿Cómo dejar un capítulo sin que se cierre para que la historia pueda continuar? Ese es un problema enorme para mí.

Por eso me sonrío a veces cuando oigo decir a alguna gente (gente muy inteligente, muy culta, por lo demás) que el cuento es un género muy difícil. Yo me sonrío porque para mí el cuento es el único género fácil; lo difícil es la novela.⁹

a. Título. Con Paisa, José Luis González logra armonizar, en una sola palabra, dos rasgos claves de su producción: la caracterización de personajes puertorriqueños y un rasgo de estilo.

Con este apócope de paisano, el autor recoge la natural inclinación boricua de suprimir aquellos sonidos o sílabas que no estima indispensables para el entendimiento en la comunicación oral. Por otro lado, es interesante que el emigrado nativo utilice el término paisa, en vez del nombre correspondiente, aunque sea de su conocimiento. A nuestro juicio, ello implica un signo de la solidaridad que los hermana frente a una circunstancia y un ambiente desconocidos. La común raíz boricua y el hecho de compartir el desarraigo y los males de una sociedad prejuiciada, revierte, no importa la variedad de criterios que los anime, en una comunión de identidad. Paisa equivale, entonces, a hermano; hermano de sufrimientos y luchas.

En el aspecto estilístico, este título responde también a la tendencia natural del autor de aprovechar al máximo su expresión literaria. Paisa es la síntesis, lo escueto de un estilo que desde sus orígenes se caracterizó por la economía y la plasmación rigurosa del aliento poético.

9

José Luis González, "El arte del cuento", Op. cit., p. 16.

b. Argumento. El relato se inicia, a las cinco de la tarde, con la presencia de Andrés Morales y otro hombre que se encuentran refugiados en una habitación desde hace día y medio. Sostienen un breve diálogo, por el que sabemos que entre ellos no hay afinidad de ninguna clase y que el primero siente repulsión y rechazo por el compañero. En un cambio de lo conciente a lo inconciente, producido mediante el ensueño o la evocación, pasamos a una escena ocurrida once años atrás en la vida de Andrés, que a la sazón cuenta con veinte años de edad. Sabemos que vivía en el campo con sus padres, cuatro hermanos y el abuelo. Su padre, un peón de la caña, dependía del tiempo de zafra para mantener a la familia. Andrés, quien era el encargado de llevarle la comida todos los días, tiene su primera crisis de conciencia cuando debe enfrentarse con Bacho, joven con fama de fanfarrón, que intenta imponerse por medio de la violencia, y a quien se ve obligado a responder con la fuerza del machete, infligiéndole heridas que terminan con su reputación de guapo.

Una vuelta al presente nos coloca ante la realidad de los dos hombres envueltos en la semioscuridad de la habitación. Mientras el otro individuo duerme, Andrés se hunde en una "especie de sopor".

El pasado vuelve a ocupar nuestra atención cuando nos remontamos al momento en que el padre de Andrés, impulsado por la necesidad, decide mudarse al pueblo. La caña, único medio de subsistencia en el medio rural, ya no era suficiente para mantener una peonada cuyas horas de trabajo y, por ende, su sueldo había sido reducido sustancialmente. El hambre, la miseria,

que ya había impulsado a otros al éxodo, lleva a esta familia a poner sus miras en la ciudad como la solución a una condición económica desesperante. El entusiasmo de los niños, ante el cambio, tiene su contrapeso en los temores de los padres y el dolor del abuelo que se niega a abandonar el campo. Una vez en la ciudad, quedan atrapados en el arrabal, donde no sólo se trastoca el ritmo de vida, sino que se operan transformaciones que atienden a las relaciones familiares. El trabajo en los muelles altera el carácter del padre; el abuelo se encierra en sí mismo y la madre mira con angustia cómo los valores tradicionales se resquebrajan ante" ...el absurdo y alevoso reemplazo de un orden imperfecto por el desorden premeditado."¹⁰

Con el despertar sobresaltado del acompañante, retornamos al presente de Andrés. La conversación que sostienen con respecto a la hora y la necesidad de mantenerse ocultos, son indicios de que su encerramiento obedece a un plan premeditado que opera fuera del marco de la legalidad. Luego, Andrés vuelve a acostarse.

Retomando el hilo del pasado, asistimos al deceso trágico del padre que muere aplastado al desatarse una red que contenía una gran carga de mercancías. Sobreviene, entonces, la desintegración familiar. Los niños y el abuelo regresan al campo, la madre se coloca de sirvienta y Andrés emigra a Nueva York con su padrino.

Nuevamente en el cuartucho, iluminado sólo por la luz del

¹⁰José Luis González, Paisa, Veinte cuentos y Paisa, p. 107.

exterior, ambos repasan, minuciosamente, los detalles para el robo de una bodega. Andrés será el encargado de vigilar la llegada de posibles clientes o de la policía, mientras el cómplice lleva a cabo el asalto.

Con la retrospectiva, sabemos que, una vez en la urbe neoyorquina, Andrés ingresa en una escuela, donde sufre el prejuicio que le impone su condición de puertorriqueño. Allí es insultado y golpeado, sin posibilidades de defensa, porque el sistema escolar es parte de la estructura represiva que ahoga a los hijos del emigrado. En esa ciudad, el joven palpa también la tragedia de las familias que son rechazadas por las comunidades donde van a residir. El discrimin, el desprecio, el ensañamiento sobre víctimas inocentes, el hacinamiento y la angustia, son factores que moldean la formación del boricua.

Vueltos al presente de la narración, encaramos los preparativos finales del acto delictivo. Mientras el asaltante extrae y prepara una pistola que facilitará la operación, se lamenta de no haber sido aceptado en el ejército, lo que le hubiera permitido gozar de una "buena pensión".

De un pasado remoto incursionamos en años más recientes a la difícil realidad presente de Andrés. Luego de perder varios trabajos en un año, se encuentra desesperado. Las acechanzas del delincuente, que lo impulsa a la marginalidad, tiene su contrapeso en Perucho, un independentista, que ve en "la lucha organizada y conciente" la solución a los problemas que enfrenta el puertorriqueño en la urbe neoyorquina. La actitud individualista del maleante frente al desprendimiento de Perucho,

que lucha por el mejoramiento colectivo, trae confusión al ánimo de Andrés. Ello es claro cuando leemos:

Sentimientos encontrados poseyeron a Andrés desde esa tarde. Por un lado, le inspiraba simpatía y respeto aquella autoridad sencilla, compañera, que había en las palabras de Perucho, su fe profunda y simple en la gente por el mero hecho de ser gente. Por otro lado, en cambio, el machismo cínico del otro tenía el efecto de apabullarle irreparablemente su pobre voluntad.¹¹

El asedio del ladrón, junto al desempleo, la desesperación, la confusión y la ausencia de una conciencia combativa, son responsables de que Andrés se incline por el camino más fácil, dejándose arrastrar por la vorágine de la delincuencia.

Por último, el presente, con toda su trágica crudeza, da paso el instante en que los dos hombres abandonan el cuartucho y se dirigen a la tienda. En el momento que estiman más oportuno ponen en marcha el plan. Andrés permanece en la acera mientras su secuaz, que no se ha percatado de que en la bodega hay más de una persona, penetra en el establecimiento. Luego se produce la confusión y un disparo. El joven observa que un policía se acerca. Emprende, entonces, la huida, en tanto que el asaltador es atrapado por el comerciante y otro sujeto. Andrés ve frustrado su afán de escapar cuando recibe un tiro por la espalda que lo lanza al suelo. Luego recibe, tres disparos a quemarropa que terminan con su vida.

c. Temas. Como se ha apuntado previamente, el tema fundamental de este relato es el desarraigo que sufre el puertorriqueño en Nueva York cuando, acosado por presiones políticas y económi-

¹¹ Ibid., p. 124.

cas, se ve forzado a emigrar.

Destaca, sobre todo, la indefensión en que caen los hijos del País, en ocasión de enfrentar un ambiente extraño donde reciben el rechazo y el desprecio de esa sociedad.

Este tema, que ya había sido objeto de consideración en el cuento "En Nueva York" (1948), tiene en Paisa su máxima expresión, ya que en esta obra no sólo se atiende la realidad inmediata del boricua desterrado, sino que, como indica Andrés O. Avellaneda, aquí "...se realiza una síntesis social, económica, cultural y política a través de una familia desgarrada por el éxodo forzoso."¹² Es, en fin, lo que él denomina "historia alusiva de Puerto Rico."¹³

Ello no significa que falten antecedentes en los que es palpable la problemática del puertorriqueño impulsado a la movilidad constante en su búsqueda de mejores condiciones de vida. Las obras que así lo demuestran son de una calidad incuestionable, pero en ninguna se ejemplifica de manera totalizadora este proceso histórico nacional.

Tal situación se observa en las novelas del gran escritor Manuel Zeno Gandía, quien, preocupado por la situación de crisis, tanto en la zona rural como urbana del País, se da a la tarea de formular sus Crónicas de un mundo enfermo. Estas Crónicas...

¹² Andrés O. Avellaneda, "Para leer a José Luis González", En Nueva York y otras desgracias, p. 23.

¹³ Loc. cit.

incluyen cinco novelas, de las cuales cuatro se publican, quedando inconclusa la última por la muerte del autor. En La charca (1894) y Garduña (1896) se presentan las luchas de un grupo humano rural que se debate en las haciendas de café y el cañaveral, respectivamente. Con El negocio (1922) y Redentores (publicada por entregas en el periódico El Imparcial, entre el 7 de febrero y el 31 de octubre de 1925, y recogida en su totalidad en 1960), vemos un análisis de la explotación del hombre en la zona urbana de la Colonia. Finalmente, Nueva York, la cual no pudo terminar, tiene como fondo el escenario de la gran Urbe.

La historiadora Josefina Rivera de Álvarez ha indicado que estas novelas

...a pesar de ser independientes unas de otras, enlazan todas en la común intención de reflejar en sus páginas la miseria, el dolor y las confusiones de nuestro pueblo. Aspira el novelista a pintar con tonos tétricos y sombríos el cuadro completo de "la prieta vida insular" -según palabras de Pedreira-, desde el escenario campesino, pasando por el ambiente urbano del pueblo y la ciudad en la Isla, hasta el propósito último, no llevado a feliz término, de captar el desenvolvimiento del acontecer puertorriqueño que se traslada por la emigración al fondo de la gran metrópoli neoyorquina.¹⁴

En el campo del teatro también encontramos este recorrido cuando, en 1938, el Ateneo Puertorriqueño convoca a certamen y resultan ganadoras las obras: El clamor de los surcos de Manuel Méndez Ballester, El desmonte de Gonzalo Arocho del Toro

¹⁴Josefina Rivera de Álvarez, Historia de la literatura, puertorriqueña, I, p. 155.

y Esta noche juega el j6ker de Fernando Sierra Berdecia.

La primera centra su atenci6n en los problemas sociales de la zona rural. La segunda es la representaci6n de una familia que, huyendo del cafetal, va a malvivir a un arrabal de la capital. La tercera tiene como fondo a la ciudad de Nueva York, donde el emigrado sufre el desarraigo y la desilusi6n.

Posteriormente a Paisa se publica la obra La carreta, (1951) del escritor Ren6 Marqu6s, que, en el campo de la dramaturgia, tiene tambi6n como finalidad presentarnos "la desintegraci6n de una familia campesina del pa6s que emigra desde su barrio a un arrabal capitalino y luego al sector hispano del Bronx, en Nueva York"...¹⁵

En el caso de Paisa, el relato que nos ocupa, recorreremos, por medio del mon6logo interior y la retrospecti6n, los pormenores de las circunstancias que impulsan a una familia a emprender una aventura emigratoria, precedida por la incertidumbre y la angustia.

La vida miserable del campo, en el que "fuera del ca6noveral no habia donde ganarse la vida", la reducci6n de las horas de trabajo y, por ende, de los sueldos y el hambre, son factores adversos a la permanencia en la zona rural. Por eso

...hacia a6os que la gente se estaba yendo; poco a poco al comienzo, los hijos primeros, atraidos por la esperanza de un empleo permanente en los centros urbanos, despu6s las hijas, inagotable provisi6n de criaditas para la burguesia citadina... Con el tiempo,

sin embargo, empezaron a irse familias enteras, huyéndole al hambre que ahora mordía con más sana que nunca en las pobres barrigas ya casi acostumbradas a nada.¹⁶

Pero, esta movilidad, en la que cifran esperanzas de un mejor bienestar económico, los lleva a engrosar la masa de desafortunados que malviven en los arrabales citadinos. Junto a la miseria que implican los trabajos más duros y peor pagados, se produce una pobreza más trágica: la de la desvalorización humana y el desmoronamiento moral. Los hombres sufren una transformación de carácter que se traduce en irritabilidad, alcoholismo, insultos y agresión física. La mujer, por su parte, se transforma en "una triste cosa por la que nadie podía sentir devoción ni respeto."¹⁷ El arrabal se convierte, entonces, en la tumba de los valores tradicionales de la clase pobre puertorriqueña. Los sueños e ilusiones chocan con una realidad que los oprime sin posibilidad de escape, a no ser mediante la muerte. Tal es el caso del padre de Andrés, que perece trágicamente en un accidente en el muelle donde trabajaba. Como consecuencia, se produce la desintegración familiar en los grupos de campesinos que migraban, sector básico en la sociedad de entonces.

Toda esta gama de conflictos en el éxodo masivo a pueblos y ciudades había sido objeto de consideración en cuentos como: "La despedida", "La esperanza", "La carta" y "La hora mala". Después de Paisa tenemos: "En el fondo del caño hay un negrito" y "Santa

¹⁶ José Luis González, Paisa, Op. cit., p. 103.

¹⁷ Ibid., p. 107.

Claus visita a Pichirilo Sánchez", donde se plantea la miseria trágica de la vida en el arrabal.

Con el viaje de Andrés a Nueva York se completa la tercera etapa del proceso emigratorio por el que ha pasado buena parte de nuestra población a partir de la década del 40.

Este trasplante, que impone la adopción de una forma de vida distinta a la de la Isla, tiene efectos negativos que alcanzan a los niños, con el ingreso a un sistema de instrucción pública donde se fomenta el prejuicio social y racial. Allí son objeto de vejámenes y agresiones físicas, sin que las autoridades educativas tomen ningún tipo de acción correctiva. En este aspecto, el boricua se ve hermanado al negro norteamericano, sujeto al mismo discrimen escolar.

Por otro lado, encontramos el rechazo de que son objeto las familias puertorriqueñas en su intento por ubicarse en zonas fuera del "ghetto hispano". Este proceso de expansión, que se inicia como resultado del hacinamiento que padecen en el Harlem neoyorquino, se ve precedido por las amenazas y aún la muerte de los boricuas.

El discrimen vuelve a hacerse patente con la selección de trabajadores que no son de origen puertorriqueño. Por ello, el despido y el desempleo permanente es un grave escollo que el boricua tiene que vencer, aun cuando lo animen los mejores deseos de ser útil y productivo en la sociedad.

El desamparo y la inadaptación, en este medio hostil a los mejores deseos de superación, impulsan transformaciones síquicas y físicas en buena parte de los isleños que recurren a la ilegala-

lidad para proveerse de un medio de sustento. Entonces, la delincuencia -tal como ocurrió en "El pasaje" (1954)- y el vicio se convierten en la válvula de escape a la encerrona en que se encuentran. Una vez envueltos en esta maraña, que el mismo sistema les ha impuesto, sólo les queda, como destino final, la cárcel o la muerte violenta.

De este modo se completa la explotación por la que tiene que pasar nuestra gente cuando, presionada por el complejo engranaje político-económico establecido por los Estados Unidos en Puerto Rico, revierte en una movilidad poblacional que, dada la condición colonial, la lleva a poner sus miras en la tierra de las oportunidades en el Norte.

En relación con este asunto del éxodo, Manuel Maldonado Denis apunta que:

...todo el proceso de la emigración puertorriqueña hacia los Estados Unidos debe verse como el producto de unas decisiones económicas que obedecen a las necesidades de la división del trabajo mundial capitalista más bien que a las necesidades concretas de los afectados directa o adversamente por el proceso mismo.¹⁸

En otro momento, advierte que este proceso emigratorio

...ha sido el producto de la transformación en las condiciones materiales de la existencia de la sociedad puertorriqueña, de los cambios cuya raíz no estriba en simples transformaciones tecnológicas sino en algo mucho más profundo: en las sucesivas mutaciones por las cuales ha tenido que atravesar una sociedad colonial cuya dependencia se ha multiplicado extraordinariamente en el tránsito de una economía de plantación azucarera a una

¹⁸ Manuel Maldonado Denis, Puerto Rico y Estados Unidos: Emigración y colonialismo, p. 32.

de industrialización capitalista.¹⁹

Pero, como es obvio en Paisa, esta movilidad a una sociedad extraña y prejuiciada es más trágica, más dolorosa, porque, trascendiendo el plano social y económico, ataca y desintegra, en forma inexorable, los valores morales y culturales de un vasto sector de los emigrados. Sólo aquéllos que, como Perucho, tienen una conciencia de lucha, logran sobreponerse para alcanzar unos derechos que le permitan sobrevivir sin perderse en el vicio y la inmoralidad.

Ch. Mambrú se fue a la guerra: Recuperación. En septiembre de 1972, veintidós años después de Paisa, José Luis González da a la luz pública su ficción novelesca Mambrú se fue a la guerra (y otros relatos). En dicho epígrafe se establece una distinción entre el texto que encabeza el conjunto literario y el resto de las narraciones, no empece que, en su misma composición, todos queden clasificados como relatos. Esta situación se aclara un tanto cuando Juan Martínez Capó afirma que "...según el autor [Mambrú] fue lo que rescató de una novela que no terminó".²⁰

Aún así, tenemos opiniones encontradas cuando el propio Martínez Capó utiliza los términos "novela corta" y "suite novelesca"; en tanto, Asela Rodríguez la clasifica como "cuento" o "relato".

¹⁹ Ibid., p. 41-42.

²⁰ Juan Martínez Capó, "José Luis González, Mambrú se fue a la guerra (y otros relatos)", El Mundo, 25 de febrero de 1973, p. 20.

Según nuestra mejor comprensión, Mambrú... presenta una extensión de tipo novelesco en tanto y en cuanto lo veamos en su totalidad y guiados por el hilo unitivo que representa el soldado puertorriqueño. Ahora bien, la fragmentación en lo que el autor ha denominado "jornadas", se refiere a tres momentos claves en la realidad vital del protagonista. Cada jornada, de por sí, tiene los ingredientes básicos para operar independientemente una de otra. Son, por lo tanto, relatos que, partiendo de una situación específica, narran un solo hecho o suceso y cuya acción queda totalmente cerrada. Estamos, pues, ante una obra que "Pese a la agrupación temática establecida en las distintas partes o jornadas, y al hecho de que un mismo personaje aparezca en más de un relato [...], los distintos cuentos pueden ser leídos aisladamente, por separado."²¹

a. Título. Mambrú se fue a la guerra es una frase de la canción popular, en la cual se alude al dolor que provoca la participación de un soldado en la guerra y la incertidumbre en cuanto a si regresará algún día. El título es, por demás, sintomático de cuál será el leit motiv, una vez iniciada la lectura.²²

Ahora bien, el relato aparece dividido en tres jornadas, cuyos subtítulos son: "Liberación", "Los Héroes" y "Maruja (seis

²¹ Mariano Baquero Goyanes, Qué es la novela, p. 28.

Los integrantes del Seminario del CILL, con Jorge Ruffinelli, (Coor.), "Aproximación a la Balada de otro tiempo de José Luis González", han dicho, por su parte: "//Los relatos bajo el título común de Mambrú se fue a la guerra... tampoco llegan a constituir juntos una novela."

²² Herman Reichard Esteves, "Mambrú se fue a la guerra...", ha estudiado la figura de John Churchill (1650-1722), general y estadista británico y primer Duque de Marlborough.

años más tarde)". A su vez, cada una de estas partes está precedida por unos versos extraídos del libro El soldado desconocido de Salomón de la Selva, en los cuales se recoge la esencia de lo que el autor ha querido plasmar en cada una de las divisiones antes señaladas.

b. 1. Argumentos. Primera jornada: "Liberación". Este segmento se inicia cuando el personaje-narrador, José (Joe)²³ nos cuenta que, una vez el ejército norteamericano llegó a las afueras de París, recibieron orden de detenerse para que el general Philippe Leclerc, con sus tropas, entrara primero en esa capital. Esto provoca la ira del sargento Carlson, puesto que estima que dicha decisión no es justa porque la gloria se la llevarían los franceses, a pesar de ser ellos quienes desembarcaron y lucharon en Normandía.

Días más tarde los norteamericanos entran en París y Joe, el protagonista, narra la reacción que la presencia de la torre Eiffel provoca en un vaquero de Arizona, quien luego de vivir intensamente los placeres que esa ciudad le brinda, muere, cuatro meses después, en las heladas colinas de Ardenas, Bélgica.

Él tuvo mejor suerte, ya que sólo contrajo una enfermedad venérea que lo mantuvo hospitalizado durante quince días. Posteriormente, decide visitar el Museo de Louvre y allí conoce a la francesa Marie Croizat.

²³Raúl Villaseñor, "José Luis González: Mambrú se fue a la guerra", Vida Universitaria, 1973, p. 12, incurre en el error de identificar el personaje con el autor. Como resultado de ello, se inventa que el escritor boricua fue "Conscripto en el ejército norteamericano...", que estuvo en Europa durante la Segunda Guerra Mundial y otras inexactitudes por el estilo. (Subrayados nuestros.)

Luego de una breve charla, la joven le pregunta si tiene chocolates para llevar a sus hermanitos. A cambio le daría un souvenir de París.

La propuesta pone en alerta al cabo. Éste pide tiempo para meditar sobre lo que desea. Del museo salen a tomar una copa y hablan sobre la guerra. Ella le explica, además, que vive con una amiga.

Una vez llegan al edificio donde reside, Marie lo invita a subir para escuchar música. Joe, preocupado por la enfermedad adquirida días antes, opta por ir a una farmacia, donde se provee de algún contraceptivo. Luego se inicia un lance amoroso, tras el cual la muchacha comienza a musitar palabras extrañas. Finalmente, el hombre se percata que está hablando en alemán. Ello provoca una gran tensión. El soldado se atreve a preguntar sobre la identidad de Helmut. La reacción violenta de la francesa propicia una agria discusión en la que ambos se insultan y, cuando él pronuncia frases en español, ella lo llama "mercenario".

En un momento de calma, Marie le explica que Helmut era un alemán que murió el día de la liberación de París, que ella lo amaba y que ahora sólo quería olvidarlo todo.

El soldado se retira y, ya en la calle, se da cuenta que no le había entregado la barra de chocolate. En un arranque de furia destroza el dulce, mientras repite la palabra "mercenario".

b. 2. Segunda jornada: "Los héroes". En esta ocasión, el relato comienza con el despertar sobresaltado de Joe, cuando el sargento Carlson ordena que la compañía esté preparada en quince minutos. La agitación de los preparativos que, en primera ins-

tancia, creyó se trataba de un ejercicio de rutina, lo lleva a sudar a pesar del intenso frío.

Luego, montan en camiones, donde los hombres, ateridos por el frío, permanecen en silencio. Sólo el ruido de la artillería alemana hace que otro soldado entable conversación con el cabo. Hablan de los puertorriqueños que estaban radicándose en Nueva York y de la supremacía, en términos de armamentos, del ejército norteamericano, la cual sería factor decisivo en su triunfo sobre los alemanes.

La oscuridad de la noche y el frío ocasionan que los hombres vuelvan a enmudecer. Al fin, los camiones se detienen y la tropa inicia una larga marcha, la cual termina en el momento en que se les requiere hacer las trincheras. La nieve, que en esos instantes empieza a caer, hace que Joe acelere esta labor. Una vez que se dispone a descansar en la lobera, recibe instrucciones de Carlson para reanudar el avance. Media hora más tarde hacen un alto y se les manda cavar por segunda ocasión. El joven cae rendido de cansancio. Cuando, por fin, despierta y se desayuna, con la tenue claridad del día, se ve obligado a protegerse de una agresión enemiga. El cañoneo da paso a la quietud y al consecuente desconcierto del soldado que no entiende el significado de esa ofensiva sin un posterior asalto de infantería.

Esta duda lo lleva a salir de la lobera y hacer caso omiso de los requerimientos de Carlson, quien, al verlo alejarse hacia los pinos, le exige que desista. Pese a todo, continúa su búsqueda y descubre que los disparos alemanes respondían a una estrategia para desviar la atención mientras el grueso del batallón se

movía hacia otro objetivo.

De vuelta al lugar donde estaban atrincherados, le informa al capitán Driesch de su hallazgo y éste lo envía al puesto de mando del regimiento con un mensaje.

La caminata, precedida por la tensión de un ataque sorpresivo, queda coronada con su arribo al lugar indicado, en el que sólo están estacionados un soldado raso, un cabo y un teniente coronel. Éste último, una vez recibido el informe, le ordena que regrese con las instrucciones de retirada inmediata hacia Bastogne.

El retorno de Joe, matizado por una serie de conjeturas y recuerdos, se ve interrumpido cuando lo asaltan unos fuertes dolores abdominales. Lo apremiante de su malestar lo obliga a detenerse para satisfacer su necesidad. En esa postura recibe un disparo de ametralladora en un muslo. En su intento de huida, cae en una hondonada, en la que ya al observar la herida trata de conseguir una solución a su comprometida situación.

Una nueva ráfaga de ametralladora y el derrumbe de un cuerpo que se le encima, lo enfrenta, inesperadamente, al sargento Carlson que ha venido en su auxilio. Preparado un plan para salir de la encerrona, ambos se lanzan en una carrera desenfrenada hacia direcciones opuestas. Joe observa cómo el sargento cae abatido por el fuego enemigo, en tanto que él continúa corriendo con la intención de lanzar una granada al lugar del cual proceden los disparos. Se da cuenta, entonces, que aún está muy alejado y tiene que elaborar diversos planes para lograr un acercamiento. En ese intento, el soldado recibe otro balazo, en el hombro iz-

quierdo, que lo lanza en tierra. En ese instante específico, cuando ve la muerte como algo inevitable, escucha una explosión y una descarga que termina con la posición alemana. Después, la inconciencia se apodera del cabo herido. Cuando despierta escucha la voz del capitán Driesch y siente que lo recogen para ser colocado en una camilla. Sepultado el sargento Carlson, Joe pronuncia unas palabras en español y uno de los camilleros asevera que está delirando. En ese difícil estado se pregunta qué tiene él que estar haciendo allí.

b. 3. Tercera jornada: "Maruja (seis años después)". En esta última parte, volvemos a toparnos con el protagonista, Joe, que, mientras de parte con José Manuel, el Gitano, evoca la imagen destrozada del sargento Carlson. En esa oportunidad se le enfrenta Iñaki Barrenechea, quien, confundiéndolo con el cubano Juan Candelas, intenta agredirlo por su relación con la española Maruja. En la controversia interviene también Fandiño, el Gallego. Aclarada la identidad del puertorriqueño, Barrenechea y el Gitano continúan argumentando, hasta que deciden ir a la casa del brasileño Edison Leitao. Éste era un pintor que acababa de regresar de África, donde, según él, había ido a "buscar la luz".

Ya en el lugar, Joe se dedica a examinar las pinturas. Su observación queda interrumpida con la entrada de Maruja. El silencio que su presencia impone se rompe cuando saluda a Joe y se enfrasca en una discusión con el Gitano. La conversación gira, entonces, en torno de lo sucedido al boricua y a Juan Candelas, cuatro o cinco noches antes.

Joe relata que, estando con su amigo en un establecimiento, donde habían unos argelinos, llegó un vehículo oficial con cuatro gendarmes que atacaron y arrestaron a aquellos hombres. Entonces se dirigieron a ellos con las mismas intenciones y, de no haber sido por el pasaporte norteamericano de Joe, ambos hubieran corrido la misma suerte que los otros.

Una vez contada esa experiencia, la conversación toma un giro violento que culmina con el ataque de Barrenechea al Gitano y la destrucción de un cuatro de Leitao.

Posteriormente, todos se retiran y Joe acompaña a Maruja a su casa. En su recorrido, ambos mencionan diversos aspectos de sus vidas. Nos enteramos que Joe es abogado y que fue reclutado junto a otros sesenta mil puertorriqueños. Ante el desconcierto de ella por la cifra tan elevada, él se refiere al hecho de que Puerto Rico es una "colonia yanqui".

Por su parte, la española le indica que vive en un cuarto con una amiga y que su padre fue fusilado por ateo, mientras su madre pasó ocho años en prisión por insultar a un sacerdote. Más tarde, deciden comprar algunas provisiones y preparar la cena en su habitación.

Con el recurso del monólogo interior, Joe nos lleva, por medio de la escena retrospectiva, al momento del regreso, cuando hubo un desfile para vitorear y saludar a los combatientes. Sin embargo, todo se redujo a un "espectáculo simbólico", ya que la cantidad de héroes era innumerable, amén de los que quedaron abatidos para siempre y los que tuvieron que permanecer en los países "liberados".

Una vez repatriado, Joe, dirigiéndose explícitamente al "lector", le informa de su experiencia cuando va en busca de su novia Judy Greenberg y se entera que ésta se ha casado. Da a conocer también su decisión de regresar a Puerto Rico, donde iba a estudiar y a permanecer por el resto de su vida. Eligio, un barbero cubano, le apunta que va a ir a un sumidero.

Una vuelta al presente, nos traslada a la habitación de Maruja, donde, en la conversación, él apunta que ha regresado a París con la intención de escribir una novela sobre "un hombre que quiso vivir en un sumidero".

Finalmente, inician un juego de palabras que culmina con una nueva experiencia amorosa. Esa noche, Joe soñó que, junto a Maruja, vagaba por tierras extrañas y que ella le indicaba que había regresado.

c. Temas. Con Mambrú se fue a la guerra, José Luis González emplea como punto de arranque uno de los males más dolorosos para la comunidad internacional: la Segunda Guerra Mundial. La magnitud de este acontecimiento, el cual no había sido objeto de consideración, hasta el momento, por otros autores puertorriqueños de su generación, ubica a González como un adelantado que hurga no sólo en la compleja actividad bélica, sino que proyecta dicho argumento a los órdenes morales, políticos, sociales y psicológicos de los hombres y mujeres envueltos en el mismo.

El soldado puertorriqueño, desde el cual se enfoca toda la narración, atestigua desde su propio conocimiento la trágica condición del boricua que, sin que medien unas razones de auténtica validez, se ve lanzado al horror de esa experiencia trau-

mática y mortal.

Es así como en las tres jornadas que componen la obra, se producen situaciones donde, en forma directa o indirecta, se alude a la posición colonial de la Isla, generadora, sin lugar a duda, de la ambivalencia y la angustia de nuestro pueblo.

En "Maruja", el protagonista explica su participación en la guerra cuando apunta que sesenta mil puertorriqueños fueron reclutados porque "-Mi país es colonia yanqui." A este respecto y en otro pasaje añade que Puerto Rico es "un sumidero" donde no pudo vivir.²⁴

Como consecuencia de la sujeción política, que permea la vida tanto de los que residen en la Isla como de los emigrados que buscan mejores condiciones económicas, la guerra se hace doblemente dolorosa. Por un lado, el reclutamiento militar obligatorio los lleva a vivir unos sucesos radicalmente ajenos a sus intereses. Por eso, en determinada ocasión, el cabo José apunta: "Lástima que haya una guerra. Lástima que seas puertorriqueño y tengas que batirte por un país que no es el tuyo." En otra circunstancia dice: "¿Qué carajos tengo yo que hacer aquí?"²⁵

A todas estas consideraciones internas se une una mayor calamidad cuando en ciertos momentos, en que por medio del idioma se trasluce su condición de combatiente ajeno a la nacionalidad norteamericana, se le imputa que está delirando o que es un

²⁴ José Luis González, Mambrú se fue a la guerra..., p. 93, 106.

²⁵ Ibid., p. 63, 69.

"mercenario" que vende sus servicios.

Aun su pasaporte extranjero es motivo para que el soldado se rebele y lo considere como un signo de sojuzgación, ya que dice al cubano Juan Candelas: "Lo estoy pagando con algo que vale más que mi plata, y tú lo sabes. Si te gusta te lo regalo."²⁶

La guerra, como tema fundamental de la obra, tiene otras vertientes. Se observa la confianza del ejército norteamericano en un triunfo seguro como resultado de la supremacía armamentista; las nimiedades de la rutina militar, con la tensión y la muerte rondando a los combatientes, y la eventual proliferación de "héroes".

La primera situación se establece con la explicación de un soldado que, en abierta alusión a las armas, dice:

Yo tengo uno /rifle / y tú tienes otro. Pero podríamos tener diez cada uno, si pudiéramos usarlos. Por eso vamos a ganar la guerra. Por cada rifle que fabrican los krauts y los japos, nosotros producimos cincuenta. Y podríamos producir el doble de eso, si quisiéramos.²⁷

La segunda jornada, "Liberación", es la representación de los pormenores que marca un día de lucha en el que hombres como el sargento Carlson dejan su vida.

El espectáculo simbólico del regreso, con abundancia de "héroes", queda establecido cuando José asevera: "Porque, entre otras cosas, ahora éramos demasiados: no se envían millones de hombres a hacer la guerra en tres continentes sin que se produzca un excedente de héroes."²⁸

²⁶ Ibid., p. 85.

²⁷ Ibid., p. 30.

²⁸ Ibid., p. 97.

Otro aspecto, relacionado con la guerra, es la tendencia que, a partir de ese conflicto, adoptan los Estados Unidos de ocupar militarmente los territorios "liberados". Esta "nueva experiencia nacional" lleva a que aún cuando se da por concluida "la segunda encarnación del mal en este siglo", grandes ejércitos permanezcan en territorios extranjeros en aras de una supuesta idea de mantener el orden y la paz.²⁹

En consonancia con los aspectos antes aludidos, tenemos otros que parten de la compleja red de sentimientos y emociones que rige la voluntad humana. El odio, el rencor, la pena, la desesperación, la angustia y la incertidumbre, son claves en estos relatos donde las afinidades humanas se ven sujetas a las ataduras que sus respectivas situaciones les imponen.

El autor hace énfasis, sobre todo, en lo que él denomina como "extranjería interior", la cual tiene en Marie Croizat su máxima exponente. En relación con este asunto, declara:

La primera "jornada" de Mambrú se fue a la guerra, la que se titula "Liberación", tiene por tema precisamente esa "extranjería interior", también por llamarla de algún modo. El verdadero protagonista de ese relato, desde el punto de vista temático (que no siempre coincide con el anecdótico), no es el joven puertorriqueño enrolado en el ejército norteamericano durante la segunda guerra mundial, sino la muchacha francesa, Marie Croizat, cuyo amante alemán ha sido muerto por los franceses en el momento de la liberación de París. El resentimiento que ella descarga, injustificadamente desde un punto de vista personal, sobre el inocente soldado puertorriqueño que nunca se ha propuesto ofenderla, encierra en realidad una protesta contra sus propios compatriotas,

quienes por lo demás estaban empeñados en una lucha objetivamente justa.³⁰

Existe, además, la realidad de los que, por unas razones u otras, encuentran en París el refugio -tal como ocurrió con la llamada generación perdida- para la expresión libre de su arte (el pintor Leitaó y el escritor José) o de su conciencia política. Todos ellos son seres abatidos en cuyas vidas bohemias buscan las razones que justifiquen sus existencias.

Como señala un notable crítico puertorriqueño:

Mambrú se fue a la guerra, a fin de cuentas, es toda una cadena de historias de expatriados: expatriados de su país, expatriados de sí mismos, expatriados en la guerra y la paz.³¹

D. Balada de otro tiempo: Búsqueda. Pasados seis años, en 1978, José Luis González, nos ofrece un nuevo texto literario que, según él, inició en 1963, bajo el título: "Los agravios". El mismo iba a ser un cuento que traería como tema el adulterio y la toma de venganza por parte del esposo agraviado. El autor reconoce que dicho asunto sería, sobre todo, el medio para ahondar en el aspecto psicológico del hombre ofendido; es decir, realizar un sondeo en el interior del individuo en aras de determinar los cambios que se pueden operar en el mismo.

Dicha situación la explica del siguiente modo:

El tema, en cuanto tema, no tenía la menor originalidad y yo lo sabía, pero me interesaba profundamente porque en mi adolescencia había conocido varios de esos casos y siempre

³⁰ José Luis González, en Arcadio Díaz Quiñones, Op. cit. p. 37-38.

³¹ Juan Martínez Capó, Art. cit., p. 20.

me había preguntado qué pasaría realmente en la cabeza de un hombre que va persiguiendo a su mujer fugada con otro para matarlos a los dos. ¿Qué pasa en la cabeza de ese hombre que nunca ha matado a nadie y que ahora se impone el deber de matar a dos seres humanos? ¿Y para qué? Para salvar una cosa que se llama "su honor". ¿Y qué sucede si ese hombre no es valiente (como no lo somos la mayoría de las gentes)?³²

La preocupación que, en un principio, dio origen a la narración se trastoca cuando señala que

Tardé poco en comprender que el tema era un mero pretexto para escribir algo sobre el Puerto Rico de mi infancia, una especie de intento de recuperación literaria de lo que yo llamaría los elementos físicos de la patria perdida: la gente, la flora, la fauna, qué sé yo... el paisaje y el paisanaje puertorriqueños, en suma. Era una tarea agradable, psicológicamente compensatoria, me imagino. Tal vez por eso mismo el texto empezó a crecer más allá de las dimensiones de un cuento.³³

Al llegar a los alrededores de las cincuenta páginas, se da cuenta que su intento original no respondía exactamente a lo que estaba escribiendo y decide guardar dichas cuartillas. Pasado el tiempo, vuelve a toparse con ellas y entonces hace el descubrimiento de, según él, cuál era el verdadero tema: "...la coexistencia en Puerto Rico de dos mundos distintos e incluso contrapuestos: el de la montaña y el de la costa."³⁴

³² José Luis González, "El arte del cuento", Op. cit., p. 23-24.

³³ José Luis González, en Arcadio Díaz Quiñones, Op. cit., p. 55-56.

³⁴ Ibid., p. 56.

Una vez concluida la obra recibe el título de Balada de otro tiempo.

a. Título. Con este epígrafe, González unifica o relaciona dos elementos en los cuales se encierra la esencia de una evocación histórica que, lejos de ser un lamento por el tiempo pasado, es una re-creación de unos elementos que ya para la década del 30 estaban en franco proceso de extinción, como consecuencia de los cambios operados en la política y la economía del País. Tenemos, pues, que la palabra "balada" -la cual significa composición poética dividida en estrofas iguales y en la que se refieren sencilla y melancólicamente sucesos legendarios o tradicionales- sugiere una intención de búsqueda, no con nostalgia, sino con visión crítica que pudiera detectar cuál era la situación real de ese "otro tiempo".

La melancolía, como elemento inherente al concepto balada, no permea este relato novelesco. Éste busca, sobre todo, enfrentar el ambiente rural en franca decadencia -pero que seguía siendo mitificada por aquéllos que veían en el jibarismo la esencia de la puertorriquenidad-, con el Puerto Rico urbano cuyos ingredientes raciales, culturales y económicos, dan la tónica de la nueva realidad en tránsito de la agricultura a la industrialización que se gestaba en el País. A medida que transcurrieran los años, este desarrollo se impondría con sus diversos elementos en la sociedad puertorriqueña.

El crítico de nuestras letras, Arcadio Díaz Quiñones, reitera que

El "otro tiempo" a que se refiere el título es la década de los treinta del presente

siglo en Puerto Rico: época que se caracterizó por el dramatismo de los procesos sociales y políticos, por el imperio de las corporaciones azucareras, por la liquidación de viejas organizaciones políticas y sindicales y el surgimiento de nuevas agrupaciones, época de crisis de identidad en diversos sectores de la sociedad puertorriqueña, de militancia nacionalista y de reivindicaciones obreras. Todo ello sirve de marco a la historia imaginada por José Luis González, historia que pone en primer plano las vidas y los conflictos de tres personajes cuyas circunstancias se entretejen con las circunstancias de la vida puertorriqueña de esa década, en un esfuerzo por captar el estado moral y los conflictos de valores generados por esos procesos.³⁵

También añade:

Su Balada no es una apología de otro tiempo; surge más bien de una voluntad de claridad histórica y social, y de una sensibilidad muy aguda para captar el drama humano en el cambio social.³⁶

b. Argumento. Rosendo Arbona llega a su hogar al mediodía y se percata que Dominga, su mujer, ha huido con el peón Fico Santos. El convencimiento de esta situación lo lleva a tomar la decisión de buscar a la pareja y reivindicar su "honor" con la muerte de ambos.

Dominga, que lleva dos días de viaje en compañía del otro, pero sin que apenas medien palabras entre ellos, cavila sobre su situación presente, la cual está marcada, sobre todo, por la incertidumbre. Justifica su acción en nombre del amor y ante el hecho de que ya no podía continuar al lado de su esposo.

A su vez, Fico Santos piensa en su huida con la mujer ajena que es, en definitiva, el recurso para ponerse en paz

³⁵ Arcadio Díaz Quiñones, "Balada de otro tiempo", Sin Nombre, julio-septiembre de 1978, p. 792/93.

³⁶ Ibid., p. 94.

consigo mismo, por la impotencia que padece a partir de una experiencia traumática de su juventud. Su virilidad frustrada le produce una crisis moral de la cual no puede escapar y que, finalmente, deja de ser un secreto cuando su amigo Marcial lo invita a una casa de prostitución. A pesar de la aprehensión que experimenta ante esta nueva aventura sexual, accede a la petición del compañero que está ajeno al problema del otro. Una vez más, Fico Santos no puede tener relaciones con la mujer que le acompaña y entonces se niega a pagar lo que le corresponde. Ello trae como resultado que va a parar a la cárcel, luego de un altercado con el vigilante del burdel y un policía.

En los dos días que lleva de persecución, Rosendo experimenta la humillación del marido burlado, que ve la curiosidad y la burla en quienes pregunta por los fugitivos. En la ruta, inventa la historia de la hermana que ha dejado el hogar y a quien él busca por decisión del padre que, a sus ochenta años, no puede realizar dicha encomienda. Durante ese tiempo, el hombre piensa en la misión que se ha impuesto. Se siente precisado durante todo su recorrido a justificar sus propósitos porque reconoce que, entre la ocasión en que se produce la afrenta y el momento de la venganza, existe un buen lapso, del cual nunca se habla, pero que es de vital importancia, ya que en éste tienen que manifestarse alteraciones en la voluntad y los sentimientos del agraviado que lo llevan a flaquear en su decisión. Por eso, llegado ese extremo, reafirma su conducta bajo el razonamiento de que, si no cumple su venganza, no tendría sosiego durante el resto de su vida.

Una trasposición al pasado repasa, desde la perspectiva de Dominga, el día en que Fico, cansado y cabizbajo, se presenta por su casa y, casi balbuceando, solicita trabajo. Rosendo, asumiendo una actitud indiferente, le permite quedarse, pero sólo a cambio de comida y vivienda. La mujer resiente el acto, al mismo tiempo que perfila la frustración que la invade.

Dentro de esa misma vertiente temporal, Fico Santos vuelve a ocupar nuestra atención cuando enfoca su proceso ante los tribunales y su eventual condena a seis meses de prisión. En la soledad del lugar, sus pensamientos siguen torturándole de tal modo que llama la atención del compañero de celda, Leonardo, enjuiciado como ladrón.

Nuevamente con Rosendo, que lleva tres días de persecución, decide detenerse en un pequeño rancho donde recibe la atención de la joven Tita y de su padre enfermo: Félix Rosa. A través de la conversación que sostienen, y en la cual él siempre oculta el motivo de su viaje, se entera de la situación económica de esa gente cuya propiedad de treinta cuerdas ha quedado reducida a cinco, luego que el banco se las ejecutara. La existencia de otro hijo, despreocupado por la tierra y con intenciones de irse al pueblo, queda establecida en el diálogo. Luego, el viajero se despide, pero advierte que volverá.

La estadía de Santos en la finca, donde enferma como resultado del frío que padece durante las noches en el lugar donde duerme, propicia las primeras relaciones de tipo amoroso entre Fico y Dominga que, finalmente, prepara, como pueden apreciar ambos, el camino de la deserción y el abandono. De hecho es ella

quien, luego de ser golpeada por su marido, se franquea con el otro y le pide que la lleve con él.

En tanto, y a través de la perspectiva del joven Santos, sabemos que, al ser liberado de prisión, le lleva un mensaje a Rufo, mulato de ojos verdes, "socio" de su compañero de cárcel. En el establecimiento donde se encuentran, se produce, en forma paralela, una conversación entre dos hombres -uno nacionalista y otro socialista- sobre la situación política del País, con la ingerencia, desde hacía treintisiete años, de las estructuras coloniales norteamericanas. Más tarde, en un momento en que busca una respuesta sobre lo que hará en el futuro, Fico señala que se irá a la altura a visitar unos amigos. Concibe, entonces, que ésta será la solución para no tener que enfrentar las burlas y los comentarios de sus antiguos conocidos.

Rosendo Arbona llega, por último, a la llanura donde la caña, por todas partes, y la escasez de árboles, lo lleva a confrontar el mundo de la montaña con éste que se presenta ante su vista. Piensa en los árboles "...abundantes, frondosos, protectores de lo que crece y fructifica al amparo de su sombra." Echa de menos el canto del sinsonte, el turpial, el bienteveo, mientras observa "...los changos prietos y mudos posados sobre el...ganado". Aun al sol lo considera una maldición porque el aire se "...vuelve seco, caliente y áspero".³⁷

³⁷ José Luis González, Balada de otro tiempo, p. 95-96.

Con la entrada al pueblo, el hombre siente, más fuertemente, el contraste entre su realidad vital de la altura y el extraño ambiente costanero. Por eso, el bullicio, los gritos, los negros, la muchachería desnuda, los comercios, y hasta la música, son objeto de su rechazo. El encuentro con la espiritista doña Fela -en cuya casa descubre, por fin, para qué sirve una mecedora; donde el agua resulta demasiado fría para su gusto y las frituras llevan nombres que se prestan a confusión- culmina cuando la médium "cae" en un trance y le habla de su venganza y de otra mujer que espera por él. Rosendo sale huyendo del lugar, mientras piensa que ha ido a dar a la casa de una bruja.

Dominga y Fico, por su parte, llegan a Guayama al tercer día. Pero ella, ajena al modo de vida del lugar, se siente aturrida. Los ruidos, la multitud, los automóviles, los camiones, el calor y la falta de espacio, ponen sus nervios en tensión. Se dirigen a un "cafetín" donde Fico encuentra al mulato Rufo y le pide ayuda. Éste le ofrece un ranchito que tiene en las afueras del pueblo, sitio donde guarda la mercancía hurtada.

Ese mismo día, Rosendo llega a Guayama y entra al lugar donde los fugitivos habían estado con Rufo. Su presencia es motivo para que, dos hombres que comparten sendos vasos de cerveza, inicien un diálogo que se produce en forma paralela con el monólogo interior del personaje. Los planteamientos de aquellos intelectuales, en los que reconocemos a los escritores José I. de Diego Padró y Luis Palés Matos, giran en torno de la situación histórico-literaria del País, trasladando, de este modo, el tema mismo de la obra al ámbito de la discusión de la cultura literaria.

Es decir, jibarismo o criollismo (cuyo máximo representante fue Luis Lloréns Torres)³⁸ vs. negrismo y antillanismo (encarnado en la propia figura de Palés Matos).

Dicho diálogo recrea, parcialmente, la polémica que de Diego Padró y Palés Matos sostuvieron desde las páginas del periódico El Mundo en 1932. La misma surge cuando este último, en entrevista con Ángela Negrón Muñoz, se pronuncia en favor de la creación de una poesía netamente antillana con especial atención al núcleo racial del negro que, según él, es factor esencial en nuestra sicología y carácter.

José I. de Diego Padró refuta tal concepción, aseverando que la occidentalidad procedente de los elementos hispánicos es la base sobre la que descansa dicho antillanismo. Niega, asimismo, la existencia de una cultura esencialmente antillana y aboga por una poesía de carácter universal, dejando a un lado las expresiones de carácter local o regional.³⁹

Mientras tanto, Rosendo atiende una conversación entre el mulato Rufo y el dependiente, descubriendo, de ese modo, el lugar donde se esconden los amantes. Por fin, luego de su búsqueda, localiza la casa y, cuando se dispone a sacar el machete, escucha la conversación de aquéllos. Dominga apunta que quiso a su esposo, pero que ninguno supo cultivar el amor. Reconoce, además, que nunca lo defendió de los ataques de su madre y que, por consiguiente,

³⁸ Arcadio Díaz Quiñones, "La isla afortunada: sueños liberadores y utópicos de Luis Lloréns Torres", El almuerzo en la hierba, p. 19-70.

³⁹ José I. de Diego Padró, Luis Palés Matos y su trasmundo poético, 121 p.

él adoptó la actitud indiferente que paulatinamente los separa. Arbona, entonces, opta por deponer su venganza, pero cuando decide marchar -luego de clavar el machete a la puerta del rancho-, recibe, de pronto, la orden tajante de detenerse. Se trata de dos policías que han estado acechando a Leonardo para atraparlo por sus acciones delictivas y que lo han confundido con Rosendo. Éste, que no sabe lo que ocurre, emprende la huida, pero culmina al ser alcanzado por un disparo.

A la mañana siguiente, los amantes sólo descubren el machete clavado en el suelo. Inmediatamente abandonan el lugar.

c. Temas. Como hemos podido observar, esta obra se mueve, en primera instancia, dentro de un marco argumental de carácter individual o personal. El tema del deshonor, como consecuencia de la infidelidad y la eventual toma de venganza del marido agraviado -tal como ocurrió en las narraciones "Un hombre" y "Encrucijada", cae dentro de la vieja tradición hispánica y es el leit motiv que mueve la acción.

Dentro de esta corriente individual, el tema del sexo, llevado a un plano de carácter traumático, generador de conflictos psicológicos, impulsa a Fico Santos a tratar de probar su hombría mediante el acto de llevarse a la mujer ajena. Las pasiones humanas, como el amor, el odio, los celos y la rebeldía, influyen, definitivamente, en la conducta de los personajes.

Cabe destacar, además, que aun en el sentido del honor -patente en Rosendo, representante del jibarismo y de la tradición-, se opera un cambio de valores cuando decide deponer su venganza.

Sin embargo, siguiendo la técnica que Andrés O. Avellaneda ha llamado de "los dobles temas",⁴⁰ encontramos que, superpuesto al conflicto de los protagonistas, existe una problemática de orden social y colectivo que está montada sobre la experiencia histórica puertorriqueña. Nos referimos al enfrentamiento del mundo de la altura (la subcultura del café) y el mundo del llano (la caña de azúcar) durante la década del 30.

La vertiente individual se convierte, pues, en un vehículo a través del que captamos con fidelidad la verdadera situación que, en términos económicos, sociales, morales, raciales y políticos, imperaba en cada región del País. Ya se preludiaba la aniquilación de los campesinos que vivían fosilizados en la montaña, no empecé a que, para muchos estudiosos y narradores de la Isla, era en los jíbaros donde pervivía la savia de nuestra personalidad de pueblo.

José Luis González intenta, con su Balada..., establecer una frontera de comparación y contraste entre las dos realidades: una montada sobre viejos patrones culturales, con una economía agraria en vías de desaparecer, y otra cargada de innovaciones, producto, entre otras cosas, del nuevo sistema de producción cañera, implantado en la Isla a raíz de la invasión norteamericana en 1898.

⁴⁰ Andrés O. Avellaneda, "Para leer a José Luis González", en José Luis González, En Nueva York y otras desgracias, p. 27.

No empece a su voluntad de romper con la mitificación del ambiente rural de las haciendas de café, y esclarecer cuál era la verdadera situación que vivía la Isla, González no toma, como punto de referencia, a la capital o a las grandes ciudades donde, como es lógico, se producen las transformaciones más radicales, sino a Guayama, pueblo de la región sur, cuya economía estaba íntimamente ligada al cañaveral.

La fuga de Dominga con su amante y la persecución del esposo, permite que, en su recorrido y a medida que descienden de la altura, se enfrenten a unas situaciones hasta entonces desconocidas.

Ello da lugar a que Dominga, en determinado momento, sienta curiosidad ante unas colinas blancas y que su compañero le explique que son plantaciones de tabaco, cubiertas con toldos, para evitar que se dañen las plantas. Aun las quenepas representan un fruto ajeno a sus hábitos de consumo, puesto que sólo en determinadas ocasiones, cuando su padre iba a Ponce, tenía la oportunidad de comerlas.

Una vez en el pueblo, la confusión se apodera del ánimo de la mujer:

La profusión de ruidos a los que no está acostumbrada no puede menos que aturdirla, reconoce con una desazón que trata de ocultar apretando los dientes y manteniendo la mirada baja: los motores de automóviles y camiones que a cada rato, cuando menos se lo espera, la espantan con estampidos súbitos y secos como escopetazos; el destemplado coro de bocinas que le encrespan los nervios estragados ya por la incertidumbre y la ansiedad de los tres días de viaje sin término previsto; y sobre todo el bullicio humano: ¿por qué toda esa gente (no es toda, en realidad, pero parece toda) sólo es capaz de hablar al mismo tiempo, como si nadie escuchara a nadie y tal vez por eso alzando la voz casi hasta el grito?; ¿por qué

gesticulan sin cesar con todo el cuerpo, hasta con las piernas, como quien trata de librarse del asedio de una avispa?; ¿por qué en las casas donde tienen prendido un radio no se conforman sino con el estruendo que alcanza las aceras? Allá, piensa la mujer, sólo se grita cuando lo requiere la distancia, y aun entonces es otra manera de gritar: allá se mueve el cuerpo por simple y natural necesidad de hacer lo que hay que hacer, no para llamar la atención de nadie, no para...⁴¹

Para ella, el calor, la falta de aire y de espacio, se le antojan como una situación difícil de superar. Este hecho queda confirmado cuando Fico le dice: "Tú no eres de aquí, tú nunca vas a ser de aquí, aunque estés conmigo. Éste es otro mundo,"...⁴²

Con Rosendo, la situación es análoga. Ambos son hijos de la montaña, ajenos a la nueva realidad que se gestaba en los llanos y las costas. Sin embargo, para él es obvio que existen diferencias, las cuales advierte en los gestos y los movimientos de la gente de los llanos. De ahí que, en su primer encuentro con Fico, señala: "Así camina la gente de la bajura."⁴³ Esta mínima diferencia da paso a que, una vez en el pueblo, el ambiente que percibe le revele la verdadera magnitud de las transformaciones que, a nivel social y cultural, existen en el llano. Siente la ausencia de pájaros, de árboles y hasta del aire. Al igual que a Dominga, se le hace denso e irrespirable. Hasta el elemento humano en el pueblo es objeto de crítica y molestia para este hombre acostumbrado a la soledad y al silencio. A tales efectos,

⁴¹ José Luis González, Balada..., p. 113-114.

⁴² Ibid., p. 147.

⁴³ Ibid., p. 44.

leemos:

Y al entrar en el pueblo lo peor, ya lo sabía, la gente: retacería cosida por un loco, se le ocurre al hombre, tal es la diversidad de colores, tallas, atuendos, voces, gestos. Qué de negros: fachendosos, parejeros, descarados, sobre todo ellas, todas escotes, nalgas ceñidas, brazos sin mangas. No se diga la muchachería desnuda: aquella ya pasó de los seis años y no lleva una hilacha encima: adiós vergüenza. Y los hombres, bah: ventorrillo, ron y guitarra. Y bongó, cómo no, tucutú, procotó, a eso le llaman música: mamita llegó el obispo, llegó el obispo de Roma, mamita si tú lo vieras, qué cosa linda, qué cosa mona: habrása visto falta de respeto, en lugar de una décima decente y bien rimada que no ofenda a nadie.⁴⁴

Dentro de esta variedad de elementos, no está excluida la presencia de importantes manifestaciones religiosas, caracterizadas por la fusión del cristianismo -procedente de la religión católica-, y ciertas creencias populares como el espiritismo.

Para Rosendo, el "trance" en que "cae" la médium doña Fela, que desde un principio lo cohibe por la manera directa de mirar y que él sólo concibe en los hombres, es una revelación de la "brujería".

Todas estas diferencias, entre las que no escapan los alimentos, el agua, la forma de comer y aun los muebles, quedan claramente establecidas en este texto, donde se pretende lograr una síntesis de la realidad boricua en la tercera década de nuestro siglo.

No obstante, tal como indica el crítico José Emilio González -aunque se circunscribe a las descripciones de la montaña y del pueblo que hace el autor-, la obra peca de cierto "esquematismo",

⁴⁴ Ibid., p. 96.

ya que "...pudo haber sido planificada con más detalles significativos de los años treinta."⁴⁵ Dentro de esta corriente de pensamiento, entendemos que la narración destaca una serie de aspectos y circunstancias, donde se ejemplifican las transformaciones de una sociedad rural a otra de tipo urbano-rural. Los cambios, si bien son importantes por lo que ponen en evidencia, es claro que existen como resultado de una madeja de problemas eminentemente más compleja de orden político-económico que, en la Balada..., subyace, pero no aflora o no se plantea a un nivel de confrontación ideológica.

El derrumbe de la producción cafetalera, que revierte en el estancamiento y la ruina, queda establecido con la alusión a los bajos precios del producto. El renglón que se refiere al cultivo y al desarrollo de la caña -el cual fue resultado de la política colonial de los Estados Unidos, y del que parten, en gran medida, las transformaciones ya aludidas- llama nuestra atención sólo en forma circunstancial: con el señalamiento que hace el padre de la joven Tita a Rosendo sobre la pérdida de sus tierras a manos de los bancos y lo poco que pagaban las centrales. También interesan los comentarios de los obreros de la caña sobre la huelga de 1934, en la que el Partido Socialista y el Partido Nacionalista tuvieron amplia participación y que, según las palabras de uno de los peones:

-Yo no sé si fue un error, digo, porque parece que él [Albizu Campos] estaba pen-

sando en otra cosa. Pero la verdad es que nuestros líderes nos traicionaron. Yo siempre he sido socialista, ¿sabe?, pero la verdad es que habían vendido la huelga.⁴⁶

En estas expresiones se destaca la compleja situación imperante en el movimiento obrero puertorriqueño con la irrupción, en nuestro suelo, de la política económica norteamericana. Al mismo tiempo, se pone en evidencia la gran lucha del nacionalismo revolucionario en su empeño por dirigir los obreros del País en aquellas difíciles circunstancias.⁴⁷

El nuevo régimen colonial, estructurado por una nación de origen democrático-burgués en su etapa de desarrollo imperialista, ofrece, frente a las viejas estructuras del régimen colonial español, ciertas libertades que se traducen en disposiciones legales que afectaban favorablemente al movimiento de los trabajadores insulares.

Santiago Iglesias Pantín, líder laboral y máximo dirigente del Partido Socialista (1915), aboga, cada vez más, por la unión de los trabajadores puertorriqueños al sindicalismo norteamericano, por lo que promueve la afiliación de la Federación Libre de los Trabajadores de Puerto Rico (1899) a la American Federation of Labor, a finales del 1900, en ocasión de un viaje que éste realizó a Nueva York.⁴⁸

⁴⁶ José Luis González, Balada..., p. 100.

⁴⁷ Taller de Formación Política, ¡Huelga en la caña! 1933-34, p. 119-167.

⁴⁸ Bolívar Pagán, Historia de los partidos políticos puertorriqueños (1898-1956), I, p. 166-168.

No obstante, es necesario señalar que esta organización norteamericana, la cual agrupaba exclusivamente obreros diestros, no representaba al proletariado estadounidense, compuesto, en su mayoría, por trabajadores semi-diestros. Por el contrario, dicha Federación, de claro corte reaccionario, se caracterizó por prácticas racistas, por la oposición a la organización política independiente de la clase obrera y por su apoyo a la burguesía imperialista.⁴⁹

De este modo, el movimiento obrero isleño, formado básicamente por un proletariado agrícola y rural y carente del apoyo de un proletariado industrial que sirviera de eje organizador, nace y se desarrolla dentro de una economía capitalista subdesarrollada, cuyas débiles estructuras estarían dominadas por el capital imperialista de la nación invasora.

Santiago Iglesias Pantín, deslumbrado por las reformas liberales que trajo el país colonizador, se alía con las posiciones políticas implantadas por el sagaz gobierno de los Estados Unidos, al servicio de los capitalistas en su propio seno y propulsor del naciente imperialismo prohiado por sus intereses en el exterior. De ahí que

Se va elaborando así una posición que considera la dominación imperialista como condición indispensable para gozar de libertades democráticas: que defiende al imperialismo para defender la democracia y que no puede concebir una lucha democrática anti-imperialista.⁵⁰

⁴⁹ Taller de Formación Política, La cuestión nacional: El Partido Nacionalista y el movimiento obrero puertorriqueño, p. 70-71.

⁵⁰ Ibid., p. 78. (Subrayados de los autores.)

Entonces, en 1934, los obreros de la caña inician un paro en sus tareas cuando los dirigentes de la Federación de los Trabajadores firman un convenio con la patronal Asociación de Productores de Azúcar. Los trabajadores, traicionados por el propio liderazgo de la sindical que supuestamente los representaba y la alta jerarquía del Partido Socialista, llaman al máximo dirigente del Partido Nacionalista, Pedro Albizu Campos, para que, con su prestigio y solvencia moral, dirigiera la huelga.⁵¹

Surge, entonces, la alternativa que representaba el Partido Nacionalista, bajo la dirección de Pedro Albizu Campos, quien "aspiraba a un desarrollo capitalista independiente para Puerto Rico."⁵² Para lograr su objetivo, el Partido Nacionalista planteaba, en primer lugar, la solución inmediata del status; es decir, obtener la soberanía nacional. Posteriormente, era necesaria la radicación de leyes que favorecieran la industria nativa. Además, era preciso evitar el acaparamiento de las tierras mediante la distribución equitativa de las mismas entre cientos de pequeños propietarios.

El programa del Partido Nacionalista era, a todas luces, una formulación teórica de carácter pequeño-burgués. Por lo tanto, aspiraba a la creación de un desarrollo capitalista independiente para la Isla.

Ahora bien, el nacionalismo, cuyo objetivo principal era

⁵¹ Gervasio L. García y Ángel G. Quintero Rivera, Desafío y solidaridad. Breve historia del movimiento obrero puertorriqueño, p. 106-110.

⁵² Taller de Formación Política, La cuestión nacional..., p. 99.

lograr la independencia política y económica del imperialismo, veía la lucha obrera como un ingrediente dentro de la guerra contra el colonizador. La conducción exclusiva de los obreros, capaz de prepararlos en forma efectiva para la defensa de sus intereses de clase, no era un elemento de prioridad en el Partido cuyo propósito central era dirigir un patriotismo policlasista. Albizu mismo afirmaba que el Partido Nacionalista era "...la patria organizada para rescatar su soberanía."⁵³

De este modo, el Partido Nacionalista, si bien es cierto que respondió al llamado para dirigir a los obreros en huelga, no incorporó sus necesidades y reclamos como experiencia esencial en el desarrollo de una revolución anti-imperialista.

Como ya se ha dicho:

La huelga implicaba por su propia dinámica el descalabro ideológico del Partido Socialista, la Federación Libre y la política de colaboración de clases de Santiago Iglesias. Planteaba una crisis a la administración norteamericana y afectaba las bases de la Coalición republicana-socialista.

Pero mientras Iglesias sostiene la necesidad de la colaboración de clases para lograr reformas que beneficien a los trabajadores, Albizu Campos sostiene la unidad de todas las clases en la defensa de la nación. Por eso, frente a la huelga que Albizu Campos va a dirigir a petición de los trabajadores, se alza como barrera la ideología que guía al nacionalismo y que Albizu representa. Es que hay una contradicción entre las luchas sociales de los trabajadores y el llamado que Albizu Campos hace a los hacendados y a los colonos a sumarse a

⁵³ Pedro Albizu Campos, Obras escogidas. 1923-1936, I, p. 171.

Laura de Albizu, Albizu Campos y la independencia de Puerto Rico, p. 33, cita esta idea en los siguientes términos: "'El Nacionalismo es la patria organizada para el rescate de su soberanía.'"

la lucha de independencia. Existe una contradicción antagónica (sic) entre los trabajadores y la clase propietaria sujeta al mercado norteamericano.⁵⁴

Es decir, Albizu Campos y su partido expresaron solidaridad con las luchas del movimiento obrero, pero no se identificaron con las mismas dentro de un contexto de intereses comunes en el que los trabajadores se constituyeran en la médula de la concepción patria y en la base futura para su concreción histórica.

Por su parte, el Partido Socialista, con su política de subordinación y apoyo al imperialismo, dejó claramente establecida su total incapacidad para representar los intereses genuinos del proletariado y de los obreros del País, en conflicto irreconciliable con los capitalistas nativos: socios e intermediarios de los explotadores norteamericanos.

E. La llegada (Crónica con "ficción"): Retorno y sondeo. Con esta obra narrativa, publicada en octubre de 1980, José Luis González retoma un proyecto que tardó un cuarto de siglo para que se publicara, tal como hoy aparece en la co-edición de Joaquín Mortiz de México y Huracán de Río Piedras, Puerto Rico.

Ya cinco lustros atrás, durante los meses de junio y julio de 1957, en los números 6 y 7, correspondientes a la revista Artes y Letras, 2^a época, publicada en San Juan de Puerto Rico, González había adelantado el "primer capítulo" de "Una novela histórica" que, para esa fecha, aún no tenía un título específico.

Aquel "primer capítulo" estaba subdividido por números

⁵⁴ Juan Ángel Silén, Apuntes para la historia del movimiento obrero puertorriqueño, p. 94-95.

arábigos que cubrían del 1 al 6. Todas y cada una de estas unidades se transformaron, en La llegada..., en breves fragmentos que, distribuidos a lo largo de la obra, constituyen un claro esquema al cual se le han intercalado situaciones y personajes que amplían la visualización de un período o jalón de nuestra historia política y social.

Así tenemos que las "escenas" uno, dos y tres del libro, corresponden a esas mismas divisiones en aquel primer escrito. Las cinco, diez y trece tienen, a su vez, justa relación con los "segmentos" cuatro, cinco y seis.

La ordenación de cuadros móviles que adopta esta obra nos recuerda, aunque en forma más bien genérica, la novela tradicional, cuya estructura regularmente contaba con diversas partes, las cuales establecían una organización que regía ese tipo de lectura y hacía más accesible el material narrado.

En La llegada..., este tipo de composición no constituye un rezago de cierta forma en decadencia, sino que se utiliza como un medio configurador para representar el sentir de toda una colectividad. No se da, por lo tanto, un protagonista sobre el que recae el peso de la trama. Lo que se consigue es establecer el sentir de un pueblo cuyos integrantes, si bien se hermanan en la incertidumbre por la próxima llegada del pueblo invasor, quedan distanciados por la posición que cada uno asume ante el acontecimiento en cuestión. Cada capítulo es, por consiguiente, una fórmula para presentar, dentro de una parcial interrelación, la escisión ideológica y social de una masa que, por su lógica representatividad, abarca la totalidad del País.

No obstante los elementos de la tradición presentes en este método, puede afirmarse que la simultaneidad de los acontecimientos y los cambios de perspectiva le dan el toque de modernidad que, por vía del contraste, hacen de este libro una pieza narrativa de gran calidad artística.

El hecho muy particular de que una parte fundamental de esta obra se hubiera publicado veintiséis años atrás nos lleva a revalorar ciertos conceptos erróneos que sobre la misma se han vertido y que no responden a la realidad.

En relación con La llegada..., Áurea María Sotomayor comienza un artículo fustigando a José Luis González por su teoría sobre la novela como un género muerto. Luego apunta:

La linealidad (sic) cronológica, la nitidez con que cuenta una historia, la riqueza interior de los personajes, han dejado de ser elementos imprescindibles, evidencia del arte del "buen narrar". Todo lo contrario. Hoy día se intenta bregar justamente con lo perecedero, con la sutil magia que se desprende de los detalles cotidianos, con la fugaz pero persistente imagen que sólo es capaz de transmitir lo inesperado. Por eso, no es inaudito que al ataque teórico y sosegado que José Luis González lanza contra las normas del género (recordemos su Conversación con Arcadio Díaz Quiñones, ed. Huracán, p. 58), le siga su contrapartida práctica: la novela La llegada...⁵⁵

Es, en todo caso, imposible que una obra cuya génesis tuvo lugar diecinueve años antes que la Conversación... pueda considerarse como "la contrapartida práctica" de unas ideas que han sido el producto de profundos estudios y análisis. No descartamos que, para el año 1957, González poseyera unos conceptos

⁵⁵ Áurea María Sotomayor, "Apuntes de un cronista: La llegada", Reintegro de las Artes y la Cultura, agosto de 1980-enero de 1981, p. 28.

amplios sobre los diversos géneros literarios, pero su teoría, tal y como hoy se presenta, tuvo que ser necesariamente el resultado de largas reflexiones y hechos sobre los que descansa su posición.

Aun si aceptamos que, para la segunda parte de la década del 50, tenía en mente ciertos esquemas específicos sobre la novela, la creación de una obra literaria no responde, mecánicamente, a unos postulados preconcebidos con la intención de estructurar un texto experimental dentro de la vanguardia narrativa.

Este libro, más que el empeño de convertirse en la representación de unas concepciones del relato, ejerce la esencial función de auscultar -tal como lo haría un sociólogo-, los diversos perfiles de la sociedad puertorriqueña en un momento de crisis vital para su historia.

Un hecho claro es que, aquel intento de novelar, iniciado en 1957, se convirtió en un relato inacabado. Según dicho proyecto se presentaba, sugería la posibilidad de que pudiera ampliarse por medio del ensanchamiento temático de nuestra historia durante todo el siglo XX. Es decir, era un plan novelesco de extensión épica que, trascendiendo el momento de la invasión, recorrería el proceso histórico nacional con toda su amalgama de conflictos políticos, sociales y económicos que ese suceso trajo como consecuencia

a. Título. Uno de los hechos capitales con que nos enfrentamos en La llegada es la sugerente contradicción que encierra el subtítulo evidentemente explicativo: (Crónica con "ficción"). Resulta decisivo, pues, que la crónica, por medio de la cual

nos insertamos en una coyuntura histórica, esté estrechamente vinculada al proceso imaginativo de la concepción artística y a la tendencia interpretativa del autor.

La contradicción puede explicarse satisfactoriamente a la luz de dos factores fundamentales: la intención que anima al narrador y la combinación de los diversos grados de ficción y de verosimilitud permisibles en una obra literaria. Si bien el elemento de la invención ha sido, en muchas ocasiones, la base apropiada para la definición del género novela, no cabe duda que existen numerosos casos donde "...el narrador apenas inventa o finge, contentándose con poco menos que recoger de la historia o de la realidad cotidiana lo que ésta le ofrece, y aderezarlo en forma novelesca."⁵⁶

Es así como La llegada (Crónica con "ficción") participa de los rasgos de la "novela histórica", ya que

por más que se apoye en datos reales, cae de lleno en el dominio de la ficción, por obra y gracia de la libre y creadora manipulación a que el novelista somete ese material arrancado al pretérito, entreverado de invención y convertido en novela de muy diversas formas.⁵⁷

En esta oportunidad, es la invasión norteamericana a Puerto Rico -la cual estuvo salpicada por una serie de incidentes dramáticos en los que se vieron envueltos diversos personajes de nuestra historia- la que le proporciona el material para su creación literaria. Se ha producido, por lo tanto, una literaturari-

⁵⁶ Mariano Baquero Goyanes, Op. cit., p. 13.

⁵⁷ Ibid., p. 13-14.

zación de la vida donde, por medio del arte de la palabra, se han reestructurado unas experiencias vitales. El autor interpreta, modifica y transfigura los datos reales y los incorpora a su mundo novelesco. De este modo, González, por medio de cuadros sucesivos en los que se presentan seres de diversas clases y sectores sociales, hace un recorrido total por la realidad boricua. Es por ello que, si los personajes no existieron como tal, sí responden a las concepciones y a las preocupaciones que el momento histórico trajo consigo. Existe, sobre todo, la intención de subrayar, sociológicamente hablando, las posiciones que, en el orden económico, social, racial y político, escindían al pueblo de Puerto Rico y que, a lo largo del tiempo, sólo se han visto en forma aislada y con la objetividad propia de la historia, muchas veces ajena a la palpitación vital.

La diversidad de criterios con que distintas personalidades literarias han enfocado el presente título muestra el grado de significación que éste entraña para la justa ubicación de la obra.

Así, por ejemplo, Áurea María Sotomayor dice:

Ante la tergiversación de la historia y su interpretación pseudo-objetiva y unívoca de los hechos, el narrador omnisciente de La llegada intenta exponer -mediante el discurso ficticio- las perspectivas desde las que puede verse un mismo suceso. La llegada arranca de ese proyecto desmitificante: descubrir las mitificaciones con que se ha plagado la historia puertorriqueña, aunque utilizando para ello el método más inesperado: esa ambigua ficción, esa contaminada crónica que nos entrega. Así parece insinuarlo J. L. González en el subtítulo de la obra donde, a modo de aclaración o previa defensa, intenta clasificar su híbrida

y poco ortodoxa amalgama, amago de ficción.⁵⁸

Para Noé Jitrik, la aclaración de González es un "...intento de no dar lugar a los equívocos que suelen acompañar a los textos narrativos con materia histórica."⁵⁹ Luego señala:

No sé si los equívocos se disipan y tampoco eso me preocupa demasiado: toma o no toma testimonios de una época, los altera o no los altera, intenta o no intenta ser "verdadero" en relación con episodios efectivamente vividos, todo eso es la materia del equívoco; lo que entiendo que González busca es que se lea directamente, sin todos esos presupuestos que saltan cada vez que un escritor hurga en su memoria y en su conciencia y lo que encuentra se refracta y se incrusta en una creencia nacional, cuyo carácter fundante parece algo dado para siempre, una esencia. Precisamente, al hacer una "crónica", González quiere recuperar un movimiento primario de la historia pero en el que se depositan sus preocupaciones actuales y, al introducirle la idea de la "ficción", está admitiendo las prolongaciones subjetivas que tiene tal historia, cuya versión, de este modo, constituye un balance, una rendición de cuentas consigo mismo, una propuesta de desmitificación.⁶⁰

Para Arcadio Díaz Quiñones la explicación del título es la siguiente:

Es difícil trazar una frontera nítida entre "historia" y "ficción". González lo advierte tácitamente en el subtítulo: crónica con "ficción". Su relato se apoya, sin duda, en textos como los que he mencionado / Report on the Island of Porto Rico de Henry K. Carroll (1899), From Yauco to Las Marías (1899) de Karl Stephen Herrman y Crónica de la Guerra Hispanoamericana en Puerto Rico

⁵⁸ Aurea María Sotomayor, Art.cit., p. 28. (Últimos dos subrayados son nuestros.)

⁵⁹ Noé Jitrik, "Fueron recibidos con prudencia", Uno más Uno, 17 de enero de 1981, p. 9.

⁶⁰ Loc. cit.

(1922) de Ángel Rivero. ⁷, y en otras lecturas, estudios, fotografías y crónicas. No en la Historia (como si fuera ya algo fijado, escrito y conocido), sino en interpretaciones de lo histórico que forzosamente dependen de los "hechos", pero también de valores, esquemas, crítica e imaginación, así como de las necesidades de nuestro propio presente.

Su crónica no celebra, como la mayoría de las crónicas de la Conquista española, las hazañas bélicas. No es una crónica gloriosa que halague el amor propio nacional. Tampoco es ignominiosa. Se acerca más a una crónica periodística moderna, el "reportaje" del reducido espacio de un pueblo, en vísperas de la llegada de los americanos, ...⁶¹

b. Argumento. La llegada comienza con la huida desesperada de cuatro miembros rezagados del ejército español cuyo único propósito es llegar a Llano Verde⁶² para reunirse con el resto de su guarnición y salir luego rumbo a San Juan. En su recorrido, sólo se detienen durante unos instantes ante un mísero bohío, a cuyos habitantes exigen agua, en forma destemplada y arrogante, para uno de los soldados heridos. El capitán del grupo sabe que su causa está perdida, pero se cuida de no dejar traslucir su sentir. En un cambio de escenario, sabemos del paso por Machucales del ejército invasor.

Mientras tanto, en Llano Verde, y, específicamente, en el

⁶¹ Arcadio Díaz Quiñones, "Llegaron los americanos", El Reportero, 15 de diciembre de 1980, p. 15.

⁶² Roberto Fernández Valledor, "José Luis González: El país de cuatro pisos", p. 194, afirma contundentemente: "Este nombre posee una fuerte carga simbólica, si pensamos que lo toma José Luis de la novela Cauce sin río de Enrique A. Laguerre." El profesor Fernández Valledor comete el mismo error de Aurea María Sotomayor: ambos desconocen que González ya había adelantado La llegada en las páginas de Artes y Letras, en junio y julio de 1957. Y, allí, precisamente, ya aparecen tanto el nombre de Llano Verde como Green Plains. En honor a la verdad histórica, Cauce sin río (1962) de Laguerre es la que está en deuda con La llegada, y no a la inversa.

hogar del licenciado Juan José Benítez, destacado líder del Partido Liberal y miembro del Ayuntamiento, su esposa Amelia y él cambian impresiones sobre la situación imperante y las posibles consecuencias de la invasión norteamericana. La esposa deja ver la angustia y la incertidumbre de su situación cuando apunta que, a partir del día siguiente, será una extranjera en esta tierra. El licenciado, con intención de calmarla, le explica que las condiciones a las cuales se enfrentan eran inevitables, a la luz de los acontecimientos políticos acaecidos. Reconoce que, si España cedió a los reclamos autonomistas, se debió a su impotencia para aplastar al movimiento insurreccional cubano y, sobre todo, a la inminente intervención de los Estados Unidos en el conflicto. Por eso, apunta que la autonomía fue sólo "una ilusión". Por otro lado, el licenciado muestra su posición ante la alternativa de escoger entre España y los Estados Unidos. Ve a este país como "la nación más rica del mundo", por lo que la Isla, convertida en estado, gozaría de ventajas económicas, sin perder, a su vez, el idioma, las costumbres, las tradiciones; es decir, su personalidad de pueblo.

Explicadas todas estas circunstancias, el licenciado pregunta si han venido a buscarlo. Doña Amelia menciona al padre Antonio, quien llegó para avisar que no habría misa al día siguiente. El esposo señala la intromisión de éste en asuntos políticos y "otras cosas" que prefiere no mencionar.

Por último, le pide que prepare los vendajes para un soldado herido que ha llegado a la guarnición.

En otro nivel de la narración, pasa a nuestra atención el separatista don Adrián Colomer, quien, en la soledad de su hogar,

trae a la memoria los acontecimientos del año 68 -el Grito de Lares-, que culminaron con el arresto y el fusilamiento de muchos de sus compañeros. Él, luego de padecer las torturas de los "componetes", se quedó en Llano Verde, donde prevalecía el "reformismo manso y acomodaticio". No obstante, siempre mantuvo una fe inquebrantable, esperando que el movimiento revolucionario que se fraguaba en Nueva York, para la libertad de Cuba, llegara a Puerto Rico. Después, a la luz de los últimos acontecimientos ocurridos, como la voladura del Maine en la bahía de la Habana y la declaración de guerra de los Estados Unidos a España, se da cuenta del error que significaba pensar que los norteamericanos no tendrían interés en las Antillas. Sabe de la resistencia ofrecida por José Maldonado, conocido como Águila Blanca, frente a los invasores norteamericanos, en Guánica, y del Levantamiento de Ciales.⁶³ Pero, ante el avance en la ocupación de los pueblos, don Adrián se siente abatido y piensa en el "pueblo inocente" al cual "Le hacen cuatro promesas, le cambian un pabellón ajeno por otro más ajeno aún, y se siente redi-

⁶³ José Luis González, La llegada, p. 11, establece la fecha exacta en que ocurre la acción de la obra, cuando señala: "no habían visto un solo yanqui durante las dos semanas transcurridas desde el desembarco en Guánica...", el cual ocurrió el 25 de julio de 1898, entre el amanecer y las 11:00 a.m. De modo que el relato, comienza el 8 de agosto, "esa mañana" (Loc. cit.) y concluye con la entrega de Llano Verde al coronel Mackintosh, al día siguiente, por la mañana.

Por esto, precisamente, es que existe una discrepancia entre la ficción novelesca y la historia, en lo que respecta al acontecimiento de Ciales, puesto que este suceso es posterior al tiempo que abarca la obra de González. Juan Manuel Delgado, El levantamiento de Ciales, p. 69, indica: //"El sábado 13 de agosto de 1898, a las nueve de la mañana, el movimiento separatista, más decidido, más combatido, toma por las armas el Ayuntamiento de Ciales y declara la Independencia de Puerto Rico." (Subrayados nuestros.)

mido."⁶⁴

El ruido de unos pasos en el exterior interrumpe sus pensamientos y observa, por la ventana, al licenciado Benítez que entra en la alcaldía. Fatigado, física y emocionalmente, don Adrián se echa en su cama.

En otro lugar del pueblo, y en una especie de monólogo con Dios, el padre Antonio le da cuenta de la situación de laxitud moral y religiosa de los habitantes del lugar. Despotrica, además, contra los "...masones, liberales, espiritistas, autonomistas, separatistas, socialistas y ramerías empeñados en minar la salud espiritual de esta ofuscada grey..."⁶⁵ A los negros los llama "bozales malolientes y torpes..."⁶⁶

Además de sus críticas y quejas, el sacerdote trae a colación su dolorosa situación por el descubrimiento, de parte de la prostituta Casiana, a la propia Amparito, de que es hija del sacerdote y no sobrina, como él le había hecho creer.

Finalmente, éste se cuestiona si la invasión realizada, según su opinión, por "...las hordas cismáticas y heréticas de los hijos de Lutero...", no será un castigo por su pecado de juventud que, a su vez, se extiende a todo el País.

Mientras tanto, el licenciado Benítez hace su entrada en la sala de sesiones del Ayuntamiento, donde se encuentran los

⁶⁴Ibid., p. 32.

⁶⁵Ibid., p. 38.

⁶⁶Ibid., p. 37.

concejales, presididos por el alcalde, don Sebastián Camuñas, un conservador incondicional del régimen español. Éste tiene un encuentro verbal con el "oportunista" doctor Ramón Martínez Coss, quien disfruta con la desolación y el disgusto del otro.

El licenciado Benítez interviene para poner fin al asunto. Entonces hace un análisis de la situación, el que culmina con la proposición de que todos se retiren a descansar. Quintín, el viejo bedel del Ayuntamiento, se mantendría en alerta para avisar si los invasores llegaban a Llano Verde.

En otro lugar del pueblo, Casiana y Engracia conversan sobre el padre Antonio. La última le pide información a la otra sobre la reacción de la sobrina de aquél cuando se enteró que, en realidad, era su hija. Ambas se regocijan con el daño producido al sacerdote, ya que todo obedece a una venganza por los ataques que él ha realizado en contra de ellas, por el hecho de ser prostitutas.

Otro aspecto que discuten es la confección de una bandera norteamericana para desplegarla como saludo y bienvenida a las tropas extranjeras.

Una vez finalizada la sesión en el Ayuntamiento, el alcalde se dirige a su domicilio, pero en un cambio de planes, se encamina a un barrio donde blancos, negros y mulatos viven en la pobreza. Siente aprehensión al pensar que el lugar es propio para descargar el odio de muchos, pero aún así continúa su marcha. De momento, siente pasos y camina con más cautela. Al llegar al portón de la casa del mulato y confidente de la Guardia Civil, Joaquín Cepeda -quien se encuentra lisiado como resultado de una golpiza

sufrida a manos de alguien por sus actividades como delator-, se topa con Quintín Correa, el bedel negro del Ayuntamiento.

Camuñas le reprocha que se persone en aquel lugar y no en el sitio donde debe vigilar la llegada de los norteamericanos. Quintín le informa que ha venido para amortajar a Joaquín, el cual murió esa tarde.

El alcalde le pregunta, además, si atendió al soldado herido en el cuartel. Luego regresa a la calle, por la que camina con desconfianza.

En el cuartel de la guarnición se encuentra el soldado Fermín Niela, quien sufre de alta fiebre desde el mediodía. La decisión de no permitirle acompañar la guarnición a San Juan parte del capitán, cuando observa su estado y entiende que no está en condiciones de viajar. El bedel Quintín lo atiende y le informa que el alcalde Camuñas lo protegerá. Más tarde, el soldado duerme y comienza a soñar que ha regresado a España y está junto a sus padres. Cuando despierta, ve al alcalde y entablan una conversación. La común raíz asturiana, y el recuerdo de las tradiciones de sus respectivos pueblos, explica la simpatía mutua. Por último, y en un intento por salvar a Fermín, el alcalde decide que sea trasladado a su casa con la idea de presentarlo como un sobrino suyo recién llegado de España.

Catalino Romero, carpintero de oficio y seguidor de las ideas de Santiago Iglesias Pantín, se sobresalta al escuchar que tocan a su puerta. Toma todas las preocupaciones, abre, y encuentra a Petronila, esposa de Quintín. Ésta le informa de la situación del padre Antonio, con respecto a la supuesta sobrina, y de la

muerte de Joaquín Cepeda. También llega para pedirle que haga el favor de fabricar una caja para el difunto. Catalino, sin lamentar la muerte del delator, accede a preparar el ataúd, pero, a la vez, le solicita a la mujer su ayuda. Le explica la situación de Santiago Iglesias, quien se ha fugado de una cárcel, donde los españoles lo mantenían encerrado, y que ahora está huyendo. Ante la posibilidad de que el líder obrero decida ir a Llano Verde, le pide a la mujer que le permita quedarse en su hogar, ya que, con los norteamericanos, estaría seguro. Ella le promete consultarlo con Quintín y ofrecerle toda la ayuda necesaria.⁶⁷

Un nuevo cuadro nos pone en contacto con el coronel Jonathan Calvert McKintosh, quien viene al mando de las tropas norteamericanas. Sus cavilaciones giran en torno de su vida familiar y la situación política que llevó a los Estados Unidos a involucrarse en la Guerra Hispanoamericana. Lamenta su deplorable situación física, que lo obliga a detener la marcha en un intento por aliviar su cuerpo agobiado por el calor y los fuertes retortijones estomacales que sufre.

Al amanecer del día tan esperado, Quintín Correa, luego de desentumecerse, tras haber pasado una noche de incomodidad y en vela, se entrega a sus pensamientos. Rememora su niñez, cuando, por primera ocasión, sirvió como aguador; luego laboró en el tra-

⁶⁷ Para una relación de las peripecias de Santiago Iglesias Pantín desde la inauguración del Régimen Autonómico, el 11 de febrero de 1898, hasta la creación de la Federación Libre de los Trabajadores de Puerto Rico y el Partido Obrero Socialista, el 18 de julio de 1899, véase a Gonzalo F. Córdova, Santiago Iglesias, creador del movimiento obrero de Puerto Rico, p. 34-41.

piche y, finalmente, se hermanó a los otros negros en el corte de caña. Recuerda vagamente a su madre africana y al negro "guerrero", que no pudo ser sometido, y que, por último, desapareció del lugar.

Pero, Quintín -que, pese a su libertad, seguía siendo, para todos los efectos, un esclavo- se cuestiona en qué reside la puertorriqueñidad y las implicaciones de la esclavitud y la abolición. Apunta:

Era, se había dicho muchas veces y se repetía ahora, como si "todo" hubiese cambiado para que todo permaneciera igual. Porque, ¿qué seguía siendo él, a fin de cuentas, a los ojos de quienes en realidad eran los dueños de la vida en Llano Verde, sino "el negro Quintín" de siempre?⁶⁸

Añade, además:

Se sentía puertorriqueño, claro, más puertorriqueño desde luego que los cachacos, los corsos y los mallorquines que despreciaban a los "hijos del país".⁶⁹

Para Quintín los racistas eran los españoles y, por tal razón, no sentía temor a la llegada de los "gringos":

Peores que los españoles de seguro no serían: en su propio país tenían una república, y habían abolido la esclavitud diez años antes de que lo hiciera España. Habría que ver.⁷⁰

Cuando Quintín decide regresar al pueblo, advierte la llegada de las tropas extranjeras, por lo que corre al Ayunta-

⁶⁸ Ibid., p. 117.

⁶⁹ Loc. cit.

⁷⁰ Ibid., p. 119.

miento para avisarle al alcalde Camuñas. Históricamente, 256 fue un tal Quintín Santana quien primero llevó la noticia a San Germán sobre el arribo de los norteamericanos a Puerto Rico.

El coronel McKintosh entra en Llano Verde, donde se siente reconfortado por el ambiente que observa. Piensa en las recomendaciones que hará al Departamento de la Guerra sobre la vestimenta apropiada para el clima tropical. Considera, además, no retirarse hasta alcanzar el grado de general. Sólo las punzadas en el vientre arruinan su tranquilidad.

A su paso por el pueblo, se encuentran con el entierro de Joaquín Cepeda, que los obliga a detener la marcha.

Luego ocurre un acto insólito para muchos. Mientras Engracia y Casiana se preparaban para exhibir la bandera multiestrellada, en el momento oportuno, la esposa del doctor Martínez Coss y una de sus hijas desplegaron la bandera de los Estados Unidos, lo que trajo una manifestación de júbilo entre las tropas y muchos de los habitantes del lugar.⁷¹

Sólo unos cuantos, por diversas razones, no participaron de la celebración: Engracia y Casiana, el padre Antonio, Catalino Romero, Adrián Calomer, Petronila, Fermín Niela y Quintín.

⁷¹ Este es uno de varios casos en los que puede señalarse la fuente exacta de la que González toma el acontecimiento. Se trata, en esta oportunidad, de Ángel Rivero, Crónica de la Guerra Hispanoamericana en Puerto Rico, p. 322: "De improviso se oyó un crujido, y se abrieron, bruscamente, las persianas de un balcón, en cierta casa de bello aspecto, situada a la izquierda, y, poco después, una linda joven, con lágrimas en los ojos, se inclinó hacia la acera, agitando en sus manos la bandera americana (Old Glory), sobre nuestros andrajosos uniformes de soldados.

Por un instante enmudecimos de asombro ante aquella aparición; después, todos nos descubrimos, y, por vez primera, taldramos los cielos con un grito vigoroso y largo. El principio fué epidémico, y de todas partes surgieron clamores y gritos como si el universo se hubiese trocado en una turba de locos, al simple movimiento de las manos de una niña.

Su nombre era Catalina Palmer, quien después casó con un teniente americano; pero esto, como diría Kipling, es otra historia."

El Consejo Municipal, mientras tanto, se encuentra reunido en la alcaldía, en espera del oficial de mando de la tropa.

Finalmente, la entrega de la plaza se lleva a cabo con gran emoción por parte del alcalde Camuñas y en medio de los retortijones de Mackintosh. Esta circunstancia lleva al munícipe a pensar que la cara compungida del otro obedece al respeto que siente ante la pena del vencido.

c. Temas. La llegada de José Luis González tiene como eje generador de la ficción novelesca la invasión norteamericana a Puerto Rico, el 25 de julio de 1898. Este acontecimiento, sin duda, es el hecho más importante de nuestra historia después de la hazaña del Descubrimiento.⁷² Sin embargo, dicho suceso no se recrea desde la vertiente de la intrincada política internacional en que España y los Estados Unidos se enfrascaron, ni tampoco destaca las confrontaciones tácticas y estratégicas que determinaron la derrota de los españoles y el triunfo del naciente imperialismo estadounidense.

Lo que interesa en la obra es la auscultación de la realidad boricua. Ésta, lejos de manifestarse como una sociedad homogénea, capaz de asumir una posición coherente ante la agresión militar, se muestra escindida política, social y económicamente. Los conflictos de clases que, a nivel ideológico, se presentan encarnados por los personajes imaginados de Llano Verde son, pues, una proyección de las contradicciones imperantes en el País hacia

⁷² Luis Muñoz Marín, Memorias. Autobiografía pública. 1898-1940, p. 1.

finales del siglo XIX.

En esta medida, La llegada recoge unos elementos históricos que le brindan el trasfondo para la formulación sociológica de nuestra vida de pueblo, a la luz de las posibilidades que ofrece la forma del relato novelesco. Sin lugar a duda, dicha fabulación tiene un estrecho parentesco con su libro El país de cuatro pisos y otros ensayos (1980). En ellos, el autor se propone repensar diversos asuntos de nuestra historia, nuestra idiosincracia, nuestras clases sociales, nuestra cultura y nuestras artes, entre otros aspectos importantes del desarrollo colectivo nacional.

Es, no obstante, el ensayo "El país de cuatro pisos" el que provoca mayores comentarios y controversias en los círculos intelectuales y políticos de la Isla. La formulación teórica de este trabajo surge como consecuencia de una pregunta que le lanzaron unos jóvenes estudiosos de las ciencias sociales, agrupados en el Seminario de Estudios Latinoamericanos en Puerto Rico, en 1979, y que fue formulada del modo siguiente: "¿Cómo crees que ha sido afectada la cultura puertorriqueña por la intervención colonialista norteamericana y cómo ves su desarrollo actual?"⁷³

Para contestar dicho planteamiento, José Luis González comienza su respuesta con una reflexión histórica que toma como punto de partida la existencia de una división de clases y la coexistencia de dos culturas en las sociedades capitalistas:

Empezaré, entonces, afirmando mi acuerdo con la idea, sostenida por numerosos sociólogos, de que

⁷³ José Luis González, El país de cuatro pisos y otros ensayos, p. 11.

en el seno de toda sociedad dividida en clases coexisten dos culturas: la cultura de los opresores y la cultura de los oprimidos. Claro está que esas dos culturas, precisamente porque coexisten, no son compartimientos estancos sino vasos intercomunicantes cuya existencia se caracteriza por una constante influencia mutua. La naturaleza dialéctica de esa relación genera habitualmente la impresión de una homogeneidad esencial que en realidad no existe. Tal homogeneidad sólo podría darse, en rigor, en una sociedad sin clases (y aun así, sólo después de un largo proceso de consolidación). En toda sociedad dividida en clases, la relación real entre las dos culturas es una relación de dominación: la cultura de los opresores es la cultura dominante y la cultura de los oprimidos es la cultura dominada.⁷⁴

Posteriormente, con el propósito de esclarecer cuál era la "cultura nacional" en el momento de la invasión, González se plantea otra interrogante: "¿qué clase de nación era Puerto Rico en ese momento?"⁷⁵ Para ejemplificar la diversidad de opiniones a este respecto, el autor trae a colación las ideas de Eugenio María de Hostos y las de Pedro Albizu Campos. En el primero encuentra una posición clara y precisa de la realidad boricua y cuya "... visión era la de una sociedad en un grado todavía primario de formación nacional y aquejada de enormes males colectivos..."⁷⁶ En el segundo -dado el momento histórico que le tocó vivir, marcado por el total descalabro de la pequeña burguesía criolla de la cual era portavoz- se produce lo que José Luis González ha llamado, la idealización o tergiversación de la historia. Ante el derrumbe de la economía insular -compartida por los intereses agrícolas, fundamentalmente en manos nativas, y los intereses comerciales, casi en su

⁷⁴Ibid., p. 12.

⁷⁵Ibid., p. 13.

⁷⁶Ibid., p. 14.

totalidad regenteados por los españoles-,⁷⁷ frente a los monopolios y los trust norteamericanos, Albizu adopta una posición socialmente conservadora que, personalmente, daba la impresión de añorar el viejo sistema de explotación patriarcal y precapitalista de la "Madre Patria".

Luego, a fin de llegar al núcleo de su exposición, González identifica la "cultura dominante" con la "cultura de élite" y la "cultura dominada" con la "cultura popular". Asegura, asimismo, que esta última fue, históricamente hablando, la primera y que estaba formada por tres raíces fundamentales: la taína, la africana y la española. De todas, la africana es, según afirma, la más importante, ya que de ella surgen los primeros puertorriqueños que, aunque privados de un concepto de patria, eran los que mayor identificación tenían con el territorio nacional. Más tarde, a principios del siglo XIX, se producen unas oleadas inmigratorias formadas por refugiados hispanoamericanos que huían de las luchas de independencia; arriban extranjeros de origen francés, holandés, inglés, etc.; y, por último, llegan los corsos, mallorquines y catalanes, quienes se ubican en las regiones montañosas del País y originan las grandes haciendas cafetaleras. Ellos, lógicamente, gozan de una "cultura señorial y extranjerizante."⁷⁸

José Luis González apunta:

Pues bien, a la luz de todo lo que llevo dicho no me parece exagerado en modo alguno decir que esa nación estaba tan escindida racial, social,

77

Laird W. Bergad, "Hacia el Grito de Lares: café, estratificación social y conflictos de clase. 1828-1868", Francisco A. Scarano, ed., Inmigración y clases sociales en el Puerto Rico del siglo XIX, p. 143-185.

78

José Luis González, Op. cit., p. 23-24.

económica y culturalmente, que más bien deberíamos hablar de dos naciones. O más exactamente, tal vez, de dos formaciones nacionales que no habían tenido tiempo de fundirse en una verdadera síntesis nacional.⁷⁹

A pesar de que el ensayo destaca el impacto de la invasión norteamericana y la creación del Estado Libre Asociado como los otros dos elementos que forman los "cuatro pisos" en nuestra formación histórica, nos interesan, sobre todo, los dos primeros, porque son los que coexisten en el momento del arribo de las tropas estadounidenses.

La afinidad existente entre las ideas vertidas en el mencionado ensayo y La llegada hace imperativa la interrelación de ambos escritos. De ahí que la crítica aluda y estime necesaria la comparación entre los conceptos teóricos envueltos en El país... y el análisis del relato novelesco. Por eso, Gerald Guinness ha apuntado:

This slight work (a short novel? a nouvelles? (sic) a historical sketch?) has a certain charm read on its own, but for its full impact one must read it in conjunction with that polemical interpretation of Puerto Rican history José Luis Gonzalez published last year, "El país de cuatro pisos"...⁸⁰

Si, como hemos aclarado, la génesis de La llegada se remonta al año 1957, tenemos que concluir que, ya maduro para esa época,

⁷⁹ Ibid., p. 25.

⁸⁰ Gerald Guinness, 'La llegada', The San Juan Star, January 25, 1981, p. 11. (// Esta breve obra (¿una novela corta?, / ¿una noveleta?, ¿un boceto histórico?) posee cierto encanto al leerse, pero para una mejor comprensión debe considerarse en unión a esa polémica interpretación de la historia de Puerto Rico que José Luis González publicó el año pasado, "El país de cuatro pisos"...).

José Luis González -marxista desde la adolescencia- tenía una clara visión del proceso histórico puertorriqueño, basada en conceptos fundamentales como lo es la división de clases existentes en nuestra sociedad colonial-capitalista, responsable de la variedad de criterios con que el pueblo se identificó ante la alternativa que representaba la nueva metropoli. La llegada y El país... son, por lo tanto, las manifestaciones literarias y sociológicas de una voluntad crítica preocupada por el esclarecimiento, a nivel público, del desarrollo histórico y social de la Isla.

Valga decir, en este momento, que la invasión de Puerto Rico, en 1898, por las tropas norteamericanas, no fue un acto fortuito, resultado de unas circunstancias imprevistas y accidentales. Por el contrario, como sostiene Manuel Maldonado Denis:

A todo lo largo del siglo XIX encontramos manifestado el deseo estadounidense de que Cuba y Puerto Rico -sea por compra o a través de la conquista- caigan dentro de la influencia directa del imperio norteamericano.⁸¹

Las razones que, según él, marcan dicho deseo quedan expresadas en los siguientes términos:

El interés de Estados Unidos en Puerto Rico en este momento es dual: como mercado (de hecho ya para aquel entonces, desde un punto de vista comercial, nuestra metrópoli era Estados Unidos) y como centro de vital importancia estratégica y militar. Desde el primer instante las miras norteamericanas son hacia la anexión de Puerto Rico como parte integrante de un imperio que se extenderá desde el Atlántico hasta el Pacífico en el cumplimiento de su destino inexorable como portabandera de las virtudes de las razas anglosajonas.⁸²

⁸¹ Manuel Maldonado Denis, Puerto Rico. Una interpretación histórico-social, p. 52.

⁸² Ibid., p. 53.

Bajo estas circunstancias -la voladura del crucero Maine, en el puerto de La Habana, que sirvió como pretexto para el comienzo de la Guerra Hispanoamericana, así como la intervención de Julio J. Henna y Roberto H. Todd, quienes abogaron porque los Estados Unidos incluyeran a Puerto Rico en sus planes de guerra-, se produce la invasión de Borinquen.⁸³

La reacción del pueblo ante el hecho, lejos de presentar uniformidad y unión de criterios, ocurre en medio de diversos conflictos internos en que las diferentes clases y los múltiples sectores sociales defendían las posiciones correspondientes a sus intereses respectivos.

En este contexto Ángel G. Quintero Rivera comenta:

La invasión norteamericana en julio de 1898 se dio, pues, en un momento en que la hegemonía social de la clase de hacendados había quedado claramente establecida; en un momento, por otro lado, en que esta clase recién comenzaba a sentar las bases de su dominio político en su lucha por una hegemonía abarcadora. Y se dio, finalmente, en un momento en que la unión de la familia puertorriqueña había comenzado a quebrarse. Su Partido se encontraba dividido por sus propias contradicciones internas y debilitado por este conflicto. En vista de que los grupos sociales en conflicto dominaban la discusión pública, la sociedad puertorriqueña, a pesar del sólido apoyo electoral a los hacendados, presentaba entonces una imagen de desunión y discordia.⁸⁴

Otro estudioso de nuestra historia reconoce que

La invasión norteamericana pone de manifiesto la falta de solidaridad entre los comerciantes y hacendados peninsulares y sus homólogos criollos. Unos cierran sus ventanas y puertas mientras otros ponen guirnalda bajo las cuales desfilan las sudorosas tropas en azul. Han quedado delineados los roles respectivos frente al

⁸³ Carmelo Rosario Natal, Puerto Rico y la crisis de la Guerra Hispanoamericana (1895-1898), p. 199.

⁸⁴ Ángel G. Quintero Rivera, Conflictos de clase y política en Puerto Rico, p. 32.

invasor. Los criollos esperan recibir mercedado el poder político que no habían aprendido a obtener y conservar por sí mismos. Los peninsulares aguardan que la lógica de la contradictoria nueva situación eventualmente se resuelva a su favor. Pero el '98 los marca a ambos y ambos querrán perpetuar en su descendencia unas actitudes e ilusiones urdidas cuando se cambiaron las reglas del juego.⁸⁵

Estas pugnas internas dan la justa medida en que la sociedad boricua se enfrenta al nuevo colonialismo que se extiende hasta nuestros días.

En el campo de la ficción, José Luis González inicia su relato destacando el repudio del pueblo contra el dominio colonial de la decadente España. Por ello, la pequeña escuadra española -representantes militares de aquel poder- continuamente oía "...el grito que les traía ardiendo las orejas: '¡Cachacos hijos de la gran puta, al fin les llegó su hora!'"⁸⁶ También, por eso, nadie secundaba sus alaridos de: -"¡Viva España!"⁸⁷ que, pronunciados ante unos campesinos hambrientos, no consiguen alterar su posición indiferente y sumisa, pero cargada de rencor. Esta masa marginada, que ni soñaba con privilegios, consiente, mayoritariamente, el cambio "...con el mismo fatalismo conque aceptaba la uncinariasis, los huracanes y la tuberculosis..."⁸⁸

Para el elemento negro, representado en el relato por Quintín Correa -hijo de una africana y, por ende, otro oprimido del colonialismo español-, la derrota de los peninsulares y el eventual

⁸⁵ Fernando Picó, Amargo café, p. 35.

⁸⁶ José Luis González, La llegada, p. 11.

⁸⁷ Ibid., p. 13.

⁸⁸ Manuel Maldonado Denis, Op.cit., p. 55.

avance norteamericano no era motivo de preocupación.

Quintín se pregunta, al recordar a su madre, qué significaba ser puertorriqueño. Esta interrogante, junto con sus recuerdos sobre la esclavitud y la abolición, nos ofrece la siguiente reflexión:

Se sentía puertorriqueño, claro, más puertorriqueño desde luego que los cachacos, los corsos y los mallorquines que despreciaban a los "hijos del país".⁸⁹

He aquí el tema de la identidad boricua al que se refiere González cuando afirma que los primeros puertorriqueños fueron los "puertorriqueños negros" que "...por ser los más atados al territorio que habitaban en virtud de su condición de esclavos, difícilmente podían pensar en la posibilidad de hacerse de otro país."⁹⁰

Finalmente, Quintín asevera, en relación con los invasores:

Peores que los españoles de seguro no serían: en su propio país tenían una república, y habían abolido la esclavitud diez años antes de que lo hiciera España. Habría que ver.⁹¹

A las actitudes de indiferencia o sumisión de una parte de los sectores más sojuzgados del País, se contraponen los ataques llevados a cabo por las partidas sediciosas, formadas por hombres conocidos como los "tiznaos",⁹² contra aquellas haciendas cafetaleras

⁸⁹ José Luis González, La llegada, p. 117.

⁹⁰ José Luis González, El país..., p. 20.

⁹¹ José Luis González, La llegada, p. 119.

⁹² Juan Ángel Silén, Historia de la nación puertorriqueña, p. 134.

cuyos propietarios extranjeros -mallorquines, corsos y catalanes-⁹³ eran considerados como explotadores de la jibarada indefensa. Para Catalino Romero, estos ataques eran un medio "para ajustar cuentas viejas" que, sin lugar a duda, tienen su origen en el maltrato y las condiciones onerosas que padecían los campesinos.

De igual modo, las manifestaciones anti-españolas quedan establecidas con la alusión a las vanguardias formadas por criollos que se unían a las fuerzas norteamericanas y que eran los primeros en establecer contacto bélico con las fuerzas peninsulares.⁹⁴

Junto a estas expresiones del pueblo oprimido, que ve en la invasión el medio para desprenderse del yugo hispano, se producen otras manifestaciones que van dirigidas a la nueva metrópoli. En términos generales, la llegada de las tropas de ocupación estuvo caracterizada por una expectación que, finalmente, se torna en exhibición de júbilo y vítores.

En este sentido, Llano Verde, con sus líderes políticos, profesionales y empresarios de nuestra burguesía oportunista, recibe con deferencia y beneplácito a los nuevos amos.

El licenciado Juan José Benítez, miembro del Ayuntamiento por el Partido Liberal [Fusionista] de Luis Muñoz Rivera,⁹⁵ expone diáfananamente el pensamiento político en el sector mayoritario de nuestra burguesía en ascenso, cuya praxis fue el refor-

⁹³ Carlos Buitrago Ortiz, Los orígenes de la sociedad precapitalista en Puerto Rico, p. 12-13.

⁹⁴ José Luis González, La llegada, p. 12, 79.

⁹⁵ Fernando Bayrón Toro, Elecciones y partidos políticos de Puerto Rico (1809-1976), p. 97.

mismo de carácter oportunista. He aquí cómo José Luis González expone unas realidades históricas, por medio de un "burgués" que creía conocer la política e internalizó el pragmatismo de su clase:

...la autonomía, Amelia. Esa fue la ilusión. Todos sabíamos, en el fondo, que España nunca estaría dispuesta a concederla de buen grado. [...] Pero reconocerlo era admitir que sólo nos quedaba el camino de la insurrección. Y en este país... ¿a quién se le ha olvidado lo que sucedió en Lares? No es que fueran unos locos, como tanto se dijo, sino que quienes podían haberlos ayudado los dejaron solos. Aquí todo tiene que venir de afuera, lo bueno y lo malo por igual. Por eso vimos en la guerra de Cuba nuestra gran oportunidad. Si los cubanos lograban poner en jaque a España, la concesión de la autonomía se convertía en una necesidad para el gobierno español.

.....
La autonomía vino, y vino porque España no pudo aplastar a los cubanos. Pero sobre todo... y ahí fue donde nuestros cálculos resultaron incompletos... porque los Estados Unidos habían hecho clara su intención de intervenir en el conflicto.⁹⁶

Luego, planteada la crisis de la guerra, la estructura del poder colonial y el régimen autonómico quedan anulados, mientras la élite criolla trata de congraciarse con las tropas invasoras. De este modo, tanto los Ortodoxos -bajo la dirección de José Celso Barbosa- como los Liberales -bajo el liderazgo de Luis Muñoz Rivera- que, en su momento, juraron lealtad a España, se convierten en los más fervientes defensores de los nuevos colonizadores.

Con respecto a toda esta situación, Juan Ángel Silén señala:

Comerciantes, almacenistas y hacendados buscaban el favor del invasor, único capaz de mantener el orden, que les permitiera mante-

⁹⁶ Ibid., p. 20-22.

ner sus privilegios de clase.

.....
 Los hacendados comerciantes y almacenistas puertorriqueños se unían al ganador con la esperanza de quebrar el orden económico e inclinar a su favor la balanza. Los almacenistas, comerciantes y hacendados españoles confiaban que el nuevo poder les mantendría sus reclamaciones y sus privilegios.⁹⁷

El tiempo les señalaría como una ingenuidad haber cultivado la ilusión de que el voraz poder imperial de los Estados Unidos les permitiría usufructuar el propio "botín de guerra". Las ventajas económicas que, según el Lcdo. Benítez, traería ser parte de la Unión americana y que harían de Puerto Rico un "verdadero emporio", especialmente en el reglón agrícola del azúcar, quedarían esfumados ante la política de absorción de los grandes capitales monopolistas que realizaron seguidamente una devastadora invasión.

El sector social formado por profesionales, entre los que se cuentan los médicos -el Dr. Ramón Martínez Coss de La llegada- centraban sus aspiraciones en "su lucha por la organización de la sociedad en términos de la importancia del individuo libre y la estructuración del sistema de relaciones a base de la racionalidad."⁹⁸

Por eso

Los profesionales, que habían asumido posiciones anti-colonialistas de avanzada frente a la antigua metrópoli presentaron a los Estados Unidos un apoyo incondicional. La que vino a llamarse "la americanización" constituyó su espe-

⁹⁷ Juan A. Silén, Op.cit., p. 135-136.

⁹⁸ Ángel G. Quintero Rivera, Conflictos..., p. 57.

ranza para el establecimiento del nuevo régimen social aspirado.⁹⁹

Con igual optimismo, aunque por razones distintas, esperaba el carpintero Catalino Romero el advenimiento del invasor. Como seguidor de Santiago Iglesias Pantín, líder del movimiento obrero y del Partido Socialista, anhelaba una reivindicación para el pueblo trabajador. Por eso, estimaba que, el líder político escapado de la cárcel, buscaría refugio en Llano Verde, donde era inminente el próximo arribo de los norteamericanos. La visión de Catalino (y la de muchos obreros y campesinos) se manifiesta del siguiente modo:

-No. Las cosas en las que nosotros creemos no son delito en los Estados Unidos. Allá el movimiento obrero es legal, hay derecho a la huelga, hay libertad de prensa y de reunión...¹⁰⁰

El separatismo, que es la expresión política de los patriotas más sacrificados, como Ramón Emeterio Betances, ideólogo del movimiento libertador de 1868 (El Grito de Lares), tiene en este relato su representante en don Adrián Colomer. Sus propias experiencias, al sufrir persecución, torturas y encarcelamiento, nos ofrecen la tónica de los grados de represión a que estuvo sometido el movimiento libertador durante el siglo XIX. Ahora, con la realidad del avance continuo de los norteamericanos, don Adrián, como muchos otros separatistas, reconoce su error, cuando pensaba que

⁹⁹ Ibid., p. 57-58.

¹⁰⁰ José Luis González, La llegada, p. 91.

Washington no tendría interés en la Isla.

Otros elementos de importancia en La llegada son los del sector integrado por los incondicionales (el alcalde don Sebastián Camuñas), el clero (padre Antonio) y el militar (Fermín Niela), todos representantes del poder colonial español.

Finalmente, cobra importancia, el portaestandarte del poder del "tercer piso", el coronel Jonathan Calvert Mackintosh. Paradójicamente, el coronel no aprobaba los motivos de la guerra ni la guerra misma. Personaje deprimido, tanto por la marcha de la guerra como por la disentería que lo afectaba, poseía, de igual modo, todos los rasgos de un racismo que, dicho sea de paso, lo llevó, en una época de su vida, al exterminio de los primeros pobladores de su país.

Luego de esta relación somera de las divergencias que, en términos políticos, económicos, sociales y raciales escindían al pueblo puertorriqueño, podemos afirmar que la invasión norteamericana le sirve a José Luis González como un pretexto para ofrecernos la historia puertorriqueña. Ésta se muestra desde las distintas vertientes de los seres ficticios que comparten, en apretada síntesis, con personajes reales y hechos verdaderos, nuestra difícil vida colonial.

Las posiciones de desesperanza, optimismo, oportunismo, indiferencia, conformidad y temor, entre otros, determinan el curso sociológico por el que ha atravesado nuestro pueblo en sus diversas etapas de formación.

En este intenso proceso dialéctico de nuestro crecimiento, éstos y otros temas configuran la "crónica con ficción" de González.

Podríamos aún indicar los casos de la presencia de la masonería vs. el cristianismo; el protestantismo de raíz anglosajona; la transculturación de las razas que configuran la puertorriqueñidad; sus conflictos sociales; el desarrollo de las instituciones políticas que se observa en cada sector y la conducta de las élites de poder y los hacendados entre sí y frente al invasor.

La llegada es una mina inagotable que permite más reflexiones sobre toda nuestra formación sociológica que en torno de los problemas específicos del momento considerado.

F. Personajes

1. Significación ideológica. En el proceso de auscultación al cual José Luis González somete el desarrollo histórico puertorriqueño, a través de sus relatos novelescos, las criaturas de ficción son de extraordinaria importancia.

Por medio de ellas, el autor trata de explicar las circunstancias políticas, económicas y sociales que dan margen a la situación presente de la Isla, pero que tienen su raíz en las primeras etapas de formación del hombre nuestro y en las que los elementos étnicos y las divisiones de clases determinan dicho proceso.

Dentro de ese contexto es importante insistir que esta voluntad de esclarecimiento histórico se manifiesta con marcada intención en la obra que inició en 1957, pero que, cronológicamente, fue la última en ser publicada: La llegada.

En ella destaca la figura del negro Quintín Correa, quien se coloca como un ingrediente básico de la identidad boricua. El interés por reevaluar esta realidad, sobradamente rechazada u obviada por muchos de nuestros historiadores y estudiosos, lleva a que

González, por boca suya, se remonte al momento en que, en aras de la explotación económica del País, se autoriza y promueve la introducción de esclavos.

En este instante es indispensable aclarar que, si bien en la obra el negro se ubica en un plano de señalada importancia, ello no implica que el autor no reconozca la importancia del indio y del español en el fenómeno de la formación y el desarrollo de nuestra nacionalidad.

Como él indica en su ensayo "El país de cuatro pisos", la relación taíno-español-negro posibilita la base histórica para que se constituya el primer piso de nuestra cultura.

Como es natural, en este proceso se advierten diversas etapas que tienen su fundamento en los distintos niveles de opresión colonial que han regido nuestra existencia desde la incorporación a la cultura española.

La primera fase de la colonización cristiana estuvo matizada por la subordinación indígena en una relación de peninsular (amo) vs. aborígen (esclavo). Ello es así porque, como indican los análisis y estudios más recientes, la empresa colonizadora, lejos de obedecer a motivaciones de carácter humanista, tenía un fin esencialmente "materialista" de naturaleza económica.¹⁰¹

A propósito de la situación sociológica en esta etapa histórica, González establece:

Lo que importa examinar (aunque sea en forma esquemática, por razones de espacio),

¹⁰¹ Jalil Sued Badillo, Los caribes: Realidad o fábula. Ensayo de rectificación histórica, p. 41.

[...] es en primer término el nacimiento y el desarrollo de cada una de esas culturas. Lo más indicado es empezar por la cultura popular, por la sencilla razón de que fue la que nació primero. Ya es un lugar común decir que esa cultura tiene tres raíces históricas: la taína, la africana y la española. Lo que no es lugar común, sino todo lo contrario, es afirmar que, de esas tres raíces, la más importante, por razones económicas y sociales, y en consecuencia culturales, es la africana. Es cosa bien sabida que la población indígena de la Isla fue exterminada en unas cuantas décadas por la brutalidad genocida de la conquista. (Bien sabida como dato, pero indudablemente mal asimilada moral e intelectualmente, a juzgar por el hecho de que la principal avenida de nuestra ciudad capital todavía ostenta el nombre de aquel aventurero codicioso y esclavizador de indios que fue Juan Ponce de León.) El exterminio, desde luego, no impidió la participación de elementos aborígenes en nuestra formación de pueblo; pero me parece claro que esta participación se dio sobre todo a través de los intercambios culturales entre los indígenas y los otros dos grupos étnicos, especialmente el grupo africano y ello por una razón obvia: indios y negros, confinados en el estrato más oprimido de la pirámide social, estuvieron necesariamente más relacionados entre sí, durante el período inicial de la colonización, que con el grupo español dominante. También es cosa muy sabida, por documentada, que el grupo español, a lo largo de los dos primeros siglos de vida colonial, fue sumamente inestable: recuérdese que en 1534 el gobernador de la colonia daba cuenta de sus afanes por impedir la salida en masa de los pobladores españoles atraídos por las riquezas de Tierra Firme, al punto de que la Isla se veía "tan despoblada, que apenas se ve gente española, sino negros". El ingrediente español en la formación de la cultura popular puertorriqueña deben haberlo constituido, fundamentalmente, los labradores (sobre todo canarios) importados cuando los descendientes de los primeros esclavos africanos eran ya puertorriqueños negros. De ahí mi convicción, expresada en varias ocasiones para desconcierto o irritación de algunos, de que los primeros puertorriqueños fueron en realidad los puertorriqueños negros. No estoy diciendo, por supuesto, que esos primeros puertorriqueños tuvieran un concepto de "patria nacional" (que nadie, por lo demás, tenía ni podía tener en el Puerto Rico de entonces), sino que ellos, por ser los más atados al territorio que habitaban en virtud de su condición de esclavos, difícilmente

podían pensar en la posibilidad de hacerse de otro país.¹⁰²

Para Quintín, el hecho de que fuera su madre una de las personas encargadas de enseñar el idioma español a los esclavos recién llegados, así como la actitud de los negros establecidos en la Isla, en contraste con la rebeldía de algunos de los nuevos,¹⁰³ marca la diferencia que lo lleva a preguntarse qué significa ser puertorriqueño.

Es obvio que las generaciones de los negros que se fueron sucediendo a lo largo de los siglos, en el nuevo medio social de la Isla, no pueden considerarse "africanos", sino que formaban parte de los sectores criollos, no empuja la posición de esclavos que ocupaban en el cuadro social del momento. Por eso, cuando Quintín se interesa, siendo un niño, en las cuestiones relacionadas con sus ancestros -lenguaje de los tambores-, la africana que se encarga de él, una vez muerta la madre, le indica que esos asuntos: "'No son cosas de criollos'". Le informa, además, que: "'Tu mamá ya era de aquí. Con los hombres será diferente, pero el país de una mujer está en sus hijos'".¹⁰⁴

Ahora bien, en el tránsito hacia la concepción del negro como el agente primario de la puertorriqueñidad, se advierten, tal como ocurriera con el indio, dos fases claramente discernibles. La primera vuelve a manifestarse con el nivel de opresión y vio-

¹⁰² José Luis González, El país..., p. 19-20.

¹⁰³ Guillermo A. Baralt, Esclavos rebeldes. Conspiraciones y sublevaciones de esclavos en Puerto Rico (1795-1873), 185 p.

¹⁰⁴ José Luis González, La llegada, p. 114.

lencia que caracteriza a cualquier empresa esclavista empeñada en la explotación económica. Por eso, el carimbo y el cepo, entre otros medios, se convirtieron en instrumentos de tortura que dan la tónica de los grados de abyección a que fue sometido el esclavo. El prejuicio, la degradación y la deshumanización forman parte, pues, de todo ese proceso colonizador en el cual el hombre sometido es despojado no sólo de su raíz ancestral sino que se percibe como un ser inferior, carente de valor y virtud. Aun el mulato, resultado étnico del negro y el blanco, no escapa a este prejuicio racial y social.

Por otro lado, en parecida medida en que el indígena y el negro fueron los sectores más oprimidos y vilipendiados dentro del marco opresor de los inicios, los mismos peninsulares pobres -labradores, artesanos- sufren similares injusticias, toda vez que, insertos en una sociedad esencialmente clasista, ocupaban un bajo lugar dentro de sus estructuras.

Esta situación, como es natural, marca una afinidad que los hermana y que, con el paso del tiempo, revierte en un proceso de influencia entre la idiosincracia africana y la peninsular, ambas enriquecidas con la aportación taína, que abren paso a la concreción de la cultura popular puertorriqueña entre finales del siglo XVIII y el siglo XIX.

En la primera mitad de este último siglo, Puerto Rico experimenta una serie de cambios, entre los que cabe mencionar: la expansión del comercio con países extranjeros; los aumentos en la producción de cultivos comerciales; la reactivación de la trata de esclavos; la pauperización del campesinado tradicional y el

intento del régimen colonial por afianzar su poder mediante las facultades omnímodas; todos los cuales sentarían las bases para una nueva estructura de clases.¹⁰⁵

Dentro de este período de transformación hay que mencionar la destacada importancia de los inmigrantes procedentes de diversos países, especialmente los corsos, los mallorquines y los catalanes.

En relación con ellos, González establece:

Esta última oleada fue la que llevó a cabo, prácticamente, una segunda colonización en la región montañosa del país, apoyada en la institución de la libreta que la dotó de una mano de obra estable y desde luego, servil. El mundo de las haciendas cafetaleras, que en el siglo XX vendría a ser mitificado como epítome de la "puertorriqueñidad", fue en realidad un mundo dominado por extranjeros cuya riqueza se fundó en la expropiación de los antiguos estancieros criollos y en la explotación despiadada de un campesino nativo que hasta entonces había vivido en una economía de subsistencia.¹⁰⁶

En términos de la realidad clasista, presente durante las diversas etapas que determinan la gestación, surgimiento y florecimiento de los sectores puertorriqueños, encontramos cuatro grupos fundamentales: la clase dominante, fiel a España y constituida por la élite militar, eclesiástica y comercial española; la clase formada por los hacendados de la caña, ubicados en las costas, y a cuya sombra se acogían los jornaleros libres y los esclavos negros; la clase formada, en el interior de la Isla, por los hacendados del café, con sus ejércitos de agregados y medianeros; y los

¹⁰⁵ Francisco A. Scarano, "Inmigración y estructura de clases: Los hacendados de Ponce, 1815-1845", Inmigración y clases sociales en el Puerto Rico del siglo XIX, p. 21.

¹⁰⁶ José Luis González, El país..., p. 25.

agricultores independientes que poseían fincas de subsistencia mínima.

De todos estos grupos, el último es del que surgiría, hacia la segunda mitad del siglo, lo que se ha denominado como la "proletarización del campesino" que, a pesar de ser la base de la economía agrícola, eran, por eso mismo, los sojuzgados del Sistema.

Vemos, entonces, que, de la opresión económica impuesta por la metrópoli a los criollos, pasamos a la expoliación del natural por el criollo. Esto es lo que Miguel A. Riestra denomina "la explotación combinada".¹⁰⁷

En términos ideológicos, y presente ya un liderazgo criollo con un fuerte sentido autóctono, encontramos que el siglo XIX se caracteriza por los siguientes estratos: los representantes de la metrópoli; incondicionales o asimilistas; autonomistas o reformistas; los independentistas radicales y la gran masa trabajadora, objeto de la extorsión por todos los otros sectores.

De este momento histórico es que arranca José Luis González en La llegada para ofrecernos, a través de sus personajes, las mencionadas tendencias que, frente a la invasión del 98, no les permiten adoptar una posición homogénea y definida.

Cada uno de estos sectores ve el suceso desde su perspectiva de clase. Muchos, empeñados en mantener sus posiciones de privi-

¹⁰⁷ Miguel A. Riestra, Pobreza y colonialismo. ¿Reforma o revolución?, p. 112-113.

legios, reciben al nuevo amo con deferencia y ovaciones (Lcdo. Benítez, Dr. Martínez Coss). Otros, como el separatista Adrián Colomer, ve el evento con amargura, porque advierte que el sentimiento de independencia sufrirá un severo revés ante el empuje avasallador de la nación anglosajona. Los incondicionales, como el alcalde Camuñas y el padre Antonio, se muestran temerosos y desconfiados. Para Catalino Romero, luchador de la causa obrera, el acontecimiento representa la oportunidad ansiada para la reivindicación de la clase trabajadora. Por otra parte, el negro Quintín y los jíbaros se muestran conformes y sumisos porque la nueva colonización no significará un gran cambio en el estado de sojuzgamiento que sufren. Por el contrario, existía la posibilidad de que la condición material en que habían estado envueltos mejorara sustancialmente.

Con Balada de otro tiempo, José Luis González emplea el análisis histórico interesado, pero partiendo de la condición imperante en el País treintisiete años luego de la invasión.

Como es lógico suponer, para ese momento, la Isla ya ha sufrido una transformación económica, política y social de grandes proporciones que revela, en su justa medida, las intenciones de los Estados Unidos con respecto a Puerto Rico y que sólo algunos hombres de visión preclara pudieron descubrir. Las dudas, esperanzas y sueños que los diversos estamentos puertorriqueños mostraban, en el momento de la llegada de las tropas norteamericanas, tienen su más clara respuesta para esta fecha.

Este sistema de producción capitalista, basado principalmente en el cultivo de la caña, anuncia el inicio del derrumbe

operativo de los hacendados del café. Las grandes corporaciones ausentistas norteamericanas se apoderan de las mejores tierras y el reglón azucarero se convierte en el producto básico sobre el que giraba la agricultura insular. De igual modo, las masas de trabajadores inician un éxodo que los lleva principalmente a las costas, donde se ubica preferentemente esta industria.

Todos estos factores, junto con otros aspectos de la política colonial norteamericana, marcan el fondo ambiental en que se mueven los personajes que dan vida a este relato novelesco.

Pues bien, como indicáramos anteriormente, Balada... parte de un problema individual para subrayar otro mayor de carácter colectivo. En ambas vertientes, las actuaciones de los seres de la ficción, responden a unas condiciones propias de las circunstancias vitales.

Por eso, en lo que se refiere al plano personal, encaramos la realidad íntima -moral y psicológica- de cada una de ellos que, envueltos en la maraña de sus pobres existencias, optan por los caminos de la deserción, la rebeldía y la venganza.

Dominga, cuya vida transcurre dentro de unos patrones culturales de sometimiento y docilidad ante la figura de la autoridad masculina, se rebela y emprende una aventura amorosa, con la cual intenta superar la falta de afecto, así como las frustraciones y amarguras generadas en su matrimonio.

Fico Santos, joven psicológicamente perturbado, como resultado de su impotencia, es el agente que, en un intento por demostrar su hombría, completa la relación del triángulo amoroso.

Finalmente, Rosendo Arbona, cuya concepción del honor está fuertemente arraigado en su conciencia, no puede dejar sin castigo

la afrenta de que ha sido objeto. Sin embargo, pese a todo, este hombre resume, en sus cavilaciones, la crisis interna que padece quien, sin ser un criminal, se impone la tarea de matar a los que lo han agraviado. Es notable en este relato que, una vez Rosendo tiene la oportunidad de descargar todo su coraje en los amantes, desista del empeño. Este cambio de conducta, obedece, sin lugar a duda, a una modificación en la escala de valores que definitivamente tiene su explicación a la luz de las transformaciones que sufre la Isla y a las cuales no escapa el prisma con que se observan las relaciones familiares.

En el plano colectivo y social, los personajes vuelven a convertirse en el vehículo para ejemplificar la división que, en términos étnicos y productivos, existía en el País para la década del treinta. Rosendo Arbona y su mujer Dominga, representantes del jibarismo en el mundo de la montaña, aparecen en el texto como unos seres que han perdido su lugar en la historia. Sus valores, costumbres y tradiciones, ubicados y definidos dentro del contexto de la cultura señorial de la altura, quedan rezagados ante el empuje avasallador del desarrollo económico de los llanos y las costas. Por eso, al gran aturdimiento y a la sofocación que ambos personajes sienten en el ambiente pueblerino, se contrapone la nueva realidad histórica, donde el negro y el mulato de las zonas urbanas, afectados sustancialmente por las nuevas influencias culturales, muestran una total adaptación al ambiente.

En el enfrentamiento de estas dos realidades, González rompe con la tendencia de mostrar al campesino blanco como el representante de la puertorriqueñidad. El negro y el mulato, cuya influencia

en el engranaje social y cultural son de vital importancia desde la colonización, se definen en este libro como los verdaderos portadores de la idiosincrasia popular. Frente al estatismo de los portavoces de la altura, surge la dinámica de un pueblo que marcha a la par con los cambios históricos de su momento.

En Paisa, primer relato novelesco de González, la exposición del tema del éxodo masivo a la ciudad capital y, posteriormente, a Nueva York, queda ejemplificado por medio de una familia que, finalmente, se desintegra.

El desempleo, la desolación y el hambre que acosa a las masas campesinas, una vez que la industria azucarera ha entrado en una etapa de desmoronamiento, es patente en este relato.

El arrabal capitalino, cinturón de miseria donde se ubican los desheredados de la justicia, sólo contribuye a la destrucción de los valores morales prevalecientes en ese grupo social.

Con Andrés, protagonista del relato, penetramos la realidad del boricua que busca en Nueva York la solución a su muy desesperada crisis monetaria. Allí, ante la imposibilidad de mejoramiento, debido a los prejuicios raciales y sociales, opta por el camino de la delincuencia que, finalmente, destruye su vida.

En Paisa, José Luis González sintetiza la tragedia del campesino boricua que, a lo largo de su trayectoria como la clase más oprimida del sistema colonial (español y norteamericano), se ve abocada a las presiones más dolorosas y traumáticas.

El caso de Nambrú se fue a la guerra trasciende el plano nacional y ubica al boricua personaje-narrador, en el centro del conflicto que las naciones capitalistas protagonizaron para re-

partirse el orbe durante la Segunda Guerra Mundial. Con él se ejemplifica, una vez más, la relación metrópoli-colonia que siempre ha caracterizado nuestra historia. Por ello, ante el empuje de una nueva nación con designios expansionistas e intereses en la ocupación militar, la situación se complica y se agrava.

En esta oportunidad, el saqueo de sus riquezas a que ha estado sometido Puerto Rico, permanece como trasfondo de la acción, porque lo que interesa, sobre todo, es destacar la opresión que, en otros niveles, sufre el puertorriqueño (v.g., el servicio militar obligatorio), la cual trae profundas escisiones en el orden moral y psicológico del pueblo. El hecho de tener que compartir las experiencias traumáticas de un conflicto bélico, en aras de una supuesta defensa de la libertad y la democracia, es un contrasentido para el boricua cuya ciudadanía es, precisamente, una imposición colonial que lo sojuzga.

Destacan en este relato, además, los personajes españoles, brasileños, cubanos, franceses que, impulsados por razones de variada índole, sufren la dolorosa experiencia de la expatriación física -voluntaria o involuntaria- así como la emocional e intelectual, que tal vez sean más dolorosas para todos los efectos.

En el ambiente bohemio de París, ellos buscan una razón que justifique sus existencias, signadas por la desolación, la angustia y la inadaptación. Son vidas que, arrancadas de sus propias raíces, dan la tónica de la situación por la que atraviesa la sociedad, impotente y fracasada, ante los vaivenes propios de una humanidad sacudida en todos los aspectos de su desenvolvimiento.

En términos generales, podemos afirmar que José Luis González

continúa, en estos relatos, manifestando la preocupación, que siempre lo ha caracterizado, por los seres desafortunados o discriminados y quienes padecen los mayores golpes de un sistema injusto y opresor.

En su empeño, el puertorriqueño es figura central de esa narrativa. Por eso, en un claro deseo de justa ubicación histórica, no sólo ha seguido la trayectoria del boricua en su proceso de desplazamiento del campo a la ciudad, de ésta a Nueva York y, luego, a Europa, sino que, sus últimas dos obras (Balada... y La llegada...), hurgan en las razones que han motivado esa trayectoria.

Obviamente, algunos personajes sólo aparecen en forma esbozada, pero sirven para completar el ambiente en que se desenvuelven los protagonistas.

Ocurre que, en ocasiones, un personaje como el coronel Macintosh de La llegada..., aparte de su posición representativa del poder imperialista y militar de los Estados Unidos, se nos revela como un individuo que mueve a la risa cuando se muestra en situaciones de franca ridiculez. Otro tanto ocurre con el padre Antonio, quien, en su verborrea, acude a las expresiones y exclamaciones más discordantes y prejuiciadas en un representante de la fe religiosa. Claro que, en este caso, su reacción es comprensible, si la analizamos dentro de la atmósfera reinante donde él, como uno de los portavoces del poder colonial español, ve próximo el fin de su posición privilegiada.

Queda fuera de toda discusión el hecho de que González intenta, dentro de la seriedad de los asuntos que plantea,

recrear aspectos de la condición humana que pueden servir para mover a la hilaridad del lector (las necesidades fisiológicas de diversos personajes) o para ridiculizar a esos "enemigos" antipáticos.

Naturalmente, nuestro autor demuestra poseer gran habilidad para la caracterización de personajes que exhiben plena identificación con el medio en que se desenvuelven y con su particular destreza para desempeñarse en el ambiente en que actúan.

Además, valga mencionar que, junto a los entes de ficción que pueblan estas obras, coexisten otros de la realidad histórica que, si bien no se personifican en los textos, son de gran significación para el mejor entendimiento de los mismos, a la vez que sustentan los diversos niveles de verosimilitud a que están sujetas las creaciones de este tipo.

Esta tendencia, que comienza a perfilarse con Mambrú..., donde se menciona, por ejemplo, al general Leclerc, cobra especial trascendencia a partir de Balada..., con la alusión a figuras de la política nacional como Pedro Albizu Campos, líder del Partido Nacionalista, y Santiago Iglesias Pantín, dirigente del Partido Socialista. Con La llegada..., se produce un verdadero desfile de nombres cuyas gestiones fueron de vital importancia, no sólo en Puerto Rico sino en todo el Continente. A manera de ejemplo, podemos señalar a los cubanos: Antonio Maceo, José Martí y Máximo Gómez, los norteamericanos: William McKinley, Ulysses S. Grant, William Randolph Hearst y Nelson Miles; el español Antonio Cánovas del Castillo; y los puertorriqueños: Luis Muñoz Rivera, Lola Rodríguez de Tió, Bonocio Tió, Sotero Figueroa, Pachín Marín,

José Gautier Benítez, Ramón Emeterio Betances, Salvador Brau, Manuel Zeno Gandía, José Celso Barbosa, Santiago Iglesias Pantín, Roberto H. Todd, Julio J. Henna, Román Baldorioty de Castro y Segundo Ruiz Belvis.

Siguiendo este patrón de fidelidad a personas y acontecimientos reales, José Luis González recurre a la alternativa de utilizar personajes de una supuesta anonimidad para discutir asuntos de vital importancia. Ello es patente en Balada..., donde dos hombres, en los que reconocemos a los escritores Luis Palés Matos y José I. de Diego Padró, reproducen, en forma parcial, la polémica que sostuvieron sobre aspectos tales como: antillanismo y negrismo vs. universalismo e hispanismo.

No hay duda de que José Luis González es un narrador de probada eficiencia y calidad, que ha demostrado, con creces, su habilidad para ahondar en la conducta humana, tanto cuando ésta es el resultado de motivaciones de tipo puramente psicológicas como cuando responde a razones que atañen a los desenvolvimientos históricos y sociales de nuestro pueblo.

2. Caracteres, tipos y siluetas. Dentro de la labor de José Luis González como creador de personajes de intensa vida dramática merecen recordarse los siguientes seres que atraviesan las páginas de sus cuentos y que sirvieron como taller de estudio y aprendizaje para el desarrollo de esta destreza de trabajar con verosimilitud en el carácter de unos o de señalar con trazos definitivos la conducta de otros: la protagonista de "La mujer" (5 cuentos de sangre); Marcelino Pérez de "En Nueva York", Juan de "La carta" y el púgil Martínez del "El vencedor" (El hombre

en la calle); Melodía de "En el fondo del caño hay un negrito", el niño protagonista de "Santa Claus visita a Pichirilo Sánchez", el adolescente de "La Galería", Lee Maloy de "El arbusto en llamas", George de "Esta noche no" y Bill Rawlins (En este lado); el personaje central de "La noche que volvimos a ser gente" (Mambrú se fue a la guerra y otros relatos) y el boricua de "Historia de vecinos" (Sin Nombre).

Como es obvio, doce de cuarenta y cinco cuentos poseen caracteres firmemente delineados. Esto representa un poco más de un veinticinco por ciento del total de relatos bajo consideración. Aunque, para efectos del público lector puertorriqueño, posiblemente sólo Juan, Melodía, Pichirilo y el puertorriqueño de "La noche que volvimos a ser gente" se recuerden sobre los demás, por razones que no necesariamente responden a criterios correspondientes a las capacidades para la caracterización. De todos modos, resulta halagador que una cuarta parte de las creaciones de ficción de este autor, dentro de un género, reúnan las condiciones de complejidad y hondura psicológicas que garantizan su entendimiento de la intrincada madeja de contradicciones que configuran al ser humano.

En la categoría de los boricuas angustiados, precisamente, se encuentra Andrés Morales, el protagonista de Paisa, primer relato de extensión novelesca de José Luis González. Por medio suyo se hace clara la intención del autor de contraponer los dos planos conflictivos existentes en la obra. Por un lado, el ambiente social negativo en que los puertorriqueños tienen que debatirse, envueltos en actos contrarios a la ley, y el mundo

torturado de la intimidad, herido por los fracasos y las dificultades engendrados por las injusticias.

El otro partícipe de la narración, su contrapartida rufianesca, desempeña el papel del truhán típico.

Dos personajes de Mambrú se fue a la guerra se ubican dentro de los parámetros que dictan las exigencias para la formulación de las criaturas principales en los relatos: Joe y Marie Croizant. Como es natural, el primero es el más destacado de ambos, dado que es sobre supersona que giran los acontecimientos a través de las tres "jornadas". La crisis de su identidad se pone de manifiesto a medida que los incidentes de la guerra le van revelando el sinsentido de su presencia en el campo de batalla. El caso hace explosión ante la francesa. Una vez más, el choque con la realidad adversa sirve como acicate para descubrir el problema interior. Marie, por otro lado, se muestra con una gran densidad como carácter, a pesar de que su desenvolvimiento está limitado a la jornada "Liberación". Aparte de su propio sentido de culpa por el papel que debe desempeñar ante dos hombres de distintas invasiones a su país, cumple el propósito capital de revelar a Joe el rol que éste desempeña como mercenario en un ejército que esclaviza a su pueblo. De modo que cada uno de ellos es una ficha movida en contra de la voluntad personal por circunstancias distintas que manejan sus vidas. A pesar de ello, Marie es la figura femenina más importante desde "La mujer" y acaso la más intensa de todas las que ha trabajado González.

Completan el mundo de esta obra una serie de tipos como el sargento norteamericano Carlson, que encarna los rasgos ya

sabidos del militar común y vulgar; la novia norteamericana de Joe, Judy Greenberg; y una constelación de exiliados de varias nacionalidades, como es el vasco Iñiqui Barrenechea; el gallego Fandiño; el gitano José Manuel; los cubanos Juan Candelas y el barbero Eligio; el pintor brasileño Edison Leitao; y Maruja, la española.

Junto a todos ellos encontramos otros personajes que, en virtud de su limitada presencia, en muchas ocasiones, sólo sirven como apoyo circunstancial de la acción y que funcionan como meras siluetas. Tales son, por ejemplo, los casos de los combatientes alemanes y norteamericanos envueltos en la guerra, asimismo como de los argelinos y gendarmes franceses que, si bien los sentimos hablar y moverse, son, ciertamente, un vehículo para configurar ciertas vertientes que completan el ámbito vital en el cual se desenvuelve el puertorriqueño.

En Balada de otro tiempo se reúne el clásico triángulo amoroso en el que los dos hombres son rivales -Rosendo Arbona, el marido agraviado, y Fico Santos, el amante-, en disputa por la figura central femenina, Dominga. De alguna manera, los tres forman una entidad supraindividual que recoge los lazos de comunión y diferencias que giran en torno del amor, la venganza y la culpa. Perseguidor y perseguidos, no sólo se caracterizan a sí mismos, sino también por medio de la relación contrapuntística en que se van desarrollando y develando ante nuestros ojos como seres humanos. Aparecen frente a nosotros como elementos característicos de una sociedad en la que los valores tradicionales del ordenamiento criollo aún conserva los rasgos esenciales del mundo

español, en lo que se refiere a los asuntos del honor. Sin embargo, es como si en esa huida de "tierra adentro", de la montaña a la costa, no solamente escaparan dos personas del castigo por la infidelidad, sino que también el castigador ingresara en otro mundo en el que su misión perdiera sentido en un Puerto Rico que se disocia de la altura y sus postulados morales. El acelerado ingreso en la urbanidad conlleva el abandono de un orden axiológico que desaparece con sus estructuras sociales.

Vale la pena destacar que Dominga es, sin lugar a duda, el carácter femenino más ampliamente atendido por González. Rosendo y Fico, por su parte, ya antes habían sido expuestos en distintos personajes de sus cuentos. Lo que es valioso en ellos, en esta oportunidad, es que son tratados con mayor amplitud y establecidos como figuras permanentes de los conflictos de convivencia amorosa del relativamente primitivo y elemental mundo del campo.

La joven Tita y la médium doña Fela tipifican la jibaridad y la negritud, la mujer campesina y la mujer pueblerina, ambas de los estratos sociales populares.

Al lado de estos personajes, destacan, por vía del contraste, las siluetas de los hombres y mujeres (especialmente negros) que, insertos en un ambiente de pueblo, manifiestan en sus modos y costumbres un nuevo Puerto Rico en vías de transformación industrial.

A medida que José Luis González ha ido acercando claramente su ficción narrativa al acontecer histórico puertorriqueño, la participación de sus invenciones se ha inclinado hacia la ver-

tiente colectiva más bien que a la individual. El mejor ejemplo de ello es La llegada, en la que es evidente el deseo de insertar todos los sectores representativos de la sociedad boricua en el momento clave de la invasión norteamericana. En la estructuración ideológica de todos y cada uno de ellos, el autor se propone descubrir la respuesta de los fenómenos operantes en nuestro medio que explican la conducta del País ante ese evento decisivo para su futuro. En esta obra no interesan los caracteres y los problemas individuales. El protagonista ahora es todo un pueblo que se debate entre sus convencimientos y sus dudas. El signo de "crónica" en que se inscribe el relato le da un perfil de épica reflexiva al funcionamiento de sus personajes.

El espectro ideológico está fielmente ejemplificado por el separatista don Adrián Calomer; los profesionales, Lcdo. Juan José Benítez y el Dr. Ramón Martínez Coss; los incondicionales de la Península tienen sus representantes en los españoles Sebastián Camuñas y el padre Antonio; el obrero socialista es Catalino Romero; la negrada criolla se ilustra con Quintín Correa y el coronel Jonathan Mackintosh retrata las fuerzas militares del nuevo colonizador.

En un plano más genérico a estos tipos, figuran siluetas y sombras como Petronila, esposa de Quintín; la esposa y la hija de Martínez Coss; las prostitutas Casiana y Engracia; la jibarada y la escuadra española, que redondean el marco ambiental.

Con La llegada, José Luis González logra el diálogo apropiado con el carácter de las masas.

CAPÍTULO V

ESTRUCTURA NARRATIVA

A. Preámbulo. A la par con el proceso mediante el cual José Luis González desarrolla las zonas temáticas de sus narraciones, acude a la utilización de cambios formales que ponen en evidencia su voluntad de marchar a un nivel parejo con el desenvolvimiento de los hechos y los avances ocurridos en el campo de la literatura. Ello es así porque, dada la naturaleza realista de su producción, no puede, en modo alguno, sustraerse a su carácter dinámico y verista, generador de variantes que operan en todos los niveles de la vida y que, a su vez, son causa y efecto de otras transformaciones.

Si bien la historia narra los acontecimientos en secuencia cronológica, apuntando los aspectos más sobresalientes de determinado período, la literatura amplía esa visión para puntualizar los factores internos y externos que emanan de la situación y que afectan de un modo individual o colectivo a la sociedad.

La interrelación entre la realidad cambiante y la literatura implica, además, que, dentro de esta última, tienen que producirse alteraciones de tipo estructural que contribuyan a la representación efectiva de los aspectos que se pretenden destacar. Una obra en cuya concepción no converjan o no se acoplen sus diversos ingredientes puede resultar en un texto

anacrónico o que no trascienda más allá de su mera redacción. De ahí que, en la formulación artística, el escritor ha de determinar, con justa perspectiva, los moldes en que ha de verter sus preocupaciones para evitar dislocaciones innecesarias.

El surgimiento, para la década del 50, de corrientes como el "Nouveau roman" francés, así como el movimiento renovador hispanoamericano, marcan, dentro de sus respectivas particularidades, una nueva modalidad literaria encaminada primordialmente a la creación de una literatura ajena a las luchas civiles. Alain Robbe-Grillet, máximo defensor de la tendencia francesa, preconizaba, entre otras cosas, el rechazo de los moldes novelísticos tradicionales, la objetividad aséptica y el formalismo absoluto. De ahí su concepción, a-social del arte y su condena del realismo socialista y el compromiso.¹ Con esos postulados estéticos se produce lo que González ha denominado el "divorcio irracional de la realidad artística y la realidad histórica..."², dando lugar a un arte de evasión, que rehuye la crisis histórica del momento. Para José Luis González, fina inteligencia crítica, atento a los problemas urgentes del hombre, "...estos intentos de hacer una literatura que sea puro lenguaje, sin anécdota y hasta sin personajes, es una pérdida de contacto con la realidad histórica. La anécdota, al fin y al cabo, no es sino el vínculo entre la realidad lite-

¹Andrés Amorós, Introducción a la novela contemporánea, p.219-225.

²José Luis González, en Buenaventura Piñero, "Entrevista con José Luis González", p.6.

raria y la realidad histórica, que no son la misma cosa pero guardan una relación indisoluble en todo verdadero arte."³

En consonancia con estas ideas, nuestro autor ha indicado en cuanto a su "técnica", entendida por él como "recursos expresivos", que:

En suma, las "técnicas" son importantísimas, pero para mí siempre han sido un medio, nunca un fin en sí mismas. Es decir, que deben utilizarse e inventarse sólo cuando son necesarias para decir de la mejor manera posible lo que se quiere decir."⁴

En otro momento advierte que: "En una obra de arte no es posible separar el contenido y la forma." Sabe que "La obra no es sino un contenido formalizado."⁵

B. Técnicas narrativas. Si bien González manifiesta, desde sus inicios, dominio del arte de contar, no es menos cierto que, con el correr del tiempo, su habilidad se depura, se afina, respondiendo tanto a la dinámica del proceso histórico general, como al crecimiento individual del autor en su enfrentamiento con la realidad que le ha tocado vivir.

Sus primeras colecciones de cuentos, a pesar de ser libros fraguados en sus años juveniles, buscan ajustar, en forma integral, contenido y continente en la expresión artística. De ahí su firme voluntad de dotar cada relato con recursos narrativos

³Ibid., p.7.

⁴José Luis González, en José B. Fernández, "Entrevista con José Luis González", Revista Chicano-Riqueña, 1981, p.50.

⁵Ibid., p.51.

de hoy. Como es natural, no es posible exigirle una total maestría, ya que la misma sólo será posible en la medida en que el autor vaya adquiriendo mayores conocimientos y templando o asimilando sosegadamente las nuevas corrientes del cuento y la novela.

Ahora bien, un recorrido a través de la obra de ficción del creador puertorriqueño nos lleva a observar una gama de posibilidades de construcción que comprende desde las más tradicionales o convencionales hasta las más modernas. Todo ello responde, sin lugar a duda, a la necesidad de ajustar sus diversas etapas de desarrollo con nuevos medios de expresión.

Refiriéndose a este asunto, aunque específicamente con relación a la novela, Andrés Amorós ha indicado:

Podríamos decir que, hoy, no es el tema el problema fundamental que se plantea el novelista al empezar a trabajar. Ni la forma, entendida como puro estilo, lenguaje más o menos culto o popular. Sí lo es la forma en sentido amplio, como principio configurador de toda la obra: tono y planteamiento estructural, de la arquitectura o composición. Pero, sobre todo, elección de una perspectiva para narrar, de un punto de vista desde el cual se enfocará todo el relato.⁶

Con el propósito de facilitar el análisis que haremos sobre estos aspectos de la producción artística de González, procede examinar, en primer lugar, los cuentos, para entrar luego en los relatos de extensión novelesca.

⁶ Andrés Amorós, Op.cit., p.63.

1. Perspectiva o punto de vista. En la cuentística de José Luis González encontramos que su principal foco de visión es el de tercera persona (omnisciente o no omnisciente). De los cuarenta y cinco cuentos considerados, treinta y dos caen bajo este enfoque y sólo trece están narrados desde la vertiente de la primera persona, la cual comprende el punto de vista de un personaje que cuenta su historia, un personaje-observador o del autor-testigo.

Independientemente de la polémica surgida entre muchos escritores contemporáneos sobre la validez de uno u otro recurso para lograr el efecto de realidad más propio, es obvio que las circunstancias particulares de cada autor lo hacen fijar la posición que mejor convenga a sus intenciones. Por eso, como indica Andrés Amorós, tiene que existir cierto grado de "relativismo", ya que: "Una determinada técnica puede ser útil en un momento dado de una obra concreta y con cierta finalidad, pero no en otro pasaje de la misma obra, ni mucho menos en otra obra, con finalidad distinta".⁷

Es claro que en José Luis González, quien se inicia como un autor experimental, la alternancia en su posición frente a lo narrado -patente desde sus primeros relatos- obedece a la búsqueda de medios que expresen mejor el mensaje del cual es responsable. No hay que olvidar el hecho de que González comienza su labor creadora influido por unas fuertes convicciones políticas que, en

⁷Ibid., p.98.

algunos casos, lo llevan a poner el arte al servicio de su ideología socialista. Son estos cuentos los que, según el propio autor, "se resienten de una obviedad contenidista, de un cierto propagandismo."⁸

a. Tercera persona: Omnisciencia y objetivismo. La utilización del ángulo omnisciente es el que ofrece libertad al autor para contar los sucesos, penetrar en la mente de sus personajes y hacer sus propios comentarios. Dicho de otro modo:

El narrador omnisciente, a la manera tradicional, de tono épico, diríamos, utiliza la tercera persona para narrar desde fuera los sucesos novelescos, pero sin prohibirse a sí mismo -a su voz de narrador- el comentar, adelantar acontecimientos, el caracterizar moralmente a los personajes, etc. El narrador está en todas partes, todo lo sabe, actúa como un dios frente a sus criaturas, y procura hacérselo ver así al lector.⁹

Este procedimiento tiene en la obra de González diversos grados de significación.

Así, por ejemplo, figuran casos como "Mar" y "San Andrés" en los que se narra o describe una situación particular sin que se intente, a la vez, profundizar excesivamente en los procesos síquicos de sus personajes. Sólo mediante algunas indicaciones percibimos la omnisciencia parcial del relator. En "Mar", que

⁸ José Luis González, en Arcadio Díaz Quiñones, Conversación con José Luis González, p.39.

⁹ Mariano Baquero Goyanes, Estructuras de la novela actual, p.120.

se distingue, sobre todo, por su atmósfera poética, dice:

Pero el pez que ha picado debe ser grande: el bote se sigue virando. Ya el agua casi lame la borda. El pescador siente en todo su cuerpo el escalofrío del miedo. Las piernas se le aflojan como si fueran de trapo.¹⁰

Otro tanto ocurre en "San Andrés", donde la situación se plantea del siguiente modo:

Pero al día siguiente, en la tala, Ramón Pantoja calculó que aquella cosecha iba a dejarle mucho más de cuatro pesos. Y se sintió feliz pensando que con el sobrante podría comprar el jerezano de casta que le había ofrecido en venta Silvano Matías.¹¹

En cuentos como "El cobarde", "Cangrejeros" y "La desgracia", donde tampoco existen complejidades técnicas, la presencia del autor es evidente.

El primero produce una pequeña confusión cuando se expresa: "Si no recuerdo mal, se llamaba Eladio Pantoja."¹² Dicha fórmula, propia del cuento oral, hace pensar, en primera instancia, que se trata de un personaje o autor-testigo, el cual comunica lo observado. Sin embargo, una lectura detallada apunta nuevamente al creador omnisciente cuando dice: "Allí también olvidaba a

¹⁰ José Luis González, Cuento de cuentos y once más, p.24. (Salvo que se indique lo contrario, los subrayados de las citas que siguen son nuestros.)

¹¹ Ibid., p.32.

¹² Ibid., p.121.

ratos que afuera había una calle. Una calle llena de gente inexplicablemente hostil."¹³ Más adelante añade: "Un humo denso, apestoso a tabaco y café crudo, parecía salir de todos los rincones. Eladio sintió cómo empezaba a quemarle los ojos."¹⁴

En "Cangrejeros", junto a la descripción minuciosa de la llegada de los negros al manglar y su eventual asentamiento, no falta el comentario personal del narrador. Ello se patentiza en el siguiente pasaje:

Eran negros. Unos altos, de lustrosa piel y facciones finas. Otros bajetones, de bombes gruesos, nariz roma y pasa calorada. Todos negros, porque el jíbaro no es capaz de vivir en el manglar.¹⁵

"La desgracia" es otro caso donde el autor utiliza el discurso narrativo para dar sus propias impresiones.

Después de cumplir la condena, Panchito Avilés volvió al campo para vivir como perro realengo, con el hambre mordiéndole los talones. Cuando acierta a pasar frente a "su tierra", experimenta una sensación extraña que le nubla la mirada y, a veces, revienta en lágrimas. El desgraciado tose, y el pecho le suena a cueva. Panchito Avilés está condenado a diluirse, como una sombra errante, en los caminos sin fin de la desgracia.¹⁶

Existen otras narraciones, como "La guardarraya" y "Miedo", donde la presencia del autor en la mente de los personajes se hace más evidente, ya que saca a flote sus más íntimos pensamientos.

Tal es el caso de Ventura Matías, en el primer relato, de quien se apunta:

¹³ Ibid., p.122.

¹⁴ Ibid., p.124.

¹⁵ José Luis González, En Nueva York y otras desgracias, p.16.

¹⁶ José Luis González, Cuento de Cuentos..., p.68.

Ya está en el batey. Hace un esfuerzo y se yergue; le parece que se va de espaldas. Entonces, la alucinación: la alambrada comienza a moverse hacia adelante, ya rodea el bohío, ya lo oprime entre sus tentáculos erizados de púas, ya lo ahoga, ¡lo ahoga! Una angustia sin nombre invade al borracho. Grita, grita hasta que le duele la garganta. Después, todo gira a su alrededor, todo se disuelve en la oscuridad, todo se convierte en nada.¹⁷

Con Lupercio Andrade se da otra situación de caos y angustia síquica, hija, en esta ocasión, de la cobardía del protagonista de "Miedo".

Lupercio ya no podía dominar su miedo. Sencillamente no podía. Un grito le empezó a subir por la garganta. Se esforzó por contenerlo, y comprendió que no podría. Lo sintió trepar hasta su boca, irresistible. Ya, maldita sea...;Ya!¹⁸

Es evidente que, entre estos dos cuentos de 1943 y 1945, respectivamente, median diferencias, poco perceptibles, pero que demuestran la depuración de destrezas adquiridas. Si en el primero observamos una descripción detallada de la alucinación que sufre el borracho y de la reacción que le provoca, con "Miedo" se perfila la desesperación desde una posición que, no sólo parte de las expresiones del autor, sino que emerge de la interioridad del protagonista. Estamos ante una situación de adelanto técnico, pues el narrador, siguiendo el método sencillo de la descripción convencional, presenta, en forma directa, el contenido síquico del protagonista.

¹⁷ Ibid., p. 72.

¹⁸ José Luis González, En Nueva York..., p. 24.

Existen otros relatos en los que González, con total control, sondea no sólo el interior del personaje central, sino que permea la vida y los pensamientos de quienes componen su mundo narrativo, llegando, incluso, a formular el sentir de toda una colectividad. Esta situación está presente en varios relatos de su primer libro.

Un ejemplo, en esta dirección, se muestra en el relato "En la sombra" que, según el creador, es uno de sus "cuentos malogrados". Para empezar, observamos que la narración se desenvuelve a base de la descripción fidedigna del nuevo ambiente del cañaveral en que se ubica a Alfredo Fernández, personaje ciudadano, que va a trabajar a una central azucarera. El desconocimiento del joven, con respecto a la realidad campesina, se perfila en el segmento que prosigue:

Inmerso en sus pensamientos, ignoraba a cuantos se movían a su alrededor. No oía ni veía a la peonada que se internaba en los callejones, camino del corte, ni el chirriar de las lentas carretas de bueyes, ni los gritos airados de los capataces. En ese momento, sólo él vivía y caminaba y pensaba en aquel lugar.¹⁹

A lo largo de la narración, notamos el proceso de toma de conciencia de Alfredo mediante incursiones rápidas a sus cavilaciones y sentimientos: "'Esta casa debe ser inhabitable en tiempo de lluvia.' " 0 "A Alfredo, la compasión se le ha hecho nudo en la garganta."²⁰

¹⁹ José Luis González, Cuento de cuentos..., p.95.

²⁰ Ibid., p.104, 105.

Finalmente, se produce el desborde ideológico del autor, quien narra en tercera persona, pero, a la vez, se identifica directamente con el protagonista. Da la impresión, entonces, que el punto de vista es del personaje, cuyas preocupaciones tienen justa correspondencia con las inquietudes del escritor.

Dos pasajes que ilustran lo que venimos diciendo son:

El muchacho piensa en la vida de la ciudad. Piensa en la escuela. Esa escuela que ahora es para él símbolo de ignorancia, una institución fracasada en su misión formadora, donde el estudiante adquiere un concepto falsificado de la vida.²¹

Y, luego:

El hombre ecuánime que hay en Alfredo Fernández se rebela:

-¿Por qué ha de ser ese hombre el dueño de tanta tierra? ¿Por qué, si nunca se ha encorvado sobre un surco, si nunca ha cortado una caña? ¿Por qué todos esos peones tienen que matarse trabajando de sol a sol para que él se llene los bolsillos, para que pueda mandar un hijo a una universidad norteamericana donde se graduará de explotador de los infelices? ¿Por qué estos hombres, que son los que dejan la vida en el trabajo, no son los dueños de la tierra?²²

En este mismo cuento, y en un cambio de centro de interés, José Luis González, escruta la mente de un peón de la caña y la conducta de Cunito García, dependiente de la tienda, otro explotado de la economía rural. Con relación al primero dice:

Después de sorber el licor y paladearlo con un chasquido de la lengua, saca de un bolsillo una moneda de cinco centavos y la pone sobre el mostrador. (El hombre hace eso con pena, casi con remordimiento. Sabe que con ese dinero hubiera podido comprar media libra de harina de maíz para que los

²¹Ibid., p.106.

²²Ibid., p.107.

hijos comieran marota y no se acostaran con hambre. Pero el cuerpo le pedía ese trago de ron; el pobre cuerpo dolorido, estrujado, gastado bajo el sol en la brega del cañaveral.)²³

En referencia al otro personaje señala:

Cunito García, el dependiente, sí conoce la tragedia de estos infelices. Pero él es también otro explotado. Quizá gana un poco más que ellos, pero su vida es igual: una casa reducida y vieja, una mujer desgredada que se ha marchitado delante del fogón, tres hijos pálidos y llorones que le amargan la vida.... Todo eso le ha ido endureciendo el corazón. ¿Por qué se va a condoler de nadie, si él es otro desgraciado?²⁴

Una narración en la que González pulsa los motivos que rigen la conducta de una colectividad es "El ausente". Allí, como resultado de su total dominio de lo que saben todos sus personajes en relación con otros, leemos:

El hombre -¡y qué hombre, membrudo y gallardo como un toro!, apreció con codicia el joven mujeriego del barrio-...²⁵

En relatos posteriores como: "La hora mala" y "En Nueva York" se advierte, quizás con mayor claridad, la combinación de diversos puntos de vistas que, dentro de la técnica común de tercera persona, limitan un tanto la omnisciencia del autor. De este modo se logra una mayor verosimilitud en lo que se comunica, dado que la exposición parte de un ser que se mueve a impulsos de su propia realidad y no sólo como un reflejo automático de su inventor.

²³ Ibid., p.99. (Subrayado del autor.)

²⁴ Ibid., p. 99-100.

²⁵ José Luis González, En Nueva York..., p.12.

En "La hora mala" ocurre un cambio de enfoque en el momento en que se relata el ambiente de prostitución en que se ha envuelto la hermana del protagonista José Collazo. Ahora la situación se observa desde la perspectiva de la encargada del burdel:

Pero a pesar de lo que dice, la mujer no puede pensar por un momento en despreciar la posición que ocupa. Hay algo que halaga en eso de ser la autoridad... después del propietario, por supuesto. ¡Pero como él nunca da la cara para la parte fea del negocio! Y además, Encarnación Rodríguez conoce de cerca la suerte que han corrido sus compañeras de juventud. Todas están arrumbadas hoy en un arrabal cualquiera, muriéndose de necesidad. Tan pronto dejaron de ser útiles, las pusieron en la calle. A ella no le hicieron lo mismo porque ella, a pesar de ser inútil para la cama, supo hacerse necesaria para el negocio.²⁶

En el cuento "En Nueva York", mientras Marcelino Pérez yace enfermo en un camastro, trae a la memoria su llegada a la gran urbe y los problemas que tuvo que enfrentar desde el primer momento. Todos los sucesos, expuestos con el detallismo propio del autor omnisciente, tienen su contrapeso cuando, en determinados segmentos, lo que se perfila es la interioridad del joven. Después de ocurrir la rememoración, su mente enfebrecida fluye con un buen grado de atropellamiento:

²⁶ Ibid., p. 89-90.

Su confusión persistía, pero se le ocurrió preguntarse qué era lo que esperaba ahora. No supo responderse. Seguía temblando, a sacudidas periódicas. De pronto algo lo alertó: un ruido insignificante, que sólo el profundo silencio nocturno dejaba llegar hasta su oído. Puso atención. Eran pasos de alguien que caminaba hacia él, taconeando a breves intervalos sobre la acera. Una mujer, sin duda. Sí, una mujer sola. Una mujer sola con su cartera. Y la cartera, seguro, con dinero. Con mucho dinero, quizá. Recordó la idea que lo había empujado a la calle: "¡Afuera tiene que haber algo!" Eso era. Eso. Dinero era lo único que necesitaba. Dinero para irse a Puerto Rico. Irse a Puerto Rico, donde hasta en enero el sol es una caricia ardiente. "¡Afuera tiene que haber algo!" ¡Ah!²⁷

Es claro que en este relato se da un paso significativo, ya que se incursiona, como un anticipo, en la técnica de la corriente de la conciencia mediante la convención básica del autor omnisciente.

En este relato cristaliza una mayor complejidad cuando, dentro de la rememoración de Marcelino, la esposa de su primo cuenta cómo muere su marido. En la narración, escrita en tercera persona, fluyen los hechos externos de la anécdota, a la par que se explora en la conciencia del moribundo:

La mujer, dominándose y recayendo en su aflicción a ratos, lo contó todo. Luis era estibador en los muelles. Dos días antes estaba en su trabajo, sacando mercancías de un vagón, cuando sintió que alguien chocaba con fuerza contra su espalda. Volvió la cabeza a tiempo para ver al hombre que seguía corriendo y desaparecía entre unas estibas. En ese instante oyó una detonación y sintió un dolor agudo en un costado. Mientras iba cayendo al suelo, dos hombres corrieron hacia él. Uno era un policía con un revólver en la mano. El otro era un compañero de trabajo.

²⁷ Ibid., p. 119-120.

Lo último que Luis oyó antes de morir se fueron las palabras del otro estibador al policía:

-Dammit, you've shot the wrong man!²⁸

Valga mencionar, en este momento, que el cuento "El vencedor", cuyo punto de vista en el libro original encuadra perfectamente dentro del molde de autor omnisciente, conocedor absoluto del interior del protagonista, sufre, con su reestructuración, cambios que lo convierten en una narración enteramente moderna. Ahora el monólogo interior fluye directamente de la siquie del protagonista, sin indicaciones específicas del autor, pero subrayado por el uso de bastardillas. A manera de ejemplo, veamos la alteración que sufre un mismo segmento del relato. En la narración original se apunta:

Y sabía que era verdad. Ya la había visto poner a muchos en la calle por menos de lo que él debía.

Se alisó el pelo lo mejor que pudo con las manos, se puso el gabán y salió a la calle. Los mil y un ruidos y la cegante claridad de afuera le produjeron otro mareo breve.²⁹

Una vez se reestructura el texto, lee de este modo:

Y sabía que era verdad: por menos de lo que él debía la había visto poner a otros en la calle. Volvió a abrir los ojos y se pasó una mano por la barba crecida (la protección que solía oponer a los guantes adversarios antes de

²⁸ Ibid., p.109-110.

²⁹ José Luis González, El hombre en la calle, p.46.

que la prohibiera el nuevo reglamento, y que había dado origen a su seudónimo profesional: Kid Erizo). Diez pesos antes de mediodía, se alisó el pelo con las manos de nudillos inflamados para siempre, o ne desocupa. Regresó al camastro, se sentó y se calzó lentamente los zapatos, apoyando el pie en la rodilla contraria para no tener que inclinarse. Acabó de ponerse la chaqueta mientras bajaba las escaleras.

El bullicio y la deslumbrante claridad de la calle le produjeron otro mareo breve. Con un café caliente se arregla todo, mientras los mocosos del vecindario lo seguían tirándole de la ropa y diciéndole campeón, campeón.³⁰

"La despedida", que se desenvuelve primordialmente a base de los recuerdos de la protagonista, informa con detalle los incidentes que marcaron su vida desde la niñez hasta desembocar en el doloroso presente.

En una transposición de lugar, el centro de interés se enfila hacia las figuras de don Celso Monagas y su esposa, quienes van en busca de la campesina. El matrimonio queda definido, sobre todo, por el diálogo rápido y conciso. Ello, obviamente, representa otra alternativa, puesto que la caracterización no parte de expresiones del autor, sino que se desprende de los gestos y las palabras que generan los mismos personajes.

³⁰ José Luis González, La galería y otros cuentos, p.92. (Subrayados del autor.)

"El abuelo" es otro relato donde el diálogo ocupa un lugar de extraordinaria importancia porque, a la par con las descripciones del autor, transcurre la realidad misma de los personajes, distinta totalmente a los intereses y preocupaciones del narrador.

Entre el abuelo y el nieto se ha establecido, por medio del diálogo, un paralelismo de signo antitético, ya que, aun con su mutua relación, existe un abismo generacional influido sustancialmente por el marco histórico que les ha tocado vivir.

El cuento "Sin agravio", que sigue la línea de exposición en tercera persona, opera en un plano de franca objetividad, pues, si bien existen acotaciones, entre paréntesis, que amplían la descripción, no implican, en modo alguno, omnisciencia del autor. En esta ocasión, lo que interesa es su conducta externa, quedando fuera cualquier intento de incidir en su mundo interior. Estamos, por lo tanto, ante un punto de vista imparcial, afín con la sicología del comportamiento.

Un teórico de los procedimientos narrativos ha puntualizado:

Si el narrador se contenta con describir desde fuera sin permitirse ninguna filtración de su voz, ningún latiguillo del tipo de "nuestro héroe", "como dijimos en un capítulo anterior", etc., puede aspirar a conseguir una cierta sensación de imparcialidad, de neutralidad, como si el relato se contara por sí solo.³¹

³¹ Mariano Baquero Goyanes, Op.cit., p.121.

"La tercera llamada" es un caso excepcional, ya que, no empece la narración en tercera persona, existe una complejidad interna de signo vanguardista que lleva al autor a clasificarlo como "el cuento más 'al día' de toda su producción." Es un relato polisémico; es decir, abierto a diversas posibilidades interpretativas.

La acción del relato se mueve entre la realidad e irrealidad de los personajes, que infunde a su atmósfera un matiz de tipo enigmático. De ahí la dificultad del texto, cuyo mensaje no está directamente expresado, sino que se comunica, a manera de catarsis, por medio de una especie de parábola.

b. Primera persona. La narración en primera persona que, como señala Andrés Amorós, "supone el perspectivismo absoluto", ya que "facilita mucho la narración, pues resuelve con sencillez el problema del punto de vista",³² está presente en la obra de José Luis González desde que comenzó su labor creadora.

Dentro de este enfoque existen distinciones con respecto a quién cuenta la historia. Así, por ejemplo, tenemos las narraciones: "Viejo Melesio", "¡No creo en Dios!", "Regalo de Reyes", "El compadre", "Pájaros de mar en tierra", "El cacique" y "Una caja de plomo que no se podía abrir", las cuales parten de un personaje que cuenta lo que ha observado.

"El viento", "La galería", "Historia de vecinos", "La noche que volvimos a ser gente" y Mambrú se fue a la guerra, atienden la realidad de un personaje que cuenta su historia.

³² Andrés Amorós, Op. cit., p.99.

Un cuento que ejemplifica el caso del personaje-testigo es "El cacique", donde leemos:

Llegado el día de los comicios cuando yo acababa de cumplir los once años, los alrededores de la casa hervían de gente. La peonada aguardaba los camiones que debían conducirla a las casillas electorales. Yuyo se movía entre todos, agitando sus brazos (largos como aspas de molino, me decía yo, que ya era capaz de evocar lecturas) sobre las cabezas de los jíbaros.³³

Otro tanto ocurre en "Una caja de plomo...", donde el personaje-testigo se identifica con el dolor de la madre cuyo hijo muere en el campo de batalla. El tono con que cuenta los sucesos, desde que se recibe la primera notificación de la pérdida del muchacho hasta la total seguridad sobre su muerte ~~así~~ como el efecto de angustia y desesperación en doña Milla-, convierte este relato ~~según~~ el decir de Concha Meléndez- en uno "acabadamente 'realista' ".

Dicha expresión la explica del modo siguiente:

Esto se debe al tono en que está narrado y al estilo en que está escrito, ambos realizadores de un efecto que se aproxima al de los cuentos orales de uno de esos narradores que atraen siempre un coro de oyentes. Con lo cual quiero decir que José Luis González en este cuento ha logrado la difícil fusión del cuento oral con el escrito, acogiéndose a la ilusión de la presencia de unos oyentes que le escuchan con los ojos agrandados por el asombro y los labios sellados por la emoción.³⁴

³³ José Luis González, Cuento de cuentos..., p.45.

³⁴ Concha Meléndez, "José Luis González", El arte del cuento en Puerto Rico, p. 294.

Un pasaje que ilustra esta postura narrativa es:

Esto sucedió hace dos años, cuando llegaron los restos de Moncho Ramírez, que murió en Corea. Bueno, eso de "los restos de Moncho Ramírez" es un decir, porque la verdad es que nadie llegó a saber nunca lo que había dentro de aquella caja de plomo que no se podía abrir. De plomo, sí, señor, y que no se podía abrir; y eso fue lo que puso como loca a doña Milla, la mamá de Moncho, porque lo que ella quería era ver a su hijo antes de que lo enterraran y... Pero más vale que yo empiece a contar esto desde el principio.³⁵

Observamos la presencia del personaje-actor en "La galería":

Luego me levanté, lenta, penosamente, y sin decir palabra me eché al campo luminoso y abierto, corriendo sin saber hacia dónde, sin pensar hacia dónde, corriendo, con una nublazón terrible ante los ojos, corriendo, lejos de aquella galería, lejos cada vez más lejos, pero nunca suficientemente lejos...³⁶

1) Monólogo interior. Según ha indicado Robert Humphrey, este procedimiento es "la técnica utilizada en el arte narrativo para representar el contenido mental y los procesos síquicos del personaje en forma parcial o totalmente inarticulada, tal y como los dichos procesos existen a los varios niveles del control consciente antes de ser deliberadamente formulados por medio de la palabra."³⁷

Este recurso, íntimamente relacionado con la primera persona y de amplia utilización en la narrativa del siglo XX, ha tenido cultivadores tan prestigiosos como: Fiodor Dostoievsky, Franz

³⁵ José Luis González, La galería y otros cuentos, p.127.

³⁶ José Luis González, Ibid., p.27-28.

³⁷ Robert Humphrey, La corriente de la conciencia en la novela moderna, p.36.

Kafka, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, William Faulkner, Ernest Hemingway, Virginia Woolf y James Joyce, entre otros. El mismo surge como consecuencia de los cambios operados en los estudios de la conducta humana que obliga a los autores a expresar una auténtica realidad, no sólo en los factores externos, sino en los aspectos más recónditos de la conciencia, a la luz de los descubrimientos realizados por la psicología experimental.

La vulgarización del psicoanálisis de Sigmund Freud, el psicoanálisis existencial presente en Franz Kafka, el relativismo metafísico y psicológico y la invasión del subjetivismo, en contraposición al objetivismo realista, son algunas de las tendencias que promueven el deseo de colocar al lector en el interior mismo de los personajes, mostrando, en forma directa, sus procesos mentales.

José Luis González, consecuente lector y estudioso de los escritores norteamericanos y europeos, integra a sus relatos el monólogo interior. Sin embargo -dado el carácter realista de su obra, atenta, sobre todo, a la reflexión de los grandes problemas de orden económico, social y político que aquejan a vastos sectores de la sociedad actual-, esta técnica opera en función de esos conflictos. Es decir, dicho método es el "recurso técnico circunstancial" que responde a la necesidad de dar con formas que expresen de la mejor manera posible los trastornos que producen en el individuo las dificultades a que se enfrenta en su diario vivir.

Ya en 1947, González escribe el cuento "Me voy a morir", el cual arranca de la condición de un hombre que agoniza, pero que,

con mente lúcida, monologa sobre los acontecimientos que lo llevaron a esa situación. Este fluir de la conciencia en un moribundo, que tiene un claro antecedente en los relatos "Un hombre muerto" y "A la deriva" de Horacio Quiroga, representa otro avance para nuestro autor, ya que permanece totalmente oculto, imponiéndose la perspectiva del protagonista.

Otras narraciones donde el monólogo interior ocupa un lugar de importancia son: Paisa, "El arbusto en llamas", "Esta noche no" y "En este lado".

En todas ellas encontramos un doble plano entre el presente de un hombre y su pasado. De hecho, estas historias muestran una realidad inmediata, conflictiva, que goza de unidad argumental en su presentación, desarrollo, clímax y desenlace. Integrado a esta estructura, el monólogo interior, que aparece en distintos momentos, mediante la evocación y hasta el sueño del protagonista, plantea acontecimientos fundamentales del pasado que explican la situación actual o que presenta los nexos propios de las diversas situaciones.

En Paisa, la anécdota real se inicia con la presencia de dos hombres que proyectan el robo de una bodega. Durante la espera de la hora indicada, uno de los personajes ofrece, por medio del monólogo interior, la historia de su vida desde la niñez hasta un pasado más cercano. Para ello, hay un cambio constante de lo consciente (su espera en la oscuridad del cuartucho) a lo inconsciente (evocación de su vida pasada), mediante cuadros y

escenas que se suceden sin indicación alguna del autor. Hay, por lo tanto, un hábil juego con el tiempo a base de la repetida interpolación de un monólogo interior en el cuerpo mismo de la trama. Sólo la tipografía marca un deslinde entre los dos planos. Al final de la obra, cuando se produce el clímax, en el momento del asalto y su posterior desenlace trágico, conocemos el proceso vital del personaje que, empujado por fuerzas económicas, emprende un éxodo cuyo final lo lleva a la desintegración moral y a la muerte.

En "El arbusto en llamas", Lee Maloy se encuentra, en el campo de batalla, atrapado entre fuerzas enemigas. Luego de una gran tensión, cae rendido por el cansancio. Inmediatamente, y sin que medien explicaciones, penetramos los umbrales de la inconsciencia y el tiempo con la exposición de un acontecimiento, ocurrido años atrás, en el que un negro fue quemado junto a unos arbustos. Por medio del fluir de la conciencia, sabemos que Maloy, con buena dosis de odio, participó en el asesinato. Una vuelta al presente, con el despertar sobresaltado del personaje, hace posible la culminación de la trama y su eventual e irónico final: una réplica de la muerte del negro.

En estos dos relatos -y de igual modo en "Esta noche no" y "En este lado-", el monólogo interior fluye directamente de la siquis de los protagonistas. Pero el recurso, más que un intento de puro análisis interno, opera en función de situaciones que competen a la realidad social que afecta a los personajes. Lo que interesa destacar es la opresión, los prejuicios, las injusticias, etc., a que está sometido el hombre actual.

Un relato muy particular, donde se entremezclan diversos recursos, es "La noche que volvimos a ser gente". El mismo se presenta desde la perspectiva del protagonista-narrador, quien se dirige a un supuesto interlocutor (el cual lo acompaña mientras bebe cerveza, pero que en ningún momento interviene en la conversación), con el objeto de enterarlo de una significativa experiencia que había vivido cuatro años atrás, durante el apagón general que tuvo lugar en la ciudad de Nueva York. Todo lo que cuenta está matizado por la particular visión de un puertorriqueño con una conciencia social humilde. Ésta se pone de manifiesto a través de un lenguaje rico en giros populares, refranes y términos afines con el medio en que se desenvuelve la colonia boricua en Nueva York.

De modo que, este monólogo total, da paso a una estructura narrativa compleja que contiene diálogos y monólogos interiores que se insertan en la línea del relato, el cual fluye linealmente desde el presente en que se ubican los personajes. Todo lo que se siente es una proyección del protagonista narrador hacia su pasado, sin que éste anule la realidad desde la que se evoca lo ocurrido. La voz del relator sirve de puente entre ambos tiempos. Veamos el funcionamiento del monólogo general y sus ramificaciones. Un claro caso del monólogo global lo encontramos en:

¿Que si me acuerdo? Se acuerda el Barrio entero si quieres que te diga la verdad, porque eso no se lo va a olvidar ni a Trompoloco, que ya no es capaz de decir ni dónde enterraron a su mamá hace quince días.³⁸

³⁸ José Luis González, Mambrú se fue a la guerra (y otros relatos), p.117.

El diálogo dentro del monólogo se observa en:

[El "foreman"]:

Oye, ahí te buscan. Yo le digo:
¿A quién, a mí? Pues claro, me dice,
aquí no hay dos con el mismo nombre.³⁹

El monólogo interior dentro del monólogo queda establecido en el siguiente segmento:

Y cuando yo estoy ahí mirándolo [el hijo recién nacido] me dice mi mujer:
¿Verdad que salió a ti? Y le digo: Sí, se parece bastante. Pero yo pensando:
No, hombre, ése no se parece a mí ni a nadie, si lo que parece es un ratón recién nacido.⁴⁰

Se observa, además del gran monólogo y sus ramificaciones, la digresión como una característica más de la condición popular del protagonista, quien deja a menudo la línea del relato para agregar información que ayude a entender lo que cuenta o porque desea expresar su punto de vista sobre algo. Así, puede observarse cuando se lee:

Porque esta gente aquí a veces se imagina que uno viene de la última sínsora y confunde el papel de lija con el papel de inodoro, sobre todo cuando uno es trigueñito y con la morusa tirando a caracolillo.⁴¹

Con Mambrú se fue a la guerra participamos de tres momentos especialmente significativos en la vida de un soldado puertorriqueño, quien narra lo acontecido con todo el detallismo que le permite su condición de personaje central.

³⁹ Ibid., p.120.

⁴⁰ Ibid., p.131.

⁴¹ Ibid., p.119.

El texto, que aparece fragmentado en "jornadas", lleva los subtítulos de "Liberación", "Los héroes y "Maruja (seis años después)". Las dos primeras nos informan de situaciones que ocurren durante la Segunda Guerra Mundial. La tercera corresponde a un período posterior a la misma.

En todas ellas, José, el protagonista, cuenta lo sucedido con gran acopio de detalles y con una precisión casi militar. En su narración llega incluso a adoptar los giros propios de un estratega en contienda. Esto es fácil de advertir en el pasaje que sigue:

Tuve que reconocer mentalmente que la alusión a las hermanitas había sido una operación de franqueo ejecutada con innegable brillantez: mi principal línea de defensa había sido concebida para resistir un ataque frontal. Fue inevitable, pues, que la sorpresa me obligara a ceder terreno.⁴²

El detallismo del que el narrador hace gala es evidente en el siguiente pasaje:

Abrí la caja de cartón de las raciones K, la vacié y después la rasgué en unas cuantas tiras. Junté éstas con varias ramitas que había dispuesto entre la tierra y el saco de dormir y que el calor de mi cuerpo había secado durante la noche. Llené con agua de la cantimplora mi taza de aluminio, la coloqué sobre las ramitas y las tiras de cartón y vacié en ella el contenido del sobrecito de café. Rallé un fósforo y encendí el pequeño fuego. Mientras el café se calentaba, abrí la lata del compuesto de huevos y carne y lo comí, frío, con las galletas fortificadas.⁴³

⁴²Ibid., p.12-13.

⁴³Ibid., p.35.

Otro aspecto que destaca en este relato novelesco es que, junto a la descripción y narración de los factores externos de la acción, el protagonista puede recrear las dudas, los temores, las angustias, las alegrías, así como también todos los recuerdos que permean en su interior. No obstante, en la mayoría de los casos, sus estados anímicos o procesos mentales aparecen integrados al discurso narrativo, como un todo, sin que figuren distinciones tipográficas entre la palabra externa y la voz interna. Algunos textos que ilustran la situación son:

Intenté calcular las horas de marcha que tenía por delante, contando el regreso a la posición de mi unidad y la retirada hasta Bastogne. Pero, ¿a qué distancia estaba Bastogne? El dedo del teniente coronel había recorrido unas tres pulgadas sobre el mapa. Si la escala era de...
 "Manténgase despierto. Nadie sabe dónde han llegado los alemanes en este momento."
 El teniente coronel tiene razón, me estoy portando como un maldito civil y los alemanes no andan cazando mariposas.⁴⁴

Y, más adelante:

Esta vez emprendí el ascenso ayudándome con los dos brazos y la pierna izquierda solamente: el dolor de la derecha se hacía insoportable con cualquier movimiento. Pensé que si alguien pudiese observar desde lo alto mi penoso avance... y con ese pensamiento me vino a la memoria, arteramente, un lejano y ahora vergonzoso recuerdo de la niñez: aquella enorme y fea cucaracha que descubrí una mañana en el fondo del cubo para recoger arena...⁴⁵

Por otro lado, tenemos que, en determinadas circunstancias, se da el fluir de la conciencia subrayada por el uso de bastardillas:

⁴⁴ Ibid., p.52.

⁴⁵ Ibid., p.59.

"Delirando." Delirando estará tu madre. "Delirando" porque hablé en español, yanqui pendejo. ¿Qué carajos tengo yo que hacer aquí?⁴⁶

El diálogo dentro de la narración es también otro elemento muy significativo, ya que, a través suyo, se caracterizan los seres que componen este orbe novelesco.

Así, por ejemplo, Marie Croizat, en "Liberación", desahoga -por medio de la conversación, que culmina en insultos-, el resentimiento y el dolor que provoca su íntima tragedia.

En "Los héroes" y en "Maruja", tanto los soldados en pleno campo de batalla como los expatriados que malviven en París, se definen por sus palabras y hechos.

En todos ellos, los diálogos se distinguen porque responden a las peculiaridades lingüísticas de sus respectivos idiomas: francés, inglés, portugués, y el español tanto de las peninsulares como de los hispanoamericanos.

2) Literaturización del lector. Dentro de la perspectiva del protagonista-narrador de Mambrú..., González acude a una vieja posibilidad narrativa consistente en que la voz que guía el relato interpele la atención del destinatario para el mensaje que se propone articular. Todos recordamos el ya clásico "Amigo lector", y otras formas parecidas. Esto que, a la luz de los postulados de la crítica de una época, pareció la ruptura entre la coexistencia de los ámbitos de la ficción y de la realidad, la estética actual lo

⁴⁶ Ibid., p.69. (Subrayados del autor.)

entiende como la convivencia de dos "intertextualidades" perfectamente compatibles, dado que

...el destinatario de la creación poética es también, como su autor, y como ella misma, imaginario; es decir, que se halla incorporado en su textura, absorbido e insumido en la obra. El lector a quien una novela o un poema se dirigen pertenece a su estructura básica, no menos que el autor que le habla, y está también incluido dentro de su marco.⁴⁷

Ejemplo de esta "literaturización" es patente en la frase que sigue: "Lector: lo que sigue es triste, pero yo siempre me he resistido a ser injusto con las mujeres (aunque a Dios y a mí nos consta que ellas casi nunca han sabido corresponder)."⁴⁸

c. Convivencia de enfoques. El ejemplo de más de un punto de vista en una misma obra, a los fines de lograr, por lo menos, una óptica dual en el examen de los hechos narrados, está presente en varios relatos.

Una intercalación de métodos puede observarse en "El enemigo", donde el narrador -luego de contar lo ocurrido a Salomé Benítez en forma objetiva: palabras, gestos, hechos, sin penetrar la intimidad de los personajes- recurre a la utilización de paréntesis en los que hace comentarios personales, alusivos a la situación inmediata del protagonista y a la historia de Puerto Rico.

⁴⁷ Francisco Ayala, Reflexiones sobre la estructura narrativa, p.32-33.

⁴⁸ José Luis González, Op.cit., p.99-100.

Por otro lado, al final del cuento, el relator apunta: "Esto me lo contaron una tarde, no hace mucho, los jíbaros..."⁴⁹ Esta explicación, que pone en evidencia la intervención de terceras personas, así como los comentarios antes indicados, alteran la posición de un autor-testigo. Con ello, el escritor rompe el encasillamiento exclusivo de un punto de vista.

En "La carta" ocurre la yuxtaposición de primera y tercera personas. Como puede advertirse desde el título, el asunto se plantea en forma epistolar. Por medio de ésta, el protagonista pone al descubierto el inmenso amor que siente por su "bieja", a la que oculta su condición de mendigo en la ciudad, donde se ha refugiado con el propósito de escapar a la miseria imperante en el campo. Sólo que, en la urbe, la situación es, aparte de humillante, peor.

La voz narrativa en tercera persona que irrumpe inmediatamente después del protagonista, complementa, a manera de contraste, el sentido del cuento cuando da a conocer su condición de pordiosero que, en modo alguno, revela el personaje llamado Juan en su mensaje.

Una característica muy peculiar de Mambrú se fue a la guerra es que el punto de vista en primera persona se combina con el de segunda persona, que "...supone una muy peculiar

⁴⁹ José Luis González, En Nueva York..., p.39.

vuelta a la voz del narrador, la voz del creador frente a la criatura, como quiere Barthes; la del ser omnisciente, la del individuo que conoce una historia ignorada por el protagonista que la está viviendo, que la ha vivido ya, como quiere Butor."⁵⁰

Sólo que, en la obra de José Luis González, este punto de vista se hace más complejo, puesto que, en la transposición de perspectivas, el protagonista habla de sí mismo, pero adaptando una posición de objetivismo frente a lo narrado:

Ahora descansa, cabo. Serénate. Y piensa. Esto decididamente no va bien. El plan de Carlson era una insensatez, pero lo aceptaste y ya no hay marcha atrás. Aquí, donde estás, te encuentras mejor que en el fondo de la hondonada y de momento no correrías peligro si no fuera por la maldita hemorragia. Pero el mareo fue una advertencia. ¿Cuánta más sangre puedes perder sin sufrir un desmayo? Los alemanes te han visto cojear, pero no pueden saber si estás herido o simplemente lastimado.⁵¹

ch. Perspectiva múltiple y sucesiva. Esta técnica, que consiste en el hecho de que la voz narrativa se identifique consecutivamente con una serie de personajes, se observa en el relato Balada de otro tiempo.

Con relación al mismo, José Luis González ha apuntado:

⁵⁰ Mariano Baquero Goyanes, Op.cit., p.125.

⁵¹ José Luis González, Mambrú..., p.62-63.

Yo no había narrado linealmente, sino alternando planos temporales distintos, y además cada capítulo estaba escrito desde el punto de vista de uno de los personajes, con lo cual se eliminaba la posibilidad de un protagonista y se obligaba al lector a juzgar por sí mismo, sin la ayuda del autor, la conducta de los tres personajes. Los monólogos interiores, que abundan en el texto, estaban integrados en el discurso narrativo, dentro de un mismo modo sintáctico, con lo cual se evitaba esa separación arbitraria y falsa de los actos y los pensamientos de los personajes.⁵²

Una lectura detallada del relato pone de manifiesto la certeza de estas expresiones del autor en relación con el hecho de que la obra posee un narrador que adopta la perspectiva de cada uno de los tres personajes principales; es decir, coincide la voz de tercera persona (no omnisciente) con la primera del personaje en cuestión.

También es claro que, en la corriente narrativa, el monólogo interior funciona con la mayor naturalidad y desenvoltura, sin necesidad del empleo de los recursos tipográficos tradicionales, como son las comillas, los bastardillas o las negritas.

En el primer caso, el de Rosendo Arbona ~~el~~ marido engañado-, el funcionamiento de la narración desde su punto de vista y el monólogo interior suyo ocurren con gran normalidad:

⁵² José Luis González, "El arte del cuento", La experiencia literaria, p. 25.

Mientras cruza el batey alcanza a ver las tres gallinas que se han subido a la primera pica. Deben llevar mucho tiempo allí, a juzgar por la tranquilidad con que se mueven de un lado a otro, cacareando por lo bajo y ensuciando el piso de madera con una desvergüenza casi humana. Ahora empiezan a alborotarse sólo porque me han visto, las condenadas. En realidad se inquietaron antes de verlo, porque él ha caminado como de costumbre, pisando fuerte.⁵³

El segundo punto de vista, correspondiente a Dominga, se desenvuelve de un modo similar:

Dos días de viaje llevan ya y, como por acuerdo tácito, ni una sola vez han vuelto la cabeza. Tampoco han prodigado las palabras, ni siquiera cuando se detienen brevemente para comer o descansar. A ella, reservada por naturaleza, no la afectaría el mutismo del muchacho en otras circunstancias (en realidad, se dice, su amor nació de los largos silencios que la presencia del marido sólo conseguía hacer más elocuentes que cualquier conversación), pero ahora engendra en su ánimo una creciente sensación de incertidumbre. No he hecho mal, Dios y yo sabemos que no he hecho mal porque allá no podía seguir y porque fue el amor, no el odio, lo que me dio fuerzas para hacer lo que hice. Pero todavía falta lo peor y desde ahora tengo que saber que no estoy sola, que no voy a estar sola cuando llegue lo peor ni después ni nunca en el resto de mi vida.⁵⁴

La visión de los hechos desde el ángulo de Fico Santos es palpable en el fragmento que se indica:

Tiene ganas de llegar, y en parte será porque está cansada pero también tiene que ser porque está pensando en eso. Yo mismo le dije anoche que así a campo abierto nunca he podido por el miedo de que pase alguien y vea lo que

⁵³ José Luis González, Balada de otro tiempo, p.11-12.

⁵⁴ Ibid., p.17-18.

no tiene que ver. Y más estando la luna así, con tanta luz que la noche parece día. Pero la verdad es que me pasó lo de siempre: hasta el último momento estaba seguro de que iba a poder, y entonces...⁵⁵

d. Pluralidad de perspectivas. Bajo esta nueva denominación atenderemos el procedimiento imperante en La llegada (Crónica con "ficción").

Para Mariano Baquero Goyanes la estructura novelesca identificada se caracteriza

...por la intersección de varios "puntos de vista", no por la adopción de uno sólo, sea el del narrador o el del protagonista. Se obtiene así, entonces, no un centro o un foco, sino varios, con la complicación y enriquecimiento dramático que ello supone, al ofrecerse al lector una acción filtrada a través de diversas conciencias, cambiante y hasta contradictoria según el "punto de vista" adoptado.⁵⁶

Ahora bien, la complejidad de La llegada... se trabaja, básicamente, por medio de la utilización de dos puntos de vista: tercera persona (autor omnisciente) y primera persona (múltiple). Es decir, se une al método más tradicional otra opción que, por tratarse de un buen número de personajes, le suma una diversidad de perspectivas, a la luz de la psicología de cada caso considerado. Ello hace que

⁵⁵ Ibid., p.122-123.

⁵⁶ Mariano Baquero Goyanes, Op. cit., p.158.

"... una forma novelesca absolutamente tradicional (narración en tercera persona)..." [oculte en las primeras personas]

"... un profundo, radical perspectivismo."⁵⁷

En esta obra, la cual está dividida en trece capítulos o pequeños segmentos, se observa de qué manera reaccionan los habitantes de un pueblo -ante el inminente arribo de las tropas norteamericanas-, luego de la invasión en 1898.

En el proceso de espera asistimos, de manera sucesiva, a la posición que los diversos sectores -políticos y sociales- adoptan ante el terrible acontecimiento.

Las distintas formas de ser de los personajes se resume como sigue: el licenciado Juan José Benítez y su esposa Amelia son miembros del Partido Liberal y afiliados a la tendencia autonomista; don Adrián Colomer encarna al sector separatista; el alcalde Sebastián Camuñas constituye el conservador incondicional; el padre Antonio es portavoz de la posición eclesiástica; Quintín es el esclavo liberto; Engracia y Casiana son las prostitutas; Catalino Romero representa a los socialistas; Fermín Niela es el soldado español; Joaquín Cepeda figura como el delator y, finalmente, Jonathan Calvert Mackintosh, personifica al pueblo invasor.

La variedad de sentimientos y posiciones en cada uno de los personajes del relato es indicio de la escisión ideológica y social que existía en el pueblo puertorriqueño en el momento

⁵⁷ Andrés Amorós, Op.cit., p.64-65.

de la invasión.

Por vías de ejemplo, para no hacer esta disertación más extensa de lo que es prudente, ofreceremos muestras del licenciado Benítez, don Adrián Calomer y del coronel Mackintosh.

El primero se define, sobre todo, a través del diálogo, el cual expone la posición ideológica (en el pasado y en el presente) de un buen número de los seguidores de la idea autonomista:

-Y con razón. Pero reconocerlo era admitir que sólo nos quedaba el camino de la insurrección. Y en este país...¿ a quién se le ha olvidado lo que sucedió en Lares? No es que fueran unos locos, como tanto se dijo, sino que quienes podían haberlos ayudado los dejaron solos. Aquí todo tiene que venir de afuera, lo bueno y lo malo por igual. Por eso vimos en la guerra de Cuba nuestra gran oportunidad. Si los cubanos lograban poner en jaque a España, la concesión de la autonomía se convertía en una necesidad para el gobierno español. Y como, si se la daban a Cuba, no podían dejar de dárnosla a nosotros...⁵⁸

En el segundo personaje es el autor omnisciente quien nos revela su postura frente a la realidad política del país.

Y solo había vivido en Llano Verde, baluarte del reformismo manso y acomodaticio que tanto despreciaba, después de padecer en una mazmorra de la Guardia Civil las bárbaras torturas de los "componetes": único separatista rodeado de autonomistas siempre proclives a la transac-

⁵⁸ José Luis González, La llegada (Crónica con "ficción"), p. 20-21.

ción y de incondicionales que no perdían ocasión de ostentar su anticriollismo a ultranza.⁵⁹

Con el tercer carácter, José Luis González opta por la narración en tercera persona, desde la perspectiva del norteamericano:

¿Y ahora por qué demonios empezaban a cantar los hombres? Sin duda por orden del estúpido capitancito de la reserva (abogado o maestro de escuela tendría que ser en la vida civil) que ya lo tenía harto con su incapacidad y su petulancia de paisano engalonado. ¿No le había dicho hacía un rato que la jaqueca le venía reventando la cabeza? De propósito, seguramente, los había puesto a berrear el Battle Hymn of the Republic... Gritó ordenando callar, y el esfuerzo vocal se tradujo en un doloroso espasmo de sus intestinos estragados. Maldita diarrea, que no sabía si achacar a la carne mal enlatada de las raciones o al agua infectada que se consumía en el país. (Y que encima de todo se hacían pagar a precio de oro aquellos campesinos aprovechados; pero ya pronto verían quién iba a sacarle el jugo a quién, porque la civilización que el buen mozo de Nelson Miles les había anunciado también se vendía cara.) Maldita diarrea. Maldita campaña. Maldita isla y todos sus piojosos habitantes. ¡Malditos políticos que sólo sabían meter la pata! 60

2. Composición: Tiempo y espacio. En este apartado hemos de observar distintos tipos de organización en los episodios, incidentes, detalles de la acción, etc., presentes en la estructura de los diversos relatos que componen la obra de José Luis González. Asimismo se observará el trazado del ambiente temporal y espacial en estrecha relación con los factores de perspectiva y composición.

⁵⁹ Ibid., p.27.

⁶⁰ Ibid., p.99-100.

a. Relato lineal ininterrumpido. Dentro de esta manera narrativa pueden señalarse historias como: "Viejo Melesio", "Un hombre", "Pájaros de mar en tierra", "Mar", "Contrabando", "El hijo", "Me voy a morir" y "Una caja de plomo que no se podía abrir", entre otros, cuyos asuntos observan un desarrollo lógico y ascendente hasta alcanzar un punto de máxima tensión que, en ocasiones, puede coincidir con el desenlace. Esta relación lineal se caracteriza, además, por un espacio y un tiempo específicos que circunscribe la acción a un momento especial en la vida de los protagonistas. Veamos tres casos a manera de ejemplo.

"Contrabando" se inicia con la presencia de dos hombres que, en la balandra María Esther, esperan en alta mar el regreso de otros compañeros. Por medio del diálogo que sostienen, nos enteramos que son contrabandistas y que, para uno de ellos, esa es su primera experiencia. A medida que transcurre el tiempo, el cual queda establecido mediante rápidas alusiones como: "guarda silencio un rato", "durante unos minutos" y "Era pasada la media noche",⁶¹ el miedo se apodera del ánimo del novato. En un momento crucial, éste esgrime un puñal para obligar al otro a abandonar la espera. Cuando cree que ha logrado su objetivo, es contraatacado por el compañero que, valiéndose de una artimaña, logra con-

⁶¹ José Luis González, En Nueva York..., p. 78, 79.

fiarlo y lo mata. Al final, regresan los amigos que, luego de una breve explicación, se alejan del lugar.

"El hijo" se desarrolla en una habitación donde ha llegado un joven para hablar con su padre. Luego del saludo, le indica que su visita obedece a que viene a pedirle perdón, ya que mató a un hombre para robarle. Transcurrida media hora, el anciano lo perdona. Cuando decide marchar, se escuchan pasos. Aún así, emprende la huida, seguida ésta por la detonación de "cinco tiros y el golpe seco de un cuerpo al caer al pavimento."⁶²

En "Una caja de plomo...", el personaje-testigo narra unos acontecimientos ocurridos dos años atrás, pero siguiendo una linealidad donde la especificación del tiempo corre a la par con el marco de desolación en que va cayendo doña Milla, desde que le informan la desaparición del hijo en Corea, hasta que recibe sus restos y los sepultan.

La gran estudiosa puertorriqueña Concha Meléndez descubre muy hábilmente la relación del tiempo con la tragedia de la madre:

El tiempo se marca en el avance del relato con precisión militar y es recurso que acentúa el sufrimiento de la madre en suspenso de una fecha a otra, en que va presentándose a su corazón el destino de su hijo. Primero, la carta que le informa de la desaparición del soldado; dos meses después, la revelación de lo que "quedaba de Moncho Ramírez", y al fin, la llegada de la "caja de

⁶² José Luis González, La galería... p.87.

plomo que no se podía abrir". La angustia de los intervalos entre una noticia y otra se concentra en las declaraciones del narrador: "Esto sucedió hace dos años", al empezar a contar y "todo esto hace dos años" con que empieza el párrafo final.⁶³

b. Relato lineal fragmentado. A la luz de este recurso, al igual que con el método anterior, González formula el cuerpo de incidentes por medio de una secuencia lógica hasta llegar a un desenlace que, en ocasiones, puede ser sorpresivo. Ahora bien, esta línea de acontecimientos no se presenta llanamente, en un solo plano estructural, sino que aparece segmentado en una serie de cuadros sucesivos donde el tiempo y el espacio sufren alteraciones.

Dentro de la presente tendencia, existen diversos grados de complejidad que requieren análisis independientes. A estos efectos hemos formulado una serie de subdivisiones.

1) Cuadros en orden cronológico. En esta categoría se han ubicado un grupo de relatos pertenecientes a sus diversas etapas de producción, pero que, de un modo u otro, responden a este tipo de composición.

En el libro En la sombra encontramos antecedentes en cuentos como: "La guardarraya", "El compadre", "La desgracia", "San Andrés", "Despojo" y "El cacique", donde el tiempo de la

⁶³ Concha Meléndez, "José Luis González", Op. cit., p. 294-295.

trama cubre desde unos días hasta largos años. Asimismo, el autor omnisciente nos da a largos trazos cambios ambientales que, en algunas historias como "La desgracia", determinan el destino de los protagonistas.

Otros relatos donde figura la relación cronológica de cuadros son: "El cobarde", "Miedo", "Cangrejeros", "En el fondo del caño hay un negrito", "El pasaje" y "Breve historia de un hacha". En todos ellos, el paso del tiempo transcurre mediante rápidas alusiones, dejando, en ocasiones, que el lector supla, con su imaginación, los detalles que lo lleven de un acontecimiento a otro. En "El cobarde", Eladio Pantojas había llegado al pueblo hacía "tres años". Durante todo ese tiempo fue víctima de las burlas y el desprecio de los habitantes hasta que "una noche", en un arranque de valentía, logra convertirse en héroe, pero perdiendo la vida en la empresa.

En "Cangrejeros", cuya acción adolece de cierta lentitud, se apunta. "Así debieron de pasar años."⁶⁴ En el cuento se recrea la comunidad de sentimientos de unas familias negras que, aún en los momentos más difíciles, defienden la solidaridad frente a cualquier elemento extraño que atente contra ella.

"En el fondo del caño hay un negrito" es una narración lineal dicha en tercera persona, pero que goza de unas características muy especiales. Por ello debemos observarla con

⁶⁴ José Luis González, En Nueva York..., p.17.

mayor detenimiento.

El relato está dividido en tres partes o "cuadros", los cuales, a su vez, presentan diversas escenas o situaciones. La primera corresponde al momento inicial en que el negrito Melodía se asoma al caño y observa su imagen reflejada en el agua. Se nos hace saber que es temprano en la mañana, tres o cuatro días después de la mudanza. El padre, inmediatamente, lo reprende. Entonces, el negrito vuelve al interior y se queda en un rincón chupándose un dedo, porque tenía hambre. La segunda escena se produce cuando el hombre conversa con la mujer, planteándose la falta de alimentos. La tercera escena presenta el momento en que el marido ve pasar por el puente automóviles, camiones y guaguas que destacan, por vía del contraste, la miseria en que viven. Y, la última de esta primera parte, cuando el esposo se va en el bote a tratar de conseguir algún trabajo.

La segunda parte contiene tres subdivisiones. En la primera se nos informa sobre la segunda vez que Melodía se asoma al caño y nota que el otro negrito le sonríe y agita su mano. La madre lo llama para darle un guarapillo. En la segunda ocasión encontramos a dos mujeres que comentan la condición de esta familia y su procedencia. En la tercera oportunidad se informa el regreso del jefe de la familia, que viene cansado, pero alegre, ya que consiguió algún dinero para los alimentos.

La última parte es brevísima y sólo nos muestra la tercera vez que el niño se asoma al caño y decide "irse" con el otro negrito.

La acción del cuento dura un día. Comienza "temprano en la mañana" y finaliza al atardecer, antes que el padre llegue. Podría decirse que, en este ciclo vital de mariposa, el niño desafortunado cubre una órbita de nacimiento (1.^a parte), vida (2.^a parte) y muerte (3.^a parte). En proyección global de la familia y de los desheredados, ello significa un destino de vida, pasión y muerte.

Desde el título mismo sospechamos o intuimos el desenlace del relato. La intuición va confirmándose desde el comienzo del discurso narrativo como un signo fatal. Notamos que la primera vez que se asoma hay timidez en el niño. La segunda viene más resuelto y la tercera se acerca sonriendo desde el interior de la casa. Hay, por consiguiente, una gradual justificación en la conducta de Melodía que pone de manifiesto el tino y la certeza con que el autor va desarrollando la trama de la narración. Es decir, González ha sabido manejar con maestría las posibilidades de la sugerencia.⁶⁵

2) Cuadros interceptados por recuerdos. Un recurso adicional del que se vale el autor, y a través del cual nos lle-

⁶⁵ Eduardo L. [izalde], "José Luis González, En este lado", Ideas de México, mayo-junio de 1955, p. 142.

va a entender los problemas de sus entes de ficción, es el recuerdo. Se entiende que, en estos casos, no funciona como una mera alusión, sino que el mismo cubre una posición prominente en la composición del texto, llegando, en ocasiones, a ocuparlo casi en su totalidad. Esta fórmula viene a convertirse, por lo tanto, en el hilo conductor que nos permite entender, en su justa medida, el conflicto que se plantea.

Tres relatos en cuya configuración se intercalan recuerdos, y en donde se puntualiza que responden a la rememoración de los protagonistas, son: "La hora mala", "En Nueva York", y "La despedida". Todas ellas funcionan dentro de la óptica del autor omnisciente.

En "La hora mala", José Collazo, luego de observar una riña entre dos hombres y su posterior arresto, recuerda la cadena de sucesos que lo llevaron a la cárcel por largos años, destruyendo así su deseo de superación, una vez emprendida la salida de la zona rural.

El protagonista, cuya interioridad es conocida por el autor, ha establecido una conexión entre lo que ha visto y su propia historia. De ahí que, intercalada en la narración, se produzca una especie de montaje donde la acción retrocede en el espacio. El pasado viene, entonces, a ocupar toda nuestra atención; es decir, se actualiza. Finalmente, una vuelta al presente inmediato de José Collazo, coincide con el desenlace.

Con el relato "En Nueva York" ocurre una situación parecida. El autor apunta:

Encogido en el camastro, muerto de frío y sudando copiosamente a un tiempo Marcelino Pérez empezó a recordar, con una fruición casi morbosa, todo lo que había vivido desde el momento en que el antiguo transporte militar, convertido en barco regular de pasajeros, depositó a cuatrocientos y tantos puertorriqueños en uno de aquellos enormes y lóbregos muelles neoyorquinos.⁶⁶

Una vez este personaje sale de sus "memorias", a las cuales hemos sido guiados por el narrador, tornamos a su tiempo actual, donde en un proceso ascendente llegamos al punto culminante o de máxima tensión, que luego desemboca en la huida desesperada de Marcelino.

Quizás el que mejor ilustra el empleo del recuerdo es "La despedida" donde, por medio de números que cubren del uno al diez, se interpola la realidad inmediata de Laura con una serie de memoraciones que siguen un patrón de acercamiento, de un pasado lejano a uno más próximo.

Sin lugar a duda, esta técnica del montaje cinematográfico representa un avance que adquirirá gran importancia en aquellos relatos en los cuales, en forma directa, se incursiona en los procesos mentales de los protagonistas.

3) Cuadros de narración quebrada. Los cuentos que componen esta tercera alternativa son aquellos que, siguiendo la fragmentación en cuadros sucesivos, participan de una perspectiva temporal cambiante. Es en ellos donde,

⁶⁶ José Luis González, En Nueva York..., p.106-107.

como indica Francisco Matos Paoli, refiriéndose en específico a varias situaciones recogidas en 5 cuentos de sangre, "Algunas veces José Luis González parte del presente hacia el pasado a manera de evocación del suceso transcurrido para más luego proyectar la narración hacia su lógico futuro."⁶⁷

Ya En la sombra nos ofrece dos ejemplos: "El ausente" y "Encrucijada". Pero donde mejor está representado este juego con el tiempo es en "La mujer", del segundo libro. Su trama se logra mediante la escenificación de sucesos que atienden todas las posibilidades del tiempo. El autor, desde su óptica ubicada en el futuro, cuenta los sucesos con entera libertad, pero permite, a la vez, una perspectiva temporal que procede de la protagonista.

"La mujer" se inicia cuando Carmen Rosa, que está encinta, se sienta en una roca y observa la construcción de una planta hidroeléctrica. Con la descripción del río, y a manera de evocación, se nos revela un pasado en el que, en ese lugar, fue víctima de violación por parte de un ingeniero de la obra. En escenas sucesivas se destaca el momento en que el padre se entera de su embarazo; ocurre la muerte del ingeniero a manos de éste; condenan al hombre a diez años de prisión y aflora la soledad de la joven. También conocemos la insistencia de Carmen

⁶⁷ Francisco Matos Paoli, "José Luis González: Cuentista del hombre común", 5 cuentos de sangre, p.10.

Rosa, en el último mes de embarazo, de sentarse en la roca donde la vimos al principio. A partir de ese momento, la acción se proyecta hacia un futuro inmediato y un futuro posterior. Ello se consigue con cuadros y escenas por medio de los que asistimos al nacimiento de su hijo. Seis años después, el padre regresa, una vez indultado, y muere a manos de la hija.

Esta superposición de tiempos, de amplia utilización en el cine, alcanza logros de calidad en José Luis González con relatos como: Paisa, "El arbusto en llamas", "Esta noche no", "En este lado" y Balada de otro tiempo.

Como ya se ha indicado, en todos ellos destaca el uso del monólogo interior que, según un crítico antes citado, "Lleva a sus últimas (y lógicas) consecuencias, la narración en primera persona."⁶⁸ En estrecha conexión con este recurso, funciona el empleo de la retrospectión, que le permite a los protagonistas trascender y modificar los límites del tiempo y el espacio desde su propia interioridad.

En las narraciones indicadas, con excepción de Balada..., el uso de las bastardillas es la única señal de que se ha producido el paso de lo consciente a lo inconsciente, seguido, a su vez, de un cambio espacial. En virtud de esta transposición, el pasado se actualiza, mientras la realidad inmediata desaparece de nuestro foco de atención.

⁶⁸ Andrés Amorós, Op.cit., p.99.

En "El arbusto en llamas", la retrospectiva se logra en un sólo segmento estructural, situado en un plano intermedio entre el momento en que Lee Maloy es cercado por las fuerzas coreanas y el desenlace de esa situación.

No sucede así en los otros relatos cuyas acciones se desenvuelven a base de la alternancia de un tiempo presente, donde los personajes se debaten en conflictos, y un pasado que se vincula con esa situación. Como señala Sergio Pitol, se ha empleado el "método de contrapunto", el cual consiste en un "hábil juego con el tiempo a base de la repetida interpolación de un monólogo interior en el cuerpo mismo de la trama."⁶⁹

En el cuento "En este lado" se da, incluso, la particularidad de que -sin que medie ninguna indicación- se inicia con el fluir de la conciencia del protagonista que, en una especie de pesadilla, se remonta al día en que tuvo que salir huyendo de Nueva York para evitar la agresión de quienes condenaban su relación amorosa con una mujer blanca.

c. Relato en yuxtaposición. Una de las posibilidades en la organización tempo-espacial de los relatos es la ordenación consecutiva de los sucesos que constituye la trama. Para un sector considerable de la crítica, por voz de uno de sus más certeros exponentes, es la

⁶⁹ Sergio Pitol, "Paisa", Ideas de México, septiembre-diciembre de 1955, p.64.

...modalidad narrativa caracterizada por la yuxtaposición de distintos incidentes, episodios y personajes, relacionados entre sí de alguna manera y ordenándose todos en un conjunto general lo suficientemente compacto y unitario...⁷⁰

"La galería" y "Santa Claus visita a Pichirilo Sánchez" son dos buenos ejemplos de esta modalidad de composición. En cada uno de dichos cuentos ocurren hechos claves en los distintos niveles de maduración de un adolescente y de un niño. Son eslabones complementarios en el proceso de crecimiento de los protagonistas.

Un notable crítico puertorriqueño ha dicho, refiriéndose a los citados relatos:

"La galería" es una yuxtaposición de dos relatos muy distintos. Sin embargo, forman un solo cuento, cuyo nudo final es la fuga del niño espantado ante la insensibilidad humana. En "Santa Claus visita a Pichirilo Sánchez" hay dos relatos también: el de la seducción de la niña y el de la vigilia de Nochebuena, que se integran en el episodio postrero.⁷¹

En el caso particular de "Santa Claus visita..." se emplea, incluso la particularidad de una ironía situacional. Este recurso funciona en medio de la ambigüedad que se crea entre el sátiro y Santa Claus en la imaginación de Pichirilo. Obviamente que, para la madre, no existe confusión alguna. Sus expresiones despectivas confunden la ingenua creencia del hijo que no está al tanto de la amarga realidad ocurrida,

⁷⁰ Mariano Baquero Goyanes, Qué es la novela, p.28.

⁷¹ José Emilio González, "En este lado. Cuentos de José Luis González", El Mundo, 23 de junio de 1956, p.14.

porque su atención estaba puesta en el objeto de una esperanza fallida: la llegada de Santa Claus para los niños pobres.

ch. Relato en contrapunto. Dentro de este tipo de composición hemos enmarcado una serie de relatos en cuya concepción convergen, en forma paralela u opuesta, argumentos y asuntos semejantes o diversos. Para aclarar este concepto de origen musical, podemos decir que son "historias" independientes, pero que constituyen partes suplementarias del conjunto narrativo.

El antecedente más claro lo tenemos en "El escritor". En éste, mientras unos obreros en huelga se enfrentan a la policía, don Luis -escritor burgués- no es capaz de dar con el argumento que le permita "fabricar" la obra que busca inútilmente en la comodidad enajenante de su biblioteca.

Un caso de contrapunto en el orbe novelesco de José Luis González es La balada..., en la que cada personaje nos brinda la oportunidad de conocer sus propios mundos, los cuales, no obstante, están entrelazados por las relaciones de amor, engaño y venganza que los motiva.

La llegada... ya presenta otro tipo de acción contrapuntística que, por la diversidad de personajes envueltos, amplía y complica las posibilidades interpretativas. Puesto que se nos ofrecen las "versiones" de muchos representantes de la sociedad

puertorriqueña, prácticamente en un mismo tiempo, en lo que se refiere el lapso en que ocurre la acción, y virtualmente en un mismo espacio, esta modalidad ha venido a conocerse como simultaneísta.

d. Relato circular. Esta nueva alternativa, que se caracteriza por el enlace del final de la narración con su punto de partida -mediante la formulación de un tiempo cíclico donde, no empece los acontecimientos, la trama siempre produce dicho reencuentro-, está presente en la obra de González.

Según Baquero Goyanes, la estructura circular de una obra se consigue mediante la repetición que

...puede ser temática con alguna variante [...]; puede ser verbal, mediante la repetición de alguna frase [...], o mediante el enlace de la que aparecía truncada en la primera línea de la obra con la que aparece en la última, completadora de su sentido y reanudadora, pues, del movimiento circular...⁷²

Ahora bien, si en ocasiones la estructura circular ha servido para crear situaciones de gran complejidad en nuestro autor, el tiempo cronológico se ha mantenido como principio organizador. Por lo tanto, siempre contamos con un principio, un desarrollo y un desenlace. Ello da lugar a que se produzca "una estructura línea? a la cual se superpone una estructura circular".⁷³

⁷²Mariano Baquero Goyanes, Estructuras de la novela, p. 204-205.

⁷³Ibid., p. 201.

Un caso típico puede observarse en el cuento "En la sombra". Este relato se inicia -como La llamarada de Enrique A. Laguerre- con el viaje en ferrocarril del joven Alfredo Fernández, quien viene destinado a trabajar en una central azucarera. A partir de ese momento, lo vemos en el proceso mediante el cual, a través de su enfrentamiento con la realidad rural, puede palpar la miseria y el abandono en que viven los peones de la caña. Posteriormente, y a medida que transcurre el tiempo, se produce una eventual toma de conciencia que lo lleva a rebelarse contra la injusticia del patrono. Al final, llegado el "tiempo muerto", es cesanteado de su puesto y emprende el regreso con la mordedura de la angustia, pensando en los seres que deja atrás.

Este asunto, que aquí vemos apretadamente, recoge las experiencias de un joven a lo largo de una época de zafra, pero haciendo especial énfasis en aquellos acontecimientos que operan en función de los cambios ideológicos que experimenta el protagonista.

En esta narración, así como en "Un hombre" y "El vencedor", se dan casos donde los hechos constituyen una estructura circular. En todos ellos la acción termina en unas circunstancias similares a las del comienzo. "En la sombra" ofrece el caso del joven que viaja en el tren, lleno de ilusiones y que al

final, luego de su dolorosa experiencia, regresa en ese mismo medio de transporte. En "Un hombre" el protagonista galopa en busca de los amantes. Con su toma de conciencia a través del recuerdo, regresa por el mismo camino. En "El vencedor", el protagonista, que al comienzo se encuentra enfermo y frustrado en una cama de su habitación, retorna golpeado y herido al mismo lugar, luego de proclamarse ganador de una pelea de boxeo.

De esta manera los "hechos" se muerden "la cola" y las historias dan la impresión de un suceder continuo, repetitivo e inacabable. El infortunio le da vueltas a la noria en una sociedad donde la justicia es un ejercicio inútil para los explotados.

3. Recursos fundamentales. Si bien hasta el momento hemos tratado de enjuiciar la obra de José Luis González a la luz de aquellos recursos técnicos sobresalientes en su desarrollo como escritor, no es menos cierto que ellos son parte sustancial de un todo que se define como narración. Integrada a ésta se encuentran la descripción y el diálogo que, como procedimientos complementarios, determinan la calidad de su producción.

Obviamente, entre estos elementos existen concordancias -especialmente entre la narración y la descripción- que dificultan el deslinde, sin incurrir en cierto academicismo desmenzador. No obstante, a fin de facilitar la tarea, podemos partir de algunas premisas que, sin ser excesivamente rigurosas, nos sirvan de apoyo en el estudio.

a. Narración. Con este procedimiento básico, considerado el más individual, dado que el autor le imprime un sello propio y único a su obra, se cuentan unos incidentes en los que intervienen personas, animales o cosas humanizados que actúan conforme a determinadas circunstancias.

La narración, que se sitúa primordialmente en el tiempo, ya que los acontecimientos ocurren unos tras otros, no sólo se limita a una escena compleja, sino que también se formula sobre un encajamiento de hechos que teje un modo de hacer típico y personalísimo del escritor. En este contar de uno o varios sucesos, la narración intenta conocer no sólo el aspecto externo de los incidentes sino que penetra en los motivos que dan lugar a la trama.

De ahí que existan tres elementos básicos en la narración: personajes, acción y ambiente. Con los seres de la ficción se tiene que lograr una caracterización eficaz que refleje los rasgos morales y físicos de los sujetos envueltos. Con la intriga, cuya sucesión de incidentes constituye la base del relato, el narrador procura dar cuerpo a los personajes que intervienen, mediante la relación entre unos y otros o con el asunto, que es el aspecto general del contenido de la historia. Por último, el medio, ubicado en un espacio y un tiempo determinado, matiza y da carácter a cada mundo particularmente articulado.

En el caso de José Luis González, cuyo estilo es predominantemente narrativo, sus facultades de escritor talentoso se revelan desde su primer libro, En la sombra, con el que deja demostrado su destreza para el oficio de contar. Por eso es

palpable su capacidad para la creación de entes verosímiles en el ámbito en que se desarrolla el argumento.

En relación con esta colección de cuentos, la estudiosa puertorriqueña Concha Meléndez ha manifestado:

La riqueza de asuntos y temas en este libro, es notable, porque casi todos están desarrollados con percepción, rara en un principiante, del tono y el modo en que debe narrarse cada uno.⁷⁴

De igual modo, 5 cuentos de sangre reafirma la "continuidad progresiva" de su natural maestría en el oficio, dentro de un marco de verosimilitud que cautiva el interés del lector.

González cumple, en ambos libros, con dos rasgos claves en el "arte de narrar": la unidad del relato mediante la selección de un centro de interés sobre el cual gira toda la acción y un movimiento continuo que sostiene la atención.

Estas características se destacan por el manejo eficaz de los detalles más significativos que configuran estas creaciones de juventud.

En estas obras, cuyos asuntos se asientan en la vida miserable y angustiada de los campesinos y otros sectores marginados de la sociedad, la narración fluye a la par con los diversos grados de movilidad propia de las acciones.

En casos como: "Cangrejeros", "El compadre", "La esperanza", "La guardarraya", "Pájaros de mar en tierra" y "San Andrés", la acción física se reduce, porque lo que interesa es el retrato

⁷⁴ Concha Meléndez, "José Luis González", Op.cit., p.291.

directo o indirecto de la psicología de los personajes, basada en la percepción de los modos y las costumbres característicos de nuestro hombre.

Existen otros relatos donde, junto al análisis de las reacciones internas de los individuos, se da -mediante el tejido de diversas escenas- el encadenamiento de los hechos con los cuales el autor traza los rasgos más importantes para la configuración de los sucesos. A manera de ejemplos, podemos mencionar: "Encrucijada", "El ausente", "En la sombra", "La mujer" y "Contrabando".

En los dos primeros cuentos, donde los problemas son de índole individual -infidelidad e inadaptación-, el autor destaca, mediante cortes de signo cinematográfico o retratista, las peripecias y el deambular que justifican la trayectoria y el comportamiento de los personajes.

"Encrucijada" parte de un punto intermedio en la cronología de la trama con la presentación de unos obreros de cantera que duermen en un barracón. Este comienzo rompe el desarrollo lineal de los acontecimientos. Por lo tanto es significativo, ya que -no empuja a que desde ese momento la acción retrocede en el espacio y el tiempo para fijar los antecedentes de la relación fraternal entre Baldomero Rojas y José Baurén- es allí que aquél sufre el conflicto de traicionar al amigo.

La fuga de los amantes y el hallazgo en la encrucijada señala, en un movimiento de progresivo interés, el punto culminante. La narración, entonces, se hace más vigorosa, con la expresión sencilla, no exenta de una bien cultivada sensibilidad.

"El ausente", en sus líneas introductorias, está matizado

con un sabor a cuento oral. Es otro ejemplo en que la narración se caracteriza por el eslabonamiento de experiencias en la vida del protagonista. Éste escapa del hogar siendo niño. Luego de vivir una serie de experiencias, regresa; pero no logra adaptarse al hogar que una vez abandonó.

El mismo se inicia del siguiente modo:

Muchos en el lugar lo recordaban. Y eso que hacía diez años que nadie lo veía. Diez largos años en los que doña Casiana había mantenido vivo, a fuerza de lágrimas, el recuerdo del hijo ausente.⁷⁵

"Despojo" y "En la sombra", los cuales poseen un enfoque de denuncia social, acarrean un mayor número de digresiones por parte del autor omnisciente. El desborde ideológico patente en estos relatos, que es consecuencia de la preocupación del autor por exponer la tragedia de los obreros del campo, debilita la anécdota misma. Ello implica que, más que sugerir, González explica, privando, de este modo, que el lector pueda colaborar en la comprensión de la tesis que se le muestra.

De su obra inicial, destacan, en la narración, cuentos como: "Un hombre" y "Mar". Para Concha Meléndez, el primero es uno de los más acabados

... por la concentración de los detalles, el modo como se resuelve la complicación que la infidelidad de la mujer de Jacinto trae a su vida, con el recuerdo del consejo del corre-caminos que pagó con su vivir errante su falta

⁷⁵ José Luis González, En Nueva York..., p. 11.

de sabiduría en el mismo trance en que Jacinto salió victorioso de sí mismo.⁷⁶

También "Mar" nos ofrece una buena síntesis narrativa mediante la acertada selección de los elementos claves en la configuración de los pescadores y el ambiente marítimo.

En 5 cuentos de sangre, la narración es el pilar clave en la construcción argumental. En todos los relatos, el factor humano, estremecido por problemas sociales, raciales, económicos y psicológicos, dan vida y novedad a los sucesos sangrientos.

Para Francisco Matos Paoli

... lo que verdaderamente interesa en estos cuentos no es el análisis psicológico de las pasiones del hombre, sino el relato en sí, y más que el relato, la entrañable honradez de ir revelando la intimidad de los protagonistas a través de ese mismo relato.⁷⁷

Para lograr este objetivo, González se acerca a cada conflicto de manera directa, sin divagaciones. Los relatos se conciben como una unidad compacta donde los valores narrativos: acciones, caracterizaciones y ambientes están expresados en síntesis y con justeza.

"La mujer", el relato más logrado de este conjunto, se ubica en una perspectiva temporal cambiante que, estructuralmente, se mueve dentro de un grado considerable de complejidad. La interpretación de escenas -que van de un presente inmediato a diversos

⁷⁶ Concha Meléndez, "José Luis González", Op.cit., p. 291.

⁷⁷ Francisco Matos Paoli, "José Luis González: Cuentista del hombre común", Pról. de 5 cuentos de sangre, p. 6.

segmentos del pasado, así como la proyección al futuro, vistos por un narrador omnisciente-, posibilita una conclusión singular.

La violación de que es objeto la joven campesina, la muerte del agresor, el parto y el asesinato del padre a manos de la hija, fluyen por medio de un decir realista que no desdeña el empleo de algunos giros neonaturalistas.

En "Miedo", donde el problema psicológico de la cobardía es de mucha importancia, el narrador puntualiza aquellos actos en los que está envuelta la conducta de Lupercio Andrade.

De ahí que la decisión de quemar unas piezas de caña, como medio de presión, sea el vehículo que justifica el desarrollo de la línea argumental y la incursión al interior del protagonista.

A partir de El hombre en la calle, donde se recogen siete relatos de ambiente predominantemente urbano, la narración, que sigue siendo esquemática, revela nuevas posibilidades que la convierten en la expresión de una tarea de madurez.

El hombre común, eje principal de sus cuentos, se ve ahora envuelto en la atmósfera despersonalizada de los pueblos y las ciudades isleños, así como de la metropoli neoyorquina.

Destacan en este libro relatos como: "La carta", "El escritor" y "En Nueva York".

El primero, como indica su título, está narrado básicamente en forma epistolar. El personaje, simplemente llamado Juan, revela, por medio de una escritura repleta de errores, todo el amor que siente por la madre, a quien da cuenta de su "desahogada" situación en la capital. La irrupción del autor omnisciente completa el relato al señalar que el muchacho, para poder enviar la

carta, tiene que fingirse manco y pedir limosna:

Después de firmar, dobló cuidadosamente el papel ajado y lleno de borrones y se lo guardó en el bolsillo de la camisa. Caminó hasta la estación de correos más próxima, y al llegar se echó la gorra raída sobre la frente y se acuclilló en el umbral de una de las puertas. Dobló la mano izquierda, fingiéndose manco, y extendió la derecha con la palma hacia arriba.

Cuando reunió los cuatro centavos necesarios, compró el sobre y el sello y despachó la carta.⁷⁸

Con la combinación de perspectivas, así como la precisión de cada palabra, González logra un modelo de síntesis narrativa.

En "El escritor", la narración se desarrolla siguiendo una doble línea argumental en contrapunto. En una especie de "contraste y relieve", González presenta la lucha de clases sobre la cual está montada su producción literaria.

Con Paisa, cuarto libro del creador puertorriqueño, la narración se va desplazando dentro de patrones de mayor complejidad. Ello es así porque, no empuja a que el relato novelesco trae nuevamente el tema de la emigración, el mismo presenta un desarrollo técnico que supera los esfuerzos previos.

La obra, que comienza en medio del atraco, muestra, con el empleo de retrospectivas que alternan con el presente, la vida del protagonista desde su niñez hasta un pasado cercano a su realidad actual. Existen, por lo tanto, dos planos: uno inmediato y otro

⁷⁸ José Luis González, La galería..., p. 71-72.

remoto, con cuya constante interpolación se consigue delinear la lucha por la existencia de Andrés, quien termina hundido en la delincuencia que lo lleva a la muerte.

Esta habilidad técnica, que no se emplea como un mero juego experimental, es un signo de las facultades superiores que el autor posee para la narración, ya que los recursos de que se vale ahora -monólogo interior, retrospectión, interpolación- son importantísimos a los efectos de cómo ha escogido contarnos esta experiencia de la expatriación de su pueblo en Nueva York.

La perspectiva del personaje y la del autor omnisciente están magníficamente logradas mediante la fusión eficaz de los cuadros que componen el relato.

Un ejemplo de la narración que parte del protagonista es:

Lo primero que había hecho el padrino, después de comprarle alguna ropa gruesa (el invierno estaba casi encima) fue matricularlo en la escuela pública del barrio. En San Juan, Andrés había terminado el segundo año y podía escribir su nombre, leer algo y sumar un poco. Pero como no sabía inglés, acá lo devolvieron a primer año, previa promesa al padrino de que tan pronto aprendiera el idioma, lo admitirían en tercero. Eso le tomó a Andrés sólo seis meses.⁷⁹

Un caso de narración que procede del autor omnisciente lo encontramos en la escena final del relato:

Corrió, loco de terror, para ganar la esquina, sin oír los gritos del otro, sin oír siquiera el primer disparo, que lo derribó violentamente, pero aún con vida. Los otros tres se los hizo a quemarropa, por la espalda, el policía de pie junto a él.

Cuando lo voltearon para hacerle el registro de los bolsillos, lo dejaron un rato largo con la

⁷⁹ José Luis González, Veinte cuentos y Paisa, p. 115.

mirada fija en el pedazo de cielo extraño, sucio de nubarrones oscuros que se tragaban las últimas estrellas frías.⁸⁰

Este relato novelesco se caracteriza, además, por una gran "intensidad dramática" que lleva a la escritora Concha Meléndez a señalar:

El procedimiento es escénico en la complicación y la solución, es decir, gran parte del relato está presentado en diálogos e indicaciones -ya del narrador o del personaje central cuyos recuerdos se subrayan- que podrían fácilmente ser convertidos en escenas de un drama representado.⁸¹

En este lado cierra un período de producción continua en la que se mantiene la narración preocupada no sólo ya por el hombre puertorriqueño, sino por todos aquellos desterrados que en otras latitudes sufren las injusticias y el discrimen en países que les son hostiles.

Cada uno de los diez relatos que compone este volumen está ubicado dentro de patrones definidos de desarrollo estructural que determinan diversos grados de complejidad.

Así, por ejemplo, en "Historia de un hacha" el desarrollo lineal es muy sencillo, aunque abunda en detalles significativos que redondean la trama.

"En el fondo del caño hay un negrito", también de estructura lineal, aunque dividida en cuadros, exhibe un hábil manejo de la sugerencia que sirve como un apoyo narrativo de incuestionable valor.

Esta vez Melodía venía sonriendo antes de asomarse,

⁸⁰ Ibid., p. 128.

⁸¹ Concha Meléndez, "José Luis González", Op. cit., p.293.

y le asombró que el otro también se estuviera sonriendo allá abajo. Volvió a hacer así con la manita y el otro volvió a contestar. Entonces Melodía sintió un súbito entusiasmo y un amor indecible por el otro negrito. Y se fue a buscarlo.⁸²

Otro cuento de extraordinaria calidad es "Santa Claus visita a Pichirilo Sánchez". En esta oportunidad la narración se manifiesta mediante la yuxtaposición de incidentes en la que los personajes se interrelacionan dentro de un marco de naturalidad tal que, el desenlace, con su doble significación, da muestra innegable de la habilidad del autor para contar y relacionar sucesos:

Entonces, al aproximarse a su casa, fue cuando Pichirilo vio el celaje. Alguien abrió la puerta, se echó a la calle y desapareció rápidamente entre las sombras. Pichirilo sólo alcanzó a notar que se trataba de un hombre corpulento. El corazón le dio un vuelco. Corrió hacia la casucha, pensando: "¡Alejo tenía razón: Santa Cló llegó por otro lugar!"⁸³

Asimismo, en "La galería", ocurre otro caso donde la narración consigue realizarse mediante la yuxtaposición de unas acciones que estremecen la sensibilidad y la conciencia del joven protagonista. En este cuento, el relato, dicho en primera persona, personaje-actor, contribuye a confirmar la verosimilitud con que transcurren los acontecimientos:

Mi madre salía entonces de la casa, quitándose el delantal que se ponía para estar en la

⁸² José Luis González, La galería..., p. 79.

⁸³ Ibid., p. 121-122.

cocina. Ella también sonreía. Los hombres se estrechaban las manos. Las mujeres (Carmencita también) se besaban las mejillas. El licenciado me daba una palmadita en la cabeza, me regalaba una frase impensada y después todos subían (subíamos, yo el último, bebiéndome a Carmencita con los ojos sin que se notara) a la galería y se sentaban.⁸⁴

"Una caja de plomo que no se podía abrir" es otro relato donde la voz actuante parte de un personaje-testigo que cuenta la trágica experiencia de una madre al recibir los restos de su hijo muerto en batalla.

El lenguaje natural, pero certero, con que trae a colación, en forma cronológica, los diversos incidentes porque atraviesa la mujer, es uno de los atributos más significativos de la historia.

En otras narraciones, tales como: "El arbusto en llamas", "Esta noche no" y "En este lado", los recursos del monólogo interior y la retrospección son claves porque nos informan los antecedentes que concretan las razones o circunstancias que determinan las acciones en que se van formando los personajes.

A partir de Mambrú se fue a la guerra (y otros relatos) se produce un cambio en la dirección de José Luis González. Se advierte en él una especie de transición que deslinda dos etapas claras en su producción. De ahí que se haya afirmado que

... en los aspectos del contar, las técnicas, la profundidad de su visión del mundo, su narrativa haya afilado instrumentos de manera notoria. El gran cuentista que era no sólo no deja de serlo, sino que se muestra más firme y sustancial.⁸⁵

⁸⁴ Ibid., p. 13-14.

⁸⁵ Jorge Ruffinelli, (Coor.), et. al., Seminario del CILL, "Aproximación a Balada de otro tiempo de José Luis González", Texto Crítico, enero-marzo de 1979, p. 94. (Subrayados del autor.)

En "La noche que volvimos a ser gente" y "La tercera llamada", José Luis González presenta dos casos donde la narración fluye, adoptando formas opuestas, aunque perfectamente ajustadas a las condiciones específicas en cada cuento. En el primero de ellos, al enfocar los acontecimientos desde la perspectiva popular de un boricua emigrado -que en un monólogo lineal relata los sucesos-, se consigue, aparte del aire de verosimilitud más adecuado, una caracterización fiel donde se definen rasgos significativos del carácter y la personalidad puertorriqueñas.

En "La tercera llamada" existe una condición distinta, donde prevalece un ambiente fantástico, dado que las situaciones que se narran están envueltas en una atmósfera en que realidad e irrealdad se entremezclan. Las acciones, por lo tanto, se tornan intencionalmente ambiguas.

En los últimos relatos novelescos: Mambrú se fue a la guerra, Balada de otro tiempo y La llegada, González continúa demostrando nuevas destrezas y habilidades en estas creaciones de mayor amplitud narrativa.

En el primero, las acciones quedan encuadradas en las denominadas "jornadas". Cada una de ellas cubre distintos momentos en la vida del protagonista. Así, mediante retrospectivas alternadas con el presente, la combinación de perspectivas, los monólogos interiores y los diálogos, logra una obra narrada dentro de los cánones de la más exigente modernidad.

Balada de otro tiempo ofrece igualmente un tipo de composición en el que las ejecutorias de los personajes quedan esbozadas en quince "capítulos", los cuales están dedicados, en forma

alternada, a los hechos que configuran el conflicto.

En la organización del material narrativo, González combina técnicas tradicionales (como es el uso de la omnisciencia) con otros que marcan su nueva orientación.

Los integrantes del CILL consideran que:

Esta re-utilización de los cánones del pasado, obviamente, tiene una intención: en lo literario, reactualizar pautas desgastadas y darles nuevo brillo; en lo meramente textual, establece concordancias entre lo narrado (una historia tradicional con personajes convencionales) y el papel del narrador, y, por último, en lo ideológico,...

Dicho apego a la norma crea un narrador que distribuye rasgos caracterológicos, determina ambientes, abona datos temporales, se desplaza constantemente de un tiempo a otro, retrocede (técnica del flash-back) o determina la ubicación de los personajes en cada capítulo, disponiendo, asimismo, el tono, tiempo gramatical y actitud que cree conveniente adoptar.⁸⁶

Finalmente, La llegada tiene un atractivo especial, ya que la narración, ubicada entre la ficción y la realidad histórica, es la nueva alternativa que José Luis González practica a fin de hacer una "interpretación" histórico-social del proceso puerorriqueño.

El análisis narrativo, centrado en trece breves capítulos, opera de manera incisiva en lo más íntimo de los personajes. Su intención no es la de una mera exposición de acciones externas, sino que cala muy profundo en los representantes de los diversos sectores que componían la sociedad del momento. Para ello utiliza, de manera acertada, distintos puntos de vista desde

los cuales es posible palpar el sentir de aquella colectividad.

Se dice con frecuencia que José Luis González es un narrador claro, preciso y hasta "natural". Eso es cierto, si no se entiende que es un escritor fácil. Más acertado sería decir que no es barroco. La dificultad narrativa reside, muchas veces, en la aparente sencillez. El próximo capítulo describe, en parte, su intensa lucha por perfeccionar el oficio y domeñar la lengua.

b. Descripción. Por medio de este procedimiento, que consiste preferentemente en situar en un espacio determinado una serie de rasgos, José Luis González complementa la narración.

Sin embargo, en nuestro autor, dicho recurso, que presupone una mayor lentitud en el relato, un mayor acarreo de detalles en la historia, tiene una utilización limitada que no altera el patrón de síntesis presente en toda su obra.

Obviamente, la intención de denuncia y de crítica que permea su producción, la cual es profundamente realista y humana, evade las representaciones inútiles que tienden a la idealización o que sólo provocan una mera sensación de belleza.

Por eso, desde sus inicios, se observa la casi eliminación de la descripción del paisaje. Cuando se produce es sumamente escueta, aunque no exenta de algún toque poético.

Tal es el caso de "Mar", de En la sombra, donde González, por medio de imágenes concretas, describe, en forma depurada, el ambiente marítimo en que operan los pescadores:

Luna llena. El bote está varado en la orilla: mitad tierra, mitad agua. La claridad tenue de la luna le da de costado: mitad sombra, mitad luz.

El hombre camina sobre la arena. Está blanda; es como si caminara sobre corcho. Un perro estre-

mece la noche con sus ladridos.⁸⁷

En este conjunto literario ocurre, asimismo, la descripción basada en un realismo objetivo, sin transfiguración que altere el triste ambiente de desolación en que se mueven sus personajes. Por eso, "En la sombra" permite leer:

Sigue el desfile de viviendas, algunas ladeadas, cayéndose; otras sin ventanas, oscuras como cuevas, todas con una mujer o un muchachito asomado a la puerta. Algunos perros escuálidos y sarnosos le ladrarán al caballo. De los baches del camino se elevan verdaderos enjambres de mosquitos.⁸⁸

Con 5 cuentos de sangre; José Luis González continúa la exposición directa de los hechos. En ellos, la descripción sólo es observable en determinados momentos, siempre dentro de unos patrones de sobrios vuelos poéticos.

En ocasiones, como es el caso de "Cangrejeros", el lenguaje descriptivo rehuye los malabares de la retórica poética y cumple con el propósito deliberado de hacer énfasis en los más mínimos detalles:

Llegaban de madrugada, a paso cansado. Descalzos, desnudos de la cintura arriba, con los pantalones arregados a la altura de las rodillas. En las manos duras, los hachones apagados. Y sobre los hombros, largas varas de cuyos extremos colgaban pesados racimos de cangrejos.

Eran negros. Unos altos, de lustrosa piel y facciones finas. Otros bajetones, de bombes gruesos, nariz roma y pasa colorada.⁸⁹

⁸⁷ José Luis González, Cuento de cuentos..., p. 23.

⁸⁸ Ibid., p. 104-105.

⁸⁹ José Luis González, En Nueva York..., p. 16.

Con su tercer libro, El hombre en la calle, que básicamente presta atención a las zonas urbanas, el ambiente externo queda esbozado en breves descripciones que dan la medida de los escenarios sórdidos en que sobreviven los seres que pueblan sus relatos.

Así, a manera de ejemplo, en "La hora mala", encontramos el siguiente pasaje:

El solazo vertical de mediodía cae a plomo sobre el techo de zinc de la pequeña tienda en una de las esquinas de la plaza de mercado. En el interior, sentado en un cajón vacío detrás del reducido mostrador y apoyada la cabeza sobre una estiba de sacos de arroz, el dependiente José Collazo dormita. Las moscas que pululan sobre el azúcar crudo, oloroso todavía a melaza, sobre los trozos de bacalao y la manteca casi rancia, se le posan a ratos en la cara. Una de ellas ha ido avanzado en cautelosa exploración mejilla abajo, hasta acercarse a la boca. El hombre amodorrado aspira súbitamente una bocanada de aire caliente y denso, dejando los labios momentáneamente entreabiertos. La mosca, ahora, avanza presurosa hacia la comisura húmeda. Pero el repentino manotazo del hombre la obliga a salir volando con un sumbido (sic) airado.⁹⁰

Un caso donde la descripción y la narración se conjugan de tal suerte que resulta casi imposible separarlas, lo encontramos en "El vencedor".

En éste, el autor, además de contar los sucesos significativos en el desarrollo del encuentro boxístico, describe en forma pormenorizada las técnicas y prácticas afines con dicho "deporte".

En Paisa, González pone en ejecución la sobriedad que lo caracteriza y se muestra preocupado por los problemas que asedian

constantemente al boricua emigrado. Por eso, el ambiente rural, urbano y neoyorquino no forma un corpus propio, descrito con lujo de detalles, sino que se integra con fuerza a la corriente narradora. De ahí la solidez de sus expresiones objetivas, en las que prevalece la sobriedad poética de la frase natural.

Un pasaje donde se demuestra la capacidad de observación del escritor, la cual traduce en una descripción fiel de seres y objetos conocidos, es el siguiente:

La bodega era como cualquier bodega hispana de Nueva York. Una puerta y una vidriera; sobre el cristal de la puerta, pintado en letras rojas: LA IGUALDAD. Debajo: SPANISH-AMERICAN GROCERY. Más abajo: BODEGA HISPANA. Desde adentro se proyectaba un rectángulo de luz sobre la acera. La puerta estaba cerrada, pero aún no habían retirado el rotulito que leía: OPEN, y debajo: ABIERTO.

El rotulito no llegó a verlo Andrés, ni al hombre que estaba adentro, detrás del mostrador. El hombre era gordo, más bien bajito, con cara de muchacho porque era lampiño y mofletudo; tenía el pelo negro, lacio, peinado con exceso de brillantina, un delantal blanco que llegaba casi hasta los pies, y la camisa arremangada hasta los codos.⁹¹

En el volumen En este lado las descripciones figuran con mayor frecuencia, pero integradas en extremo al discurso narrativo. Por eso, dicho recurso no resulta, en esta ocasión, fácil para aislar del contexto, puesto que está prácticamente fundido a los hechos que determinan la anécdota del relato.

En "Una caja de plomo que no se podía abrir", las reuniones de los hombres para discutir la desaparición del joven soldado y, posteriormente, el velorio ofrecen las oportunidades precisas para

⁹¹ José Luis González, Veinte cuentos..., p. 127.

que el observador describa la situación prevaleciente en el lugar.

También "La galería" ofrece una visión pormenorizada del encuentro amoroso habido entre el adolescente y Carmencita. En esta oportunidad, González recoge manifestaciones eróticas comunes entre las experiencias humanas y cuyas revelaciones ocurren dentro de un marco de contención que oscila entre la poesía de la audacia y la expresión recatada de la vulgaridad.

En "Santa Claus visita a Pichirilo Sánchez", las descripciones realistas, sin transgresiones que alteren la objetividad, permiten mostrar el cuadro desolador del aburrimiento:

Mediodía. Don Absalón está solo en su colmadito, sentado sobre un cajón vacío detrás del mostrador. Desde el centro del cielo despejado llueve fuego sobre el techo de zinc. Afuera, el lodo de los baches se ha ido endureciendo hasta el punto de permitir el paso de los perros vagabundos. Don Absalón, en camiseta, chorreando sudor por todos los poros de su corpachón adiposo, se entrega con gusto a la modorra.⁹²

Para José Emilio González, el realismo de En este lado no sólo radica en la adjetivación certera que destaca las cualidades de buen narrador, sino también en

... los símiles usados, que suelen ser afines al ambiente. En "La Galería", el mozalbete siente que sus rodillas "se me volvían como de queso fresco" cuando está con Carmencita en el establo (Pág. 20). La carretera de Sinaloa era "como un verdugón increíblemente recto" en "la piel amarilla y abrasada de la llanura inacabable" (Págs. 120-121). Los brazos de Casimiro Santos "eran fuertes y magros como manojos trenzados de bejucos" (Pág. 143).⁹³

⁹² José Luis González, La galería..., p. 114.

⁹³ José Emilio González, "En este lado...", El Mundo, 23 de junio de 1956, p. 14.

Ya en Mambrú se fue a la guerra, la descripción pasa a ocupar una posición destacada. En la jornada segunda, "Los héroes", el relator vierte con prolijidad poco usual las experiencias de un día de batalla.

En Balada de otro tiempo, la descripción es vital en la re-creación del mundo rural y el medio urbano puertorriqueños de principios de este siglo. Dado que la intención es de profundizar en los cambios operados en el País, a la luz de las transformaciones económicas y sociales, la contraposición entre los factores que integran ambas realidades es palpable en el relato. De hecho, las diferencias no sólo quedan expuestas a través del ambiente -montaña vs. costa-, sino que trasciende a la realidad vital de los personajes.

El campesino blanco, heredero de centenarias costumbres afines con su medio, encuentra, en los mulatos y los negros de los llanos costaneros, su contrapartida.

De hecho, Rosendo Arbona y Dominga, desde sus propias perspectivas, descubren la vida pueblerina, donde se mueve una masa apresurada atenta sólo a sus peculiares intereses. Los ruidos, el movimiento vehicular, el sol y el aire son observados por ellos con el asombro del descubrimiento. La población urbana, por su lado, muestra su adaptabilidad a la nueva realidad que se gestaba en la Isla.

Finalmente, en La llegada, la nota descriptiva se limita significativamente. La creación de personajes que encarnan diversas posiciones ideológicas y la relación de incidentes sucesivos, durante la espera del ejército invasor, evitan, en buena medida,

que se produzcan escenas específicas de envergadura.

La descripción eficaz, aunque empleada con prudencia, apoya la tarea artística de José Luis González y aporta un grado de excelencia más dentro del conjunto de destrezas que singulariza al narrador puertorriqueño.

c. Diálogo. Este método clave en buena cantidad de obras de ficción es otro de los procedimientos fundamentales en la expresión literaria de José Luis González. Por medio del diálogo, el relato no sólo adquiere mayor variedad e interés, puesto que la plasmación de la realidad articulada no procede únicamente de la voz narrativa, sino que, además, brota de las manifestaciones expresadas de los personajes que se autorrealizan a través de la propia palabra. Entre sus más destacadas funciones, aparte de contribuir a determinar la personalidad del hablante, expone el ambiente que lo circunda y el grupo social al que pertenece.

González, atento a la captación precisa de la problemática puertorriqueña, traduce en sus personajes la complejidad de la vida humana. De ahí su interés por lograr una efectiva caracterización que penetre en la idiosincracia de nuestro pueblo.

Sus dos primeros libros: En la sombra y 5 cuentos de sangre, que tienen como escenario la vida del campesino boricua, hacen acopio de una gran cantidad de diálogo, con el que ofrece el más certero cuadro de las ideas y las emociones que motivan al hombre de la ruralía. De este modo puede entenderse mejor la relación entre sicología y sociología en nuestro medio político colonial. No es de extrañar que, por ser éste uno de los

sectores más oprimidos en nuestra escala social, su lenguaje refleje las peculiaridades y las limitaciones del entorno en que se desenvuelve. En este sentido, el autor revalida su prestigio como incisivo conocedor de los rasgos lingüísticos propios de nuestra gente.

En esas obras es frecuente que los jíbaros hagan acopio del léxico y las estructuras idiomáticas advertidas a lo largo del tiempo por los estudiosos españoles y puertorriqueños en nuestra expresión.

El lenguaje oral o coloquial se impregna, pues, de una espontaneidad creadora en la que abundan las elipsis, las redundancias, las interjecciones y hasta las frases vulgares. En muchas ocasiones es un motivo de enorme importancia en los parlamentos la reproducción fonética de proverbiales rasgos en nuestra pronunciación. A manera de ejemplo, veamos la conversación que se suscita entre Ramón Pantojas y su compadre en "San Andrés":

- ¿Tan bueno es ese gallino pinto?
- ¿Que si qué? ¡Lo mejorcito 'e la cría!
- El otro convino sin comprometerse aún:
- Pues sí, caray, sería una pena no poder jugarlo.
- Seguro. ¡Por cuatro pesos! La verdad es que esto de ser pobre es una jodienda.⁹⁴

En "Despojo" la comunicación entre José y don Jero se desenvuelve del siguiente modo:

- Dispensa que te haiga hecho venir con este tiempo, pero no podía esperar hasta mañana. Resulta que... Tú te acuerdas que el difunto no se ocupó nunca de las escrituras de la finquita, y yo nunca le pregunté porque mientras él viviera eso no era asunto mio. Bueno, pues ahora resulta que la

⁹⁴ José Luis González, Cuento de cuentos..., p. 30.

central dice que la propiedad viene a ser d'ellos.

-Pero... ¿su hermano no le dejó ningún papel?

-Ninguno. Cuando él se murió, tú te acuerdas, vivía solo. Y después yo no hallé na d'eso entre sus cosas. Yo creo que nunca tuvo los papeles.

-¿Y ahora...?

-Y ahora los abogaos de la central me dan un día pa que piense si cojo los doscientos pesos que me dan por las quince cuerdas o peleo el caso en corte.⁹⁵

Un caso particular ocurre en "Mar", donde los pescadores apenas intercambian palabras, pero que, en un momento crucial, ante la presencia del tiburón y en par de frases, emergen la angustia y la desesperación que los embarga.

Una sombra enorme surge a flor de agua, repartiéndose furiosos coletazos. Menche suelta el cordel y cae sentado:

-¡Tiburón! ¡Vijnen santísima!⁹⁶

En 5 cuentos de sangre, el relato "Contrabando" se desenvuelve primordialmente a base del diálogo. Con respecto a la función de este recurso, Francisco Matos Paoli ha dicho:

Sin embargo, en el último cuento "Contrabando" la forma es evidentemente de índole dramática. Se presta a la escenificación. La intimidad de los personajes parte del diálogo. Hay acción interior. Por medio del diálogo se plantea y se soluciona el conflicto que divide a los dos personajes principales.⁹⁷

Un ejemplo de la efectividad de esta técnica sigue a continuación:

El otro /Ricardo/ guarda silencio un rato, al cabo del cual dice:

-Pero es que si a ellos los han cogido, dentro de

⁹⁵ Ibid., p. 86.

⁹⁶ Ibid., p. 25.

⁹⁷ Francisco Matos Paoli, "José Luis González: Cuentista del hombre común", Pról. de 5 cuentos de sangre, p. 8-9.

poco vendrán por nosotros.

-¿Cómo? ¿Adivinando dónde estamos?

-No precisamente...

-Ah, ya entiendo. Es que los otros van a delatarnos, ¿no?

-No... no fue eso lo que quise decir, sino que... Es difícil de explicar.

-Está bien, hombre, cállate. No sé cómo me he puesto a discutir contigo.

-Si no estábamos discutiendo, Martín. Yo solo...

-Cállate, te digo, y no jorobes. ¡Ya vendrán!⁹⁸

Con El hombre en la calle, donde el medio corresponde a los seres de pueblos y ciudades, José Luis González continúa atento a las expresiones coloquiales propias del ambiente.

En esta obra, en que se incluye el cuento "La carta" -cuyo asunto se plantea en la ~~línea~~ ~~ya~~ ~~anunciada~~ por medio de la yuxtaposición de una primera persona de índole familiar y una tercera persona culta-, encontramos un caso singular, puesto que la epístola es una manifestación o reproducción del diálogo y representa, en cierto modo, la lengua conversacional. Dado que entre el emisor y el receptor existe una separación de tiempo y espacio, esta forma de comunicación se define como un diálogo a distancia.

En el caso que nos ocupa, la misiva que el protagonista Juan envía a la madre es reflejo de su condición sociocultural. Los barbarismos y errores de la escritura marchan acordes con los niveles del lenguaje inculto empleado. Es decir, se expresa con la misma espontaneidad de quien maneja la lengua como si estuviera hablando y no escribiendo el mensaje.

Otro relato que merece especial atención es "En Nueva York".

⁹⁸ José Luis González, En Nueva York..., p. 78.

Con éste, González nos coloca en el mundo de los emigrados. Allí es natural y frecuente que hagan uso de un español en el que los diálogos resultan afectados por anglicismos que, unidos con frases populares, transmiten una idea justa de las formas idiomáticas que han necesitado crear nuestros compatriotas en la urbe para comunicarse. Este recurso sirve, una vez más, como elemento caracterizador de gran importancia, al mismo tiempo que pone de manifiesto las transformaciones de personalidad que separan a los puertorriqueños del Continente con los de la Isla.

Una buena muestra de lo que hemos venido diciendo es la siguiente conversación entre Marcelino Pérez y otro boricua:

-Eh, ¿qué pasa? Siéntate.

El otro preguntó:

-¿Qué, tienes el día libre?

-¿Libre? ¡Qué va a ser! Lo que pasa es que ayer me botaron.

-Adió... ¿y qué pasó?

Marcelino se lo dijo y el otro comentó, en tono enterado:

-Ajá. Eso me pasó a mí también dos o tres veces, hasta que en una la ganamos y ahora tenemos una unión que no come cuento. Pero bueno, ¿y qué? ¿Qué piensas hacer ahora?

-Pues... estoy buscando aquí en este periódico a ver si encuentro algo. ¿Qué es esto de ty... typ...

-No, no, brother, eso es para mecanógrafas. Trabajo de oficina, tú sabes.

-Ah...

-Bueno, mira, yo sí tengo el día off. Te invito a una cervecita y después te voy a explicar lo que hay que hacer para apuntarte en el relief.⁹⁹

Paisa, que también recoge las experiencias de los emigrados, tiene en el diálogo la exposición viva de las contradicciones y vicisitudes por las que atraviesan estos desafortunados. Lo captamos, en gran medida, a través de un lenguaje sobrio, pero

⁹⁹ Ibid., p. 115.

que no está ajeno a una gran movilidad y, en ocasiones, alcanza hasta la misma rudeza.

En esta oportunidad lo que se deja sentir, a través de las palabras, es la profunda amargura de un pueblo asediado por todo tipo de problemas. No se observa el tono humorístico que salpica otros relatos del autor, sino más bien la desilusión, la desesperanza y el fracaso.

Sin embargo, el lenguaje del ladrón que incita, "el otro", encuadra dentro de los patrones de un delincuente en avanzado proceso de desclasamiento y cuyas típicas expresiones giran en torno a manifestaciones de machismo que justifica la realización de cualquier acto delictivo. Una conversación entre el protagonista Andrés Morales y "el otro" se desarrolla en estos términos:

-Hombre sin vicios, ¿ah?

-Lo mío es la cerveza.

Mentira: eso tampoco le gustaba; pero admitirlo era como rebajarse frente al otro.

-Cerveza... -el otro dejó salir la palabra lentamente, entre el humo-. Eso es bebida de infelices. Yo soy hombre de whisky... buenas hembras... cuenta en el banco... ¿Por qué te crees que me rajé de Puerto Rico?

-La buena vida le gusta a cualquiera.

-¡Sí, claro! Lo que pasa es que no la venden en botica y pa conseguirla hay que tenerlos en su sitio. Y no es cualquiera, mi viejo, no es cualquiera.¹⁰⁰

En el tomo En este lado el recurso bajo consideración ocupa un lugar preeminente porque, fuera de su uso continuo y amplio, varía de acuerdo a los escenarios y los personajes que lo practican.

Por eso, "Breve historia de un hacha", de ambiente rural, responde a las exigencias del lenguaje campesino que, unido a

¹⁰⁰ José Luis González, Veinte cuentos..., p. 98.

las "malas palabras", anuncian la condición de los valores jíbaros amenazados por la intromisión del elemento norteamericano.

Véase este ejemplo:

- ¡Carajo! ¿Yo no le dije que se metiera p'adentro?
La muchacha intentó justificarse:
-Si yo me metí, papá. Lo que pasó fue que después el americano me pidió agua.
-¡Hm! ¿Y por qué no le trajo el agua y se volvió a meter p'adentro?
-Porque entonces empezó a hablarme, papá. Mire, todavía tengo aquí la taza -y se la mostró, sujetándola por el asa.
-Bueno -dijo Casimiro-, ¡súbase p'arriba y no hable más!
Después, solo en el batey, masculló para sí:
-¡Ajolá se empache con el ron el condenao y no lo vuelva a ver!¹⁰¹

"La galería", cuyos personajes responden a la ideología pequeño burguesa, recurren a un lenguaje más refinado, aunque no exento, sin embargo, de las frases populares que permean la lengua coloquial.

Obsérvese el pasaje donde el licenicado cuenta los detalles de su nacimiento:

-Pues resulta que yo soy sietemesino. La vieja me trajo al mundo antes de tiempo, un día que le vinieron a avisar que papá se había caído de un caballo, un caballo muy bonito, pero muy mañoso, que acababa de comprar. Eso era en la finca grande, en Maricao, donde todavía sigo yendo a cazar palomas cuando el trabajo afloja un poquito en el bufete. Bueno, pues cuando unos peones llegaron a la casa trayendo a papá en una parihuela, a mamá ya la habían atacado los dolores del parto. ¡Imagínense ustedes el bureo! Mi abuela, que era cubana y tenía sus recuerdos de aquel país, contaba que la casa parecía un hospital de campo en tiempos de

101

José Luis González, La galería..., p. 66.

270

revolución. Mamá gritando en una cama, sin médico ni comadrona, y papá tirado en otra, todavía sin sentido porque el golpe al parecer había sido en la cabeza... ¡y eso que la tenía dura, como que era hijo de isleño!... 102

En el relato del licenciado, ocurre que éste se encarga de recrear con bastante sorna el lenguaje de una negra:

"-¡Po lo que uté má quiera, doñita! Uté también sabe lo que e sé madre!

.....
"-Doñita, yo también tengo mi muchachito, bendito, y la leche no va a alcanzá pa lo do! ¡Doñita...! 103

En "Santa Claus visita a Pichirilo Sánchez" existe la particularidad de que buena parte del diálogo ocurre entre dos niños. Pichirilo y Alejo, todavía inocentes, le imprimen un sello único a sus conversaciones, en las que se observa confianza en la enseñanza de los mayores. Ocurre, además, que muestran confusión ante ciertos conceptos que, lógicamente, no encajan en la realidad que conocen. Dicha situación está patente en el siguiente pasaje:

-Bueno, mira... -Pichirilo resolvió franquearse-. Te voy a decir la verdad. Yo... yo tampoco creo que Santa Cló se tire por aquí.

-¿Y entonces?

-Espérate. Yo no creo que se tire por aquí, pero no por lo que tú dices: eso de que na más les pone a los blanquitos. Santa Cló no se tira por aquí porque... porque tiene miedo.

-¿Miedo? -Alejo evidentemente no entendía.

-Claro, chico. ¿Tú no sabes que Santa Cló es americano?

-Bueno...

-¿Y cuándo has visto tú un americano por aquí, y menos de noche? No vienen porque tienen miedo de que

102 Ibid., p. 22.

103 Ibid., p. 26.

les den un matracazo y les quiten los chavos. Y, figúrate tú, Santa Cló que viene con ese... ¿cómo se llama?

-¿El trineo?

-Ajá. Santa Cló que viene con ese trineo cargao de juguetes, tendrá más miedo todavía.

-Je! Y ponte a pensar que el trineo se le quede sembrao en un bache! ¡Ay, cará!¹⁰⁴

Con "El pasaje" volvemos a la "saga" del puertorriqueño en suelo norteamericano. En éste, el lenguaje adopta ciertas formas del humorismo por medio de las que se persigue sintetizar los inconvenientes y los problemas que los aquejan.

-Mal rayo me parta si me paro delante' un bar. Tengo los riñones desbarataos, mi hermano, y los pies que no los aguanto.

-¿Del trabajo? - preguntó Jesús.

-¿Tú sabes lo que es estar parao el día entero apre-tándole los tubos a tos los radios que te mandan por el condenao assembly line?

-¿Y qué, no se puede sentar uno?

-Pregúntale por qué no al dueño de la fábrica. Yo te digo una cosa, pana: este país es la muerte, la muerte en banasta grande. Mira, ésta es la bodega.

Entraron. Juan saludó al bodeguero:

-¿Quiubo? Tírame con dos latas pa la trastienda.

-¿Qué marca? - pregunto el bodeguero.

-La que te dé la gana, mi viejo. Aquí toa la cerveza es meao de caballo.¹⁰⁵

En cuentos como "El arbusto en llamas", "Esta noche no" y "En este lado", donde los personajes son de extracción norteamericana, los diálogos en español se salpican de expresiones inglesas que responden a las peculiaridades lingüísticas de sus hablantes. Un ejemplo claro de este caso lo encontramos en "El arbusto en llamas", donde leemos:

-All right, Luke, where's the nigger?

El guardián se repuso un poco después de la

¹⁰⁴ Ibid., p. 112-113.

¹⁰⁵ Ibid., p. 139-140.

primera impresión:

-Maldita sea, Bill, esto no es justo. La ley es la ley. El responsable por el negro soy yo. No hay que llevar las cosas tan aprisa. 106

Más adelante dice:

-¿Nervioso, Luke? - preguntó Bill Caldwell.

-All right, all right.

Al fin abrió.

-Estas son las celdas. El negro está en la número cinco. No me despegues ese revólver de la espalda, Bill. Los presos en las demás celdas son testigos de que la entrega no es voluntaria.

-Okay, Luke. 107

Los relatos "El abuelo" y "La despedida", publicados por primera vez en La galería... y En Nueva York..., respectivamente, tienen en el diálogo un apoyo extraordinario para la definición de los actantes.

En el primero, el recurso no sólo se presenta en su función tradicional de caracterizar a los hablantes, sino que se convierte en una infraestructura que subraya el distanciamiento ideológico entre las generaciones.

El diálogo, como elemento de comunicación, queda rezagado, porque los intereses de unos y otros se han trastocado en virtud de la nueva realidad histórica. Por eso, mientras el abuelo se entusiasma con el relato de los acontecimientos que marcaron la historia puertorriqueña; el nieto le habla de asuntos ajenos a la

106 José Luis González, Mambrú se fue a la guerra..., p. 162.

107 Ibid., p. 163.

realidad boricua que, en buena parte, es el resultado de una enseñanza académica diseñada con el propósito de destruir los valores nacionales.

A medida que el nieto y el abuelo hablan, pero no se escuchan, se produce un paralelismo de signo antitético. Veamos:

-Nosotros... los hijos del país que no queríamos cuenta ni con los cachacos ni con los yanques. Los únicos puertorriqueños con vergüenza, miijo. No teníamos más que machetes y unas cuantas escopetas.

-¡Ay, bendito! ¿Y por qué, abuelo?

-¿Cómo que por qué? ¿Y de onde íbamos a sacar otra cosa? Los cubanos sí que tenían buenas armas.

-¿Los cubanos? ¿Y de onde las sacaban ellos?

-Las compraban en Nueva Yor.

-¿Nueva Yor? ¡A Dios! Pa allá mismo se fue don Toribio, el que tenía la finquita al otro lao de la quebrá, ¿usté se acuerda?

-Las compraban en Nueva Yor, sí, y nosotros los puertorriqueños ayudábamos a los cubanos a comprarlas porque con esas mismas armas se iba a hacer después la guerra aquí en Puerto Rico.

-Dicen que lo mandó a buscar un hijo suyo que se fue primero. ¿Cómo será eso de Nueva Yor, abuelo?

-Pero los americanos no nos dieron tiempo. Se metieron en Cuba cuando los españoles ya estaban derrotados, y sin que naide los llamara.

-En la escuela me dijeron el otro día que en Nueva Yor siempre hay nieve pa Navidades, y que la nieve es blanquita como la harina'e pan.

-Y después se metieron aquí y sacaron a los cachacos y se quedaron ellos.

-Oiga, abuelo, ¿a usté no le gustaría ver la nieve? -insiste Juan José, ocupado ya en una nueva pepita, y como el viejo no le responde, se vuelve una vez más para mirarlo. Lo ve con la cabeza inclinada, la mirada fija en el suelo del batey, y piensa que nunca le ha parecido tan cansado.¹⁰⁸

En "La despedida" -que dicho sea de paso se desarrolla en Machucales, lugar por donde pasan las tropas norteamericanas en

¹⁰⁸ José Luis González, La galería... p. 48-49.

La llegada-, sucede que mientras la protagonista Laura rememora los acontecimientos más importantes de su vida; en otro lugar, dos personajes de posición diametralmente opuesta se definen principalmente por sus propias palabras. Se trata de don Celso Monagas, químico de la Vega Llana Sugar Company y su esposa Miriam, que van en busca de la joven a quien colocarán como sirvienta en su hogar.

En la conversación que sostienen se trasluce la arrogancia que los caracteriza, así como el desprecio por los desafortunados:

-¡Me cago en la hostia!

-¡Jesús, Celso, no es para tanto!

-¿Cómo que no? ¿Cuándo has visto tú que yo haya metido el carro por un vericuetto como éste? ¡Va a salir hecho leña! ¡Y todo por una fregona! Como si no pudieras esperar unos días hasta que se presente una por la casa.

-¡Sí, claro! -respinga la mujer, airada-. ¡Se ve que no eres tú el que tiene que fregar los platos y barrer los pisos cuando no hay sirvienta!

-Bastante que me recomendó tu madre tus virtudes caseras cuando éramos novios!

-Jamás trató mi madre de venderme como sirvienta a ningún hombre!

-Bueno, bueno, vamos a dejarlo ahí. Lo que yo quisiera saber es si todavía nos falta mucho.¹⁰⁹

En Mambrú se fue a la guerra, donde se reúnen personajes de diversas nacionalidades, el autor capta los rasgos lingüísticos y sintácticos que los definen. Así, el inglés, el francés, el portugués y el español de peninsulares e hispanoamericanos sirven como medio caracterizador de gran importancia.

Un diálogo en español, pero cuya construcción es de carácter anglicado, se transparenta en la conversación que sostiene el

¹⁰⁹ José Luis González, En Nueva York... p. 58-59.

protagonista Joe con otro soldado norteamericano:

-¿Sabes qué?

-¿Qué?

-Los krauts son buenos.

-¿Buenos?

-Buenos soldados. ¿Sabes qué? Mejores que nosotros..
Nosotros no somos ninguna fornicadora maravilla.

-Es posible.

-Es verdad. ¿Y sabes quiénes son mejores que nosotros
y que ellos? Los japoneses. Son los mejores fornicadores
soldados del mundo. ¿Sabes por qué?

-No.

-Porque sólo comen arroz y no creen en la muerte.

-Mierda de toro -dije-. También comen pescado y
verduras y se asustan como cualquiera cuando les toca.¹¹⁰

En el relato "La noche que volvimos a ser gente", ubicado en el conjunto literario antes mencionado, el lenguaje es, sin duda, el elemento más afortunado. A través suyo se va creando todo el acontecer del relato.

González reconstruye la lengua del boricua radicado en Nueva York, captando fielmente todas sus posibilidades y matices en el empleo de las expresiones populares, los refranes, los chistes y el humorismo.

Abundan, además, las interjecciones, las muletillas, los feísmos o vulgarismos, así como también los anglicismos que son parte de ese variado caudal de posibilidades con que cuenta el autor.

En esta oportunidad, el diálogo no aparece marcado por el uso de guiones, sino que se integra, en forma indiferenciada, al

¹¹⁰ José Luis González, Mambrú se fue a la guerra...,
p. 29-30.

monólogo lineal del personaje "que habla":

Entonces la señora de la tosesita, que había quedado cerca de mí, le preguntó al inspector: Oiga, ¿y cuándo vamos a salir de aquí? Y él le dijo: Tenemos que esperar un poco porque hay otros trenes delante de nosotros y no podemos salir todos a la misma vez. Y ahí pegamos a esperar. Y yo pensando: Maldita sea mi suerte, mira que tener que pasar esto el día de hoy, cuando en eso siento que Trompoloco me jala la manga del coat y me dice bien bajito, como en secreto: Oye, oye, panita, me estoy meando. ¡Imagínate tú! Lo único que me faltaba. Y le digo: Ay, Trompo, bendito, aguántate, ¿tú no ves que aquí eso es imposible? Y me dice: Pero es que hace rato que tengo ganas y ya no aguanto más. Entonces me pongo a pensar rápido porque aquello era una emergencia, ¿no?, y lo único que se me ocurre es ir a preguntarle al inspector qué se podía hacer. Le digo a Trompoloco: Bueno, espérame un momentito, pero no te vayas a mover de aquí. Y me salgo de la línea y voy y le digo al inspector: Listen, mister, my friend wanna take a leak, o sea que mi amigo quería cambiarle el agua al canario. Y me dice el inspector: Goddamit to hell, can't he hold it in a while? Y le digo que eso mismo le había dicho yo, que se aguantara, pero ya no podía. Entonces me dice: Bueno, que lo haga donde pueda, pero que no se aleje mucho.¹¹¹

En contraste con este cuento -donde el lenguaje funciona a un nivel de gran efectividad comunicativa, acaso porque representa una especie de reencuentro del autor con la idiosincracia puertorriqueña, a través de un personaje característico de nuestra emigración-, "La tercera llamada" revela en los diálogos buena parte de la incomunicación e insolidaridad que existe en aquel matrimonio. Por eso, en las conversaciones que se suscitan entre Lester y Martha, es obvia la distancia entre sus dos mundos y la frialdad hogareña que los une y los separa.

Continuamente ambos exponen sus opiniones con respecto a

¹¹¹ Ibid., p. 126-127.

lo que ha hecho o visto el otro, sin que puedan armonizar sus intereses. De suerte que cada una de sus palabras es muy significativa, a los fines de expresar el carácter absurdo de sus diferencias:

-Lester, ¿cómo te explicas lo que hizo ese hombre tan pronto vio que salías de la casa y te dirigías hacia él?

-Ah, ya entiendo, sí. Efectivamente, me pareció que empezó a mirarme desde que salí y, después, cuando pasé frente a él...

-Cuándo qué, Lester?

-Decía que cuando pasé frente a él tuve la sensación de que...

-¡Lester! -casi gritó la mujer sacudiendo la cabeza-. ¡Tú nunca llegaste a pasar frente a ese hombre!

-¿Qué dices? Pero si...

-Tan pronto te le acercaste se escabulló por la transversal y tú ni siquiera hiciste el intento de seguirlo. ¡Yo lo vi perfectamente desde la ventana y no te atreverás a decirme que no fue así!¹¹²

En el relato novelesco Balada de otro tiempo, el diálogo responde a las exigencias del medio social en que se desenvuelven los personajes y a su situación particular.

Rosendo Arbona y Dominga expresan, de manera franca y natural, sus emociones y pensamientos. En ellos están ausentes el rebuscamiento y las frases cargadas de doble sentido, tal como ocurre en las conversaciones que se producen entre los hombres de la zona urbana.

El diálogo de Fico con Marcial Badía, un amigo de la infancia, se desarrolla del modo siguiente:

-¿Estamos boyantes? ¿Ah?

¹¹² Ibid., p. 140. (Subrayados del autor.)

Él se encogió de hombros.

-¿Nos damos un palo?

No le gustaba el ron, pero era una invitación de hombre y aceptó.

-Oye -le dijo Marcial después del segundo trago frente al ventorrillo-, a la noche voy al pueblo. Vente conmigo.

-¿A qué?

-A buscarnos unas hembras.

Con todo y el ron que había ingerido, se le enfriaron los pies. Tardó un poco en preguntar, para ganar tiempo:

-¿Cómo, unas hembras?

-Putas, hombre -Marcial produjo una risita entrecortada- ¿Tú no sabes?

-¡No voy a saber!

-¿Entonces?

-Es que... deben costar bastante.

-Bueno, no lo regalan -Marcial volvió a emitir su risita ahogada-. Pero no son tan caras na: quitan como tres pesos.

-Mejor otro día. Me hacen falta los chavos.

-Yo te invito, bai.

-No, está bien -la dignidad lo obligó a ceder-.

Dime a qué hora.¹¹³

Más adelante, ya en el pueblo y en un doble juego de palabras, asistimos al siguiente diálogo:

-A qué hora abren? -Preguntó Fico por decir algo.

-Esas están abiertas hace tiempo -dijo Marcial riéndose.¹¹⁴

Otra alternativa en el diálogo ocurre con los negros de las costas y los llanos, cuyo lenguaje cuenta con los modos expresivos de la nueva realidad.

Ahora bien, posiblemente uno de los rasgos más significa-

¹¹³ José Luis González, Balada de otro tiempo, p. 22-23.

¹¹⁴ Ibid., p. 23.

tivos de este relato es la utilización, en un momento crucial en la obra, de lo que podría llamarse diálogos paralelos.

De este modo, mientras Fico Santos dilucida un asunto de índole personal con el mulato Rufo, dos hombres conversan, de manera simultánea y en el mismo bar, sobre el desarrollo de la política isleña:

-Bueno, espérame en el mostrador -y mientras Fico se alejaba-: Ahorita vuelvo, muchachos. Pidan otras cervezas en lo que atiendo a este amigo.

Otros dos hombres habían entrado en el cafetín. Se arrimaron al mostrador y el dependiente acudió antes de que lo llamaran. Hasta los oídos del muchacho empezaron a llegar fragmentos de su conversación:

-Dos limonadas, Cheo. ¿Así que anoche fuiste a oírlo?

-Por curiosidad. Ya sabes que a mí no me atraen los mítines.

-¿Y cómo está Leonardo? -preguntó el mulato acercándose y poniendo las dos manos abiertas sobre la imitación de mármol del mostrador, como para hacerlas descansar sobre la superficie fresca.

-Está bien.

-Entonces no me negarás que como orador no tiene igual en el país.

-Habla bien sí, pero...

-¿Una cerveza? -invitó Rufo.

-No gracias.

-... por lo que dijo allí, parece que lo que él quiere es volver a los tiempos de España.

-¿Por qué no? -insistió el mulato-.

Hace calor.

-Bueno, un maví.

-Porque los puertorriqueños tenemos que rescatar todo lo que los yanquis nos han quitado.

-Maví champán, especial de la casa -explicó el dependiente al servir el refresco.

-Bueno, ¿y qué fue lo que me mandó a decir Leonardo?

-Me dijo que... -Fico bajó la voz- que le dijera a usted dónde guardó aquello.

-¿Y lo que nos han dado? Porque antes de que ellos llegaran aquí no había jornada de ocho horas, no había derecho a la huelga, no había voto para la mujer.

-Todo eso lo dieron porque les convenía. No tenemos que agradecerse.

-Pero lo dieron. Convence tú a la gente de que no lo dieron.

-Ah -Rufo miró a los lados y recogió las manos sobre el mostrador-. ¿Y dónde fue?¹¹⁵

La llegada tiene, a su vez, la particularidad de que, aparte de las características propiamente lingüísticas de las diversas clases sociales o grupos, los diálogos responden a la formulación de la tendencia sociológica que orienta a la obra.

Es decir, González promueve en los personajes aquellos conceptos que mejor sirven para presentar sus posiciones ideológicas.

Uno de los que mejor expresa, por medio del diálogo, su proclividad al oportunismo político es el Lcdo. Benítez del Partido Liberal, quien le dice a su esposa Amelia:

-No te ofendas por lo que voy a decirte, Amelia. Escúchame como puertorriqueña, porque este país es tan tuyo como mío. Entre ser colonia de España y estado de la Unión americana...

-Pero, ¿es que van a hacernos estado? ¿Para eso nos han invadido?

-¿Y para qué, si no? Los Estados Unidos nunca han tenido colonias; todos los territorios que ponen bajo su soberanía están llamados a constituirse en estados de la Unión, aunque no sea inmediatamente. Algunos han tardado más que otros porque tenían poca población, pero ése no es el caso de Puerto Rico.

-¿Y eso qué significa, Juan José? ¿Dejar de ser lo que somos para convertirnos en americanos?

-Claro que no. Seremos americanos sin dejar de ser lo que somos.

-No te entiendo, perdóname.

-Es que la Unión... te lo digo como abogado y político que sabe de esas cosas... es en realidad una confederación... mejor dicho, una federación... de

repúblicas soberanas, unidas por un pacto libremente convenido. Entonces, cada una de esas repúblicas...

-¿Y no tendremos que dejar de hablar español para...

-No veo por qué tendríamos que renunciar a nuestro idioma y a nuestras costumbres. [...].¹¹⁶

En otro momento señala:

-Y, por otra parte, hay que pensar en las ventajas económicas que significará ser parte de la nación más rica del mundo. Sobre todo si consideramos que, siendo la más rica, no puede producir el azúcar que necesita. Puerto Rico, dentro de ese mercado, estará destinado a convertirse en un verdadero emporio.¹¹⁷

Parece como si estuviéramos escuchando a un apologista del régimen colonial vigente.

No hay duda, entonces, que los recursos tradicionales del relato: narración, descripción y diálogo, desempeñan las funciones elementales que les son propias a estos métodos con los que se realiza la "carpintería" básica en la construcción narrativa de José Luis González, pero también es correcto señalar que la armazón técnica del escritor puertorriqueño, apuntalada por éstos, encubre una complejidad mayor que los críticos superficiales no han podido detectar.

4. Recursos adicionales. Además de los procedimientos ya estudiados, existen otros que, en determinadas circunstancias, contribuyen a la eficaz elaboración del cuerpo de incidentes que configura la narración. Entre éstos es necesario destacar la presencia del símbolo, la ficcionalización de la literatura y

¹¹⁶ José Luis González, La llegada..., p. 22-23.

¹¹⁷ Ibid., p. 23-24.

la ironía personal o situacional.

a. Símbolo. La representación de elementos concretos o abstractos de la realidad por medio de personas, animales o cosas, es frecuentemente utilizado por los escritores de ficción. A través de este medio, aprovechando la correspondencia o analogía existente entre los objetos comparados, el autor destaca atributos o valores que le interesan.

En el caso de José Luis González, el símbolo es un recurso que ha estado presente a lo largo de toda su producción. En ocasiones, éste puede operar siguiendo un patrón dado de objetividad que facilita su rápida comprensión. En otros momentos, su interpretación puede estar sujeta a diversas posibilidades, evitando, de este modo, la revelación específica de una idea particular.

Ya en su primera colección, En la sombra, advertimos que la guardarraya allí señalada, que da título a uno de los relatos, no sólo alude a la línea divisoria tendida entre ciertos terrenos, sino que, llevada a otro plano interpretativo, representa la encerrona existencial de un hombre y su familia acosados por la miseria. La guardarraya se convierte, entonces, en una prisión de la cual no hay escapatoria inmediata, evitando así cualquier intento de superación. Por eso, en un esfuerzo por romper con el encadenamiento de inseguridades y sufrimientos que al final alcanzará a sus descendientes, Ventura Matías destruye el objeto que materialmente obstruye sus ilusiones y esperanzas.

Igualmente, "Encrucijada", que se refiere a una confluencia de caminos, tiene una significación ulterior, si consideramos que,

al igual que esta vía de acceso, ofrece varias alternativas para cambiar de rumbo. La encrucijada también se plantea en el dilema que padecen los personajes ante el imperativo de tomar decisiones que afectan sus vidas. Por eso, Baldomero Rojas sufre al tener que escoger entre el amigo y la mujer que ama. De manera parecida, José Baurén tiene que decidir si venga su honor, ofendido por Baldomero, o deja escapar a los amantes, una vez que los encuentra.

En el libro En este lado, los símbolos vuelven a aparecer y ocupan un lugar preeminente en diversos relatos. Como ya habíamos señalado en "Breve historia de una hacha", el símbolo de mujer-isla tiene su personificación en la joven campesina que es violada por el soldado invasor. Por este medio, el autor define la situación colonial de País, en la cual se veja y destruye, mediante el engaño y la fuerza, la soberanía de un pueblo.

Con "El enemigo" se atiende al orden económico impuesto en la Isla, a partir de 1898, por los Estados Unidos, y en el cual el cañaveral se perfila como la fuerza antagónica que destruye a quienes tratan de escapar de su imperio. Sólo la muerte o el alejamiento definitivo del medio parecen ser la clave para vencer la esclavitud de la caña que, una vez se apodera de los obreros explotados, no los libera hasta que logra exprimirlos totalmente.

En "Una caja de plomo que no se podía abrir" se destaca otra representación polisémica en el ataúd militar. Para Concha Meléndez este es un

Símbolo único en el cuento, si pensamos en la cruel desolación que implica el plomo: frialdad y gris desesperanza. El no poderse abrir es lo inconcebible por doña Milla, para quien la puerta de la muerte se vuelve de plomo, ocultando

antes que ella pueda verlo por última vez,
al hijo amado.¹¹⁸

De igual modo, "La galería", que, en términos objetivos, se refiere al lugar donde la familia se reunía todos los domingos para conversar con sus invitados, tiene para Juan Martínez Capó diversas significaciones. Por eso apunta:

En esa denominación de galería se juntan misteriosamente la vuelta a la infancia; el discurrir del tiempo. Puede ser un punto de mira desde el cual se observa el pasar de la vida. Podría ser un pasadizo por donde transita de la adolescencia a la juventud. Podría ser un signo ambivalente, por participar de elementos de la casa y del exterior, está bajo techo y da al aire. Y no sigamos. Es un relato escrito en planos superpuestos, psicológicamente complicados, imaginativo.¹¹⁹

En "El arbusto en llamas", el símbolo vuelve a cobrar vida. En esta oportunidad, el fuego, que destruye el arbusto, y, junto a él, la vida de un soldado acosado por el enemigo, marca la relación de concordancia existente entre la injusticia perpetrada años atrás contra un negro, que fue quemado vivo, y la justicia irónica de una guerra injusta como la de Corea. Lee Maloy, el racista linchador de ayer, perece ahora bajo el fuego de las bombas de la propia aviación norteamericana, que participa en una de sus aventuras imperialistas en tierras de Asia.

En La llegada encontramos, asimismo, otro símbolo de gran

¹¹⁸ Concha Meléndez, "José Luis González", Op. cit., p. 295.

¹¹⁹ Juan Martínez Capó, "La galería y otros relatos", El Mundo, 18 de febrero de 1973, p. 20. (Subrayado del autor.)

mérito. La "coincidencia" entre el entierro del mulato Joaquín Cepeda, antiguo confidente de la Guardia Civil, y la entrada de las tropas norteamericanas en Llano Verde, articula de manera elocuente la muerte del colaboracionismo con la soberanía española en Puerto Rico y el comienzo de las relaciones con el nuevo colonizador.

b. Ficcionalización de la literatura. Hacer del ejercicio creador objeto de consideración literaria es otro recurso que José Luis González maneja en su arte narrativo. El antecedente más claro lo encontramos en "El escritor", donde se plantea uno de los principios básicos del oficio de contar: la selección del material o centro de interés sobre el cual ha de girar una historia fingida, como dirían los clásicos. Dado que el autor, al cual hace referencia el título del cuento, es un ser esencialmente enajenado de la realidad, busca los motivos de las tramas que urde en la lectura de obras de otros escritores, dando la espalda a las experiencias que le brinda la historia viva de la circunstancia nacional.

Se plantea, entonces, en forma tácita, la responsabilidad ética y social que implica la literatura cuando es el resultado de la reflexión y la preocupación genuina ante hechos e ideas de importancia real. La mera expresión del arte montado sobre la falta de unas experiencias propias, sentidas, es una tarea vana e inútil.

En este relato, González se ha propuesto denunciar la hipocresía burguesa de aquellos autores que, inmersos en su propio mundo de comodidades, olvidan la miseria y el dolor de un pueblo

que clama por justicia.

No sería del todo desacertado reconocer, en este cuento, la preocupación que, sobre el particular, produjeron en José Luis González las palabras de Pedro Juan Labarthe cuando, en ocasión de escribir una crítica sobre En la sombra, afirmaba:

Pensar que un chico de dieciocho años en esta época, esté pensando en el dolor del campesino, es cosa que pone a uno a meditar hondamente. Este joven está sufriendo por el campesino. Y no lo dice en la hora de la cena en su casa, o en la esquina, sino que escribe cuentos, muchos cuentos que delatan la miseria. Y los escribe bien: El campo se le ha metido corazón adentro y protesta, y no lo hace líricamente, no, lo hace como hombre de tribuna. Su edad no le permite -y menos aquí en donde no se oye a un chiquillo o a ninguno que proteste honradamente- su edad no le permite irse a un senado o a una asamblea para que lo oigan, y publica con gran honradez un libro. UN LIBRO. Ese es patriotismo a prueba.¹²⁰

Muchos años más tarde, el escritor puertorriqueño vuelve a hacer del autor y su producción un asunto de su quehacer literario. Ahora se trata de Mambrú se fue a la guerra, donde el protagonista-narrador afirma que intenta escribir una novela sobre "... un hombre que quiso vivir en un sumidero."¹²¹

Puesto que las tres "jornadas" que componen la obra parten de la perspectiva del soldado convertido en escritor, se da la particularidad de que, mientras él expone su deseo de plasmar unas experiencias sufridas en Puerto Rico -luego de su regreso de la

¹²⁰ Pedro Juan Labarthe, "En la sombra", Alma Latina, 29 de enero de 1944, p. 13.

¹²¹ José Luis González, Mambrú se fue a la guerra..., p. 106.

guerra y la vida europea-, ha ido formulando el cuerpo de incidentes que dan razón a tres momentos cruciales de su existencia.

Se ha producido, por lo tanto, una situación donde, a la misma vez en que el protagonista Joe cuenta sus experiencias durante la guerra y posteriormente, ha recreado, en forma novelada, aquellos acontecimientos que, a todas luces, no serían objeto de consideración en su proyecto literario.

Esta situación resulta, por consiguiente, en una muestra más que indica la modernidad que, en términos narrativos, alcanza José Luis González y que lo coloca en una posición de avanzada literaria.

Por último, Balada de otro tiempo vuelve a considerar temas de la creación para integrarlos al texto. La diferencia con los casos anteriores es que, mientras en aquellos relatos los aspectos literarios formaban parte de la ficción, en esta oportunidad González aprovecha datos reales y precisos de la vida cultural puertorriqueña.

La historia de Balada..., en la cual se analiza la situación política, social, cultural y económica del País para la década del treinta, sufre una especie de ruptura cuando dos hombres, en los que reconocemos a los escritores boricuas Luis Palés Matos y José I. de Diego Padró, entablan una discusión histórico-literario.

Dicha polémica, que fue del conocimiento público, ya que se ventiló en las páginas del periódico El Mundo, aparece en Balada... como parte de la ficción novelesca. Para los integrantes del CILL, en la estructura de dicha obra

se establecen dos rupturas (en los capítulos IX y XIII), intercalamiento de la lectura

político-artística, que aporta las particulares convicciones de Palés Matos y Diego Padró. De estos dos diálogos intercalados por lo menos el segundo alude inequívocamente a los escritores mencionados (y refuerza esa alusión al hacerlos nombrarse recíprocamente "Luis" en p. 127 y "Pepe" en p. 129) y a una polémica real, histórica, que mantuvieron; el primer diálogo, sostenido entre "dos hombres", tiene como tema principal la intervención norteamericana en Puerto Rico, y sólo hipotéticamente lo atribuimos a estos escritores. La discusión del segundo tiene como tema al jíbaro -y toma como ejemplo "casual" a Rosendo que acaba de entrar al cafetín, en tanto personaje literario (en la tradición que defendía Lloréns en los años treinta) y personaje real (real para ellos, personajes también a medio camino entre la evocación real documentada y la obvia creación ficticia por pertenecer a una novela). Poseemos, entonces, dos consideraciones: el personaje actuando por sí mismo, dentro de la historia, y la interpretación de esos actos desde una perspectiva conceptualizadora, racionalista.¹²²

c. Ironía personal o situacional. Con este recurso, José Luis González solidifica un arte narrativo en cuya concepción alterna con una gama de otras posibilidades. La ironía como método, bien aplique a personajes o a acontecimientos, transcurre, en primera instancia, como un hecho natural y positivo que parece ser la solución propia a determinada circunstancia, pero que, finalmente, se torna en una especie de burla que hace más doloroso el desenlace del conflicto para aquellos que lo viven.

En "Despojo" sucede que José escucha, en un mitin, la palabra despojo, y, a pesar de no entender su significado, le

¹²² Jorge Ruffinelli, (Coor.), et.al., Seminario del CILA, "Aproximación a Balada de otro tiempo de José L. González", Op. cit., p. 99-100. (Subrayados del autor.)

gusta el término. Al final del relato, cuando se ve obligado a abandonar las tierras, ante la presión de la central que le arrebató la finca al dueño (él vivía en ellas como un "arrimado"), sigue recordando la palabra "despojo", pero no se percata que él también ha sido víctima del atropello que enuncia aquel vocablo que tanto le llama la atención.

En "El cobarde" muestra que Eladio Pantoja, considerado un hombre inútil, cuya masculinidad estaba en entredicho públicamente, se convierte, por obra de su profundo agradecimiento, en el ser que ofrenda su vida por salvar otra. De este modo, el título del cuento resulta de naturaleza irónica, pues el protagonista llega a ser la antítesis de lo que generalmente se pensaba en el pueblo que era.

"El escritor" es otro caso donde se presenta una situación de carácter irónico. Mientras el artista señala que en la Isla no ocurre nada sobre lo que pueda escribir, a poca distancia se ha producido una represión obrera sangrienta que, en manos de un autor atento a su medio, hubiera significado la oportunidad para nutrir su obra creadora con un hecho de inestimable valor.

En "Una caja de plomo que no se podía abrir", el personaje-narrador reconstruye lo acontecido, dos años atrás, alrededor de la muerte de Ramón Ramírez, ocurrida en Corea, después de haber sido conscripto en el ejército norteamericano para pelear fuera de Puerto Rico. Luego de contar los detalles de su muerte y la angustia de la madre, indica que todo eso ha llegado a su memoria debido a que, ese mismo día, ha recibido un aviso de reclutamiento militar. Ello da margen para colegir que su final no será mejor que el de Ramón.

En "Santa Claus visita a Pichirilo Sánchez", la ironía situacional funciona por medio de la equivocación que se origina en la mente del niño, al confundir, cuando sale de su casa, al violador de su hermana adolescente con Santa Claus. Cuando la madre se entera y procede a condenar el acto, Pichirilo piensa que todos los insultos y las amenazas van dirigidos al personaje del Norte. Su inocencia, influida por las fantasías que le inculca la maestra, no puede sospechar la desgracia que se ha desarrollado en su familia, por lo que sigue creyendo que Santa Claus no le dejó la bicicleta tan querida por alguna razón justificada que él no puede entender.

Con "El arbusto en llamas", González, aparte del simbolismo que representa el arbusto llameante (¿reminiscencia de la "zarza ardiendo" que se dice vio Moisés en el Sinaí u Horeb?) de este relato, hace uso de la ironía situacional del desenlace. El acto salvaje de quemar a un negro -luego de sacarlo por la fuerza de la cárcel, donde esperaba juicio por el hecho de tener relaciones con una mujer blanca-, tiene justa correspondencia con la muerte, por medio del fuego, de Lee Maloy, quien fue uno de los responsables de aquel linchamiento.

Se da, incluso, la similitud de que Maloy es ultimado por una bomba lanzada desde un avión norteamericano; es decir, por las fuerzas de su propio país, mientras el negro también fue exterminado por sus propios paisanos.

El cuento "Breve historia de un hacha" contiene otra situación de esta naturaleza. En esta oportunidad, el hacha cedida por un soldado norteamericano a un campesino, a cambio de ron,

genera que, posteriormente, aquél viole a la hija del jíbaro. La afrenta familiar queda vengada con la muerte del soldado, ya que recibe su castigo con el hacha que él mismo había cedido al padre.

Balada de otro tiempo emplea también el procedimiento que venimos discutiendo. El relato novelesco, que en su concepción primaria se monta sobre el problema que representa un triángulo amoroso, tiene en Dominga y Fico su expresión irónica. La mujer, disgustada por la falta de atención amorosa de su esposo Rosendo Arbona, opta por fugarse con el peón Fico Santos. Esta medida es harto irónica, si pensamos que Fico es un ser torturado por el problema de impotencia que padece. Ambos, víctimas de sus conflictos internos, optan por una solución desesperada, pero es Dominga quien mejor dramatiza este fenómeno, puesto que la solución al desamor físico que padece no puede ser ofrecida por el hombre escogido.

En La llegada volvemos a toparnos con la ironía personal y situacional. El pasaje que ilustra este recurso constante ocurre en el momento en que el coronel Mackintosh se presta a recibir, de manos de las autoridades municipales, la entrega de la plaza rendida. En ese preciso instante, unos fuertes retortijones abdominales lo invaden, por lo que no puede evitar que el dolor se refleje en su rostro. El alcalde, don Sebastián Camuñas, que no conoce la dolencia del coronel, piensa que éste tiene el semblante entristecido por el profundo respeto que siente ante el adversario Vencido con honor en una guerra.

El símbolo, la ficcionalización de la literatura y la ironía tienen en José Luis González un cultivador conciente y consecuente de sus grandes posibilidades expresivas, como técnicas del relato,

que se desempeñan junto a los otros medios que ya tuvimos oportunidad de analizar.

CAPÍTULO VI

EL LENGUAJE NARRATIVO DE JOSÉ LUIS GONZÁLEZ

A. Conceptos generales. Con el estudio del lenguaje narrativo en la obra de José Luis González pretendemos completar el análisis de su creación literaria. Obviamente, la separación un tanto arbitraria de la estructura narrativa, a la cual hemos hecho referencia en el capítulo anterior, y la consideración del lenguaje como un aspecto independiente de aquélla, entraña una situación irreal, surgida cuando, para efectos de análisis, se violenta la intrínseca relación del corpus artístico.

La forma del relato, entendida como la organización total de los elementos que constituyen una obra, relaciona la estructura -la ordenación de los episodios, incidentes, escenas, detalles de la acción- con el estilo, que usualmente se entiende como el conjunto de fenómenos gramaticales y el empleo de las figuras retóricas determinantes de las particularidades en cada autor.

De ahí que, para Mariano Baquero Goyanes,

El estilo de una novela [de cualquier relato, decimos nosotros,] viene dado no sólo por las peculiaridades de su lenguaje narrativo -la personal escritura de su autor-, sino también por la índole de su estructura; determinadora, a su vez, de la técnica o técnicas elegidas por el narrador como más adecuadas a la misma. Y en definitiva, todo tiene su arranque o inicial motivación en la mirada del escritor, en su individual visión, en su perspectiva.¹

¹ Mariano Baquero Goyanes, Estructuras de la novela actual, p. 17. (Subrayados del autor.)

Más adelante añade:

De lo que el novelista quiera decirnos dependerá el cómo lo diga. Y en ese cómo van, en cierto modo englobados todos esos allegables y relacionables aspectos que ahora estamos recordando: estilo, forma, perspectiva, técnica, estructura...²

Hecha la salvedad de dichas relaciones en la obra literaria, entendemos que, en el caso del autor que nos ocupa, se hacía necesario crear un capítulo especialmente dedicado a considerar todos aquellos rasgos lingüísticos que configuran la visión fundamental del mundo en José Luis González. Ello es así porque, unido al aire de modernidad que representó su cuentística desde los inicios, tenemos a un escritor que, intensamente preocupado por la corrección idiomática, se enfrasca, durante largo tiempo, a la revisión escrupulosa de sus relatos. Los cambios que, en este sentido, se producen imponen un obligado ángulo de estudio. En ellos, no sólo se advierten sustituciones menores, sino que, a veces, los arreglos implican transformaciones de contenido que revisten una mayor complejidad. Existen, incluso, relatos que han sufrido una reestructuración total.

A partir del momento en que José Luis González reedita, con los cambios aludidos, toda su obra, desde En la sombra hasta En este lado, se produce una mudanza en la que, comenzando con Membrú se fue a guerra..., se advierte lo que González ha denominado "una especie de cambio en el ritmo de la 'respiración' narrativa, como si mis 'pulmones literarios'

² Ibid., p. 17-18. (Subrayados del autor.)

hubiesen crecido e hiciesen más pausadas y profundas las inhalaciones y las exhalaciones del relato."³

En este sentido es completamente necesario que, una vez iniciemos la valoración de sus alteraciones, establezcamos una clara distinción entre lo que corresponde a su lenguaje literario, a las palabras que le sirven como materia prima para la narración y la descripción y el modo de expresión empleado por sus personajes, el cual es un método caracterizador de indiscutible importancia.

A fin de facilitar el estudio, hemos decidido crear tres grandes divisiones en las cuales se enmarcan las etapas que indican nuevas posibilidades en su desarrollo creador. En la primera, que corresponde a los cuentos comprendidos entre 1943 y 1954, trataremos de destacar las características generales de su lenguaje. En la segunda, en estrecha relación con su etapa de desarrollo y conciencia literaria, habremos de prestar atención a los libros que se reeditan, entre 1972 y 1973, con sus cuentos ya conocidos, pero retocados o corregidos. En la tercera enfocaremos su más reciente producción.

B. Redacción original.

1. Lenguaje y retórica. Como ya hemos indicado en el primer capítulo de esta disertación, José Luis González tuvo en el autor dominicano Juan Bosch su primer gran maestro literario. Guiado por sus consejos, González lee con esmero

³José Luis González, en José B. Fernández, "Entrevista con José Luis González", Revista Chicano-Riqueña, 1981, p. 49.

a Cervantes y a Emilio Salgari, en quienes encuentra la grandeza del idioma, así como la fluidez y la eficacia para hilvanar las historias.

De igual modo, autores puertorriqueños como Emilio S. Belaval, Manuel Zeno Gandía, Miguel Meléndez Muñoz, Enrique A. Laguerre; los hispanoamericanos Salvador Salazar Arrué, Juan José Morosoli, Lino Novás Calvo, Enrique Labrador Ruiz, José de la Cuadra, José Eustasio Rivera, Ricardo Güiraldes, Rómulo Gallegos; el español Pío Baroja, y los norteamericanos Ernest Hemingway y William Faulkner, entre otros, contribuyen, en mayor o menor medida, a la formación del joven que supo asimilar aquellos aspectos con los que sentía afinidad, ya fuera en el nivel temático, técnico o estilístico.

Sobre todo, José Luis González se propuso lograr una expresión literaria libre de rebuscamientos, de adornos superfluos y de juegos lingüísticos. Por eso decidió cultivar un estilo seco, directo -de frases cortas, sobrias y diálogos esquemáticos- que, si bien significó una crítica favorable para su obra, él lo enjuicia como un asunto de temperamento y necesidad y no precisamente como una especial virtud. Es, no obstante, esta característica de su escritura uno de los aspectos que conviertan a González en un renovador puertorriqueño en el oficio de contar hechos de ficción. En relación con este aspecto, René Marqués ha puntualizado:

Inicia el cultivo de una prosa anti-retórica, libre de pirotecnia imaginativa, pero preñada de valores sugestivos, en la cual las pausas, los silencios -tal como lo ha apuntado el Dr. Francisco Manrique

Cabrera- sugieren tanto o más que las palabras. Técnicamente el relato se ciñe a una síntesis apretada, reducida intencionalmente a un mínimo para aumentar la tensión dramática. Este poder de síntesis se cuajará luego, de modo único, en el brevísimo y patético relato La carta, quizás uno de los más difundidos del autor.⁴

a. En la sombra (1943). Con su publicación, José Luis González inicia el cultivo formal de su quehacer literario. La narración y la descripción se mantienen dentro de unos cauces expresivos afines con el decir poético. De ahí que, en determinadas circunstancias, sus relatos se ocupan de enmarcar el medio físico en que se desenvuelven algunos de sus personajes. Sin embargo, las imágenes que emplea, lejos de ser ejemplos de falsa elocución o de exuberancia imaginativa, se sostienen dentro de la norma de naturalidad afín con el medio en que se desarrollan los cuentos. Carmen Alicia Cadilla ha subrayado:

La difícil maestría del lenguaje se hace patente en el desarrollo de su obra. No hay rebuscamiento inútil. La palabra precisa da tonos de aguafuerte al conjunto global. Su metáfora es pictórica, ágil, definida. Su narración carece de efectismos sensibleros sin estar ausente de sensibilidad, más bien de sensualismo, esto es, de esa percepción sensorial de cada matiz de vida, en que abundan nuestro paisaje y paisanaje.⁵

No falta en este primer libro el énfasis realista, con visos neonaturalistas, tal como sucede en "El cacique", en el

⁴René Marqués, "José Luis González", Cuentos puertorriqueños de hoy, p. 79.

⁵Carmen Alicia Cadilla, "Puertorriqueñidad del cuento de José Luis González", En la sombra, p. 5.

que se describe la muerte de éste con una hendidura en el vientre por donde cuelgan sus vísceras.

De igual modo, destaca un gran acopio de diálogos significativos en los que la palabra cruda es un recurso mediante el cual el hombre puertorriqueño, sumido en la miseria y el dolor, muestra su íntima rebeldía. Con sus imprecaciones, aparte de la insatisfacción, consigue una especie de desahogo, por medio del que trata de liberar sus sentimientos de frustración e impotencia. El uso de la "mala palabra" se convierte, por lo tanto, en un elemento que define los sentimientos e ideas de nuestro paisanaje rural.

La escritora ya antes aludida, refiriéndose a este rasgo de caracterización, ha indicado:

En muchos de nuestros escritores abunda el hecho de soslayar por purismo o puritanismo verbal la expresión propia, exacta, del campesino, cuya dura franqueza no admite medias tintas. La interjección adjetival o subrayante es color y fuerza de su expresión. Huérfano de ella, su lenguaje pierde realismo, veracidad, se convierte en cosa académica, ajena al personaje, extraña al sentir y al pensar de nuestro pueblo.⁶

Fuera de esta característica, que ya tenía un exponente notable en Emilio S. Belaval, el diálogo de los personajes es, en términos generales, representativo del elemento costumbrista. Como se sabe, el costumbrismo isleño encierra la tónica de las "maneras colectivas que dan la medida de lo puertorri-

⁶ Ibid., p. 6. (Subrayados de la autora.)

queño privativo."⁷ Pero en González no se trata de un mero costumbrismo superficial, sino más bien de una proyección ideológica del mismo.

b. 5 cuentos de sangre (1945). En su segundo libro, nuestro autor continúa su ruta de parquedad expresiva. No incurre en fraseos innecesarios, sino que acude a los giros directos para expresar el mensaje exacto que desea comunicar.

En el lenguaje coloquial de sus personajes vuelve a aparecer la "mala palabra". El poeta Francisco Matos Paoli la justifica del siguiente modo:

El lenguaje se ha acomodado mayormente a la situación psicológica, aunque haya perdido en brillantez y esmero. Y es que el lenguaje no debe ser adorno o pegote, sino la entraña peculiar de la obra de arte. Antes que vehículo foráneo que se enajena a sí mismo en una especie de narcisismo estilístico, debe ser un aura real que determine estructuralmente el hecho literario y lo contenga en toda su amplitud. La realidad humana de estos cuentos demanda un tipo de lenguaje que se acople a la situación antes mencionada para que no se caiga en el pecado literario por excelencia: el enajenamiento entre la forma expresional y el contenido que la informa. Por eso nadie debe escandalizarse del frecuente uso de la "mala palabra" que acostumbra hacer José Luis González. Nada más lejos de su intención que la pornografía o la sicalipsis. Debemos ver en el uso de este lenguaje enérgico y vibrante una voluntad de caracterización que añade decisiva plasticidad al contorno de las figuras humanas de este libro.⁸

⁷ Josefina Rivera de Álvarez, Historia de la literatura puertorriqueña, II, p. 101.

⁸ Francisco Matos Paoli, "José Luis González: Cuentista del hombre común", 5 cuentos de sangre, p. 9-10.

c. El hombre en la calle (1948). Aquí no se advierten cambios significativos en el manejo del idioma por este autor cuyas preocupaciones básicas giran en torno de la problemática nacional tanto en el campo como en la ciudad.

Con el cuento "La carta", perteneciente a esta tercera publicación, González alcanza una síntesis difícil de igualar. En apenas treinta líneas y alrededor de 231 palabras, expone la miseria del joven campesino emigrado a la ciudad, con gran patetismo y desgarrada naturalidad, sin que ello le impida emplear la irónica sorpresa final. La calidad de esta narración, sumamente breve, pero de gran profundidad, mueve a la estudiosa puertorriqueña Concha Meléndez a decir:

No conozco otro cuento en forma epistolar que se desenvuelva con más bella economía de detalles, y a la vez con más expresiva plenitud.⁹

Otro notable escritor nuestro, en abierta admiración a este modelo de síntesis expresiva, reconoce que,

A semejanza de la perla, esta carta es un derroche de economía. No hay en ella una sola palabra relamida y diplomática de las que usan baladronescamente quienes se sumergen en cieno de esfera dorada. Oímos el Sermón de la Montaña, el Padrenuestro, el Discurso de Lincoln, y descubrimos junto a nosotros la atmósfera ideal para derramar estruendo de drama en vaso puro. Pues bien: leyendo "La carta" tornamos a la atmósfera de la espiga con sabor de Sermón de la Montaña y cargazón de Padrenuestro y estallido de amor en

⁹ Concha Meléndez, "José Luis González", El arte del cuento en Puerto Rico, p. 293.

Lincoln.¹⁰

ch. Paisa (1950). Su relativa extensión de tipo novelesco, no altera la línea de continuidad prevaleciente en los relatos anteriores. La historia, pese a su ensanchamiento, en virtud de los cambios temporales y espaciales que se producen como consecuencia de las retrospectivas y los monólogos interiores, conserva el estilo sobrio, tipo periodístico, pero siempre pleno de honda significación.

Es, no obstante, en este relato novelesco donde González profundiza en la compleja vida interior de nuestros emigrados. Ello no significa que, para lograrlo, tenga que acudir a una fórmula ajena a su sensibilidad. Por el contrario, ahora confirma que su prosa sigue operando con eficacia dentro de los cánones característicos que le son privativos.

El diálogo de sus personajes se formula, por cierto, sobre los rasgos más notables que permiten la comunicación efectiva de sus motivaciones.

Las razones que justifican este arte narrativo, intencionalmente afeitado de retoricismo, nos lo explica González en estos términos:

"El estilo cortado, telegráfico, los personajes descritos con dos trazos, etc., todo eso no era sino una protesta contra aquella literatura engorrosa, discursiva, que campeaba entonces por sus respetos. Es cierto, creo yo, que en lo

¹⁰ Graciana Miranda Archilla, "Tren de Liliput", El Mundo, 28 de marzo de 1948, p. 7.

general En la sombra tuvo un efecto saludable. Cuando menos, sirvió para demostrar que había una manera moderna de narrar. Sin embargo, tuvo también su efecto negativo. Si puso fuera de circulación el farrago, puso de moda el esquema. Y yo no sé, francamente, cuál de las dos cosas es peor. En lo que a mí personalmente toca, sé decirte que no volveré a hacer cuentos de dos o tres cuartillas ni oraciones de cinco o seis palabras.¹¹

Estas ideas, vertidas hacia la segunda mitad de la década del 50, son indicio de la voluntad del autor de enjuiciar en forma desapasionada su propia producción. En esta situación es comprensible que su último libro de 1954 refleje algunos cambios en relación con los ya antes mencionados.

d. En este lado (1954). Se le considera una obra de transición, puesto que, unido al estilo lacónico que manejaba desde el principio, exhibe pasajes en los cuales funciona una ancha expresión. Convive, entonces, la mezcla de decir conciso junto a otro en el que se advierte una mayor complejidad, más propensa a la apertura poética.

A manera de ejemplo, podemos mencionar "En el fondo del caño hay un negrito". El cuento está narrado de una forma sencilla, sin mayores alardes retóricos. Sin embargo, se observa un neorrealismo poético en el que tienen natural cabida las oraciones complejas:

La primera vez que el negrito Macarín vio al otro negrito en el fondo del caño fue temprano en la mañana del tercer o cuarto día después de la

¹¹ José Luis González, en Pedro Juan Soto, "José Luis González, ese desconocido", Pról. de Veinte cuentos y Paísa, p. 13.

mudanza, cuando llegó gateando hasta la única puerta de la nueva vivienda y se asomó y miró hacia la quieta superficie del agua allá abajo.¹²

Ello, naturalmente, contrasta con la brevedad y la sencillez de los diálogos tajantes:

-Bueno -se dirigió entonces a ella-.
Cuela el café.
La mujer tardó un poco en contestar:
-No queda.
-¿Ah?
-No queda. Se acabó ayer.¹³

Podría decirse que los recursos artísticos del narrador son modestos. Aún así, destaca la persistencia de la enumeración. También observamos el uso de una especie de polisíndeton como elemento de asociación entre distintas frases y como puente de construcción melódica en las diferentes cláusulas de la oración.

Un factor que trasciende el nivel de caracterización de los actantes y que funciona, además, a la altura de la denuncia de las injusticias sociales, está presente en el empleo destacado de la lengua del campesino.

En general, el cuento está montado sobre la ternura y envuelto en una fina poesía, no obstante prescindir de la descripción del paisaje. José Luis González deja demostrado

¹² José Luis González, En este lado, p. 9.

¹³ Ibid., p. 10.

en este caso que, con un acertado manejo del nivel semántico y los más limitados recursos de la retórica convencional, un genuino y sincero creador es capaz de estructurar una entidad narrativa que, sin complejidades en la literariedad, puede muy bien conseguir el doble propósito del decir social en la más honda palabra poética.

De igual modo, otros relatos del conjunto bajo consideración demuestran la depuración de normas en las que el lenguaje es ejemplo de una voluntad decidida a crear narraciones de fuerza y calidad.

Es obvio que la convicción política de nuestro autor determinó, en buena medida, la sobriedad de su estilo. Frente a la tendencia costumbrista prevaleciente, en la que el jíbaro y el campo puertorriqueños son parte de unos esquemas idealistas, González los ubica en el contexto científico de las luchas de clase, por lo que su denuncia social no es el ensueño romántico burgués, sino el análisis objetivo de su situación.

Su preocupación por las condiciones inhumanas en que se debatían los campesinos, moldeados por las necesidades, pero no enajenados por la miseria y el dolor, descuellan en unos cuentos en los que no tiene lugar la exaltación imaginativa con propósitos puramente esteticistas.

El resultado lógico es, sin embargo, que varios de sus primeros relatos adolezcan a ratos de alguna propaganda, la cual hiere la calidad literaria. Sin embargo, el escritor

puertorriqueño logra superar esta etapa, una vez entiende que su postura ideológica no debe lesionar la armazón artística. Es decir, que debe procurar un balance entre ambos elementos, a fin de evitar los excesos capaces de malar tanto a un aspecto como al otro. Por lo tanto, al pasar juicio sobre el desarrollo alcanzado desde En la sombra hasta En este lado, aclara:

...yo no estaba consciente de la diferencia que existe entre un escritor con la convicción política y un político que "escribe". El primero puede hacer buena literatura comprometida; el segundo sólo hará mala literatura... y de pasada, lo que tal vez sea más dañino, mala política. Escribiendo como escritor con una convicción política, pero como escritor antes que nada, yo escribí "La carta", "En el fondo del caño hay un negro", "Una caja de plomo que no se podía abrir", "La noche que volvimos a ser gente". Y esos son mis cuentos logrados.¹⁴

En este camino de profundización, el lenguaje del narrador tiene una importancia decisiva en la tarea de imprimir verosimilitud y objetividad al mundo "inventado", sin afectar su realidad humana, que es la base sobre la que adquiere sentido su creación.

2. Construcciones de tipo popular. En nuestro examen, a lo largo de estos cinco libros iniciales, hemos podido constatar que, tanto en el lenguaje del relator como en el de sus personajes, hay un buen acopio de frases populares y refranes.

A tenor con el funcionamiento de estos ingredientes de

¹⁴ José Luis González, en Arcadio Díaz Quiñones, Conversaciones con José Luis González, p. 40.

extracción colectiva en la voz narradora coexisten dos vertientes: la que parte de un idioma culto, pero que se hace eco de formas expresivas comunes, y la que absorbe, mediante el uso de comillas, el rico caudal de sabiduría que encierran términos de procedencia ancestral.

Entendemos que esta característica, la cual palpamos con mayor frecuencia en su primera obra, En la sombra, obedece a que, en buena medida, el autor novel no había concretado aún, en su proceso de maduración, los niveles de empleo asignados a los modos del lenguaje coloquial y el lenguaje literario.

Además, es comprensible que, dada la preocupación de llevar el mensaje de protesta por las condiciones que padecía nuestro paisanaje, acudiera a la utilización de un lenguaje afín con el medio en que se desarrollaba. A manera de ilustración, podemos mencionar: // "Al cabo de unos cuantos días soltó la lengua." ("En la sombra", ES, 31)¹⁵; "...la mujer se le alzó con otro, con todo y muchacho." ("El ausente", ES, 57); // "Con razón dicen que 'sólo cuando truena nos acordamos de Santa Bárbara' " ("El ausente", ES, 57); "Los hombres casaban las apuestas a grito pelado,..." ("San Andrés", ES, 74); y, "Cuando se convenció de que ya ningún hombre la miraba (eso le supo a hiel)... ("La hora mala", EHC, 66).

¹⁵ De ahora en adelante, a fin de evitar el exceso de notas al calce, identificaremos los cuentos por sus títulos, seguidos por las siglas de los libros a los que pertenecen y las páginas correspondientes. Las colecciones de cuentos se identifican del modo siguiente: ES (En la sombra), 5CS (5 cuentos de sangre), EHC (El hombre en la calle), P (Paísa -un relato de la emigración) y MEL (En este lado). Los subrayados en las citas son nuestros, mientras no se indique lo contrario.

En lo que concierne al caudal de refranes y frases populares que proceden de los personajes, es obvio que el mismo cumple una función caracterizadora de indiscutibles méritos. Por medio de estas fórmulas, González nos ofrece el sentir y la filosofía de un pueblo, cuyas experiencias nacionales quedan resumidas en construcciones lingüísticas que son sumamente sentenciosas. Para ilustrar esta situación hemos escogido los siguientes ejemplos: // "¿Acaso al muerto le preguntan si quiere misa?" ("En la sombra", ES, 23); // "...viviendo como el judío errante." ("Un hombre", ES, 31); // "-¡qué cogido ni que niño muerto!"- ("Contrabando", 5CS, 52); "Porque no saben hacerlo y se meten a loros sin saber dar la pata." (P, 45); // "-Métase a redentor y lo crucifícan." (P, 63); "Dándonos candela con el mal apetito." ("La galería", EEL, 18); y, // "-Mal rayo me parta si me paro delante 'e un bar." ("El pasaje", EEL, 113).

Debemos aclarar que, mientras algunas de las formas coloquiales expuestas en sus diferentes libros han sido alteradas o eliminadas en las reediciones de los cuentos, otras se han mantenido como fueron concebidas originalmente.

3. Figuras retóricas. La limitación del lenguaje figurado al que hemos hecho referencia en otro momento, en modo alguno significa la ausencia de una expresión poética que pone de relieve la sensibilidad artística del autor.

Las comparaciones tácitas, así como aquéllas en las que se hace constar directamente el parecido entre dos objetos, son las más frecuentes en sus narraciones. Destacan, también, di-

versos recursos cuya función es crear una mayor intensidad o emoción, a través de analogías o distinciones en las ideas vertidas. Por medio del empleo de las figuras retóricas, González demuestra su capacidad de observación, puesto que son el resultado de la transfiguración que hace del ambiente y de los personajes.

a. Metáforas y símiles. Es necesario aclarar que el primer tropo se utiliza menos que el segundo. De hecho, en el libro El hombre en la calle, apenas hemos podido rastrear una metáfora que, no empuje a que es de uso común, responde a las características de aquella: // "Y se desató sobre el camión una lluvia de pedradas." ("El escritor", EHC, 39). En otras ocasiones, la traslación de significados dota de singular vitalidad al lenguaje: "Tras las guardarrayas lejanas, los cañaverales son mares de sombras que hacen horizonte." ("En la sombra", ES, 13); "El cristal enlunado de un charco se deshizo bajo las patas del caballo." ("Un hombre", ES, 32); // "Afuera es noche: fragua de luces temblantes en el cielo." ("Encrucijada", ES, 97); "Siete jachos encendidos que marcaban noche a noche, una hilera de luminosos puntos suspensivos sobre la gran extensión del mangle sin caminos." ("Cangrejeros", 5CS, 46, subrayado del autor).

Los símiles, que son los más abundantes, ponen de relieve los elementos físicos de sus personajes, así como sus sentimientos, en estrecha comunicación con el ambiente que los rodea: "De repente, la mujer se le fué poniendo amarilla y flaca como un bejuco." ("En la sombra", ES, 24); "Le quedó el dolor, torturante y hondo como un talado en el corazón." ("La esperanza", ES, 38);

"Casi siempre la acompañaba uno de los hijos, arisco como animal cerrero." ("El compadre", ES, 51); // "El corazón del hombre se encogió como un fuelle vacío"... ("San Andrés", ES, 74); "El camino es rojo, hecho en el barro vivo, y corre como una herida sobre las tetas verdes de las lomas." ("La mujer", 5CS, 15); "Todo el cuerpo le pesaba como plomo." ("El vencedor", EHC, 50); y, "Los dos hombres frente a frente en medio de la carretera, parecían gallos dispuestos al aniquilamiento mutuo." ("El enemigo", EEL, 38).

b. Prosonopeya. Con este recurso, González inventa relaciones anímicas peculiares entre seres y elementos, que imprimen una nueva belleza a la realidad existente: "Por instantes, el latigazo luminoso de un relámpago reptaba sobre los oscuros nubarrones." ("Despojo", ES, 86); ... "el silbato mandón de un capataz." ("La mujer", 5CS, 15); "La luz del sol tropezaba con todos los objetos y hacía dibujos caprichosos en el piso." ("El escritor", EHC, 35); "A la luz temblorosa del quinqué que bailaba en las caras atentas de todos,"... (P, 29); ... "contempló casi con arrobamiento los destellos que el sol del amanecer arrancaba del cristal de la cabina del piloto." ("El arbusto en llamas", EEL, 110).

c. Onomatopeyas. La imitación o evocación de sonidos que reproducen el ritmo, la pronunciación, a veces en un encadenamiento de creaciones fonéticas, contribuye a la eficaz elaboración de los relatos. González, atento a estas posibilidades del lenguaje, aprovecha su uso: ... "el chás-chás de las chancletas"... ("La guardarraya", ES, 45); ... "llegó a sus oídos el glu-glu del agua hirviendo"... ("Despojo", ES, 88); // "-¡Plash! ¡Plash!" ("Mar", ES, 93);

"Se oía claro el apresurado taconeo: toc, toc, toc." ("Nueva York", EHC, 21); "Y el ronroneo poderoso del motor"... ("El enemigo", EEL, 42); //"-No. Al cul-cul es mejor." ("El pasaje", EEL, 116).

ch. Reiteraciones. La repetición de palabras o sintagmas funciona en muchos de los relatos, como medio para recalcar determinados sentimientos o situaciones que, de un modo u otro, afecta a los seres envueltos en la maraña de sus particulares circunstancias: //"Ventura Matías es joven y fuerte, pero tiene un estómago. Ventura Matías no tiene hijos, pero tiene una mujer que come. Ventura Matías es una víctima de la miseria del tiempo muerto. ("La guardarraya", ES, 43, último subrayado es del autor); "Por lo menos este barrio en que vivía, este Harlem del Este lleno de puertorriqueños, donde el inglés era un idioma extraño; este Harlem del Este con sus cafetines El Queneno, Mi Borinquen, Noche y Día, este Harlem del Este donde ya había encontrado cuatro amigos,"... ("Nueva York", EHC, 15, los subrayados en los nombres de los establecimientos pertenecen al autor); "Luego me levanté, casi de un salto, y sin decir palabra me eché al campo luminoso y abierto, corriendo, sin saber hacia dónde, sin pensar hacia dónde, corriendo, con una nubla-zón terrible ante los ojos, corriendo, lejos de aquella galería, lejos, lejos, lejos." ("La galería", EEL, 35).

d. Paradojas e hipérboles. Aunque en modesta presencia, el aparente absurdo y las comparaciones exageradas, tienen también su participación en la narrativa de González. Ambas son

instrumentos que sirven al propósito de considerar ideas y situaciones congruentes con la realidad de los personajes: "Se intoxica el cerebro para no pensar, para no sufrir, para sentirse muerto en vida." ("La guardarraya", ES, 43); "-Ave María qué bueno. Un millón de gracias." ("Nueva York", EHC, 14); "Martínez sentía la cabeza zumbarle como si tuviera cincuenta mil abejas dentro de ella." ("El vencedor", EHC, 49).

e. Imágenes. De manera muy particular, cabe mencionar la impresión visual que emana del cuento "En el fondo del caño hay un negrito", en ocasión del niño asomarse al caño. En esta oportunidad, González logra, sin necesidad de entrar en descripciones minuciosas, hacer "ver" al lector una imagen de extraordinaria plasticidad. Ello es patente cuando leemos: "Macarín había sonreído primero y tomó la sonrisa del otro negrito como una respuesta a la suya. Entonces hizo así con la manita, y desde el fondo del caño el otro negrito también hizo así con su manita." ("En el fondo del caño hay un negrito", EEL, 12-13).

Ciertamente, el narrador puertorriqueño se vale, además, de las imágenes olfativas, gustativas, auditivas y táctiles. Sin embargo, no llenaría ningún cometido práctico entrar en un recuento de esta naturaleza. La capacidad de observador del escritor puertorriqueño expresa representativamente el uso que hace de los sentidos y el óptimo provecho que deriva de ellos.

4. Palabras finales. Sin lugar a duda, existen otras fórmulas y recursos expresivos del idioma, tales como: enumeraciones, perífrasis, exclamaciones, interjecciones, polisíndetos y reticen-

cias, entre otros, que contribuyen a la eficaz elaboración de los relatos. No obstante, para no hacer tedioso este estudio, nos hemos limitado a considerar sólo una muestra válida de los medios sobre los que se monta su narrativa.

C. Revisiones

1. Justificaciones del autor. Entre enero de 1972 y octubre de 1973, José Luis González publica cinco nuevos libros: La galería y otros cuentos (1972), Mambrú se fue a la guerra (y otros relatos) (1972), En Nueva York y otras desgracias (1973), Veinte cuentos y Paísa (1973) y Cuento de cuentos y once más (1973).

Con excepción de las narraciones: "El abuelo" de La galería..., "La noche que volvimos a ser gente", "La tercera llamada", y el relato de extensión novelesca que da título al conjunto de Mambrú..., así como "La despedida" de En Nueva York... -los cuales no habían sido recogidos en ninguna de sus primeras cinco colecciones-, los demás cuentos son reediciones corregidas y, en ocasiones, reestructuradas de toda su producción inicial.

a. La realidad mexicana: Estudios y traducciones. El exilio de González en suelo mexicano desde 1953, marca, por un lado, el inicio de un proceso de reevaluación que tiene su origen en la convicción de que su español adolecía de ciertas deficiencias, tanto en el nivel gramatical como en el aspecto estilístico. Por otra parte, esta situación, que constituyó una de las razones para dejar de publicar en forma continua, como venía haciendo desde 1943, se convirtió en un estímulo para profundizar en el estudio y la valoración de la lengua.

Dos experiencias simultáneas contribuyeron significativamente al desarrollo y perfeccionamiento de su prosa narrativa: su ingreso en los cursos de Lengua y Literatura Españolas en la Universidad Nacional Autónoma de México y su labor de traductor. Si, con la primera, tuvo la oportunidad de lograr un contacto científico con los diversos niveles de la formación, la estructura y el funcionamiento del lenguaje, así como con la mecánica de los distintos elementos que conforman la creación literaria; con la segunda, logra un mayor acercamiento a la riqueza artística del idioma.

Con respecto al beneficio intelectual que su trabajo como traductor le proporcionó, apuntá:

El trabajo de traducción, en todo caso, fue lo que acabó de familiarizarme con la riqueza de mi propio idioma. Y no me refiero únicamente a la riqueza léxica, sino también, y en grado tal vez mayor, a la flexibilidad sintáctica del idioma.¹⁶

Añade, además:

Lo que importa decir, en todo caso, es que esos diez años de labor de traducción me "soltaron la mano" como escritor, al punto de transformar radicalmente mi prosa narrativa.¹⁷

b. Revaloración. La toma de conciencia no se limitó sólo al análisis de sus escritos, sino que le sirve como fundamento para ahondar en las causas que motivan su preocupación por el español de Puerto Rico.

Entre otras razones, reconoce que la situación política del

¹⁶ José Luis González, en Arcadio Díaz Quiñones, Op. cit., p. 48.

¹⁷ Loc. cit.

País es uno de los factores fundamentales en el problema. Con la intervención norteamericana en Puerto Rico, que histórica y culturalmente se había mantenido dentro de los patrones hispánicos con el resto de los países latinoamericanos, se ve enfrentado al influjo anglosajón dentro de unas estructuras coloniales. Como consecuencia, se producen alteraciones que afectan todos los niveles de nuestra vida de pueblo.

El idioma, elemento de extraordinaria importancia como instrumento de identificación, no queda ajeno a este fenómeno; máxime cuando, en un esfuerzo por dominar a la Isla en forma total, se establece, luego de 1898, un sistema educativo donde la lengua inglesa era el vehículo general de la enseñanza. El español quedó relegado a una función de menor importancia en ese contexto educativo.

No empece este intento de norteamericanización, por medio del lenguaje, la resistencia del pueblo puertorriqueño logra mantener viva su lengua materna.

El reconocido lingüista puertorriqueño, doctor Manuel Álvarez Nazario, destaca tres razones que explican la supervivencia de la lengua española, aun cuando el sistema de instrucción era de "naturaleza antipedagógica y antinatural" para la comunidad escolar:

En primer término, en la falla del sistema educativo para abarcar en manera efectiva y completa a la población de edad escolar, a los fines de imprimirle con hondura y permanencia un nuevo uso lingüístico que pudiera trascender de la escuela al hogar. En segundo término, debido a la clara y firme voluntad con que el pueblo puertorriqueño, situado ante la interro-

gante sobre el destino de su personalidad colectiva, ha querido seguir hablando la lengua heredada de sus mayores, apoyada dicha resistencia -pasiva y activa- en necesidades de comunicación y en valores afectivos de hondo arraigo en el espíritu.

.....
En tercer término, ha contribuido a la sobrevivencia de nuestro español la circunstancia que se fundamenta en el principio axiomático de la ciencia lingüística que expone que cuando se enfrentan dos idiomas de cultura paralela (como es el caso del inglés y el español), resulta muy improbable que ninguno de ellos alcance a suplantar al otro.¹⁸

Si bien es cierto que estas razones han sido factores de innegable importancia en el mantenimiento y desarrollo de un español vigoroso y fuerte en suelo boricua, no podemos olvidar que, en la interrelación de ambas culturas -en un medio político, económico y social favorable al colonizador-, el inglés ha ejercido una influencia marcada en el sector culto y semi-culto de nuestra población.

Sin embargo, dentro de estas circunstancias, José Luis González, en su Conversación... con Arcadio Díaz Quiñones, distingue varios niveles de expresión. Menciona el sector culto, formado por los profesionales, entre quienes la interferencia del inglés ha sido decisivo en el empobrecimiento del idioma; el sector que él denomina "desclasado", en virtud de su constante movilidad entre Puerto Rico y los Estados Unidos, y cuyo español es sumamente deficiente; y el sector formado por la gran mayoría de los puertorriqueños, que es el menos afectado por las influencias del otro idioma, y en el que pervive el verdadero español popular.

¹⁸ Manuel Álvarez Nazario, Introducción al estudio de la lengua española, p. 64-65.

Reconoce, además, que, si bien este lenguaje popular puede ser de provecho en el cultivo de ciertos géneros literarios, una literatura nacional no puede montarse sobre la utilización exclusiva de este medio. De igual modo, entiende que, dado que la masa popular no es la encargada de producir literatura en estos momentos, la acción recae precisamente en el sector culto, que es uno de los más afectados en el dominio lingüístico.¹⁹

En este sentido, González, quien, aparte de ser muy joven, pertenecía a ese grupo culto, inicia una labor creadora en cuya expresión se advierte la espontaneidad de un estilo natural, pero que no estaba exento de defectos y ambigüedades.

Por eso, pasado los años, José Luis González, aplica lo que él considera "un derecho de autor consagrado por la costumbre"²⁰ y emprende la tarea de revalorar sus primeras obras, a fin de subsanar "errores" gramaticales y estilísticos.

2. Variantes: Aspectos estilísticos y gramaticales. Como instrumento de comunicación, la lengua presenta dos planos estrechamente relacionados: el oral y el escrito. Sin embargo, fuera de las semejanzas y las diferencias que se manifiestan en los aspectos gramaticales y fonéticos, el manejo adecuado del vocabulario es de vital importancia porque se trata de dos actitudes diferentes. Mientras que la expresión oral se caracteriza, entre otras cosas, por la espontaneidad y la naturali-

¹⁹ José Luis González, en Arcadio Díaz Quiñones, Op. cit., p. 21.

²⁰ José Luis González, "Cuento de cuentos", Cuento de cuentos "once más", p. 6.

dad -que no la exime de vocablos mal sonantes y comunes-, el lenguaje escrito obliga a una mayor corrección y elegancia.

Sabemos, asimismo, que, dentro del lenguaje escrito, el literario conlleva una intención estética que se logra mediante una selección especial de las palabras y del empleo del lenguaje figurado. En este sentido, José Luis González, insatisfecho con su propia escritura, se enfrasca en la tarea de transformar diversos aspectos de su expresión.

a. Léxico. En este sector, González busca una exposición clara donde el vocabulario sea significativo y de fácil comprensión aun fuera del ámbito nacional. Persigue, además, la concisión y la claridad, pero manteniéndose dentro de los principios de la sencillez y la naturalidad que siempre lo han caracterizado. Por eso, no es extraño que, junto a las alteraciones que abarcan las diversas categorías gramaticales, se le haya dado consideración a factores generales que contribuyen a la eficaz elaboración de los relatos. Entre éstos cabe mencionar:

1) Uso de regionalismos. En sus inicios como narrador, González se inserta dentro de unos modos regionales que dan la tónica de lo nacional puertorriqueño. De este modo, su prosa se ubica dentro de la tendencia criollista prevaleciente en la época.

El uso de regionalismos cobra especial importancia en los libros En la sombra, 5 cuentos de sangre y En este lado, en los que aparecen subrayados y se incluyen catálogos de voces regionales.

Con las reediciones se practica una serie de cambios. En primer lugar, vemos que, si bien la inmensa mayoría de dichas pala-

bras se conservan en su forma original, las mismas aparecen integradas al texto sin que se destaquen por medio de negritas o bastardillas en su presentación. De esta manera, se eliminan muchas de las notas al calce, formuladas como una guía para lectores desconocedores de dichas expresiones, de igual modo que las listas de palabras, a manera de vocabulario, al final de los libros. Tal es el caso de términos como: "batey" ("En la sombra", ES, 18), "espeques" ("La guardarraya", ES, 46), "cepa" ("El compadre", ES, 51), "mafafó" ("El compadre", ES, 51), "talas" ("El ausente", ES, 56) y "jueyes" ("Cangrejeros", 5CS, 46), entre otros.

En segundo lugar, encontramos que voces como: "cajas" ("El cacique", ES, 68), "coco" ("Despojo", ES, 88), "fiangotados" ("Miedo", 5CS, 37), "jachos" ("Cangrejeros", 5CS, 46) y "romo" ("Cangrejeros", 5CS, 17), han sido sustituidas por otras de uso general: "matones" ("El cacique", CC, 45), "taza" ("Despojos", CC, 86), "en cuclillas" ("Miedo", ENY, 19), "hachones" ("Cangrejeros", ENY, 17) y "cañita" ("Cangrejeros", ENY, 17).

Para Andrés O. Avellaneda, esta tendencia a la "normalización léxica, por la que se van eliminando regionalismos muy acentuados", obedece a un intento de "hispanoamericanización del texto".²¹

2) Construcciones populares o coloquiales. Otro de los elementos que ha sido objeto de revisión es el uso de expresiones de tipo popular presentes en la voz narradora. Dado que la exposición literaria no puede, en modo alguno, apoyarse en términos o

²¹ Andrés O. Avellaneda, "Para leer a José Luis González", en José Luis González, En Nueva York y otras desgracias, p. 14.

frases manoseados y sin pulimento, González se preocupa por utilizar formas lexicales de mayor cuidado y corrección. Tal situación es observable en: "La golpiza fué una cosa seria." ("El ausente", ES, 55); "...con una cosa colgándole de la mano derecha." ("San Andrés", ES, 74); "...el gallino pinto, más tieso que un palo"... ("San Andrés", ES, 74); "...cazaban las apuestas a grito pelado"... ("San Andrés", ES, 74); "le hizo [el favor] a cuatrocientos y pico de puertorriqueños"... ("En Nueva York", EHC, 12); "Este contratiempo comenzó a meterlo en miedo"... ("En Nueva York", EHC, 12).

Las frases subrayadas se alteran del siguiente modo: "La zurra fue de las que no se olvidan"... (ENY, 11); ..."con un objeto inerte colgando de su diestra." (CC, 31); ..."el gallino pinto, el pescuezo rajado de un espolonazo"... (CC, 31); ..."cazaban sus apuestas a voz en cuello"... (CC, 31); ..."depositó a cuatrocientos y tantos puertorriqueños"... (ENY, 107); y, "Ese primer contratiempo empezó a desmoralizarlo." (ENY, 107).

3) Tratamiento del inglés. Con respecto a esta cuestión, González utiliza dos recursos. Por un lado, reconstruye varias frases que mejoran sustancialmente el uso del inglés puesto en boca de sus personajes. A modo de ejemplo podemos mencionar: "-American citizens, don't forget." ("En Nueva York", EHC, 12) y "-You goddamn nigger!" (P, 45), que son retocados de esta forma: "-Fellow Americans all of'em, believe it or not." (ENY, 107) y "-You goddamn gook!" (VCP, 113). (Los subrayados en inglés son del autor.)

En los relatos "El arbusto en llamas" y "Esta noche no" ocurre un fenómeno similar. No obstante, en estos cuentos, González recurre a la eliminación de las traducciones que acompañaban a los diálogos. Unas muestras de esta práctica son: "That's it. Ese es." ("El arbusto en llamas, EEL, 103) y "-Soldier, take your hands off me! ¡Soldado, quítame las manos de encima!" ("Esta noche no", EEL, 138). (Todos los subrayados anteriores son del autor.)

En el empleo general del léxico, hemos podido advertir defectos u errores que ponen de manifiesto el empobrecimiento al cual hace referencia José Luis González. Entre éstos, cabe mencionar la monotonía de la expresión al repetir innecesariamente, en breve espacio, las mismas palabras o frases; la cacofonía, la tautología y la imprecisión. Tenemos, incluso, frases que resultan ilógicas o sin sentido.

Tales defectos, que caen dentro del estilo, son visibles en: "...volteó la cara"... ("En la sombra", ES, 22); "Cunito García fué el único que fué"... ("En la sombra", ES, 27); "El caballo... estiraba el pescuezo hacia adelante"... ("Un hombre", ES, 31); "Entre la pelambre hirsuta de la barba que le cubría el rostro, asomaban dos ojitos"... ("El cacique", ES, 67); "El jíbaro se había sentado en el piso del rancho junto a la puerta. Descansaba sus pies descalzos en el primer travesaño de la escalera que da al batey." ("Despojo", ES, 86); "Baldomero tiene quin-ce segundos exactos para recorrer unas noventa yardas y ponerse a salvo." ("Encrucijada", ES, 98); "El capataz examinó con la

vista a Baldomero"... ("Encrucijada", ES, 101); "El policía le contestó, después de un instante brevísimo de duda"... ("El escritor", EHC, 38); y, " 'Los sacos' eran la estiba de sacos de avena americana"... ("La galería", EEL, 22), entre otros.

Luego de una seria consideración a éstos y otros casos, la corrección resultó en los arreglos que se destacan: "Volvió la cabeza"... (CC, 108); "Cunito García fue el único que acudió"... (CC, 116); "El caballo... estiraba el pescuezo"... (CC, 37); "Sobre las mejillas siempre mal afeitadas se entrecabrían apenas los ojitos"... (CC, 43); "José se había sentado en el umbral de la puerta delantera del ranchito, descansando los pies descalzos en el primer peldaño de los tres que daban al batey." (CC, 81);²² "Baldomero dispone de varios minutos (según la magnitud de la carga) para ponerse a salvo." (ENY, 65); "El capataz ojeó rápidamente a Baldomero." (ENY, 68); "El policía le contestó, después de un instante de vacilación"... (ENY, 110); y, " 'Los sacos' eran la estiba de costales de avena americana"... (LG, 18).

b. Categorías gramaticales. Con el uso sistemático o científico del lenguaje -objeto de la gramática-, González configura -unido a la corrección, la precisión, la claridad y la armonía- su oficio de escritor. Naturalmente, la tarea de corrección no podemos considerarla como una función accidental, sino como la labor de un artista conciente.

²² Todavía en esta corrección prevalece la fea construcción de "descansando los pies descalzos", cuando el autor pudo muy bien escribir "colocando los pies descalzos", con lo cual quedaba subsanada la cacofonía.

Dado que las alteraciones abarcan las diversas partes de la oración, hemos optado por subdividir las y ofrecer algunas muestras que ejemplifiquen los cambios producidos.

1) Sustantivos. Como parte fundamental de la oración, el nombre ha sido retocado, a fin de evitar defectos de invariabilidad en el uso reiterado de ciertos términos manoseados que, en muchas ocasiones, redundan en limitaciones lingüísticas. A los efectos de evitar dicha situación, el autor utiliza la sinonimia como instrumento de corrección. Veamos: ... "la cara ensangrentada"... ("La hora mala", EHC, 62); ... "líneas de libros en los anaqueles." ("El escritor", EHC, 35); ... "el parte policial"... ("El enemigo", EEL, 51) y ... "barriles de basura"... (Paisa, 51). Luego de revisados, leemos: ... "el rostro ensangrentado"... (ENY, 85); ... "hileras de volúmenes en los estantes." (ENY, 98); ... "la investigación policial"... (ENY, 38) y ... "recipientes de la basura"... (VCP, 117).

Dentro de esta preocupación por perfeccionar su prosa, González practica la enmienda o sustitución de frases nominales. Por ello, no es extraño que, lo que originalmente era ... "un gran centro social." ("En la sombra", ES, 21); ... "días de cobro"... ("En la sombra", ES, 17); ... "una lata vacía"... ("San Andrés", ES, 73); ... "de un recién nacido"... ("La guardarraya", ES, 45); ... "la gente menuda"... ("El ausente", ES, 57); ... "cinco pájaros negros"... ("Pájaros de mar en tierra", ES, 80); ... "el bajotecho"... ("El cobarde", 5CS, 32), se convierten en ... "un club de moda"... (CC, 106); ... "días de pago"... (CC, 100); ... "una lata de kerosén vacía"... (CC, 29); ... "de un muchachito"...

(CC, 75); ..."la chiquillería"... (ENY, 15); ..."una bandada de torcazas asustadas." (ENY, 8) y ..."el cielo raso"... (CC, 124).

Por otro lado, destaca la meticulosidad del escritor para fijar el uso acertado de ciertos sustantivos. De ahí que frases como: ..."zumbar como abejones"... ("El cacique", ES, 68) se convierta en ..."zumbar como abejorros"... (CC, 45); ..."con un clarinazo alegre"... ("San Andrés", ES, 74) se sustituya por ..."una clarinada de orgulloso desafío." (CC, 31).

Tomando en consideración que los sustantivos son de vital importancia en la oración, su función dentro de los diversos relatos sufre, además, todos los accidentes que le son propios. Valga apuntar, sin embargo, que, en su labor de revisión, González, no sólo analiza dicha categoría aisladamente, sino que la engarza con los elementos que la determinan o la complementan. Por esa razón, tanto los adjetivos como los artículos han sido objetos de minucioso reexamen.

2) Adjetivos. Esta categoría también ha recibido la atención del autor. Lo demuestra el hecho de que observamos una cantidad sustancial de variantes que se han producido tanto en los calificativos como en los determinativos.

a) Calificativos. José Luis González se caracteriza, en sus primeros libros, por la abundancia en la adjetivación. El uso continuo de esta modalidad, ya sea anteponiendo, posponiendo o colocando en serie, lo lleva a depender excesivamente de su empleo. Realiza cambios en la creencia de que a través de ellos imprime seguridad y exactitud a su medio expresivo. En su interés por enriquecer la prosa, acude a remedios tales como la

sustitución, la supresión y la adición de adjetivos.

Las sustituciones se producen mediante la utilización de formas equivalentes que corrigen y puntualizan o que aportan nuevas acepciones, como las que siguen: ... "en su misión pedagógica"... ("En la sombra", ES, 21); ... "un concepto absurdo de la vida." ("En la sombra", ES, 21); ... "los ojos adormecidos"... ("La guardarraya", ES, 45); "Se levantó un mulato alto y poderoso." ("Miedo", 5CS, 39); ... "un alarido como de bestia enloquecida." ("Nueva York", EHC, 22). Estas frases terminaron por leer: ... "un concepto falsificado de la vida." (CC, 106); ... "en los ojos adormilados"... (CC, 74); "Se levantó un mulato espigado y ceji junto." (ENY, 22) y ... "un alarido como de bestia subliciada." (ENY, 121).

Cuando se eliminan los adjetivos, se tiene el propósito, entre otras cosas, de evitar las redundancias o de extirpar obstáculos para la comprensión del texto: ... "dió un fuerte puñetazo"... ("En la sombra", ES, 24) y ... "un hombrecito seguero y rechoncho"... ("Despojo", ES, 85). Las expresiones se mejoran como podrá verse: ... "dio un puñetazo"... (CC, 111) y ... "un hombrecito enjuto"... (CC, 79).

También se vale de la ganancia semántica mediante la adquisición de nuevos adjetivos: "La hoja de la caña es filosa." ("En la sombra", ES, 20); ... "con su poquedad parapetada detrás de una sonrisa bonachona." ("El cobarde", 5CS, 29) y "Un muchachito que hace rato está parado junto al mostrador"... ("La hora mala", EHC, 61). El resultado final fue: "La hoja de la caña es filosa y serrada." (CC, 105); ... "con su poquedad parapetada detrás de una sempiterna sonrisa bonachona." (CC, 121) y "Un muchachito

descalzo y moquillento que aguarda hace unos minutos"... (ENY, 84-85).

Otra posibilidad es alternar frases adjetivas con adjetivos calificativos: ... "la puerta de atrás"... ("En la sombra", ES, 14); "Una muchacha rubia"... ("En la sombra", ES, 14); ... "primero en la parte de abajo"... ("En la sombra", ES, 20); ... "cortan la parte de arriba"... ("En la sombra", ES, 20) y "Era una mujer pequeña"... ("Nueva York", EHC, 21). Las transformaciones se cristalizan como: ... "la puerta trasera"... (CC, 94); "Una muchacha de pelo claro"... (CC, 96); ... "primero en la parte inferior"... (CC, 105); ... "cortan la parte superior"... (CC, 105) y "Era una mujer de talla menuda"... (ENY, 120).

b) Determinativos. La función para especificar diversos atributos del sustantivo es otro de los fines logrados por González, quien en sus revisiones presta gran importancia a toda la gama de variantes de este tipo de adjetivos. Pongamos por caso: "Tuvo que explicar varias veces al americano quién era él." ("En la sombra", ES, 15); "Bebió dos o tres tragos." ("En la sombra", ES, 23) y ... "dirigirse a un rincón"... ("La guardarraya", ES, 45). El resultado neto es: "Tuvo que explicar dos veces al norteamericano quién era él." (CC, 97); "Bebió unos tragos." (CC, 110) y ... "dirigirse a otro rincón"... (CC, 75).

3) Artículos. Como en las partes precedentes, el narrador no desdeña esta categoría de la oración, que opera como otro determinante del sustantivo. En esta medida, los artículos y los adjetivos de este tipo son vehículo de intercambio que ayudan a precisar la exposición: "María, la mujer, como todas esas po-

bres mujeres"... ("Despojo", ES, 39) y "Le jugueteaba una sonrisa entre los labios." ("La mujer", 5CS, 17). La transformación fue: "María, su mujer, se colocó silenciosa a su lado"... (CC, 88) y "Una sonrisa le jugueteaba entre sus labios." (LG, 32).

En otros momentos, procede a eliminar aquellos artículos que no son imprescindibles en el texto: ..."tenía unas atroces ganas de emborracharse." ("En la sombra", ES, 23) y ..."sin decir una palabra"... ("Encrucijada", ES, 108). Las oraciones quedaron reducidas a: ..."tenía ganas de emborracharse." (CC, 110) y ..."sin decir palabra"... (BNY, 66).

4) Verbos. Dado que la fuerza y la consistencia de las narraciones se articulan, en gran medida, a partir de esta partícula de la oración, el relator pone sumo interés en reevaluarla. No es de extrañar que un buen número de éstas hayan sido sustituidas por otras de mayor eficacia. Abundan las variantes sutiles en que las ideas y las acciones apenas sufren cambios. Las versiones originales eran: "Imbuído en sus pensamientos"... ("En la sombra", ES, 14); "Llegó al anochecer." ("La esperanza", ES, 37); ..."levantó la vista al cielo para mirar"... ("Pájaros de mar en tierra", ES, 79); "Toño golpeaba con los talones los ijares"... ("Despojo", ES, 87); ..."haciendo gritar la bocina fanfarrona,"... ("La mujer", 5CS, 15); "Había venido del campo"... ("La hora mala", EHC, 87); "Andrés se levantó." (Paisa, '70) y ..."vieron alzarse repentinamente"... ("El arbusto en llamas", EEL, 89).

La redacción posterior fue: "Inmerso en sus pensamientos"... (CC, 95); "Regresó al anochecer." (CC, 52); ..."levantó la vista al cielo para observar"... (BNY, 7); "Toño taloneaba los ijares"...

(CC, 84); ..."haciendo sonar la bocina fanfarrona,"... (LG, 31); "Había llegado del campo"... (ENY, 87); "Andrés se incorporó"... (VCP, 128) y ..."vieron erguirse repentinamente"... (MFG, 157).

En el campo de los accidentes gramaticales inherentes al verbo, González juega con todas sus posibilidades. En consecuencia, los tiempos, así como los modos, han sido alterados de manera que puedan ajustarse a las necesidades de las narraciones, para ganar en fluidez y significación: ..."a que se gradúe allí de"... ("En la sombra", ES, 21); "Parecía que el muchacho"... ("El ausente", ES, 55); ..."como hablando consigo mismo"... ("San Andrés", ES, 73); ..."oyó que algunos habían empezado a cantar." ("Despojo", ES, 85); "El anciano creyó advertir"... ("El hijo", EHC, 26) y "La mujer se le quedó mirando"... ("Nueva York", EHC, 13). La mudanza ocurre en estos términos: ..."dónde se graduará de"... (CC, 107); "Siempre pareció que el muchacho"... (ENY, 11); ..."como si hablara consigo mismo"... (CC, 29); ..."oyó que algunos empezaban a cantar." (CC, 80); "El anciano percibió"... (LG, 84) y "La mujer lo miró fijamente"... (ENY, 108).

Si bien es claro que, en estos ejemplos, hemos ofrecido una muestra reducida de los cambios producidos, ello no es óbice para entender que lo complejo de esta categoría gramatical no se limita a lo ya mencionado, sino que abunda en construcciones donde son frecuentes los pronombres enclíticos, las formas compuestas y los accidentes de género y número, entre otras posibilidades.

De hecho, esa complejidad queda impresa en relatos como "El ausente", "Encrucijada" y "La mujer", en los cuales se produce una perspectiva temporal cambiante que conecta con los segmentos

en cuadros sucesivos. Dicha ruptura logra que la escenificación de los acontecimientos atiendan todas las posibilidades temporales, partiendo del presente hacia el pasado, para luego proyectarse al futuro. La eficacia en el manejo de los tiempos procede esencialmente del uso acertado de las múltiples posibilidades del verbo. Baste apuntar que, para José Luis González, la médula del relato reside en la riqueza transformadora del verbo.

5) Adverbios. Una de las primeras variaciones con que nos topamos va dirigida a establecer mayor uniformidad en los modos adverbiales: ... "de vez en cuando"... ("En la sombra", ES, 13) se convierte en ... "de cuando en cuando"... (CC, 94) o ... "de rato en rato"... ("Despojo", CC, 81).

Se dan, también, sustituciones de los adverbios terminados en -mente, los cuales pueden ser reemplazados por otros de semejante configuración o por frases de su mismo tenor: ... "me parecieron sumamente frías." ("Despojo", ES, 87) y ... "dijo el viejo lentamente." ("La mujer", 5CS, 20). Fueron suplantadas por ... "le parecieron inusitadamente frías." (CC, 84) y ... "dijo el viejo sin levantar la voz." (LG, 34).

En ocasiones las formas adverbiales son reestructuradas con la intención de lograr una mayor claridad, justeza y objetividad: ... "los teléfonos sonaban sin descanso"... ("En la sombra", ES, 14); ... "la peonada que hierve delante del mostrador"... ("En la sombra", ES, 17) y ... "azotando con furia"... ("Despojo", ES, 89). Las modificaciones introducidas indican: ... "Los teléfonos sonaban con frecuencia"... (CC, 96); ... "la peonada que hierve frente al mostrador"... (CC, 100) y ... "azotando sin tregua"...

(CC, 87).

6) Preposiciones. Una de las faltas sintácticas o de construcción más frecuente en el plano narrativo es el solecismo, que puede advertirse en el empleo de las preposiciones. Consiste en el uso equivocado o en la omisión de esta parte invariable, cuya función es servir de nexo, indicando la relación ideológica entre dos términos.

En esta oportunidad el autor emprende una reevaluación que se dirige a lograr mayor corrección: ... "abandonada entre las piernas, una revista"... ("En la sombra", ES, 13); ... "su reloj pulsera"... ("En la sombra", ES, 13); ... "se ponen en pie"... ("En la sombra", ES, 14); "El hombre iba delante, con el arado"... ("El ausente", ES, 55); ... "sintió un súbito entusiasmo y un amor indecible hacia el otro negrito." ("En el fondo del caño hay un negrito", EEL, 15) y "El muchachito entró a la casa"... (Paisa, 38).

Las inexactitudes se superan así: ... "abandonada sobre las piernas, una revista"... (CC, 93); ... "su reloj de pulsera"... (CC, 94); ... "se ponen de pie"... (CC, 94); "El hombre iba delante, tras el arado"... (ENY, 11); ... "sintió un súbito entusiasmo y un amor indecible por el otro negrito." (LG, 79) y "Andrés entró en la casa"... (VCP, 110).

Es interesante notar que incluso el título de la narración "Nueva York", el cual no responde a la intención del autor de enfocar la vida del puertorriqueño en dicha urbe, fue corregido y se convierte en "En Nueva York".

7) Generalizaciones. Si bien es cierto que los relatos se

sometieron a una confrontación y sufrieron un amplio análisis, tomando como base su léxico y las transformaciones de sus diversas categorías, no podemos olvidar que ello es sólo parte de una totalidad en la que otras áreas científicas del idioma juegan un papel sumamente importante.

c. Sintaxis. El estudio individual del valor y el oficio de las palabras no es suficiente, en tanto no se atiende a su ordenamiento lógico, que puede consistir en alterar uno o dos términos o hacer una reestructuración total de las oraciones. De esta forma se evita la anfibología u oscuridad que se produce una vez que se trastoca el orden lógico de las palabras, como ocurre en ... "la mujer ve a los hombres pequeñitos" ... ("La mujer", 50S, 15), lo cual se subsana con ... "la mujer ve pequeñitos a los hombres" ... (LG, 31).

Podemos señalar, sin temor a equivocarnos, que el carácter personal de González como narrador se hace más flexible y ágil una vez enmienda las oraciones en las que existen problemas de esta índole, aparte de que ganan corrección y propiedad. Como se sabe, sus oraciones son, por lo general, breves y meridianamente lógicas. Existen ocasiones, sin embargo, en que sus frases se amplían en aras de alcanzar óptimas posibilidades narrativas. Difícilmente podríamos señalar complejidades de un estilo rebuscado, postizo o falto de naturalidad en este creador preciso y equilibrado.

En su empeño por conseguir el mejor y más exacto orden posible en las palabras, no vacila en eliminar o agregar los vocablos necesarios para los fines propuestos, como demuestran las

oraciones que siguen: "Alfredo llegó a la tienda, procedente de las oficinas de la Administración, cuando ya la tarde se iba haciendo noche sobre el campo." ("En la sombra", ES, 23); "En las tinieblas surgió un fogonazo. Una bala salió zumbando entre las cañas, se le metió entre los ojos y lo dejó sin vida." ("Miedo", 5CS, 42); "La mujer se le quedó mirando, pero como sin verlo; luego se pasó una mano por la frente y dijo:"... ("Nueva York", EHC, 13); "Casi lloraban los ojos gastados del anciano. Abrazó al hijo." ("El hijo", EHC, 25); "Tuvo que decir algo para ganar aquel minuto en que el miedo atroz, increíble, desadormecido de repente, le impedía mover un solo dedo:"... (Paísa, 68) y "Al negrito ya no le importaba un bledo que le dieran de estacazos a Santa Claus o no." ("Santa Claus visita a Pichirilo Sánchez", EEL, 83).

La redacción enmendada fluye como se copia: "Cuando la tarde se iba haciendo noche sobre el campo, Alfredo Fernández llegó a la tienda procedente de las oficinas de la Administración." (CC, 109); "No tuvo tiempo. El estampido, el fogonazo y el impacto de la bala entre sus ojos fueron casi simultáneos." (ENY, 24); "La mujer lo miró fijamente mientras él farfullaba su explicación, fijamente pero con una absoluta falta de expresión en el rostro, como si en lugar de mirarlo estuviera mirando a través de él. De repente se pasó una mano por la frente y dijo:"... (ENY, 108); "Casi lloraban los ojos gastados del anciano. Abrazó al hijo, empujándose con dificultad para anular la diferencia de estatura." (LG, 83); "¡El miedo! Despierto de repente, atroz, irresistible, le atenazó todo el cuerpo. Quiso decir algo y no pudo abrir la

boca. El otro empezó a cruzar la calle, y él lo siguió sin darse cuenta." (VCP, 127) y "Al negrito, a esas alturas, lo tenía sin cuidado la seguridad personal de Santa Claus." (LG, 121).

José Luis González sabe que la sintaxis es el esqueleto del lenguaje. La ubicación apropiada de las cláusulas de la oración reflejan el grado de dominio y conocimiento que posee la persona que maneja el instrumento de la comunicación literaria, así como la fortuna y el éxito artístico de quien hace uso de éste. Su preocupación es fundada y la meticulosidad con que se ocupa pone de manifiesto el alto grado de conciencia y de responsabilidad ante el arte y los lectores.

ch. Fonética. El cuentista, atento a lograr una caracterización fiel del hombre marginado, tanto en el campo como en la ciudad, hace de sus primeros libros un depositario de los rasgos fonéticos que lo identifican. Como consecuencia, se advierten los caracteres de espontaneidad que reviste el habla coloquial. Entre los casos más comunes figuran: la igualación de la "r" y la "l"; la desaparición o ensordecimiento de la "d" intervocálica o final; la aspiración de la "s" en el medio y al final de las palabras; la alteración de los sonidos dentro de los vocablos y la transformación por adición o supresión de los fonemas.

Para minimizar el uso de la transcripción cuasi fonética del habla campesina y popular se eliminan segmentos de las palabras, y aun términos completos, en los que la pronunciación se torna confusa y hasta de difícil comprensión: "-El viejo lo manda 'ñamar, que y que tiene que 'icirle una cosa muy impoltante." ("Despojo", ES, 87); "-Dispensa que te haiga hecho venil 'ebajo 'e toa esa

agua,"... ("Despojo", ES, 88); "-Dentre pa que lo vea." (La guardarraya", ES, 45) y "-Me gua meter en un lujo,"... ("El enemigo", EEL, 46).

Las supresiones y variaciones tienen como resultado: "-El viejo me mandó a buscarlo, que y que tiene que decirle una cosa muy impoltante." (CC, 83); "-Dispensa que te haiga hecho venir con este tiempo,"... (CC, 86); "-Venga pa que lo vea." (CC, 75) y "-Me voy a meter en un lujo,"... (ENY, 34).

En otras ocasiones, González se conforma simplemente con retocar ciertas formas, pero manteniéndolas dentro de su fisonomía original: "-Tré chavo 'e manteca." ("En la sombra", ES, 16) y "-Tó esos blancos son unos desplotadores de los pobres." ("En la sombra", ES, 23) se convierten en "-Treh chavoh 'e manteca." (CC, 98) y "-Tos esos blancoh son unos desplotadoreh de los pobreh." (CC, 110).

d. Ortografía. En esta parte de la gramática, José Luis González apenas practica algunos pequeños cambios que ponen al día monosílabos como "fué", los cuales pierden su acentuación, según las normas promulgadas por la Academia, a partir de 1956.

También revisa términos como "clasificaciones", "yerba", "lapachero", "barraca" y "narices", los cuales sustituye por "calificaciones", "hierba", "lapachar", "barracón" y "nariz", en la mayoría de los casos para ajustar los vocablos a un español más normativo y, por consiguiente, menos relacionado con la lengua popular puertorriqueña.

Existen, además, relatos como "La carta" y "Santa Claus visita a Pichirilo Sánchez" en que, los personajes, remiten misivas carac-

terizadas por los errores ortográficos propios del hombre inculto y de un niño pobre. Sus barbarismos no se alteran, excepto en algunos detalles gráficos como "voy" por "boy", en aras de uniformar la inconsistencia de redactar de dos formas distintas una misma palabra. El cambio, lógicamente, ocurrió de la forma correcta al modo incorrecto para imprimir mayor verosimilitud al texto.

3. Cambios diversos. En el proceso de revisión que hemos venido apuntando, el escritor trasciende la corrección gramatical y estilística para ahondar en elementos que alteran, de algún modo, aspectos del sentido original en los relatos. En este nivel, los cambios que se producen pueden resultar simples, y sin mayor consecuencia, o, por el contrario, revestir una mayor complejidad que modifique la visión del plano histórico-social de las narraciones.

Algunos de los arreglos menores que se producen responden a situaciones relacionadas con nombres, cantidades y medidas del tiempo que pretenden acumular una mayor lógica credibilidad entre los lectores. De ahí que personajes que contaban con diez años ("Pájaros de mar en tierra") y cuarenta años ("El ausente") luego figuren con once y cuarenta y cinco. Lo que antes medía treinta pasos ("Nueva York") se convierte en veinte metros. Además, dos pesos ("San Andrés"), peso y medio ("Nueva York") y quince pesos ("El escritor") se convierten en cuatro pesos, más de tres pesos y ochenta pesos.

En este último cómputo, que se refiere a una colección de Clásicos Castellanos (no se indica el número de tomos), el valor original era de cien dólares, puesto que se trata de la moneda usada en Puerto Rico. En el arreglo introducido al relato, la suma ascen-

dió a mil dólares. En otras palabras, se incrementó nueve veces el valor original. En el Puerto Rico de 1946 (que fue cuando se publicó por primera vez el cuento en la revista Asomante) o de 1948, cuando se editó El hombre en la calle, esa cantidad, aunque la colección estuviera "bellamente encuadernada en pasta valenciana", es una cifra respetable en un país donde, con ese dinero, podía adquirirse una finca con buena tierra a un promedio de cien dólares la cuerda (aproximadamente 4,000 metros de terreno), o un automóvil o hasta una casa decorosa en un sector urbano.

Por otro lado, el nombre Meterio ("Me voy a morir") se convierte en Antulio; la becerria "Mariposa" ("La galería"), se transformó en el becerro "Soñador"; la bebida Pedro Domecq ("La galería") pasa a ser Fundador; de varios "arrimaos" ("Despojo") sólo nos quedamos con un "arrimaos"; un personaje afiliado al Partido Comunista ("El escritor") se torna en "miembro del sindicato de obreros de la construcción", y los componentes de un grupo que se dedica a la introducción de mercancías ilícitas (posiblemente licores) tienen que buscar una alternativa viable para no pasar por Pedregal ("Contrabando") hacen su rodeo por Llano Verde.

Existen casos en los que ciertos cambios responden a ligeras percepciones literarias. De ahí que, en "El escritor", el protagonista lea a Proust en vez de Rilke.

El nombre Melodía ("En el fondo del caño hay un negrito"), que había sido sustituido por Macarín, a fin de hacerlo más adecuado al niño, fue restituido a su forma original, que acentúa la ternura y la musicalidad en detrimento de la verosimilitud nominal.

Otras suplantaciones responden a una conciencia más fiel de la

realidad histórica. Por eso, mientras en 1947, con la publicación de los capítulo de "Una novela histórica", señala que el coronel McIntosh (grafía primitiva) obtiene su primer ascenso en Pittsburg (1860), en tanto que, en La llegada, apunta que Mackintosh (grafía definitiva) ganó el rango de primer teniente en Vicksburg (1862-63).

Ahora bien, existen ocasiones en que el mero reemplazo de ciertos elementos del discurso narrativo puede variar el contenido inicial de la narración. Posiblemente uno de los relatos que mejor ilustra la complejidad artística que plantea un cambio es "La carta". La elaboración de este cuento fue transformada cuando el protagonista que, en un principio se colocaba la carta en el bolsillo trasero del pantalón, luego la deposita en el bolsillo de la camisa. Esto no sería nada significativo si no supiéramos que los campesinos puertorriqueños, efectivamente, acostumbraban a colocar, en los bolsillos traseros de sus pantalones, muchos de sus objetos más estimados.

Otros trastrueques lingüísticos francamente le restan matiz puertorriqueño a la trama de "La carta", como son, por ejemplo, los casos en que se sustituyen expresiones originales de uso común en Puerto Rico, por supuestas fórmulas hispánicas de circulación internacional que no aventajan en nada a nuestros términos de uso general. Dentro de esta categoría realizó dos intercambios: sello por estampilla -en Cuentos puertorriqueños de hoy (1959) de René Marqués y El arte del cuento en Puerto Rico (1961) de Concha Meléndez-, que retrotrajo a la versión de origen; y echó la carta por despachó la carta, que ha mantenido inalterable. El problema con esta última modalidad expresiva es que no circula en la Isla.

En las antologías mencionadas se aumenta de cuatro a cinco centavos el valor del sello empleado en la carta. Aunque es algo de menor importancia, es bueno hacer notar que, entre 1932 a 1954, el precio normal de un sello corriente era de tres centavos. Resulta poco convincente que una carta "local" llevara más de esta cantidad como franqueo normal.

4. Reestructuraciones. Los únicos relatos que han sufrido una notable reorganización son "El vencedor" y "En este lado". El primero se caracteriza, sobre todo, por los cambios que se producen en el nivel de las técnicas narrativas. De hecho, este cuento, que originalmente encuadraba dentro del molde del autor omnisciente, se convierte en una narración enteramente moderna al incorporar el monólogo interior. Por medio de éste, pasan a un primer plano el contenido mental y los procesos síquicos del protagonista, quien se encuentra asediado por la enfermedad y la necesidad económica.

Aparte de este elemento relacionado con la perspectiva, José Luis González practica la amplificación. Para ello recurre a introducir la escena en que el boxeador, conciente de su deplorable condición física, le ofrece al entrenador Gordo López un trato para dejarse ganar en el momento en que éste lo estime conveniente. El rechazo de esa proposición y la vergüenza de Kid Erizo -aspectos agregados a la historia-, contribuyen al éxito de la reestructuración del cuento, dado que traen a colación los manejos turbios frecuentes en las negociaciones boxísticas.

En los niveles de la narración y la descripción, González por-

menoriza tanto las técnicas y las prácticas del encuentro como la realidad interna del personaje. Cada asalto peleado nos revela la lucha que sostiene Lid Erizo entre las fuerzas físicas que lo abandonan y su empeño por sostenerse de pie el mayor tiempo posible. Los detalles de esta pelea permiten que el lector se envuelva en esa lucha desesperada y agónica.

Definitivamente, con esta transformación González ha logrado perfeccionar un asunto que ya tenía el mérito de atender un tema que no había sido objeto de mayor atención por parte de los escritores puertorriqueños.

"En este lado" fue reelaborado tanto en el aspecto del contenido como de la estructura. Una de las primeras modificaciones que ocurre aquí es la ampliación del texto. Para lograrlo, el autor intercala nuevas frases y añade otras oraciones.

La redacción original dice:

...Oyó los pasos en tropel que se acercaban y de un salto se plantó en la puerta. Eran cinco, por lo menos, los semblantes alterados por el odio asesino. ("En este lado", EEL, 156)

La nueva versión lee:

...Oyó los pasos en tropel que se acercaban y en ese instante recordó que había olvidado cerrar la puerta después de entrar en el apartamento. Intentó hacerlo ahora, pero los pasos que llegó a dar en esa dirección sólo alcanzaron a ponerlo frente al grupo que ya se agolpaba en el reducido espacio abierto. Eran cuatro, cuando menos, los semblantes alterados por el odio asesino. (ENY, 145)

El ingrediente gramatical y estilístico no escapa a las transformaciones. De igual modo que en todos los cuentos ya mencionados, González vuelve sobre cada una de las categorías del lenguaje, para eliminar, cambiar o introducir nuevas modalidades en

los sucesos. En este empeño, el léxico varía para cubrir nuevas posibilidades. Por eso, nos percatamos que, como en "Esta noche no" y "El arbusto en llamas", se eliminan las traducciones que acompañaban a los diálogos en inglés, y otras conversaciones -que se realizaban en ese idioma-, ahora ocurren enteramente en español:

-Hi, Jack!

-Hi, Bill! What wuz beachy-pie tellin' yah? ¿Qué te contaba el pimpollo?

-Uh? Oh... nothing important. Poca cosa. ¿Tú la conoces?

-Was 'ntroduced once. Me la presentaron una vez. Creo que estudia pintura. Buena chica. ("En este lado", ELL, 159-160)

En el nuevo pasaje leemos:

-Hola, Jack.

-Hola, socio. ¿De qué se ríe la rubita?

-¿Quién?

-¿Quién va a ser? La que te sigue mirando desde allá. ¿Qué le contabas?

-Yo nada. ¿Tú la conoces?

-Más o menos. se presentó ella misma en la cafetería, una vez que compartimos una mesa. Creo que estudia arte; dibujo o algo así. (ELL, 149)

Además de la extensión gramatical, el relator se vale de nuevos procedimientos como la alusión a la novela The Plumed Serpent de D. H. Lawrence y la discusión que sobre ella entablan dos personajes. Se alude, también, a la figura de Maximiliano y sus amores; a la diferencia entre la gente de la capital mexicana y los habitantes de la costa, así como al reclutamiento de Bill Rawlings en el ejército norteamericano.

En lo que se refiere al contenido, se altera el primer desenlace del relato por considerarse un tanto inverosímil. Ello ocurre cuando, en la escena final, un matrimonio de turistas norteamericanos, blancos, le exige a Nacho Rosales -propietario de un res-

tauriant mexicano- que expulse del negocio a Bill Rawlings, ya que ellos no comían junto a un negro. El mexicano opta por defender a Bill y despide a la pareja. Cuando el esposo lo insulta, Nacho le propina un puñetazo. Luego regresa donde Bill y, al referirse a los tacos que les sirven, señala, con doble intención, que "Ya es tiempo de que vayas entendiendo cómo nos gusta hacer las cosas acá en este lado." (EEL, 177)

Posiblemente, más que la significación asociada con el carácter de la naturaleza picante del chile en los tacos, la frase le resulta ahora desproporcionada al autor en lo que se refiere al grado de violencia con que despidió al yanqui. ¿Darle un mexicano un puñetazo a un turista del Norte de un modo impune? Ciertamente es algo difícil de creer.

Lo que sucede es que, a nuestro juicio, la solución de lanzarlo a la calle, y resultar que el jefe de la oficina de turismo -donde presuntamente se quejará el norteamericano- es su compadre, y quien come en su negocio dos o tres veces a la semana, resulta un tanto traído por los cabellos. Aquello de que el turista será oído atentamente y se le asegurará que el responsable de la acción descortés será multado y, si vuelve a incurrir en otra falta como la cometida, se le "cerrará el changarro", suena como algo posible, aun cuando el compadre jefe de la oficina de turismo y Nacho Rosales "nos caguemos de la risa", cuando el primero le relate cómo atendió "a todo meter" al gringo. El problema es que esa "jaibería" resulta, a la postre, tan inverosímil como la vieja solución. Aunque, no se puede negar, que es más "civilizada".

Ch. Últimas creaciones. A partir de 1972, cuando aparece pu-

blicado Mambrú se fue a la guerra (y otros relatos), advertimos un cambio significativo en el quehacer literario de José Luis González. Tanto el relato novelesco Mambrú..., como los cuentos "La noche que volvimos a ser gente" y "La tercera llamada", nos indican una superación artística en la que las fallas de sus primeros libros, quedan superadas.

Así, en "La noche que volvimos a ser gente", la recreación del español popular de los puertorriqueños en Nueva York es, sin duda, el elemento más afortunado en este cuento. A través suyo, se crea todo el acontecer del relato. González supo captar las posibilidades y los matices pertinentes de la expresión empleada por los bo-ricuas: "Ahora sí, salud y pésetas. Y fuerza donde tú sabes." (117); "...y nos saca el jugo en el trabajo." (119); "Porque eso sí, aquí la guachafita y el trabajo no son compadres." (119) y "...sentía como que llevaba un baile de San Vito en todo el cuerpo." (119)

Abundan, también, los refranes como: "Ahora sí que a la puerca se le entorchó el rabo." (125). Los chistes, el humorismo, las interjecciones, las muletillas, los feísmos o vulgarismo y los anglicismos son parte de ese vasto conjunto de posibilidades con que cuenta el autor. Todos estos recursos del campo lexical se complementan con las peculiaridades sintácticas.

Esa capacidad para la ordenación de las oraciones la explica el creador de esta forma:

La fidelidad a esas peculiaridades sintácticas me pareció mucho más importante que la simple reproducción fonética de ciertos rasgos de la pronunciación local, que por otra parte dificulta innecesariamente la lectura. Yo no sé cuántos lectores habrán advertido que en "La noche que volvimos a ser gente", un cuento escrito en un español popular puertorriqueño en el que no faltan elementos del "espanglish",

hay una sola palabra transcrita fonéticamente: "eslembao". Lo puertorriqueño en el lenguaje de ese cuento, que en su forma es un largo monólogo, reside tanto en el léxico como en la sintaxis, pero sobre todo en las estructuras mentales que el lenguaje expresa, en un sentido del humor y de la emoción que son muy puertorriqueños.²³

Es evidente la capacidad de José Luis González, en su función creadora, desde los niveles más elementales hasta los más complejos, en los que el ojo del sociólogo y la sensibilidad del artista se hermanan para elevar el examen social a un plano artístico, a la vez que desacraliza la belleza por medio de su inmersión en los problemas inmediatos del hombre puertorriqueño.

Con "La tercera llamada", de ambiente y personajes norteamericanos, el lenguaje narrativo, así como el de los personajes, se desenvuelven dentro de los moldes corrientes de la sobriedad. En este relato, no se permite que ningún trazo de humor altere el planteamiento de una situación donde tanto la realidad como la irrealidad se estremezcan para envolver a unos seres frustrados que padecen su propia tragedia moral.

En Mambrú se fue a la guerra observamos, además del ensanchamiento temático, un estilo donde el narrador pone de manifiesto su agudo sentido de la observación. La narración y la descripción se caracterizan, entre otras cosas, por el prolijo tratamiento de los pormenores. De ahí que, cada jornada, se convierta en un cuadro dinámico en el que no escapa ningún hecho en la configuración de los acontecimientos. El encuentro amoroso entre la francesa Marie Croizat con el soldado puertorriqueño es un vivo ejem-

²³ José Luis González, en Arcadio Díaz Quiñones, Op. cit., p. 35.

plo de descripción neonaturalista. De igual modo, los incidentes de un día de batalla, así como las vivencias de los desterrados en Europa, una vez concluida la Segunda Guerra Mundial, son recreados con suma precisión.

El diálogo de los personajes, en francés, en inglés y en español, es también significativo, ya que caracteriza los rasgos lingüísticos y sintácticos que los define. Recuérdese que, en el capítulo anterior, al analizar la técnica del diálogo, sometimos muestras en las que, además, se destacan rasgos sintácticos como las construcciones de carácter anglicado.

En términos de la estructura gramatical, González reconoce que, a partir de Nambrú..., "hay un abandono de la oración corta y ... "una ampliación de los períodos gramaticales". Sin embargo, añade:

Claro está que lo que he conservado es la pasión por la precisión verbal. La "tacañería" en el uso de los adjetivos, subordinados siempre a los verbos y a los sustantivos porque en éstos es donde reside la verdadera fuerza del relato.²⁴

Con respecto a la Balada de otro tiempo, las oraciones, a pesar de su brevedad, reflejan el dominio que el autor posee en términos gramaticales y estilísticos.

Su lenguaje es sumamente preciso. Como señala José Emilio González:

Cada palabra, "bien colocada". Cada palabra pesa en el relato. Nada más lejos de José Luis que el lingüis- tismo desenfrenado que se ha puesto de moda entre cier-

²⁴ José Luis González, en José B. Fernández, "Entrevista con José Luis González", Revista Chicano-Liguana, 1981, p. 49.

tos novelistas y poetas contemporáneos. No hay inundaciones innecesarias de vocablos y vocablos y vocablos. No hay redundancia ad nauseam ni meros repiqueteos de estructuras fonéticas. José Luis no se deja poseer por el idioma. La lengua es para él un medio para explorar la realidad social y para plasmar la obra de arte.²⁵

En ese proceso de "explorar la realidad social", los diálogos y monólogos interiores de los personajes son de suma importancia. Los mismos no sólo reflejan los conflictos internos y externos de cada uno, sino que, a través suyo, se incorporan elementos del habla popular puertorriqueña de los años treinta. No obstante, se advierte un deslinde entre el habla de Rosendo y Dominga -representantes de la altura- y Fico, así como los negros y mulatos de la costa.

En los primeros, a pesar de haberse eliminado casi en su totalidad la transcripción fonética de las palabras -excepto casos como "na" (23)- encontramos arcaísmos y otras expresiones que dan la medida de aquel mundo rural. De ahí que figuren términos como: "enantes" (65), "junea" (101) y "cuantimás" (105).

En cuanto a Fico y los demás personajes urbanos, vemos que su lenguaje está influido por los cambios sociales del momento. Mientras Rosendo usa la palabra "carijo" (97), para disfrazar el vulgarismo evidente, el amigo de Fico se expresa con total desenfado.

Naturalmente, existen también voces que aluden a los bienes que se producen en la zona urbana y que, en ocasiones, resultan extrañas para el jíbaro. Por eso, la mecedora -con asiento y respaldo de mimbre-, resulta un "embeleco" (103) para Rosendo.

²⁵ José Emilio González, "Balada de otro tiempo", Cleridad, 6-12 de octubre de 1978, p. 11.

Se puntualiza, por parte del autor, que la "r" se arrastra ... "gargarizándola casi-" (97).

Los representantes de la altura se expresan de manera franca y natural, sin que existan los rebuscamientos y las frases cargadas de doble sentido, tal como ocurre en las conversaciones del hombre urbano. A ese recurso se le ha denominado "metaforización", ya que se establecen dos niveles de significación.²⁶

Otro rasgo significativo de este relato novelesco es la utilización de lo que podríamos llamar diálogos paralelos o conversación simultánea. Con ellos, el escritor logra que se viertan conceptos de la política y la cultura puertorriqueña, pero sin llegar a convertirlos en un medio para exponer sus propias ideas.

A pesar de la intención de González de mostrar la Isla en un momento de transición histórica, no falta la nota poética. Ésta, como ha sido un patrón de toda su obra, se manifiesta en imágenes sencillas, pero cargadas de emoción. Las descripciones de la naturaleza son breves, pero certeras. Algunas frases que ilustran esta situación son: "Atardece con barullo de coqueles"... (15); "La primera fue cuando, al doblar un recodo, apareció ante sus ojos, blanca hasta el deslumbramiento, la ondulada superficie de las colinas allí donde la cordillera se amansa gradualmente antes de convertirse en llano." (18)

El lirismo, en función de los personajes, también adquiere un

²⁶ Jorge Ruffinelli, (Coor.), et. al., Seminario del CILL, "Aproximación a Balada de otro tiempo de José Luis González", Texto Crítico, enero-marzo de 1979, p. 112.

sentido especial. Así, la despedida entre Rosendo y Tita, luego que se apunta la posibilidad de una nueva ilusión para ambos, se recoge del siguiente modo: "Al llegar a la puerta se vuelve hacia el camino, justo a tiempo de ver cómo la primera curva le hurta el caballo, el jinete, su esperanza." (72) El final trágico de Rosendo es otra muestra de redacción poética en la obra: "Su brevísima agonía vela definitivamente la postrera visión de un limonero solitario a la orilla de un batey." (149)

En el caso de La llegada (Crónica con "ficción"), en la que se utiliza la tercera persona (autor omnisciente) y la primera persona (múltiple), confluyen ambas vertientes, básicamente dentro de los patrones gramaticales y lingüísticos de la corrección. Con excepción de algunos personajes, cuyo lenguaje exhibe el uso de expresiones populares y está marcado por rasgos fonéticos propios del habla inculta, los restantes hablan con la normalidad del hombre instruido.

Con sus diálogos y monólogos interiores, se manifiestan los sentimientos y las posiciones ideológicas de los distintos sectores políticos y sociales del País.

José Luis González se mantiene dentro de un plano de objetividad. Son las figuras principales las que, atendiendo a su particular posición, exponen los diferentes puntos de vista o ideas con respecto a la invasión norteamericana.

Valga señalar que el relato novelesco La llegada..., cuya génesis tuvo lugar en 1958 bajo el título de "Una novela histórica", logra mayor extensión -mediante la intercalación de nuevos capítulos

y personajes- cuando se publica en 1980. En esta oportunidad, se amplían los períodos gramaticales y se alteran o corrigen datos históricos y lexicales.

En términos generales, como demuestran las últimas creaciones de nuestro creador, el lenguaje culto de la narración -en íntimo maridaje con las técnicas-, y la morfología y la sintaxis, en estrecha trabazón con los modos coloquiales de los personajes, son elementos fundamentales en la concreción de obras de gran calidad literaria.

CONCLUSIONES

La valía del escritor puertorriqueño José Luis González no puede circunscribirse al mero señalamiento de que es un "pionero" de su generación. Existen suficientes elementos de juicio como para reconocer que su obra, más que un punto de partida hacia nuevas tendencias, ha sido un modelo para sus propios compañeros y para muchos narradores posteriores.

El aliento del narrador dominicano Juan Bosch fue un acontecimiento significativo en los comienzos de su carrera literaria, el cual se complementó con el estímulo de otros escritores puertorriqueños y extranjeros. Los creadores del ciclo de la naturaleza hispanoamericana, así como los relatos de figuras destacadas norteamericanas y europeas se hicieron sentir igualmente en sus inicios artísticos.

A partir de los primeros años de la década del cuarenta, su filiación al Partido Comunista Puertorriqueño y la publicación de En la sombra (1943) definieron, en buena medida, su ideología social y estética de un modo sustancial. Con la publicación de 5 cuentos de sangre (1945) su incursión en la vida rural de la Isla completa sus únicos dos libros de cuentos dedicados a examinar este ambiente. Con ellos rompe la tradición de idealizar al campesinado y los inserta en la corriente revolucionaria de las luchas de clases.

A la par con su ajetreo político y periodístico en la Universidad de Puerto Rico y con su asistencia a foros internacionales de naturaleza socialista, González publica El hombre en la calle (1948),

el cual destaca, como rasgos distintivos, el ambiente urbano bo-ricua y neoyorquino y los problemas que afrontan nuestros compatriotas en uno y otro escenario. Este período de su vida, en el ámbito de las letras, concluye con la salida de su relato novelesco Paisa -un relato de la emigración- (1950), cuya acción subraya la presencia insular en la Babel de Hierro.

La historia personal de José Luis González sufre un nuevo giro con su exilio definitivo en México, como resultado de la persecución macartista que se inicia en los Estados Unidos y que repercute en su colonia del Caribe. Allí publica su quinta obra: En este lado (1954), en la que, además del medio puertorriqueño, suma personajes, lugares y asuntos mexicanos y estadounidenses. Este volumen cierra su primer ciclo de producción continua. Empieza un lapso prolongado de intenso trabajo, estudio y análisis. Por un lado, debe atender a su supervivencia en un nuevo país. Tiene también que continuar su preparación académica. Al mismo tiempo, su desempeño como traductor lo obliga a examinar sus concepciones del idioma, lo que desemboca en una revisión total de sus escritos anteriores. El cambio en los criterios narrativos prevalentes lo llevaron a repensar sus posturas populistas y a profundizar en los estudios políticos y económicos en pugna entre Oriente y Occidente y en las teorías sociológicas del arte.

En 1957 publica "Una novela histórica", el germen del relato novelesco La llegada (Crónica con "ficción") -1980-. Dos años más tarde se recibe como Maestro en Letras en la UNAM, para lo cual escribe Proceso de la literatura puertorriqueña: De los cro-

nistas a la Generación del 98, publicada en 1978. Los agravios, comenzado en 1963, creció hasta convertirse finalmente en Balade otro tiempo (1978). En la década de los sesentas se desempeña como profesor universitario en México y visita otras instituciones del extranjero en funciones docentes y literarias.

A principios de los años setentas visita Puerto Rico, casi veinte años luego de comenzar su exilio forzado, durante el cual no se le permitió regresar a su Patria. A raíz de esa breve visita se le abrieron las puertas para otros regresos temporales que duran hasta el presente. El contacto con su tierra provoca una serie de reediciones de sus obras: La galería y otros cuentos (1972), Mambrú se fue a la guerra (y otros relatos) -1972-, En Nueva York y otras desgracias (1973), Cuento de cuentos y once más (1973) y Veinte cuentos y Paísa (1973).

Inicia otras publicaciones: Poesía negra de América (1976), con Mónica Mansour, Conversación con José Luis González (1976), que salió bajo la firma de Arcadio Díaz Quiñones, Proceso de la literatura..., bajo el título Literatura y sociedad en Puerto Rico. De los cronistas de Indias a la Generación del 98 (1973) y El país de cuatro pisos (1980).

La ubicación literaria de José Luis González dentro de la Generación del 50 es motivo de nuestra atención en el segundo capítulo de nuestro estudio, una vez señalados los elementos biográficos de mayor trascendencia que acabamos de puntualizar en las palabras anteriores y que ocupan el primer apartado de este libro.

Se explora, en esta oportunidad, la relación de nuestro escri-

tor con sus compañeros de la misma hornada y los cambios esenciales ocurridos entre el equipo de escritores de los años treinta y esta nueva agrupación de narradores. Esencialmente, podría decirse que, de una atención a los campesinos y a la tierra, González y sus contemporáneos prestan atención al hombre de la ciudad y a ese nuevo entorno. La narración tradicional se sustituye, en muchos casos, por un discurso narrativo de mayor complejidad, en el que la estructura quebrada de la historia incorpora técnicas modernas de la literatura moderna universal. Asimismo, el estilo fluye dentro de unos cauces de mayor exigencia, aguijoneado por requerimientos expresivos de temas novedosos en un mundo industrializado en el que la problematicidad del hombre requiere otras atenciones.

El tercer capítulo de esta obra se dedica a especificar los problemas inherentes al hombre puertorriqueño, según se manifiestan a lo largo de la producción cuentística de González. Tanto En la sombra como en 5 cuentos de sangre se aborda la íntima relación existente entre el sistema de explotación agraria impuesto por la realidad colonial norteamericana en el País y la calidad de vida que debe padecer nuestra jibarada. Por consiguiente, salen a flote todos los factores que caracterizan aquel mundo de miserias: el desempleo, las pésimas condiciones de trabajo, los bajos salarios, el absentismo, el latifundio, la represión de los sindicatos obreros, la ligazón entre el colonialismo y el complejo militar establecido, entre otros temas. Paralelamente fluyen los fenómenos sico-sociológicos que afectan a los personajes: la infidelidad, las violacio-

nes sexuales, el crimen, la venganza, el caciquismo, los prejuicios raciales, los conflictos de honor y el éxodo a pueblos y ciudades.

Desde El hombre en la calle pasa a ocupar el centro de la atención en los relatos el hombre en la ciudad. Observamos que los niños, los negros y los mulatos, los emigrados puertorriqueños a Nueva York, los soldados y los representantes del proletariado descuellan en las historias. En su nuevo hábitat, producto de la transformación de una sociedad agrícola colonial -con no pocos residuos feudales- en un medio industrial dentro del capitalismo dependiente de la colonia, los seres ahora bajo consideración se convierten en exponentes de nuevos retos y dificultades.

Las preocupaciones reinantes desde este momento son: la delincuencia, el comercialismo o consumismo, la adoctrinación norteamericana en el sistema de instrucción pública, la alienación de la burguesía nacional, las implicaciones de la Guerra de Corea en la convivencia nuestra y el éxodo puertorriqueño a Nueva York con su sécuela de vicios, desempleo, delincuencia, discrimen, inadaptación, incomunicación y soledad, sin pretender agotar la lista de conflictos presentes en esta etapa que nos ocupa.

No falta tampoco el sondeo en la antillanidad ni la expresión de un quehacer de signo fantástico, a la luz de las nuevas modalidades de lo que se ha dado en llamar el Boom latinoamericano.

En el cuarto capítulo de nuestro análisis prestamos atención a los relatos novelescos de González. Llama poderosamente la atención que, cada uno de los libros incluidos en esta categoría, represen-

ta el examen de un segmento de nuestra historia del siglo XX. Es interesante que esa revisión parte regresivamente desde la década de los años cincuentas con Paisa... -que es su último libro previo al exilio mexicano-, continúa con Mambrú... -situada en la década del cuarenta-, sigue Balada... -que puede considerarse representativa de 1920 a 1930, en términos generales-, y La llegada, que se refiere al momento de la invasión norteamericana a Puerto Rico en 1898.

En cada una de estas creaciones están presentes representantes de los distintos estamentos sociales pertinentes a los períodos considerados. En la última ficción se distinguen proespañoles, pronorteamericanos, autonomistas y separatistas, aparte de jíbaros, negros y mulatos, representantes de las clases populares de la nación. Aquí también -junto a los seres de pura invención- se alude a figuras reales de nuestra historia. El penúltimo libro pone énfasis en figuras que encarnan los dos mundos insulares -la altura y la costa-: jíbaros y negros y mulatos. En la antepenúltima historia, además del soldado puertorriqueño, figuran norteamericanos, franceses, españoles y latinoamericanos, partícipes de la guerra y expatriados. En la antes de la antepenúltima narración; o sea, el primero que escribió: Paisa..., destacan proletarios boricuas de la emigración neoyorquina.

Así, pues, se cubren acontecimientos como la expansión imperialista norteamericana en el Caribe; la transformación de nuestra economía agraria dependiente en un modelo económico urbano para la explotación capitalista; las consecuencias sobre nuestra sociedad

de la debacle financiera ocurrida en los Estados Unidos a finales de los años veintes; el impacto de la Segunda Guerra Mundial en la historia puertorriqueña -resultado de la política expansionista de las potencias capitalistas occidentales, en su propósito de repartirse el mundo-, hecho que complementa la lucha en Corea (ya visto en los cuentos), cuyo más profundo significado es el de revelar el comienzo de la insurgencia de los pueblos del Tercer Mundo contra las potencias capitalistas; y, por último, nuestra emigración a Nueva York (y otras ciudades de los Estados Unidos), como parte de la política estadolibrista colonial en contubernio y complicidad con el poder interventor en la patria puertorriqueña.

El quinto capítulo se encarga de explicar la "carpintería literaria" de José Luis González. De las técnicas literarias tradicionales, el escritor incorpora nuevos recursos para la construcción de sus relatos. Vemos que, en un momento determinado, a la primera y tercera persona (autor omnisciente) corrientes se agregan perspectivas que hacen posibles los usos de los monólogos interiores; el empleo de la segunda persona para sí mismo por un personaje; la narración múltiple y sucesiva por la voz narrativa y la pluralidad de enfoques ejercitados por los propios integrantes de la ficción.

La configuración lineal da paso a otros modos de decir más elaborados, entre los que figuran cuadros interceptados por recuerdos, cuadros de narración quebrada, relatos en yuxtaposición, historias en contrapunto y tramas circulares. Otros recursos novedosos incluyen: la literaturización del lector, la ficcionalización de la li-

teratura, la ironía situacional, la sugerencia premonitoria y la simbolización de la realidad.

El sexto y último capítulo nos permite explicar la índole de la expresión empleada por González. Se pone de manifiesto el uso sobrio de la lengua española, en la que, en el cuerpo normativo de la expresión, ocurren incursiones en las variantes regionales puertorriqueñas con finalidad caracterizadora de la idiosincrasia boricua. A veces intercala vocablos, frases y oraciones inglesas que señalan la influencia norteamericana en el marco colonial nuestro.

Su escrupulosidad creadora se revela en la insistente labor de corrección y revisión de los textos que, como era de esperarse, permite al artista puertorriqueño elevar a una categoría de excelencia su tarea literaria. Una conciencia estética de este calibre trasciende el mero ejercicio de la palabra. Se trata de una empresa de engrandecimiento patriótico de perdurable calidad. Una vocación de belleza y una responsabilidad social como la suya acrecientan la significación de nuestro pueblo y resultan en motivo de orgullo para todos los que tenemos la fortuna de valer-nos de la lengua española como vehículo de comunicación con buena parte de los seres de este planeta.

BIBLIOGRAFIA

I. Obras de José Luis González

A. Libros de cuentos

1. En la sombra, Pról. de Carmen Alicia Cadilla, San Juan, Puerto Rico, Imp. Venezuela, 1943, 110 p.
2. 5 cuentos de sangre, Pról. de Francisco Matos Paoli, San Juan, Puerto Rico, Imp. Venezuela, 1945, 59 p.
3. El hombre en la calle, Santurce, Puerto Rico, Bohique, 1948, 75 p.
4. Paisa -un relato de la emigración-, Pról. de Luis Enrique Delano, México, Fondo de Cultura Popular, 1950, 71 p.¹
5. En este lado, México, Los Presentes, 1954, 180 p.
6. En este lado, 2.^a ed. corregida, La Habana, Nuevo Mundo, 1961, 123 p.
7. La galería y otros cuentos, México, Era, 1972, 144 p.²
8. Mambrú se fue a la guerra (y otros relatos), México, Joaquín Mortiz, 1972, 205 p.³
9. Cuento de cuentos y once más, México, Extemporáneos, 1973, 125 p.
10. En Nueva York y otras desgracias, Pról. de Ángel Rama, México, Siglo XXI, 1973, 140 p.⁴
11. Veinte cuentos y Paisa, Pról. de Pedro Juan Soto, Río Piedras, Puerto Rico, Cultural, 1973, 203 p.
12. En Nueva York y otras desgracias, 3.^a ed., Pról. de Andrés O. Avellaneda, Río Piedras, Puerto Rico, Huracán, 1981, 168 p.

¹ Algunos críticos del autor califican esta obra como "novela corta".

² 2.^a ed., México, Era, 1977, 144 p.

³ El relato que da título al volumen ha sido llamado "novela" por el autor y algunos críticos. El resto de la obra recoge cuatro cuentos.

⁴ 2.^a ed., México, Siglo XXI, 1975, 140 p.

B. Cuentos publicados en antologías, periódicos y revistas⁶

1. "Cangrejeros", Alma Latina, San Juan, Puerto Rico, 18 de marzo de 1944, XIV, 433, p. 17.
2. "Contrabando", Alma Latina, San Juan, Puerto Rico, 20 de agosto de 1949, 716, p. 6,20.
3. "Despojo", Alma Latina, San Juan, Puerto Rico, 2 de diciembre de 1944, XV, 470, p. 12, 31.
4. "El arbusto en llamas", en Demetrio Aguilera Malta y Manuel Mejía Valero (Selección, pról. y notas), El cuento actual latinoamericano, México, Andrea, 1973, p. 273-284.
5. "El ausente", Puerto Rico Ilustrado, San Juan, Puerto Rico, 21 de octubre de 1944, XXXV, 1804, p. 11, 59.
6. "El cobarde", Alma Latina, San Juan, Puerto Rico, 21 de agosto de 1943, XIV, 403, p. 5.
7. "El cobarde", Alma Latina, San Juan, Puerto Rico, 2 de julio de 1949, 709, p. 7.
8. "El compadre", Alma Latina, San Juan, Puerto Rico, 25 de septiembre de 1943, XIV, 408, p. 7, 35.
9. "El despojo", Puerto Rico Ilustrado, San Juan, Puerto Rico, 3 de julio de 1943, XXV, 9702, p. 12, 57.
10. "El escritor", Asomante, San Juan, Puerto Rico, octubre-diciembre de 1946, II, 4, p. 94-100.
11. "El escritor", en Concha Meléndez, (Selección y notas), El Cuento. Antología de autores puertorriqueños, San Juan, Puerto Rico, Ediciones del Gobierno, Estado Libre Asociado, 1957, p. 204-210.
12. "El escritor", Claridad, San Juan, Puerto Rico, 1^o de octubre de 1972, XIV, 409, p. 22.
13. "El hijo", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 6 de febrero de 1946, VII, 202, p. 5, 8.
14. "El pasaje", en René Marqués, (Pról., selección y notas), Cuentos puertorriqueños de hoy, [San Juan] - México, Club del Libro de Puerto Rico, 1959, p. 89-94.
15. "El vencedor", KO en el séptimo round (Siete cuentos sobre box), México, Extemporáneos, 1972, p. 95, 122.

⁶ Organizados en orden alfabético, a fin de facilitar la localización de los relatos publicados en diversos lugares.

- 16. "El viento", Alma Latina, San Juan, Puerto Rico, 7 de noviembre de 1942, XIII, 362, p. 13, 18, 37.
- 17. "En el fondo del caño hay un negrito", Asonante, San Juan, Puerto Rico, julio-septiembre de 1950, VI, 3, p. 88-91.
- 18. "En el fondo del caño hay un negrito", en Paul J. Cooke, Antología de cuentos puertorriqueños, Godfrey, Illinois, Monticello College Press, 1956, p. 51-55.
- 19. "En el fondo del caño hay un negrito", en Concha Meléndez, El Cuento. Antología de autores puertorriqueños, III, San Juan, Puerto Rico, Ediciones del Gobierno, Estado Libre Asociado, 1957, p. 211-214.
- 20. "En el fondo del caño hay un negrito", en Cesáreo Rosa Nieves y Félix Franco Oppenheimer, Antología general del cuento puertorriqueño, II, San Juan, Puerto Rico, Campos, 1959, p. 415-419.
- 21. "En el fondo del caño hay un negrito", en René Marqués, (Pról., selección y notas), Cuentos puertorriqueños de hoy, /San Juan/-México, Club del Libro de Puerto Rico, 1959, p. 83-88.
- 22. "En el fondo del caño hay un negrito", en Concha Meléndez, El arte del cuento en Puerto Rico, New York, Las Américas Publishing Co., 1961, p. 307-310.
- 23. "En el fondo del caño hay un negrito", en /Varios/, Selecciones literarias, Río Piedras, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1962, p. 127-131.
- 24. "En el fondo del caño hay un negrito", en Gloria Stolk, (Selección y pról.), América cuenta, Caracas, Arte, 1965, p. 207-210.
- 25. "En el fondo del caño hay un negrito", en Robert Lado, Margaret Adey, Louis Albini, Joseph Michel, Hilario S. Peña, (Recopiladores), Galería Hispánica, New York, Mc Graw-Hill Book Company, 1965, p. 168-171.
- 26. "En el fondo del caño hay un negrito", en Margot Arce de Vázquez y Mariana Robles de Cardona, Lecturas puertorriqueñas: prosa, Sharon, Connecticut, The Troutman Press, 1966, p. 407-410.
- 27. "En el fondo del caño hay un negrito", en /Varios/, Ocho cuentos de Puerto Rico, /San Juan, Puerto Rico/, Instituto de Cultura Puertorriqueña, diciembre de 1966, p. 23-26. (Libros del Pueblo #4).

2.^a ed., New York, Mc Graw-Hill Book Company, 1971, p. 145-151.

28. "En el fondo del caño hay un negrito", en Carmen R. Díaz de Olano, (Introducción), Cuentos de la Isla presente, Hato Rey, Puerto Rico, Departamento de Instrucción Pública, 1973, p. 91-94.
29. "En el fondo del caño hay un negrito", en Varios, Lecturas puertorriqueñas, Madrid, Plaza Mayor, 1974, p. 263-266.
30. "En la sombra", Alma Latina, San Juan, Puerto Rico, 10 de marzo de 1945, XV, 484, p. 12, 13, 34, 35.
31. "Encrucijada", Alma Latina, San Juan, Puerto Rico, 27 de enero de 1945, XV, 478, p. 10, 32, 33, 45.
32. "Esta noche no", Puerto Rico Ilustrado, San Juan, Puerto Rico, 10 de junio de 1950, XXXI, 14045, p. 50, 58.
33. "Historia de vecinos", Sin Nombre, San Juan, Puerto Rico, abril-junio de 1975, V, 4, p. 21-28.
34. "La carta", en José Gracián /Gracián y Miranda Archilla/, "Tren de Liliput", El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 28 de marzo de 1948, XXIX, 11257, p. 7.
35. "La carta", en Paul J. Cooke, Antología de cuentos puertorriqueños, Godfrey, Illinois, Monticello College Press, 1953, p. 56.
36. "La carta", en Enrique A. Laguerre, (Pról. y selección), Antología de cuentos puertorriqueños, México, Orión, 1955, p. 167-168.
37. "La carta", en René Marqués (Pról., selección y notas), Cuentos puertorriqueños de hoy, /San Juan/, México, Club del Libro de Puerto Rico, 1959, p. 81-82.
38. "La carta", en Concha Meléndez, El arte del cuento en Puerto Rico, New York, Las Américas Publishing Co., 1961, p. 298-299.
39. "La carta", Nosotros, San Juan, Puerto Rico, julio-agosto de 1965, I, 1, p. 2.
40. "La carta", en Luis Leal y Joseph H. Silverman (Recopiladores), Siglo Veinte, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1968, p. 206.
41. "La carta", en Enrique A. Laguerre (Pról. y selección), Antología de cuentos puertorriqueños /2ª ed./, México, Orión, 1969, p. 167-168.

42. "La carta", en Antonia Castañeda, Tomás Ibarra Frauto, Joseph Sommer, Literatura Chicana: Texto y Contexto, New Jersey, Prentice-Hall, Inc., 1972, p. 319.
43. "La carta", en Margarita Vázquez y Daisy Caraballo, La gran enciclopedia de Puerto Rico. El cuento en Puerto Rico, 4, Madrid, Ediciones R, 1976, p. 242-243.
44. "La desgracia", El Boricua, Santurce, Puerto Rico, 15 de febrero de 1947, I, 1, p. 6.
45. "La despedida", Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico, enero-marzo, de 1963, VI, 18, p. 36-43.
46. "La despedida", La Hora, San Juan, Puerto Rico, 3 de mayo de 1972, II, 36, p. 11-13.
47. "La despedida de Laura", Estaciones, México, otoño de 1956, I, 3, p. 303-316.
48. "La esperanza", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 27 de junio de 1945, VI, 179, p. 5-8.
49. "La galería", Asomante, San Juan, Puerto Rico, octubre-diciembre de 1952, VIII, 4, p. 33-41.
50. "La guardarraya", Alma Latina, San Juan, Puerto Rico, 23 de octubre de 1943, XIV, 412, p. 17.
51. "La noche que volvimos a ser gente", El Urogallo, Madrid, abril-mayo de 1970, 2, p. 45-55.
52. "La noche que volvimos a ser gente", Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico, julio-septiembre de 1971, XIV, 52, p. 3-10.
53. "La noche que volvimos a ser gente", "Suplemento de Claridad", Claridad, San Juan, Puerto Rico, 9 de mayo de 1972, XIV, 368, p. 1-4.
54. "La tercera llamada", Sin Nombre, San Juan, Puerto Rico, octubre-diciembre de 1970, I, 1, 2, p. 28-40.
55. "Mar", El Boricua, Santurce, Puerto Rico, 15 de mayo de 1947, I, 7, p. 6.
56. "Me voy a morir", El Boricua, Santurce, Puerto Rico, 1.º de mayo de 1947, I, 6, p. 6, 11.
57. "Miedo", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 29 de agosto de 1945, VII, 184, p. 2.
58. "Miedo", Puerto Rico Ilustrado, 30 de septiembre de 1944, XXVI, 10142, p. 27.

59. "¡No creo en Dios!", Alma Latina, San Juan, Puerto Rico, 1º de julio de 1944, XIV, 448, p. 10,39.
60. "Pájaros de mar en tierra", Alma Latina, San Juan, Puerto Rico, 7 de agosto de 1943, XIV, 401, p. 10.
61. "Regalo de Reyes", Alma Latina, San Juan, Puerto Rico, 8 de enero de 1944, XIV, 423, p. 10.
62. "San Andrés", Alma Latina, San Juan, Puerto Rico, 2 de enero de 1943, XIII, 370, p. 33.
63. "Santa Claus visita a Pichirilo Sánchez", Asomante, San Juan, Puerto Rico, julio-septiembre de 1956, XII, 3, p. 45-55.
64. "Sin Agravio", Revista de Bellas Artes, Nueva época, México, noviembre-diciembre de 1974, 18, e. l. c. (/p. i-ii/ + 1-64 + /LXV-LXVI/).⁸
65. "Un hombre", Alma Latina, San Juan, Puerto Rico, 30 de enero de 1943, XIII, 374, p. 39.
66. "Un hombre", Alma Latina, San Juan, Puerto Rico, 28 de abril de 1945, XV, 491, p. 5, 38.
67. "Una caja de plomo que se podía abrir", en Concha Meléndez (Selección y notas), El cuento. Antología de autores puertorriqueños, San Juan, Puerto Rico, Ediciones del Gobierno, Estado Libre Asociado, 1957, p. 215-221.
68. "Una caja de plomo que no se podía abrir", en Concha Meléndez, El arte del cuento en Puerto Rico, New York, Las Américas Publishing Co., 1961, p. 299-306.
69. "Una caja de plomo que no se podía abrir", en Robert L. Muckley y Eduardo E. Vargas, Cuentos puertorriqueños, Int. de Hernández La Fontaine y Marcos Hernández, Skokie, Illinois, National Text Book Company, 1974, p. 41-52.
70. "Viejo Melesio", Alma Latina, San Juan, Puerto Rico, 20 de marzo de 1943, XIII, 381, p. 35.

C. Cuentos del autor traducidos a otros idiomas

1. "A Lead Coffin that couldn't be Open", San Juan Review, San Juan, Puerto Rico, January 1965, I, 12, p. 22-24.

2. "Au fond du canal il y a un petit nègre", Trad. Léa Marey, Europe. Revue Littéraire Mensuelle, Paris, Août-Septembre 1978, LVI, 592-593, p. 135-138.
3. "Ce'un negretto in fondo al canale", en Domenico Parzio (Antólogo), Le più Belle Novelle Di Tutti i Paesi, Milán, Italia, Aldo Martello, 1963, p. 279-282.
4. "Contraband", U. P. R. Campus Reporter, Río Piedras, Puerto Rico, November 13, 1945, II, 8, p. 6,7.
5. "Cowards also Die", U. P. R. Campus Reporter, Río Piedras, Puerto Rico, March 6, 1946, II, 10, p. 8.
6. "Dead Time", U. P. R. Campus Reporter, Río Piedras, Puerto Rico, December 17, 1945, II, 9, p. 3,8.
7. "The Lead Box that couldn't be Open", en Barbara Dodds y Gene Stanford (Antólogos), Mix, New York, Harcourt Bruce Javanovich, 1975, p. 189-195.
8. "The Letter", Trad. de Kal Wagenheim, San Juan Review, San Juan, Puerto Rico, January 1966, II, 12, p. 27.
9. "The Letter", en Antonia Castañeda, Tomás Ibarra Frauto y Joseph Sommer, Literatura Chicana: Texto y Contexto, New Jersey, Prentice-Hall, Inc., 1972, p. 320.
10. "The Letter", Trad. de Kal Wagenheim, Cuentos. An Anthology of Puerto Rican Short Stories, San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, s. f. [1971], p. 105-107.
11. "The Letter", en María Teresa Babín y Stan Steiner, Borinquen. An Anthology of Puerto Rican Literature, New York, Vintage Books, 1974, p. 368.
12. "The Passage", en María Teresa Babín y Stan Steiner, Borinquen. An Anthology of Puerto Rican Literature, New York, Vintage Books, 1974, p. 369-373.
13. "There's a Little Colored Boy in the Botton of the Water", San Juan Review, San Juan, Puerto Rico, April 1964, I, 3, p. 22-23.
14. "There's a Little Colored Boy in the Botton of the Water", Trad. de Lysander Kamp, Cuentos. An Anthology of Puerto Rican Short Stories, San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, s. f. [1971], p. 97-103.
15. "Une caisse en plomb que l'on ne pouvait ouvrir", Trad. de Léa Marey, Europe. Revue Littéraire Mensuelle, Paris, Août-Septembre 1978, LVI, 592-593, p. 128-134.

Ch. Fragmentos y relatos novelescos

1. "Balada de otro tiempo. Fragmento de una novela inédita", Avance, San Juan, Puerto Rico, 6 de mayo de 1974, II, 93, p. 30-32.
2. "Balada de otro tiempo (Fragmento de novela)", Revista de la Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, septiembre-marzo de 1974-1975, 5-6, p. 217-226.
3. "Balada de otro tiempo", En Rojo, Claridad, San Juan, Puerto Rico, 25 de enero de 1975, I, 9, p. 14-15.
4. "Balada de otro tiempo", Zona: Carga y Descarga, San Juan, Puerto Rico, mayo-junio de 1975, III, 9, p. 22-23.
5. Balada de otro tiempo, México, Huracán, 1978, 152 p.
6. "Fragmento de novela", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 17 de enero de 1945, VI, 163; p. 5.
7. "Jonás. Conversaciones con Jacinto", (Capítulo inédito de una novela en preparación), Avance, San Juan, Puerto Rico, 14 de octubre de 1974, 3, 116, p. 36-39.
8. "Jonás Caribe (Fragmento de novela)", Diorama de la Cultura, Excelsior, México, 5 de octubre de 1975, LIX, 21, 364, p. 10-11.
9. La llegada (Crónica con "ficción"), Río Piedras, Puerto Rico-México, D. F., Huracán-Joaquín Mortiz, 1980, 138 p.
10. "Mambrú se fue a la guerra, (Fragmento de una novela inédita)", La Cultura en México, Siempre, México, 27 de octubre de 1965, 193 p. VI-VII.
11. Mambrú se fue a la guerra (y otros relatos), México, Joaquín Mortiz, 1972, 205 p.
12. "Mister Miller", Asomante, San Juan, Puerto Rico, octubre-diciembre de 1963, XIX, 4, p. 22-27.
13. Paisa -un relato de la emigración-, Pról. de Luis Enrique Délano, México, Fondo de Cultura Popular, 1950, 71 p.
14. "Te tragó la ballena (Primer capítulo de Jonás, novela en preparación)", Sin Nombre, San Juan, Puerto Rico, julio-septiembre de 1973, IV, 1, p.16-17.

15. "Una novela histórica", / Primer capítulo 7, Artes y Letras, 2ª época, San Juan, Puerto Rico, julio de 1957, 6, p. 3, 4, 6.

16. "Una novela histórica", (Final primer capítulo), Artes y Letras, 2ª época, San Juan, Puerto Rico, julio de 1957, 7, p. 5, 6.

D. Libros de versos

1. González, José Luis y Mónica Mansour (Antólogos), Poesía negra de América, México, Era, 1976, 474 p.

E. Artículos, autobiografías, cartas, conferencias, ensayos, monografías, notas, prólogos

1. "Al margen de un artículo sobre arte por Félix Franco Oppenheimer", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 9 de mayo de 1945, VI, 176, p. 5, 8.

2. / "Andreu Iglesias, César: 7 Los derrotados. Ha nacido un novelista", El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 29 de diciembre de 1956, XXXVIII, 14130, p. 10.

3. "Andreu Iglesias, César: Una gota de tiempo", Asomante, San Juan, Puerto Rico, julio-septiembre de 1958, XIV, 3, p. 89-91.

4. "Augusto Hatton", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 27 de octubre de 1943, V, 127, p. 4, 7.

5. "Autobiografía", en René Marqués, (Pról., selección y notas), Cuentos puertorriqueños de hoy, / San Juan 7- México, Club del Libro de Puerto Rico, 1959, p. 77-80.

6. "Ayala Anquiano, Armando: Unos cuantos días, 'Un novelista en formación', Revista de la Universidad de México, México, noviembre de 1965, XX, 3, p. 31-32.

7. "Bernardo Vega: el luchador y su pueblo", (Pról. en César Andreu Iglesias), Memorias de Bernardo Vega (Contribución a la historia de la comunidad puertorriqueña en Nueva York), Río Piedras, Puerto Rico, Huracán, 1977, p. 9-25.

8. "Biografía del Aprismo" / 1 7, La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 26 de enero de 1944, V, 136, p. 4.

9. "Biografía del Aprismo" 2, La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 2 de febrero de 1944, V, 137, p. 4.

10. "Biografía del Aprismo" 3, La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 9 de febrero de 1944, V, 138, p. 4.

11. "Carmelo Ávila Medina-Nuestro primer estudiante legislador", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 29 de noviembre de 1944, VI, 160, p. 3.

12. "Carta a Claridad"7, "Suplemento de Claridad", Claridad, San Juan, Puerto Rico, 9 de mayo de 1972, XIV, 368, p. 1.
13. "Carta abierta a Gilberto Ramírez", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 15 de noviembre de 1944, VI, 158, p. 2, 8.
14. "Catastrofismo y realidad", El Día, México, 12 de abril de 1975, XIII, 4607, p. 5.
15. "Clara Lugo de Sendra habla de los boricuas en México", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 20 de junio de 1945, VI, 178, p. 2, 8.
16. "Conferencia de la Dra. Victoria Kent el viernes tuvo carencia de mensaje para los estudiantes universitarios", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 10 de abril de 1946, VII, 211, p. 1, 3.
17. "Conferencia mundial de la juventud es gran oportunidad para plantear caso de Puerto Rico dice Viscasillas", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 11 de julio de 1945, VI, 180, p. 3, 6.
18. Conversación con José Luis González /Arcadio Díaz Quiñones, entrevistador/, Río Piedras, Puerto Rico, Huracán, 1976, 159.
19. "Cuento de cuentos", Cuento de cuentos y once más, México, Extemporáneos, 1973, p. 7-20.
20. "Charmette nació simpática", "Quien es quien en la Upi", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 3 de noviembre de 1943, V, 128, p. 3.
21. "Danzas para Quahutémoc", Ideas de México, México, septiembre-diciembre de 1955, VI, 13-14, p. 62-63.
22. "De que la perra es brava...", El Día, México, 26 de julio de 1975, XIV, 4711, p. 5.
23. "¿Debate ideológico o anticipo del patíbulo?", Claridad, San Juan, Puerto Rico, 28 de septiembre de 1978, XX, 1340, p. 16-17.
24. "'Democracia en acción' llama Antonia Cerame a la labor que se realiza en cooperativismo en Antigonish, Canadá", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 7 de noviembre de 1945, VII, 193, p. 1, 8.
25. "Dólares socialistas para Pinochet", El Día, México, 31 de mayo de 1975, XIII, 4655, p. 5.

26. "Donde se habla de ropa sucia", El Día, México, 17 de mayo de 1975, XIII, 4641, p. 4.
27. "Editorial", Centralino, Santurce, Puerto Rico, Escuela Superior Central, 10 de agosto de 1942, p. 1.
28. "Editorial", Centralino, Santurce, Puerto Rico, Escuela Superior Central, 17 de agosto de 1942, p.1.
29. "Editorial", Centralino, Santurce, Puerto Rico, Escuela Superior Central, 24 de agosto de 1942, p. 1.
30. "Editorial", Centralino, Santurce, Puerto Rico, Escuela Superior Central, 18 de septiembre de 1942, p. 1.
31. "Editorial", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 3 de noviembre de 1943, V, 128, p. 4.
32. "El arte del cuento", La experiencia literaria, Nota de Luis A. Ramos, Universidad Veracruzana, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, [s.f.], 2, p. 9-35.
33. "El artículo del Capt. Sánchez Hidalgo sobre Rusia Soviética está prejuiciado", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 30 de enero de 1946, VII, 201, p. 3, 6, 8.
34. "El embajador Jova y las esterilizaciones en Puerto Rico", El Día, México, 12 de marzo de 1975, XIII, 4576, p. 4.
35. "El escritor en el exilio", Ínsula, Madrid, julio-agosto de 1976, XXXI, 356-357, p. 13.
36. "El escritor en el exilio", ¡Ahora!, Santo Domingo, Republica Dominicana, 9 de febrero de 1981, 898, p. 41-43.
37. El país de cuatro pisos y otros ensayos, Río Piedras, Puerto Rico, Huracán, 1980, 119 p.
38. "El peligro de la tradición", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 19 de enero de 1944, V, 135, p. 4.
39. "El primer romanticismo puertorriqueño", Humanidades, México, 1960, IX, 62-63, p. 156-165.
40. "El problema de la forma y el contenido", Curso en la celebración del cincuentenario del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, Puerto Rico, 13 de octubre de 1977.

41. "El pseudo-líder, tragedia de la Universidad", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 18 de octubre de 1944, VI, 155, p. 2.
42. "El Readers Digest y el fascismo norteamericano", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 8 de marzo de 1944, V, 142, p. 5, 6.
43. "El régimen autonómico de 1897", Claridad, Río Piedras, Puerto Rico, julio de 1960, II, 23, p. 4-5.
44. "El teatro aficionado en Puerto Rico", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 16 de febrero de 1944, V, 139, p. 4.
45. "Entrevista a José Luis González" /Taller Reintegro, entrevistador7, Reintegro de las Artes y la Cultura, Río Piedras, Puerto Rico, agosto 1980-enero 1981, I, 3, p. 18-20.
46. "Estudiantado aprobó resolución protestando intervención política en U. P. R.; respaldó independencia", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 11 de abril de 1945, VI, 173, p. 1, 2.
47. "Estudiantes favorecen elección directa del presidente Consejo", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 12 de septiembre de 1945, VII, 186, p. 1,8.
48. "Eugenio Fernández Méndez y José Luis González comentan carta de Héctor Barrera sobre la conferencia de la Dra. Kent", /Eugenio Fernández Méndez, coautor7, La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 15 de mayo de 1946, VII, 215, p. 5.
49. "Evocación en un aniversario", El Día, México, 12 de julio de 1975, XIV, 4697, p. 4.
50. "Exportación de detritus", El Día, México, 10 de mayo de 1975, XIII, 4634, p. 5.
51. "Federico Gamboa, Novelas", Pról. de Francisco Monterde, Revista de la Universidad de México, México, septiembre de 1965, XX, 1, p. 32.
52. "Feminismo imperial y feminismo colonial", El Día, México, 5 de julio de 1975, XIV, 4690, p. 5.
53. "Fiesta in Anderson's House. Una obra de Scott Graham Williamson", Puerto Rico Ilustrado, San Juan, Puerto Rico, 26 de abril de 1947, XXXVIII, 1935, p. 15, 81.

54. Hemingway, Ernest: "The Old Man and the Sea", Asomante, San Juan, Puerto Rico, enero-marzo de 1953, IX, 1, p. 86-87.
55. "Hispanoamérica empieza a tomar conciencia de su destino, dice el escritor Mariano Picón-Salas", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 23 de enero de 1946, VII, 200, p. 1, 2, 8.
56. "Ilia Ehrenburg, escritor de los pueblos que pelean contra el nazi", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 21 de febrero de 1945, VI, 168, p. 5.
57. "José Joaquín Rivera Chevremont hace su entrada en la poesía social", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 25 de abril de 1945, VI, 174, p. 5, 8.
58. "José Luis González envía mensaje. E. U. no deja entrar a escritor puertorriqueño" /anónimo, redactor7, La Hora, San Juan, Puerto Rico, 20 de octubre de 1972, II, 60, p. 18.
59. "Julio César Rosado del Valle: pintor que nunca ha tenido un maestro", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 6 de marzo de 1946, VII, 206, p. 2, 8.
60. "La carta de Dubcek", El Día, México, 19 de abril de 1975, XIII, 4614, p. 4.
61. "La literatura contemporánea", /Diálogo dirigido a los jóvenes escritores puertorriqueños7, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico, 16 de enero de 1973.
62. La narrativa en prosa, Presentación de Alfonso Rangel, Guerra, Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior (ANUIES), 1972, 31 p.
63. "La más nueva fraternidad del campus ya tiene casa capitular en Río Piedras", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 3 de octubre de 1945, VII, 189, p. 3, 6.
64. "La obra literaria como producto social" /Cursillo en la celebración del cincuentenario del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico7, Río Piedras, Puerto Rico, 6 de octubre de 1977.
65. "La Real Academia sirve al fascismo", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 22 de agosto de 1945, VII, 183, p. 5.
66. "La república para las masas", Patria, Río Piedras, Puerto Rico, 12 de abril de 1946, I, 1, p. 4, 6.

67. "La subliteratura: una explicación sociológica" /Cursillo con motivo del cincuentenario del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico⁷, Río Piedras, Puerto Rico, 3 de noviembre de 1977.
68. "Las bravatas del Pentágono", El Día, México, 24 de mayo de 1975, XII, 4648, p. 5.
69. "Iaguerre, Enrique A.: Los dedos de la mano, Asomante, San Juan, Puerto Rico, julio-septiembre de 1952, VIII, 3, p. 93-94.
70. "Literatura; arte y misión social", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 7 de febrero de 1945, VI, 166, p. 5.
71. "Literatura e identidad nacional en Puerto Rico", en /Varios⁷, Puerto Rico: identidad nacional y clases sociales. (Coloquio de Princeton), Río Piedras, Puerto Rico, Huracán, 1979, p. 45-79.
72. "Literatura y cambio social en Puerto Rico" /Conferencia dictada en el Anfiteatro de la Escuela de Leyes y auspiciada por la Revista Jurídica de la Universidad de Puerto Rico⁷Río Piedras, Puerto Rico, 21 de agosto de 1975.
73. "Literatura y periodismo", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 24 de enero de 1945, VI, 164, p. 5.
74. "Literatura y política: ¿relación o incompatibilidad?", Texto Crítico, Xalapa, Veracruz, México, mayo-agosto de 1976, II, 4, p. 17-21.
75. Literatura y sociedad en Puerto Rico. De los cronistas de Indias a la Generación del 98, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, 246 p. 9
76. "Los criterios sociológicos de la crítica literaria" /Cursillo en la celebración del cincuentenario del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico⁷, Río Piedras, Puerto Rico, 20 de octubre de 1977.
77. "Los primeros novelistas negros norteamericanos", Casa de las Américas, La Habana, mayo-agosto de 1966, VI, 36-37, p. 98-114.

⁹Tesis presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M en 1959, para obtener el grado de M.A., bajo el título de Proceso de la literatura puertorriqueña: de los cronistas a la Generación del 98.

78. "Los resabios de Goliath", El Día, México, 19 de julio de 1975, XIV, 4704, p. 5.
79. "Los toros", Puerto Rico Ilustrado, San Juan, Puerto Rico, 15 de julio de 1950, XXXI, 14080, p. 4, 6, 22, 30, 50, 57, 60, 78.
80. "Localización de la Escuela de Medicina no compete a legisladores dice Rector", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 21 de marzo de 1945, VI, 172, p. 1, 8.
81. "Luis Palés Matos", La Voz, Nueva York, julio de 1959, IV, 3, p. 8-9.
82. "María Cora Inés Yaco", "Quien es quien en la U.P.R.", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 8 de diciembre de 1943, V, 133, p. 2.
83. "Mensaje a los puertorriqueños" en "José Luis González envía mensaje. E. U. no deja entrar a escritor puertorriqueño", La Hora, San Juan, Puerto Rico, 20 de octubre de 1972, II, 60, p. 18.
84. "Mi teniente Cervera", El Día, México, 3 de mayo de 1975, XIII, 4627, p. 4.
85. "Nicotina vs. atletismo", Centralino, Santurce, Puerto Rico, Escuela Superior Central, 1942, p. 2-3.
86. /"Nota"/, en Edgardo Sanabria Santaliz, Delfia cada tarde, México, Huracán, 1978, Contraportada.
87. /"Nota"/, en Manuel Abreu Adorno, Llegaron los hippies y otros cuentos, México, Huracán, 1978, Contraportada.
88. "Nota sobre dos obras", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 10 de noviembre de 1943, V, 129, p. 2.
89. "Notes on the Authors", en Kal Wagenheim, Cuentos. An Anthology of Puerto Rican Short Stories, San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, s. f. /1971/, p. 7-8.
90. Novela y cuento en el siglo XX, Presentación de Alfonso Rangel Guerra, México, Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior (ANUIES), 1973, 53 p.
91. /"Palabras en el acto de clausura de la entrega de premios de los certámenes convocados por Sin Nombre para 1975, en el Museo de Bellas Artes del Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico"/, Sin Nombre, San Juan, Puerto Rico, Número Extraordinario, VII, 2, p. 7-8.

92. "Plebeyismo y arte en el Puerto Rico de hoy"
/Cursillo en la celebración del cincuentenario del
Departamento de Estudios Hispánicos de la Univer-
sidad de Puerto Rico, Río Piedras, Puerto Rico,
10 de noviembre de 1977, 10 p.
93. "Plebeyismo y arte en el Puerto Rico de hoy",
Texto Crítico, Xalapa, Veracruz, México, enero a
marzo de 1979, V, 12, p. 84-91.
94. "Presidente del Partido Comunista, César Andreu,
estudia en U.P.R.", La Torre, Río Piedras, Puerto
Rico, 19 de junio de 1946, VII, 217, p. 6, 8.
95. "Prof. chileno Jorge Ahumada enseña estadísticas
en Administración Pública", La Torre, Río Piedras,
Puerto Rico, 19 de septiembre de 1945, VII, 187, p.1.
96. "Profesor visitante Vicente Lloréns combatió en
Guerra Civil Española", La Torre, Río Piedras,
Puerto Rico, 27 de junio de 1945, VI, 179, p. 3, 7.
97. "Prólogo que no llega a serlo", en Mayra Montero,
Veintitrés y una tortuga, San Juan, Puerto Rico,
Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1981, p. 9-13.
98. "¿Qué pasa con Angola?", El Día, México, 14 de junio
de 1975, XIII, 4669, p. 4.
99. "¿Quiénes son los que protestan por el acto de pique-
te ante Fortaleza?", La Torre, Río Piedras, Puerto
Rico, 21 de noviembre de 1945, VII, 195, p. 4, 8.
100. "Radióforos de la voz levantan interés en problemas
nuestros", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 1º de
mayo de 1946, VII, 213, p. 3, 6.
101. "Rectificaciones a un artículo del ex capitán Efraín
Sánchez Hidalgo", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico,
6 de febrero de 1946, VII, 202, p. 2, 8.
102. "Reflexiones sobre Polonia", El Nuevo Día, San Juan,
Puerto Rico, 31 de enero de 1982, XII, 4252, p. 38-39.
103. "Represalias en la U.N.A.M.", El Día, México, 12 de
agosto de 1975, XIV, 4718, p. 4.
104. "Respuesta a una respuesta", Avance, San Juan, Puerto
Rico, 4 de febrero de 1974, II, 80, p. 20-23.
105. "Revistas y libros recibidos", La Torre, Río Piedras,
Puerto Rico, 26 de julio de 1945, VI, 182, p. 5, 8.

106. "Rodríguez Bou explica su labor enseñando a leer y escribir a adultos en varios países de Hispanoamérica", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 17 de enero de 1945, VI, 163, p. 3, 6.
107. "Servicio de teléfono en vías de mejorar", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 17 de octubre de 1945, VII, 191, p. 3, 6.
108. "Sobre el cuento puertorriqueño", Pról. de Antología de cuentos puertorriqueños de Paul J. Cooke, Godfrey, Illinois, Monticello College Press, 1956, p. 4-6.
109. "Sobre el "extraño" considerado como crítico", Revista de la Universidad de México, México, octubre-noviembre de 1978, XXXIII, 2-3, p. 10-11.
110. "SPAUNAM sin rabo ni cuernos" (1), El Día, México, 21 de junio de 1975, XIII, 4676, p. 4.
111. "SPAUNAM sin rabo ni cuernos" (11), El Día, México, 28 de junio de 1975, XIV, 4683, p. 5.
112. "Teatro debe preocuparse por calidad de espectáculos: Agrait", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 28 de febrero de 1945, VI, 169, p. 1, 8.
113. "Tello iba a ser farmacéutico", "Quien es quien en la U.P.R.", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 1º de diciembre de 1943, V, 132, p. 2, 6.
114. "Tres fundadores de la literatura puertorriqueña: Eugenio María de Hostos, Salvador Brau, Manuel Zeno Gandía", Humanidades, México, 1958, VI, 48-49, p. 96-109.
115. "Un alerta desde acá", El Universitario, Río Piedras, Puerto Rico, 15 de abril de 1947, I, 5, p. 3, 5, 6.
116. "Un enfoque sociológico de los géneros literarios", /Cursillo en la celebración del cincuentenario del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, Puerto Rico, 27 de octubre de 1977.
117. "Un estudiante que dicta cátedra", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 20 de septiembre de 1944, VI, 151, p. 2, 7.
118. "Un fresco que se las trae", "Quien es quien en la U.P.I.", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 10 de noviembre de 1943, V, 129, p. 3.

119. "Un veterano de guadalcanal estudia curso básico en la U.P.R.", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 11 de octubre de 1944, VI, 154, p. 1, 6.
120. "Una lección de solidaridad", El Día, México, 7 de junio de 1975, XIII, 4662, p. 5.
121. "Universitarios cooperan en estudio antropológico sobre Lajas con el profesor visitante Morris Siegel", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 18 de julio de 1946, VII, 220, p. 2, 7.
122. "Venta reciente de libros en la U.P.R. demuestra que el público los compra cuando no tienen precios excesivos", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 12 de junio de 1946, VII, 216, p. 5, 7.
123. "Vida de Pío Baroja", Alma Latina, San Juan, Puerto Rico, 9 de octubre de 1943, XIV, 410, p. 17, 30, 39.
124. "Yumbra de Samuel Lugo", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 23 de febrero de 1944, V, 140, p. 4, 6.
125. "Willy Brandt y el socialismo", El Día, México, 29 de marzo de 1975, XIII, 4593, p. 5.

II. Sobre José Luis González y su obra

1. Acosta-Belén, Edna, "Ideología e imágenes de la mujer en la literatura puertorriqueña contemporánea", en Edna Acosta-Belén, (Selección, introducción y notas), La mujer en la sociedad puertorriqueña, Río Piedras, Puerto Rico, Huracán, 1980, p. 125-156.
2. Agosto, Milagros, "El país de cuatro pisos y otros ensayos", Renacimiento, San Juan, Puerto Rico, enero-junio de 1981, I, 1, p. 90-96.
3. Aguilera Malta, Demetrio, "La rosa de los vientos. Hacia una nueva interpretación literaria", El Gallo Ilustrado, 170, El Día, México, 26 de septiembre de 1965, IV, 1172, p. 4.
4. Andreu Iglesias, César, "Autonomismo e independencia", /Alude a José Luis González/, Avance, San Juan, Puerto Rico, 24 de junio de 1974, II, 100, p. 9.
5. /Anónimo/, "Agasajan escritores boricuas", El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 11 de marzo de 1970, LI, 20, p. 7-B.
6. _____, "Cambios en redacción de La Torre. González y Martínez nos dejaron", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 4 de septiembre de 1946, VIII, 222, p. 1, 6.

7. _____, "Editorial Nueva York compra 50 copias libro J. Luis González", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 11 de julio de 1945, VI, 180, p. 5.
8. _____, "En la sombra triunfa en el resto de América", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 15 de marzo de 1944, V, 143, p. 2.
9. _____, "Entró en prensa el libro de José Luis González", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 17 de noviembre de 1943, V, 130, p. 2.
10. _____, "José Luis González", /Nota biográfica/, Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico, julio-septiembre de 1971, XIV, 52, p.s.n.
11. _____, "José Luis González ganó premio en concurso ABX de cuentos; Guillermo Paz fué el segundo", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 30 de enero de 1946, VII, 201, p. 3, 8.
12. _____, "José Luis González ha sido incluido en programa de la Escuela del Aire", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 21 de noviembre de 1945, VII, 195, p. 3.
13. _____, "José Luis González, Literatura y sociedad en Puerto Rico", En Rojo, Claridad, San Juan, Puerto Rico, 15 al 17 de octubre de 1976, II, 98, p. 7.
14. _____, "José Luis González opina sobre cultura P.R.", El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 26 de octubre de 1980, LXI, 253, p. 9-C.
15. _____, "José Luis González publica segunda obra 5 cuentos de sangre", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 19 de septiembre de 1945, VII, 187, p. 5.
16. _____, "José Luis González regresa a Puerto Rico", Claridad, San Juan, Puerto Rico, 18 de julio de 1971, XIII, 315, p. 22.
17. _____, "Jóvenes boricuas regresan de dos Congresos Mundiales", /Alude a José Luis González/, El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 3 de octubre de 1949, XXX, 13803, p. 4.
18. _____, "La Torre establece una página literaria", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 17 de enero de 1945, VI, 163, p. 5.
19. _____, "Matos Paoli leyó cuentos de José Luis González", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 21 de febrero de 1945, VI, 168, p. 5.

20. _____, "Organizan sociedad de jóvenes para establecer el socialismo", Alude a José Luis González, El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 24 de febrero de 1948, XXVIII, 11225, p. 4.
21. _____, "Protesta negativa dar visa a boricua", El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 26 de octubre de 1972, LIII, 128, p. 20-A.
22. _____, "Publican en julio el segundo libro de José Luis González", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 20 de junio de 1945, V, 178, p. 2.
23. _____, "Rivera Álvarez y J. L. González escriben obra en colaboración", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 29 de marzo de 1944, V, 145, p. 3.
24. _____, "Rumanos publican cuentos José Luis González", En Rojo, Claridad, San Juan, Puerto Rico, 1 al 7 de abril de 1977, XVIII, 1265, p. 10.
25. Anónimo-Efraín Sánchez Hidalgo, "Sánchez Hidalgo contesta réplica de José L. González a su artículo", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 6 de febrero de 1946, VII, 202, p. 2, 8.
26. Francisco Arroyo Villafañe, "Arroyo Villafañe felicita a José Luis González por su artículo en defensa Rusia", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 6 de febrero de 1946, VII, 202, p. 3.
27. Héctor Barrera, "Héctor Barrera refuta opinión de José L. González y Eugenio Fernández sobre conferencia de la Dra. Kent", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 8 de mayo de 1946, VII, 214, p. 3, 8.
28. José Luis González, "José Luis González envía mensaje. E. U. no deja entrar a escritor puerriqueño", La Hora, San Juan, Puerto Rico, 20 de octubre de 1972, II, 60, p. 18.
29. José Luis González y Eugenio Fernández Méndez, "Eugenio Fernández Méndez y José Luis González comentan carta de Héctor Barrera sobre la conferencia de la Dra. Kent", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 15 de mayo de 1946, VII, 215, p. 5.
30. Ricardo Alegría, "Rechazo a la 'Habita-ción de cuatro pisos'", El Nuevo Día, San Juan, Puerto Rico, 28 de junio de 1981, XI, 4036, p. 42.
31. Aponte, Samuel A., "E.U. no le permite entrar a P.R. El exilio de José Luis González", La Hora, San Juan, Puerto Rico, 15 de marzo de 1972, II, 29, p. 18.

32. _____, "Un exilio caro para Puerto Rico. La obra de José Luis González", La Hora, San Juan, Puerto Rico, 22 de marzo de 1972, II, 30, p. 20.
33. Arce de Vázquez, Margot, "Dedicatoria. José Luis González (1926-)", /Con motivo de celebrarse la Semana de la Lengua Española/, Colegio Regional de Carolina, Puerto Rico, 29 de mayo al 2 de junio de 1978, contraportada Programa de actividades.
34. _____ y Mariana Robles de Cardona, "José Luis González", Lecturas puertorriqueñas. Prosa, Sharon, Connecticut, The Troutman Press, 1966, p. 405-406.
35. Avellaneda, Andrés O., "Para leer a José Luis González", Pról. de En Nueva York y otras desgracias, 3ª ed., Río Piedras, Puerto Rico, Huracán, 1981, p. 9-28.
36. _____, "Para leer a José Luis González: un repaso de su segunda salida", Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, febrero de 1976, CIII, 308, p. 156-169.
37. Ayala, Elena, "En la sombra", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 8 de diciembre de 1943, V, 133, p. 4, 6.
38. Barradas, Efraín, "La figura en la alfombra: nota sobre dos generaciones de narradores puertorriqueños", Ínsula, Madrid, julio-agosto de 1976, XXXI, 356-357, p. 5.
39. _____, "Otra vez el negrismo", /Sobre José Luis González y Mónica Mansour/, Caribe, University of Hawaii, Manoa, Honolulu, Hawaii, 1977, II, 2, p. 153-158.
40. Bliss, Peggy Ann, "José Luis González: Puerto Rico's Literary Giant", "Portfolio", The San Juan Star, San Juan, Puerto Rico, September 30, 1980, XXI, 332, p. 17.
41. Braschi, Wilfredo, "José Luis González y el 'lugar común' en la creación literaria", Avance, San Juan, Puerto Rico, 7 de febrero de 1973, I, 29, p. 44-45.
42. Brull, Pedro Juan, "El hombre de la calle", El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 4 de abril de 1948, XXIX, 11264, p. 2.
43. Caballero Batalla, José, "Debate patibulario", /Sobre José Luis González/, Claridad, San Juan, Puerto Rico, 6 al 12 de octubre de 1978, XX, 1342, p. 14.

44. Cabrera, Francisco Manrique, "Con José Luis González", En Rojo, Claridad, San Juan, Puerto Rico, 25 de julio de 1975, XVII, 825, p. 14.
45. Cadilla, Carmen Alicia, "Puertorriqueñidad del cuento de José Luis González", Pról. de En la sombra, San Juan, Puerto Rico, Imp. Venezuela, 1943, p. 5-7.
46. Castro Ríos, Andrés, Benjamín Torres, et. al., "Discrepan de José Luis González y respaldan a Torres Santiago", Avance, San Juan, Puerto Rico, 18 de febrero de 1974, II, 82, p. 61.
47. _____, "Una polémica que no termina. Castro Ríos en defensa de Torres Santiago", Avance, San Juan, Puerto Rico, 4 de marzo de 1974, II, 84, p. 59.
48. Coiscou de Pérez Cambiaso, Mignon, "Una dedicatoria", El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 28 de abril de 1955, XXXVII, 13608, p. 27.
49. Combas Guerra, Eliseo, "Agasajan escritores boricuas", /Alude a José Luis González/, El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 11 de marzo de 1970, II, 20, p. 7-B.
50. Córdova Infante, Julia, "José Luis González. 5 cuentos de sangre", Asomante, San Juan, Puerto Rico, enero-marzo de 1946, II, 1, p. 84-85.
51. Délano, Luis Enrique, "José Luis González, escritor y combatiente", Pról. de Paisa -un relato de la emigración, México, Fondo de Cultura Popular, 1950, p. 9-14.
52. Díaz de García, Delia, "José Luis González", Cuentos de la Isla presente, Introducción de Carmen R. Díaz de Olano, Hato Rey, Puerto Rico, Departamento de Instrucción Pública, 1973, p. 89-90.
53. Díaz Quiñones, Arcadio, "Arcadio Díaz Tercia en la polémica de José Luis González y Torres Santiago", Avance, San Juan, Puerto Rico, 25 de febrero de 1974, II, 83, p. 55.
54. _____, "Conversación con José Luis González", /Fragmento/, Sin Nombre, San Juan, Puerto Rico, abril-junio de 1976, VI, 4, p. 73-81.
55. _____, Conversación con José Luis González, Río Piedras, Puerto Rico, Huracán, 1976, 159 p.
56. _____, "Desde el cuarto piso", El Reportero, San Juan, Puerto Rico, 15 de septiembre de 1980, I, 35, p. 18.

57. _____, "González, José Luis, Balada de otro tiempo", Sin Nombre, San Juan, Puerto Rico, julio-septiembre de 1978, IX, 2, p. 92-95.
58. _____, "¡Llegaron los americanos!", El Reportero, San Juan, Puerto Rico, 15 de diciembre de 1980, I, 109, p. 15.
59. Fernández, José B., "Entrevista con José Luis González", Revista Chicano-Riqueña, Indiana University, Indiana, 1981, IX, 1, p. 47-57.
60. Ferré, Rosario, "Mambrú se fue a la guerra", "Reseñas Literarias", Zona: Carga y Descarga, San Juan, Puerto Rico, enero-febrero de 1973, I, 3, p. 20.
61. _____, "Más vale un mito...", El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 6 de febrero de 1977, LVII, 356, p. 6-B, 7-B.
62. Franco Oppenheimer, Félix, "De Franco Oppenheimer a José Luis González", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 16 de mayo de 1945, VI, 177, p. 3, 8.
63. _____, "José Luis González, Paisa (un relato de la emigración)", "Libros puertorriqueños", Contornos. Ensayos, San Juan, Puerto Rico, Yaurel, 1960, p. 159-161.
64. _____, "La novela Paisa, un logro de José Luis González", El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 4 de junio de 1950, XXXI, 14039, p. 16.
65. _____, "Paisa, nuevo libro de José Luis González", Alma Latina, San Juan, Puerto Rico, 20 de mayo de 1950, 755, p. 10.
66. Friedman, Robert, "Puerto Rico's Best Writers-in English", "Portfolio", The San Juan Star, San Juan, Puerto Rico, January 24, 1978, XIX, 82, p. 17.
67. Fromm, Georg, "Historia-ficción de Benjamín Torres", I /Alude a José Luis González/, En Rojo, Claridad, San Juan, Puerto Rico, 27 de mayo al 3 de junio de 1977, XVIII, 1273, p. 4-5.
68. _____, "Historia-ficción de Benjamín Torres", II /Alude a José Luis González/, En Rojo, Claridad, San Juan, Puerto Rico, 3 al 9 de junio de 1977, XVIII, 1274, p. 6-7.
69. _____, "Historia-ficción de Benjamín Torres", III, /Alude a José Luis González/, En Rojo, Claridad, San Juan, Puerto Rico, 10 al 16 de junio de 1977, XVIII, 1275, p. 4-6.

70. _____, "Historia-ficción de Benjamín Torres", IV /Alude a José Luis González/, En Rojo, Claridad, San Juan, Puerto Rico, 17 al 23 de junio de 1977, XVIII, 1276, p. 4-5.
71. _____, "Historia-ficción de Benjamín Torres", V /Alude a José Luis González/, En Rojo, Claridad, San Juan, Puerto Rico, 24 al 30 de junio de 1977, XVIII, 1277, p. 6-7.
72. _____, "Historia-ficción de Benjamín Torres", VI /Alude a José Luis González/, En Rojo, Claridad, San Juan, Puerto Rico, 1º al 7 de julio de 1977, XIX, 1278, p. 4-5.
73. García Cantú, Gastón, "En este lado", México en la Cultura, 313, Novedades, domingo, 20 de marzo de 1955, XX, 5091, p. 2.
74. García Passalacqua, Juan M., "An Interpretation for the 80's", The San Juan Star, San Juan, Puerto Rico, December 27, 1980, XXII, 55, p. 19.
75. García Ramis, Magali, "El último libro de José Luis González. En Nueva York y otras desgracias - Pasen, pasen al circo", Avance, San Juan, Puerto Rico, 9 de abril de 1973, I, 38, p. 60-61.
76. _____, "José Luis González y la tarde que volvimos a ser gente", Avance, San Juan, Puerto Rico, 31 de enero de 1973, I, 28, p. 51-54.
77. _____, "Mambrú se fue a la guerra y sobrevivió para contarlo", Avance, San Juan, Puerto Rico, 17 de enero de 1973, I, 26, p. 40-41.
78. Gil Novales, Alberto, "José Luis González, En este lado", Cultura, Bogotá, 1957, XXXII, 90, p. 389-390.
79. González, José Emilio, "Balada de otro tiempo de José Luis González", En Rojo, Claridad, San Juan, Puerto Rico, 6 al 12 de octubre de 1978, XX, 1342, p. 11.
80. _____, "Diálogo con José Luis González", Claridad, San Juan, Puerto Rico, 21 de enero de 1973, XII, 436, p. 21-23.
81. _____, "En este lado. Cuentos de José Luis González", El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 23 de junio de 1956, XXXVIII, 13969, p. 14.
82. _____, "José Luis González y El país de cuatro pisos", En Rojo, Claridad, San Juan, Puerto Rico, 10 al 16 de julio de 1981, XXII, 1484, p. 2-4.

83. _____, "Literatura y sociedad en Puerto Rico de José Luis González", En Rojo, Claridad, San Juan, Puerto Rico, 22 al 24 de octubre de 1976, II, 99, p. 12-13.
84. _____, "Otro atropello contra el escritor puertorriqueño José Luis González", Claridad, San Juan, Puerto Rico, 28 de julio de 1975, XVII, 827, p. 14.
85. Guillard, Jacques, "Arcadio Díaz Quiñones: Conversación con José Luis González", Caravelle, Tolouse, Francia, 1978, 31, p. 206-209.
86. Guinness, Gerald, "La llegada", San Juan Star Magazine, San Juan, Puerto Rico, January 25, 1981, XXII, 83, p. 11.
87. _____, "What are Puerto Rican Writers up to?", Harlem todos los días de Emilio Díaz Valcárcel y Balada de otro tiempo de José Luis González, San Juan Star Magazine, San Juan, Puerto Rico, October 1, 1978, XIX, 332, p. 10-11.
88. Hostos, Adolfo de, "González Coiscou, José Luis", Diccionario histórico bibliográfico comentado de Puerto Rico, Barcelona, Academia Puertorriqueña de la Historia, 1976, p. 461.
89. Jitrik, Noé, "Fueron recibidos con prudencia", La llegada, Uno Más Uno / Suplemento, México, sábado, 17 de enero de 1981, 167, p. 9.
90. Labarthe, Pedro Juan, "En la sombra", Alma Latina, San Juan, Puerto Rico, 29 de enero de 1944, XIV, 426, p. 18.
91. La Fontaine, Hernán y Marcos Hernández, "José Luis González", Cuentos puertorriqueños, Ed. Robert L. Muckley y Eduardo E. Vargas, Stokie, Illinois, National Text Book Co., 1976, p. 41-43.
92. Lebrón, Horacio, "Crítica a José Luis González", Claridad, San Juan, Puerto Rico, 3 al 9 de noviembre de 1978, XX, 1346, p. 14.
93. León de Ramos, Noemí E., "Paisa de José Luis González", El tema del puertorriqueño en Nueva York en la novela de Puerto Rico, Tesis presentada en el Departamento de Estudios Hispánicos, Recinto Universitario de Mayagüez, Universidad de Puerto Rico, 1976, p. 73-79.
94. Lewis, Gordon K. "Arcadio Díaz Quiñones, Conversación con José Luis González", San Juan Star Magazine, San Juan, Puerto Rico, November 28, 1976, XXVII, 18, p. 10.

95. Lizalde, Eduardo, "En este lado", Ideas de México, México, mayo-junio de 1955, V, 11, p. 142-143.
96. López Baralt, Mercedes, "Carta a José Luis González. ¿Ausencia de areitos?", En Rojo, Claridad, San Juan, Puerto Rico, 28 de enero al 3 de febrero de 1977, III, 113, p. 2.
97. Lloréns, Ada, "José Luis González recibió premio del Instituto de Literatura; es el más joven de los que han premiado", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 27 de marzo de 1946, VII, 209, p. 3, 8.
98. Maisonet, Ivette, "Indignación por caso José Luis González", Claridad, San Juan, Puerto Rico, 24 de julio de 1975, XVII, 824, p. 3.
99. Maldonado Denis, Manuel, "Conversando con José Luis González", Claridad, San Juan, Puerto Rico, 14 de diciembre de 1976, XVIII, 1233, p. 10.
100. _____, "José Luis González: un escritor que no puede ir a su patria", Avance, San Juan, Puerto Rico, 13 de diciembre de 1972, I, 22, p. 54.
101. _____, "La temática social en la literatura puertorriqueña", Alude a José Luis González 7, La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, abril-junio de 1963, XI, 42, p. 189-208.
102. Marcos Padua, Reinaldo, "El país de cuatro pisos y otros ensayos", En Rojo, Claridad, San Juan, Puerto Rico, 28 de noviembre al 14 de diciembre de 1980, XXI, 1452, p. 10.
103. _____, "Veinte cuentos y Paisa", "El libro puertorriqueño", Boletín de la Sociedad de Autores Puertorriqueños, San Juan, Puerto Rico, octubre, noviembre, diciembre de 1973, p. 9.
104. Mari Bras, Juan, "La inmigración y la aduana", Alude a José Luis González 7, Claridad, San Juan, Puerto Rico, 19 de julio de 1975, XVII, 820, p. 12.
105. _____, "La patria socialista", Alude a José Luis González 7, Claridad, San Juan, Puerto Rico, 23 al 29 de junio de 1978, XIX, 1327, p. 15.
106. _____, "Un compañero que triunfa, José Luis González", Patria, Río Piedras, Puerto Rico, 15 de julio de 1946, I, p. 8.

107. Marqués, René, "José Luis González", en René Marqués (Pról., selección y notas), Cuentos puertorriqueños de hoy, / San Juan 7-México, Club del Libro de Puerto Rico, 1959, p. 73-76.
108. Martínez Capó, Juan, "Arcadio Díaz Quiñones, Conversación con José Luis González", El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 19 de diciembre de 1976, LVII, 307, p. 11-C.
109. _____, "José Luis González", "Temario Isleño", El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 12 de diciembre de 1953, XXXIV, 15184, p. 16.
110. _____, "José Luis González, El país de cuatro pisos", "Libros de Puerto Rico", El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 21 de junio de 1981, LXII, 125, p. 16-C.
111. _____, "José Luis González, La galería y otros cuentos", "La Escena Literaria", El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 18 de febrero de 1973, LIV, 9, p. 20.
112. _____, "José Luis González, La llegada (Crónica con "ficción")", "Libros de Puerto Rico", El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 18 de enero de 1981, LXI, 337, p. 10-B.
113. _____, "José Luis González, Literatura y sociedad en Puerto Rico. (De los cronistas de Indias a la Generación del 98)", "Libros de Puerto Rico", El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 3 de abril de 1977, LVIII, 46, p. 10-B.
114. _____, "José Luis González, Mambrú se fue a la guerra (y otros relatos)", "La Escena Literaria", El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 25 de febrero de 1973, LIV, 9, p. 20.
115. Matos Matos, Pedro, "Un prólogo innecesario", / A propósito del trabajo "Bernardo Vega: El luchador y su pueblo" de José Luis González, en César Andreu Iglesias, ed. Memorias de Bernardo Vega 7, En Rojo, Claridad, San Juan, Puerto Rico, 14 al 20 de octubre de 1977, XIX, 1293, p. 11.
116. Matos Paoli, Francisco, "José Luis González: cuentista del hombre común", Pról. de 5 cuentos de sangre, San Juan, Puerto Rico, Imp. Venezuela, 1945, p. 5-11.
117. Mattos Cintrón, Wilfredo, "Terciando en torno a Albizu Campos y el Nacionalismo", / Alude a José Luis González 7, En Rojo, Claridad, San Juan, Puerto Rico, 12 al 14 de noviembre de 1976, II, 102, p. 2-5.

118. _____, "Terciando en torno a Albizu Campos y el Nacionalismo", /Alude a José Luis González /, En Rojo, Claridad, San Juan, Puerto Rico, 19 al 21 de noviembre de 1976, II, 103, p. 11-13.
119. Mejía Sánchez, Ernesto, "Literatura y sociedad en Puerto Rico", I, /Sobre José Luis González /, En Rojo, Claridad, San Juan, Puerto Rico, 27 de mayo al 3 de junio de 1977, XVIII, 1273, p. 9.
120. _____, "Literatura y sociedad en Puerto Rico", II, /Sobre José Luis González /, En Rojo, Claridad, San Juan, Puerto Rico, 3 al 9 de junio de 1977, XVIII, 1274, p. 15.
121. _____, "Literatura y sociedad puertorriqueñas", Anuario de Letras, México, 1977, XV, p. 321-332.
122. Meléndez, Concha, "El cuento en la edad de Asomante, 1945-1955", Asomante, San Juan, Puerto Rico, enero-marzo de 1955, XI, 1, p. 61-63.
123. _____, "José Luis González", El arte del cuento en Puerto Rico, New York, Las Américas Publishing Co., 1961, p. 291-298.
124. _____, "José Luis González", El arte del cuento en Puerto Rico, en Obras Completas, V, San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1974, p. 297-304.
125. _____, "Paisa", Hand Book of Latin American Studies, Washington, Library of Congress, 1950, 16, p. 219.
126. Méndez, José Luis, "Para una sociología de la literatura", /Sobre José Luis González /, En Rojo, Claridad, San Juan, Puerto Rico, 4 al 11 de febrero de 1977, III, 114, p. 9.
127. Méndez Ballester, Manuel, "Un ataque brutal", El Nuevo Día, San Juan, Puerto Rico, 5 de diciembre de 1980, X, 3781, p. 31.
128. Mestas, Juan, "José Luis González en el Ateneo", Claridad, San Juan, Puerto Rico, 14 de enero de 1973, XV, 434, p. 4-20.
129. /Miranda Archilla, Graciany /, Gracián, José, "Tren de Liliput", El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 28 de marzo de 1948, XXIX, 11257, p. 7.

130. Molina, Eneida, "José Luis González: 'Frenar el autonomismo no nos acerca a la independencia'. Escritor puertorriqueño regresa a México", Avance, San Juan, Puerto Rico, 17 de junio de 1974, II, 99, p. 51-53.
131. _____, "Viaje por el país de José Luis González. Diálogo con un gran escritor puertorriqueño", Avance, San Juan, Puerto Rico, 17 de diciembre de 1973, II, 74, p. 58-67.
132. Molina, Juan Manuel, "González, José Luis: La galería", "La palabra contra el mundo", Revista de la Universidad de México, México, 1971, X, 10, p. 37.
133. Nolla, Olga, "José Luis González", El Nuevo Día, San Juan, Puerto Rico, 8 de junio de 1974, IV, 629, p. S4-S5.
134. Orthmann, Nora G. y Caridad L. Silva de Velázquez, "José Luis González: Observaciones sobre su obra y su generación", Sin Nombre, San Juan, Puerto Rico, julio-septiembre de 1979, X, 2, p. 29-38.
135. Padilla Carmona, Livia, José Luis González. Cuentista puertorriqueño, / Disertación presentada a la Facultad de Estudios Generales como uno de los requisitos para aprobar el grado de Bachiller en Artes 7, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, Puerto Rico, noviembre de 1966, 25 p.
136. Padró, Humberto, "José Luis González, cuentista", El Imparcial, San Juan, Puerto Rico, 8 de enero de 1944, VIII, 4562, p. 4.
137. Palmer Bermúdez, Neyssa S., "José Luis González. La mujer en la cuentística del cuarenta y cinco", El tema de la mujer en la cuentística de René Marqués, Tesis presentada en el Departamento de Estudios Hispánicos, Recinto Universitario de Mayagüez, Universidad de Puerto Rico, 1978, p. 23-30.
138. Pardo de Casablanca, Coloma, "En la sombra", Alma Latina, San Juan, Puerto Rico, 18 de marzo de 1944, XIV, 433, p. 17.
139. Pascual, Vanessa, "Regresa J. L. González; dictará conferencias", Claridad, San Juan, Puerto Rico, 24 de diciembre de 1972, XIV, 432, p. 3.
140. Piñero Díaz, Buenaventura, "Entrevista con José Luis González", / Mecanografiado 7, s. f. / 1975 7, 9 p.

141. Pitol Sergio, "Paisa", Ideas de México, México, septiembre-diciembre de 1955, VI, 13-14, p. 63-65.
142. Quintero Rivera, A. G., "Clases sociales y cultura nacional en Puerto Rico, / Sobre José Luis González 7, El Nuevo Día, San Juan, Puerto Rico, 16 de diciembre de 1980, X, 3792, p. 27.
143. Rama, Ángel, "José Luis González o la cortina del silencio sobre Puerto Rico", Pról. de En Nueva York y otras desgracias, México, Siglo XXI, 1973, p. 1-5.
144. _____, "La cortina del silencio sobre Puerto Rico", Claridad, San Juan, Puerto Rico, 26 de marzo de 1972, XIV, 355, p. 23.
145. Ramírez Mattei, Aida, "Balada de otro tiempo, premio Villaurrutia", El Nuevo Día, San Juan, Puerto Rico, 19 de enero de 1979, IX, 2199, p. 34.
146. Reyes Dávila, Marcos, "Polémica entre escritores. Otro poeta que interviene", Avance, San Juan, Puerto Rico, 18 de marzo de 1974, II, 86, p. 61.
147. Rivera, Ludmilia, "Contra el pesimismo literario conversan cuatro escritores", / José Luis González y otros 7, En Rojo, Claridad, San Juan, Puerto Rico, 16 de agosto de 1975, I, 37, p. 3-5.
148. _____, "Cuatro autores y una editorial", / José Luis González y otros 7, En Rojo, Claridad, San Juan, Puerto Rico, 23 al 29 de junio de 1978, XIX, 1327, p. 4-5.
149. Rivera Aponte, René, "Sobre un cuento de José L. González", El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 3 de julio de 1965, XVII, 014, p. 15.
150. Rivera de Álvarez, Josefina, "González, José Luis", Diccionario de literatura puertorriqueña II, 1, San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1974, p. 696-700.
151. Robles Ríos, José Rafael, "Carta abierta a José Luis González", En Rojo, Claridad, San Juan, Puerto Rico, 28 de agosto de 1975, I, 38, p. 6.
152. Rodríguez Seda, Asela, "Mambrú se fue a la guerra", Revista Chicano-Riqueña, Indiana University, Indiana, U. S. A., 1974, II, 2, p. 54-57.
153. Romeu, José A., "Mambrú se fue a la guerra", Boletín de la Sociedad de Autores Puertorriqueños, San Juan, Puerto Rico, enero, febrero, marzo de 1973, p. 7-8.

154. Rosa Nieves, Cesáreo y Félix Franco Oppenheimer, "José Luis González", Nota biográfica, Antología general del cuento puertorriqueño, II, San Juan, Puerto Rico, Campos, 1959, p. 413-414.
155. Route, Eneid, "José Luis González: An Exile's Inside View of Puerto Rico", "Portfolio", The San Juan Star, San Juan, Puerto Rico, December 14, 1976, XVIII, 43, p. 1-2.
156. Ruffinelli, Jorge, "Entre el gueto y la locura", Sobre José Luis González y Emilio Díaz Valcárcel, Marcha, Montevideo, 16 de marzo de 1973, p. 29.
157. Rusalleda Bercedóniz, Isabel María, "Bibliografía de José Luis González", Texto Crítico, Xalapa, Veracruz, México, enero a marzo de 1979, V, 12, p. 115-127.
158. Rusalleda Bercedóniz, Jorge María, "La polémica José Luis González vs. Torres Santiago. Una tercera posición", Avance, San Juan, Puerto Rico, 11 de marzo de 1974, II, 85, p. 44-45.
159. Santiago, Antonio, "Independentismo y socialismo", I, Sobre José Luis González, En Rojo, Claridad, San Juan, Puerto Rico, 14 al 16 de enero de 1977, III, 111, p. 2-4.
160. _____, "Independentismo y socialismo, II, Sobre José Luis González, En Rojo, Claridad, San Juan, Puerto Rico, 21 al 23 de enero de 1977, III, 112, p. 6-7.
161. Santiago, Luis, "José Luis González en la U.P.R.", Poder Estudiantil, Río Piedras, Puerto Rico, 3 al 10 de septiembre de 1975, III, 22, p. 4.
162. Solís, Raúl, "Triunfó José Luis González", La Hora, San Juan, Puerto Rico, 15 de diciembre de 1972, II, 68, p. 3.
163. Soto, Pedro Juan, "José Luis González, ese desconocido", Claridad, San Juan, Puerto Rico, 4 de junio de 1972, XIV, 1375, p. 22-23.
164. _____, "José Luis González, ese desconocido", Pról. de Veinte cuentos y Paisa, Río Piedras, Puerto Rico, Cultural, 1973, p. 9-21.
165. Sotomayor, Áurea María, "Apuntes de un cronista: La llegada", Reintegro de las Artes y la Cultura, Río Piedras, Puerto Rico, agosto de 1980 a enero de 1981, I, 3, p. 28-29.

166. Tomé, Jesús, "La Balada de otro tiempo", El Nuevo Día, San Juan, Puerto Rico, 12 de noviembre de 1978, VIII, 2135, p. 16-17.
167. Toro, Josefina del, "José Luis González Coiscou", "Notas bio-bibliográficas", en Concha Meléndez, El cuento. Antología de autores puertorriqueños, III, San Juan, Puerto Rico, Ediciones del Gobierno, Estado Libre Asociado, 1957, p. 314-315.
168. Torres, Benjamín, "La Conversación de José Luis González", I, En Rojo, Claridad, San Juan, Puerto Rico, 29 de abril al 5 de mayo de 1977, XVIII, 1269, p. 12-13.
169. _____, "La Conversación de José Luis González", II, En Rojo, Claridad, San Juan, Puerto Rico, 6 al 12 de mayo de 1977, XVIII, 1270, p. 12-13.
170. Torres Santiago, José Manuel, "Poeta joven responde al conocido escritor: 'José Luis González, usted está equivocado'", Avance, San Juan, Puerto Rico, 21 de enero de 1974, II, 78, p. 20-24.
171. _____, "Respuesta a una carta abierta de José Luis González", Guajana, Santurce, Puerto Rico, abril-junio de 1974, Cuarta época, 2, p. [10-31]
172. Ugarte, Michael, "La galería", "Books of the Hispanic World", Hispania, Massachusetts, December 1973, 56, 4, p. 1, 127-1, 128.
173. Vázquez, Margarita y Daisy Caraballo, "José Luis González", La gran enciclopedia de Puerto Rico. El cuento en Puerto Rico, 4, Madrid, Ediciones R, 1976, p. 114-121.
174. Velázquez, Ismaro, "Levantando ronchas", El Nuevo Día, San Juan, Puerto Rico, 8 de enero de 1981, X, 3813, p. 29.
175. Vientós Gastón, Nilita, "Paisa: una novela de José Luis González", Puerto Rico Ilustrado, El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 29 de julio de 1950, XXXI, 14094, p. 19, 52.
176. _____, "José Luis González en New World Writing", El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 28 de febrero de 1959, XLI, 14801, p. 29.
177. Villaseñor, Raúl, "José Luis González: Mambrú se fue a la guerra", Vida Universitaria, Monterrey, México, 1973, 1160, p. 12.
178. Zervigón, Pedro, "Con José Luis llegan nuevas polémicas", El Reportero, San Juan, Puerto Rico, 16 de septiembre de 1980, I, 36, p. 19.

III. Bibliografía general

1. Acevedo, Ramón Luis, "El cuento del emigrante puertorriqueño", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, enero-junio de 1974, XXII, 83-84, p. 51-110.
2. Acosta-Belén, Edna (Selección, int. y notas), La mujer en la sociedad puertorriqueña, Río Piedras, Puerto Rico, Río Piedras, Puerto Rico, Huracán, 1980, 237 p.
3. Aguilera Malta, Demetrio y Manuel Mejía Valera, (Selección, prólogo y notas), El cuento actual latinoamericano, México, De Andrea, 1973, 337 p.
4. Álvarez Nazario, Manuel, "Incorporación del negro en el entretrejo social y cultural de Puerto Rico", Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico, enero-marzo de 1973, XVI, 58, p. 1-6.
5. _____, "La naturaleza del español que se habla en Puerto Rico", [Mimeografiado], s. f., 25 p.
6. Anderson Imbert, Enrique, Historia de la literatura hispanoamericana, II, 4^a ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1964, 426 p.
7. Andreu Iglesias, César, Memorias de Bernardo Vega (Contribución a la historia de la comunidad puertorriqueña en Nueva York), Río Piedras, Puerto Rico, Huracán, 1977, 282 p.
8. Arjona, Gloria, "Leves apuntes sobre la Generación del 30", El Imparcial, San Juan, Puerto Rico, 7 de agosto de 1967, p. 10-11.
9. Arrigoitia, Luis de, (Nota preliminar), El cuento puertorriqueño en el siglo XX, Río Piedras, Puerto Rico, Universitaria, 1963, 149 p.
10. _____, "Respuesta a Zona", Zona: carga y descarga, San Juan, Puerto Rico, noviembre-diciembre de 1972, I, 2, p. 6-8.
11. Arroyo, Anita, "El cuento en Puerto Rico", América en su literatura, San Juan, Puerto Rico, Universitaria, 1967, p. 423-431.
12. _____, "Instantánea del cuento en Puerto Rico", Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico, enero-marzo de 1966, IX, 30, p. 1-4.

13. Babín, María Teresa, "Amor y dolor de vivir en la literatura de Puerto Rico", Jornadas literarias (Temas de Puerto Rico), Barcelona, Rumbos, 1967, p. 54-84.
14. _____, "Aristas de la esclavitud negra en la literatura de Puerto Rico", Sin Nombre, San Juan, Puerto Rico, octubre-diciembre de 1973, IV, 2, p. 57-65.
15. _____, "El cuento puertorriqueño de hoy", Jornadas literarias (Temas de Puerto Rico), Barcelona, Rumbos, 1967, p. 247-255.
16. _____, "El tema de Puerto Rico en la literatura del presente", Jornadas literarias (Temas de Puerto Rico), Barcelona, Rumbos, 1967, p. 36-53.
17. _____, Panorama de la cultura puertorriqueña, Pról. de Andrés Iduarte, New York, Las Américas Publishing Co., 1958, 509 p.
18. Baquero Goyanes, Mariano, Qué es el cuento, Buenos Aires, Columba, 1967, 73 p.
19. Belaval, Emilio S., Los cuentos de la Universidad, Barcelona, Rumbos, 1967, 132 p.
20. Blanco, Tomás, "El mito del jíbaro", Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico, octubre-diciembre de 1959, II, 5, p. 5-10.
21. _____, Prontuario histórico de Puerto Rico, 6.^a ed., San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970, 140 p.
22. Bosch, Juan, "Apuntes sobre el arte de escribir cuentos", Revista Shell, Caracas, diciembre de 1960, IX, 37, p. 44-49.
23. Bram, Leon L., Dir. Ed., et. al., "Campaign of Vicksburg", Funk & Wagnalls New Encyclopedia, 24, New York, Rand McNally & Co., 1975, p. 296-297.
24. Braschi, Wilfredo, "Nuevas tendencias en la literatura puertorriqueña", en Varios, Literatura puertorriqueña. 21 conferencias, San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1960, p. 539-552.
25. Brau, Salvador, Historia de Puerto Rico, ed. facsimilar, Río Piedras, Puerto Rico, Coquí, 1966, 310 p.
26. Bueno, Salvador, "El cuento en Hispanoamérica", Índice de Artes y Letras, Madrid, abril de 1955, X, 78, p. 7-8.

27. Buitrago Ortiz, Carlos, Ideología y conservadurismo en el Puerto Rico de hoy, Río Piedras, Puerto Rico, Bayoán, 1972, 214 p.
28. Cabrera, Francisco Manrique, Historia de la literatura puertorriqueña, New York, Las Américas Publishing Co., 1956, 384 p.
29. _____, "Notas sobre la novela puertorriqueña de los últimos 25 años", Asomante, San Juan, Puerto Rico, enero-marzo de 1955, XI, 1, p. 36-37.
30. Campos, Ricardo y Juan Flores, "Migración y cultura nacional puertorriqueñas: Perspectivas proletarias", Puerto Rico: Identidad nacional y clases sociales (Coloquio de Princeton), Río Piedras, Puerto Rico, Huracán, 1979, p. 81-146.
31. Carrera, Carlos N., Florilegio de cuentos puertorriqueños, San Juan, Puerto Rico, Puerto Rico Ilustrado, 1924, 171 p.
32. Carrero, Jaime, Raquelo tiene un mensaje, San Juan, Puerto Rico-Barcelona, Manuel Pareja, 1970, 242 p.
33. Castagnino, Raúl H., El análisis literario, 5^a ed., Buenos Aires, Nova, 1967, 311 p.
34. _____, ¿Qué es literatura?, 4^a ed., Buenos Aires, Nova, 1966, 130 p.
35. Castañeda, Antonia; Tomás Ibarra Frauto y Joseph Sommer, Literatura Chicana: Texto y Contexto, New Jersey, Prentice Hall, Inc., 1972, 368 p.
36. Cooke, Paul John, Antología de cuentos puertorriqueños, Godfrey, Illinois, Monticello College Press, 1956, 160p.
37. Correa Calderón, E. y Fernando Lázaro Carreter, Cómo se comenta un texto literario, 2^a ed., Madrid, Anaya, 1967, 199 p.
38. Corretjer, Juan A., La lucha por la independencia de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico, Liga Socialista Puertorriqueña, 1969, 149 p.
39. Cotto Thorner, Guillermo, Trópico en Manhattan, 3^a ed., Pról. de Mariano Picón-Salas, San Juan, Puerto Rico, Cordillera, 1969, 186 p.
40. Degetau y González, Federico, Cuentos pedagógicos y literarios, Pról. de Bonifacio Sánchez, San Juan, Puerto Rico Ilustrado, 1925, 178 p.

41. Díaz Alfaro, Abelardo, Mi isla soñada, Selección, pról. e introducciones de Dalila Díaz Alfaro, San Juan, Puerto Rico, Editorial del Dept. de Instrucción Pública, 1967, 262 p.
42. _____, Terrazo, Pról. de Mariano Picón Salas, San Juan, Puerto Rico, Imp. Venezuela, 1947, 118 p.
43. Díaz Valcárcel, Emilio, "Apuntes sobre el desarrollo histórico del cuento literario puertorriqueño y la Generación del 40", Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico, abril-junio de 1969, XII, 43, p. 11-17.
44. _____, El asedio y otros cuentos, México, Arce, 1958, 130 p.
45. _____, El hombre que trabajó el lunes, México, Era, 1966, 144 p.
46. _____, Napalm, Madrid, Zero, 1971, 89 p.
47. _____, Panorama (Narraciones 1955-1967), Río Piedras, Puerto Rico, Cultural, 1971, 286 p.
48. _____, Proceso en diciembre, Madrid, Taurus, 1963, 148 p.
49. Diego Padró, José I. De, El minotauro se devora a sí mismo, San Juan, Puerto Rico, Juan Ponce de León, 1965, 392 p.
50. _____, En babilonia. El manuscrito de un braquicéfalo, 2ª ed., México, Gráfica Panamericana, 1961, 641 p.
51. _____, Un cencerro de dos badajos, San Juan, Puerto Rico, Juan Ponce de León, 1969, 453 p.
52. Fanon, Frantz, Los condenados de la tierra, 3ª reimpresión, Pref. de Jean-Paul Sartre, Trad. de Julieta Campos, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, 300 p.
53. Fernández Méndez, Eugenio, "¿Asimilación o enquistamiento? Dos polos del problema de la emigración transcultural puertorriqueña", La identidad y la cultura. Críticas y valoraciones en torno a la historia social de Puerto Rico, 2ª ed., San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970, p. 245-257.
54. _____, Historia cultural de Puerto Rico, 1493-1968, 3ª ed., corregida, San Juan, Puerto Rico, El Cemi, 1971, 369 p.

55. _____, "Los puertorriqueños en la ciudad de Nueva York", La identidad y la cultura. Críticas y valoraciones en torno a la historia social de Puerto Rico, 2ª ed., San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970, p. 259-263.
56. Figueroa, Edwin, Seis veces la muerte, Pról. de Ángel Luis Morales, Río Piedras, Puerto Rico, Cultural, 1978, 59 p.
57. _____, Sobre este suelo, Pról. de Luis de Arri-goitia, San Juan, Puerto Rico, Talleres Gráficos La Milagrosa, 1962, 94 p.
58. Figueroa, Loida, Breve historia de Puerto Rico, I, Río Piedras, Puerto Rico, Edil, 1968, 198 p.
59. _____, Breve historia de Puerto Rico, II, Río Piedras, Puerto Rico, Edil, 1968, 467 p.
60. Franco Oppenheimer, Félix, "¿Cuándo tendremos conciencia?", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 2 de mayo de 1945, VI, 175, p. 5, 6.
61. Galíndez, Jesús de, Puerto Rico en Nueva York. Sociología de una inmigración, Pról. de Dardo Cúneo, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1968, 106 p.
62. Gallegos, Rómulo, Doña Bárbara, 17ª ed., Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1959, 292 p.
63. García Passalacqua, Juan M., La crisis política en Puerto Rico (1962-1966), San Juan, Puerto Rico, Edil, 1970, 184 p.
64. Goodsell, Charles T., Administración de una revolución. La reforma del poder ejecutivo en Puerto Rico bajo el Gobernador Tugwell (1941-1946), Pról. de Carl J. Friedrich, Trad. de Pedro Salazar, Rev. por George Delacre, Río Piedras, Puerto Rico, Universitaria, 1967, 261 p.
65. Guiraldes, Ricardo, Don Segundo Sombra, 20ª ed., Buenos Aires, Losada, 1964, 184 p.
66. Guiraud, Pierre, La estilística, 2ª ed., Trad. de Marta G. de Torres Agüero, Buenos Aires, Nova, 1960, 131 p.
67. Hemingway, Ernest, El viejo y el mar, Trad. de Lino Novás Calvo, Barcelona, Planeta, 1980, 147 p.

68. Humphrey, Robert, La corriente de la conciencia en la novela moderna. (Un estudio de James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner y otros), Trad. de Julio Rodríguez-Puértolas y Carmen Criado de Rodríguez-Puértolas, Santiago de Chile, Universitaria, 1969, 138 p.
69. Kayser, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra literaria, 4ª ed., Trad. de María D. Mouton y V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1968, 594 p.
70. Laguerre, Enrique A., (Pról. y selección), Antología de cuentos puertorriqueños, México, Orión, 1954, 175 p.
71. _____, Cauce sin río (Diario de mi generación) Madrid, Nuevas Editoriales Unidas, 1962, 229 p.
72. _____, El fuego y su aire, Buenos Aires, Losada, 1970, 289 p.
73. _____, El laberinto, New York, Las Américas Publishing Co., 1959, 288 p.
74. _____, El 30 de febrero, [2ª ed.], Río Piedras, Puerto Rico, Cultural, 1967, 220 p.
75. _____, La ceiba en el tiesto, San Juan, Puerto Rico, Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1956, 146 p.
76. _____, La llamarada, Aguadilla, Puerto Rico, Talleres Tipográficos Ruiz, 1935, 361 p.
77. _____, La resaca, San Juan, Puerto Rico, Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1949, 452 p.
78. _____, Los amos benévolos, [Río Piedras] Barcelona, Universitaria-Artes Gráficas Medinaceli, 1976, 275 p.
79. _____, Los dedos de la mano, México, Porrúa, 1951, 245 p.
80. _____, "Resumen histórico del relato en Puerto Rico", Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico, octubre-diciembre de 1958, 1, 1, p. 12-14.
81. _____, Solar Montoya, San Juan, Puerto Rico, Imp. Venezuela, 1941, 351 p.

82. Lapesa Melgar, Rafael, Historia de la lengua española, 5ª ed., corregida y revisada, Pról. de Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Escelicer, 1962, 404 p.
83. _____, Introducción a los estudios literarios, Salamanca, Anaya, 1964, 203 p.
84. Leal, Luis, El cuento hispanoamericano, Argentina, Centro Editor de América Latina, 1967, 58 p.
85. _____, Historia del cuento hispanoamericano, México, Studium, 1966, 217 p.
86. León de Ramos, Noemí E., El tema del puertorriqueño en Nueva York en la novela de Puerto Rico, Tesis presentada en el Departamento de Estudios Hispánicos, Recinto Universitario de Mayagüez, Universidad de Puerto Rico, 1976, 148 p. [Inédita]
87. Maldonado-Denis, Manuel, Puerto Rico y Estados Unidos. Emigración y colonialismo. Un análisis sociohistórico de la emigración puertorriqueña, México, Siglo XXI, 1976, 197 p.
88. Marcos Padua, Reinaldo, "El manglar: Primera novela de la ciudad en nuestra literatura", En Rojo, Claridad, San Juan, Puerto Rico, 6-12 de marzo de 1980, XXII, 1,466, p. 10-11.
89. Marías, Julián, El método histórico de las generaciones, 4ª ed., Madrid, Revista de Occidente, 1967, 214 p.
90. Marqués, René, (Pról., selección y notas), Cuentos puertorriqueños de hoy, [San Juan]-México, Club del Libro de Puerto Rico, 1959, 288 p.
91. _____, "El cuento puertorriqueño en la promoción del cuarenta", Ensayos (1953-1966), Barcelona, Antillana, 1966, p. 81-112.
92. _____, "El puertorriqueño dócil (Literatura y realidad psicológica)", Ensayos (1953-1966), Barcelona, Antillana, 1966, p. 147-210.
93. _____, En una ciudad llamada San Juan, México, Imp. Universitaria, 1960, 134 p.
94. _____, Inmersos en el silencio (Cuentos), Río Piedras, Puerto Rico, Antillana, 1976, 171 p.
95. _____, "La función del escritor puertorriqueño en el momento actual", Ensayos (1953-1966), Barcelona, Antillana, 1966, p. 211-222.

96. _____, "Nacionalismo vs. Universalismo", Ensayos (1953-1966), Barcelona, Antillana, 1966, p. 223-243.
97. _____, Otro día nuestro (Cuentos), Pról. de Concha Meléndez, San Juan, Puerto Rico, Imp. Venezuela, 1955, 129 p.
98. _____, "Pesimismo literario y optimismo político: su coexistencia en el Puerto Rico actual", Ensayos (1953-1966), Barcelona, Antillana, 1966, p. 43-80.
99. Martínez Capó, Juan, "Quintero Rivera, Ángel G., José Luis González, et. al., Puerto Rico: Identidad nacional y clases sociales, (Coloquio de Princeton)", "Libros de Puerto Rico", El Mundo, San Juan, Puerto Rico, 14 de junio de 1981, LXII, 118, p. 14-C.
100. Meléndez, Concha, "Abelardo Díaz Alfaro y la expresión puertorriqueña", Figuración de Puerto Rico y otros estudios, San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1958, p. 61-64.
101. _____, Cuentos hispanoamericanos, México, Orión, 1956, 201 p.
102. _____, El arte del cuento en Puerto Rico, New York, Las Américas Publishing Co., 1961, 395 p.
103. _____, El arte del cuento en Puerto Rico, Obras completas, V, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1974, p. 7-411.
104. _____, (Selección y estudio), El cuento. (Antología de autores puertorriqueños), III, San Juan, Puerto Rico, Ediciones del Gobierno, Estado Libre Asociado, 1957, 332 p.
105. _____, "El cuento en Cuba y Puerto Rico: Estudio de dos antologías", Literatura de ficción en Puerto Rico. Cuento y novela, San Juan, Puerto Rico, Cordillera, 1971, p. 75-96.
106. _____, "El cuento en Cuba y Puerto Rico: Estudio de dos antologías", Literatura de ficción en Puerto Rico. Cuento y novela, Obras completas, IV, San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1972, p. 501-522.
107. _____, "El cuento en la Edad de Asomante, 1945-1955", Asomante, San Juan, Puerto Rico, enero-marzo de 1955, XI, 1, p. 39-68.

108. _____, "El cuento en la Edad de Asomante. 1945-1955", Literatura de ficción en Puerto Rico. Cuento y novela, San Juan, Puerto Rico, Cordillera, 1971, p. 11-49.
109. _____, "El cuento en la Edad de Asomante. 1945-1955", Literatura de ficción en Puerto Rico. Cuento y novela, Obras completas, IV, San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1972, p. 437-475.
110. _____, "La generación del treinta: cuento y novela", Literatura de ficción en Puerto Rico. Cuento y novela, San Juan, Puerto Rico, Cordillera, 1971, p. 97-134.
111. _____, "La generación del treinta: cuento y novela", Literatura de ficción en Puerto Rico. Cuento y novela, Obras completas, IV, San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1972, p. 523-560.
112. _____, "La literatura de ficción en Puerto Rico: cuento y novela. 1955-1963", La literatura de ficción en Puerto Rico. Cuento y novela, San Juan, Puerto Rico, Cordillera, 1971, p. 51-73.
113. _____, "La literatura de ficción en Puerto Rico: cuento y novela. 1955-1963", La literatura de ficción en Puerto Rico. Cuento y novela, Obras completas, IV, San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1972, p. 477-499.
114. _____, "Significaciones de los premios del Ateneo en sus festivales de Navidad", Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico, octubre-diciembre de 1970, XIII, 49, p. 11-14.
115. Memmi, Albert, El hombre dominado. Un estudio sobre la opresión, Trad. de María Luisa León, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1972, 239 p.
116. _____, Retrato del colonizado, Pról. de Jean-Paul Sartre, Trad. de Carlos Rodríguez Sanz, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1971, 224 p.
117. Menton, Seymour, El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica, II, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, 331 p.
118. _____, "La generación puertorriqueña del cuarenta", Hispania, Wisconsin, E. U., May 1961, XLIV, 2, p. 209-211.

119. Miller, Paul G., Historia de Puerto Rico, Chicago, Illinois, Rand McNally & Co., 1947, 605 p.
120. Navarro, Tomás, El español en Puerto Rico. Contribución a la geografía lingüística hispanoamericana, 2ª ed., Río Piedras, Puerto Rico, Universitaria, 1966, 346 p.
121. Nieves Falcón, Luis, Diagnóstico de Puerto Rico, 2ª ed., revisada, Río Piedras, Puerto Rico, Edil, 1972, 288 p.
122. Omil, Alba y Raúl Piérola, El cuento y sus claves Buenos Aires, Nova, s. f., 109 p.
123. Ortega y Gasset, José, "De nuevo, la idea de generación", En torno a Galileo, 3ª ed., Madrid, Revista de Occidente, 1967, p. 79-98.
124. _____, "El método de las generaciones en historia", En torno a Galileo, 3ª ed., Madrid, Revista de Occidente, 1967, p. 59-77.
125. _____, "La idea de la generación", En torno a Galileo, 3ª ed., Madrid, Revista de Occidente, 1967, p. 37-58.
126. _____, "La idea de las generaciones", El tema de nuestro tiempo, 16 ed., Madrid, Revista de Occidente, 1966, p. 3-11.
127. Palmer Bermúdez, Neyssa S., El tema de la mujer en la cuentística de René Marqués, Tesis presentada en el Departamento de Estudios Hispánicos, Recinto Universitario de Mayagüez, Universidad de Puerto Rico, 1978, 127 p. [Inédita]
128. Pérez Salá, Paulino, Interferencia lingüística del inglés en el español hablado en Puerto Rico. Un estudio sobre la sintaxis de los puertorriqueños, Hato Rey, Puerto Rico, Inter American University Press, 1973, 132 p.
129. Petersen, Julius, "Las generaciones literarias", Filosofía de la ciencia literaria, México, Fondo de Cultura Económica, 1946, p. 137-193.
130. Picó, Fernando, s. j., Amargo café (Los pequeños y medianos caficultores de Utuado en la segunda mitad del siglo XIX), Río Piedras, Puerto Rico, Huracán, 1981, 162 p.

131. Pujol, Carlos, "Vida de Hemingway", en Ernest Hemingway, El viejo y el mar, Trad. de Lino Novás Calvo, Barcelona, Planeta, 1980, p. 151-241.
132. Pupo-Walker, Enrique, (Dirección y pról.), El cuento hispanoamericano ante la crítica, Madrid, Castalia, 1973, 383 p.
133. Quiles de la Luz, Lillian, El cuento en la literatura puertorriqueña, Río Piedras, Puerto Rico, Universitaria, 1968, 293 p.
134. Quintero Rivera, Ángel G.; José Luis González, et. al., Puerto Rico: Identidad nacional y clases sociales (Coloquio de Princeton), Río Piedras, Puerto Rico, Huracán, 1981, 146 p.
135. Ramos de Santiago, Carmen, El gobierno de Puerto Rico, 2^a ed. revisada, Río Piedras, Puerto Rico, Universitaria, 1970, 813 p.
136. Ramos Mattei, Andrés, La hacienda azucarera. Su crecimiento y crisis en Puerto Rico (Siglo XIX), San Juan, Puerto Rico, Master Typesetting, 1981, 128 p.
137. Rivera, José Eustasio, La vorágine, 7^a ed., Buenos Aires, Losada, 1962, 252 p.
138. Rivera de Álvarez, Josefina, Diccionario de literatura puertorriqueña, México-/Río Piedras/, La Torre, 1955, 499 p.
139. _____, Diccionario de literatura puertorriqueña, I, San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970, 578 p.
140. _____, Diccionario de literatura puertorriqueña, II, 1, San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1974, 804 p.
141. _____, Diccionario de literatura puertorriqueña, II, 2, San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1974, 1,639 p.
142. _____, Historia de la literatura puertorriqueña, I, Santurce, Puerto Rico, Departamento de Instrucción Pública, 1969, 210 p.
143. _____, Historia de la literatura puertorriqueña, II, Santurce, Puerto Rico, Departamento de Instrucción Pública, 1969, 198 p.

144. Rivero, Ángel, Crónica de la Guerra Hispanoamericana en Puerto Rico, Río Piedras, Puerto Rico, Edil, 1972, 688 p.
145. Robles de Cardona, Mariana, Búsqueda y plasmación de nuestra personalidad, San Juan, Puerto Rico, Club de la Prensa, 1958, 415 p.
146. Rodríguez Ramos, Esther, Los cuentos de René Marqués, Río Piedras, Puerto Rico-Barcelona, Universitaria, 1976, 202 p.
147. Rodríguez Sosa, Fernando, "Puerto Rico contra el imperio", Bohemia, La Habana, 3 de febrero de 1976, LXVIII, 7, p. 10-13.
148. Rosa-Nieves, Cesáreo, "Breve relación de la literatura puertorriqueña", Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan, Puerto Rico, julio-septiembre de 1964, VII, 24, p. 40-47.
149. _____, Historia panorámica de la literatura puertorriqueña (1589-1959), I, San Juan, Puerto Rico, Campos, 1963, 754 p.
150. _____, Historia panorámica de la literatura puertorriqueña (1589-1959), II, San Juan, Puerto Rico, Campos, 1963, 996 p.
151. _____, y Félix Franco Oppenheimer, Antología general del cuento puertorriqueño, II, San Juan, Puerto Rico, Campos, 1959, 445 p.
152. Rosario, Rubén del, La lengua de Puerto Rico. Ensayos, 6ª ed., revisada, Río Piedras, Puerto Rico, Cultural, 1969, 43 p.
153. _____, Vocabulario puertorriqueño, Sharon, Conn., The Troutman Press, 1965, 118 p.
154. Rusalleda Bercedóniz, Isabel María, La cuentística de José Luis Vivas Maldonado, Tesis presentada en el Departamento de Estudios Hispánicos, Recinto Universitario de Mayagüez, Universidad de Puerto Rico, 1977, 216 p. [Inédita]
155. Sagrera, Martín, Racismo y política en Puerto Rico. La desintegración interna y externa de un pueblo, Río Piedras, Puerto Rico, Edil, 1973, 157 p.
156. Sánchez, Luis Rafael, En cuerpo de camisa, Santo Domingo, República Dominicana, Lugar, 1966, 93 p.

157. Sánchez, Mariano, Prontuario de conjugación de los verbos de la lengua castellana, Nueva ed., reformada, París, Bouret, 1962, 246 p.
158. Sánchez Hidalgo, Efraín, "Impresiones de un viaje. Rusia Comunista según rusos", La Torre, Río Piedras, Puerto Rico, 23 de enero de 1946, VII, 200, p. 2, 6.
159. Sartre, Jean-Paul, ¿Qué es literatura?, 5^a ed., Trad. de Aurora Bermúdez, Buenos Aires, Losada, 1969, 253 p.
160. Scarano, Francisco A.; Astrid T. Cubano Iguina, et.al., Inmigración y clases sociales en el Puerto Rico del siglo XIX, Río Piedras, Puerto Rico, Huracán, 1981, 208 p.
161. Seda Bonilla, Eduardo, Interacción social y personalidad en una comunidad de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico, Juan Ponce de León, 1964, 167 p.
162. _____, "Cual Puerto Rico está vivito y coleando", En Rojo, Claridad, San Juan, Puerto Rico, 11-17 de septiembre de 1981, XXII, 1, 493, p. 4-5.
163. Silén, Juan Ángel, Historia de la nación puertorriqueña, Río Piedras, Puerto Rico, Edil, 1973, 450 p.
164. Soljenitsin Alexandr, Un día en la vida de Iván Denisovich, Trad. de J. Ferrer Aleu, Barcelona, Plaza & Janés, S. A., 1975, 155 p.
165. Soto, Pedro Juan, A solas con Pedro Juan Soto, Río Piedras, Puerto Rico, Puerto, 1973, 110 p.
166. _____, Ardiente suelo, fría estación, Xalapa, Veracruz, México, Universidad Veracruzana, 1961, 258 p.
167. _____, Spiks, México, Los Presentes, 1956, 109 p.
168. _____, Un decir. Cuentos, Pról. de Frederic Mercy-Ducon, Río Piedras, Puerto Rico, Huracán, 1976, 217 p.
169. Torre, Guillermo de, Problemática de la literatura, 3^a ed., Buenos Aires, Losada, 1966, 324 p.
170. Valdés, Juan de, Diálogo de la lengua, (Selección, estudio y notas por Rafael Lapesa Melgar), Zaragoza, Ebro, 1946, 134 p.
171. Varios, "Aspectos de la literatura puertorriqueña. Conversación con Emilio Díaz Valcárcel", Zona: Carga y Descarga, San Juan, Puerto Rico, noviembre-diciembre de 1972, I, 2, p. 18-21.

172. _____, Puerto Rico, una crisis histórica, Introducción de Suzy Castor, México, Nuestro Tiempo, 1979, 220 p.
173. Vivas / Maldonado, José Luis, Historia de Puerto Rico, 2ª ed., New York, Las Américas Publishing Co., 1962, 334 p.
174. Wells, Henry, La modernización de Puerto Rico. Un análisis político de valores e instituciones en proceso de cambio, Trad. de Pedro G. Salazar, Rev. de George Delacre, Río Piedras, Puerto Rico, Universitaria, 1972, 465 p.

BIBLIOGRAFÍA SUPLEMENTARIA

I. Obras de José Luis González

A. Artículos y notas

1. "El frac, el liqui-liqui y el Nobel", Domingo, El Nuevo Día, San Juan, Puerto Rico, 16 de enero de 1982, XII, 4598, p. 10-11.
2. "El problema del idioma", Domingo, El Nuevo Día, San Juan, Puerto Rico, 1. de agosto de 1982, XII, 4432, p. 6-9.
3. "Informe sobre México", Domingo, El Nuevo Día, San Juan, Puerto Rico, 26 de septiembre de 1982, XII, 4490, p. 6-10.
4. "La protesta jíbara en el Lamento Borincano, Domingo, El Nuevo Día, San Juan, Puerto Rico, 10 de abril de 1982, XII, 4328, p. 6-8.
5. ["Nota"], en Antonio T. Díaz-Royo, Loas Río Piedras, Puerto Rico, Huracán, [1978], s. c.¹
6. ["Nota", en inglés], en Antonio T. Díaz-Royo, Loas, Trad. de Eneid Route Gómez, Río Piedras, Puerto Rico, Huracán, [1978], s. c. c.²

II. Sobre José Luis González y su obra

1. Fernández Valledor, Roberto, "José Luis González: El país de cuatro pisos", Plural, San Juan, Puerto Rico, julio-diciembre de 1982, I, 2, p. 194-196.
2. Guinness, Gerald, "Puerto Rico: The Four-Story Society", The San Juan Star, San Juan, Puerto Rico, October 18, 1980, XII, 344, p. 10.
3. Maldonado Denis, Manuel, "En torno a 'El país de cuatro pisos': aproximación crítica a la obra de José Luis González", Casa de las Américas, La Habana, noviembre-diciembre de 1982, XXIII, 155, p. 151-159.
4. Méndez, José Luis, "La arquitectura intelectual de El país de cuatro pisos", En Rojo, Claridad, San Juan, Puerto Rico, 10-22 de abril de 1982, XXIV, 1524, p. 3-5.
5. _____, "La arquitectura intelectual de El país de cuatro pisos", En Rojo, Claridad, San Juan, Puerto Rico, 23-29 de abril de 1982, XXIV, 1525, p. 8-9.
6. Quiles de la Luz, Lillian, "José Luis González", El cuento en la literatura puertorriqueña, Río Piedras, Puerto Rico, Universitaria, 1968, p. 121-124.

¹ s. c. = solapa carpeta

² s. c. c. = solapa contracarpeta

7. Ruffinelli, Jorge, (Coor.), et. al., Seminario del CILL, "Aproximación a Balada de otro tiempo de José Luis González", Texto Crítico, Xalapa, Veracruz, México, enero-marzo de 1979, V, 12, p. 92-114.
8. Vientós Gastón, Nilita, "Paisa: Una novela de José Luis González", Índice Cultural. 1948-55 y 1956, I, Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1962, p. 79-81.
9. _____, "José Luis González en New World Writing", Índice Cultural. 1959-1960, III, Río Piedras, Puerto Rico, Universitaria, 1971, p. 23-24.

III. Bibliografía general

1. Albizu Campos, Laura de, Albizu Campos y la independencia de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico, Partido Nacionalista, 1961, 89 p.
2. Albizu Campos, Pedro, Obras escogidas. 1923-1936, I, (Recop., int. y notas de J. Benjamín Torres), San Juan, Puerto Rico, Jelofe, 1975, 299 p.
3. _____, Obras escogidas. 1934-1935, II, (Recop., int. y notas de J. Benjamín Torres), San Juan, Puerto Rico, Jelofe, 1981, 153 p.
4. _____, Obras escogidas. 1936, III, (Recop., int. y notas de J. Benjamín Torres), San Juan, Puerto Rico, Jelofe, 1981, 134 p.
5. _____, República de Puerto Rico, Montevideo, El Siglo Ilustrado, 1972, 134 p.
6. Álvarez Nazario, Manuel, Introducción al estudio de la lengua española, Madrid, Partenón, 1961, 255 p.
7. _____, La herencia lingüística de Canarias en Puerto Rico. Estudio histórico-dialectal, Pról. de Manuel Alver, San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1972, 352 p.
8. _____, Orígenes y desarrollo del español en Puerto Rico (siglos XVI y XVII), Río Piedras, Puerto Rico, Universitaria, 1962, 470 p.
9. Ayala Francisco, Reflexiones sobre la estructura narrativa, Madrid,aurus, 1970, 78 p.
10. Baquero Goyanes, Mariano, Estructuras de la novela actual, Barcelona, Planeta, 1970, 244 p.
11. _____, Qué es el cuento, Buenos Aires, Columba, 1967, 73 p.
12. _____, Qué es la novela, Buenos Aires, Columba, 1961, 55 p.
13. Baralt, Guillermo A., Esclavos rebeldes. Conspiraciones y sublevaciones de esclavos en Puerto Rico (1795-1873), Río Piedras, Puerto Rico, Huracán,

- 1982, 183 p.
14. Barthes, Roland, Crítica y verdad, Trad. de José Bianco, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972, 82 p.
 15. _____, El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos, Trad. de Nicolás Rosa, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, 247 p.
 16. _____, El placer de texto, Trad. de Nicolás Rosa, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974, 85 p.
 17. _____, Elementos de semiología, 2^a ed., Trad. de Alberto Méndez, Madrid, Alberto Corazón, 1971, 102 p.
 18. _____, Ensayos críticos, Trad. de Carlos Fujol, Barcelona, Seix Barral, 1967, 330 p.
 19. Bayrón Toro, Fernando, Elecciones y partidos políticos de Puerto Rico (1809-1976), Mayagüez, Puerto Rico, Isla, 1977, 284 p.
 20. _____, Las elecciones de 1980, Mayagüez, Puerto Rico, Isla, 1982, 50 p.
 21. Bedeschi, Guisepppe, Introducción a Lukács, Trad. de Néstor Mínguez, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974, 175 p.
 22. Belaval, Emilio S., Cuentos de la Plaza Fuerte, Barcelona, Rumbos, 1963, 104 p.
 23. _____, Cuentos para fomentar el turismo, San Juan, Puerto Rico, Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1946, 131 p.
 24. _____, Problemas de la cultura puertorriqueña, Río Piedras, Puerto Rico, Cultural, 1977, 95 p.
 25. Blanco, Tomás, Cuentos sin ton ni son, Pról. de Margo Arce de Vázquez, San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970, 195 p.
 26. Bosch, Juan, Cuentos escritos en el exilio y apuntes sobre el arte de escribir cuentos, 2^a ed., Santo Domingo, Julio D. Postigo, 1968, 234 p.
 27. Bloch-Nichel, Jean, La "nueva novela", Madrid, Guadarrama, 1967, 153 p.
 28. Buitrago Ortiz, Carlos, Los orígenes históricos de la sociedad precapitalista en Puerto Rico. (Ensayos de etnohistoria puertorriqueña), Río Piedras, Puerto Rico, Huracán, 1975, 111 p.
 29. Castor, Susy, (Coor.), Puerto Rico, una crisis histórica, México, Nuestro Tiempo, 1979, 220 p.
 30. Córdova, Gonzalo F., Santiago Iglesias. Creador del movimiento obrero de Puerto Rico, Río Piedras, Puerto Rico, Universitaria, 1980, 225 p.

31. Delgado, Juan Manuel, El levantamiento de Ciales, /Guaynabo, Puerto Rico/, Guasábara, 1980, 148p.
32. Días Quiñones, Arcadio, El almuerzo en la hierba (Lloréns Torres, Palés Matos, René Marqués), Río Piedras, Puerto Rico, Huracán, 1982, 168p.
33. Diego Badro, J. I. de, Luis Palés Matos y su tras-mundo poético, Río Piedras, Puerto Rico, Puerto, 1973, 121p.
34. Escarpit, Robert, Sociología de la literatura, Trad. de Virgilio Pinera, La Habana, Instituto del Libro, 1970, 198p.
35. Fanon, Frantz, ¡Escucha blanco!, 2^a ed., Trad. de Angel Abad, Barcelona, Nova Terra, 1970, /329_7p.
36. Fernández Juncos, Manuel, Galería puertorriqueña. Tipos y caracteres. Costumbres y tradiciones, Int. de Soncha Ciencias, San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1958, 383p.
37. Fernández Valledor, Roberto, El mito de Cofresí en la narrativa antillana, Río Piedras, Puerto Rico, Universitaria, 1970, 149p.
38. Forster, E. M., Aspectos de la novela, Trad. de Francisco González Zamora, Jalapa, Veracruz, México, Universidad Veracruzana, 1961, 212p.
39. Fromm, Georg H., César Añireu Iglesias. Aproximación a su vida y obra, Río Piedras, Puerto Rico, Huracán, 1977, 130p.
40. García, Corvasio L. y A. C. Quintero Rivera, Desafío y solidaridad. Breve historia del movimiento obrero puertorriqueño, Río Piedras, Puerto Rico, Huracán, 1982, 172p.
41. Gili Gaya, Samuel, Curso superior de sintaxis española, 9^a ed., Barcelona, Edillograf, 1970, 247p.
42. Heredia, Manuel de, Luis Muñoz Marín. Bibliografía abierta, Río Piedras, Puerto Rico, Puerto, 1973, 145p.
43. Laguerre, Enrique A., La llamarada, 8^a ed., México, Orlán, 1982, 374p.
44. Lope Blanch, Juan M., El español de América, Madrid, Albalá, 1967, 150p.

45. Lloréns, Washington, El habla popular de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico, Academia de Artes y Ciencias, 1968, 104p.
46. Lukács, Georg, La novela histórica, México, Era, 1966, 452p.
47. _____, Significación actual del realismo crítico, 2ª ed. español, México, Era, 1967, 181p.
48. Maldonado Denis, Manuel, Puerto Rico. Una interpretación histórico-social, México, Siglo XXI, 1969, 253p.
49. Martín Vivaldi, Gonzalo, Curso de redacción. Teoría y práctica de la composición y del estilo, 10ª ed. corregida y aumentada, Madrid, Paraninfo, 1971, 494p.
50. Meléndez Muñoz, Miguel, Obras completas, I, San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1963, 797p.
51. _____, Obras completas, II, San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1963, 842p.
52. _____, Obras completas, III, San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1963, 971p.
53. Morales Cabrera, Pablo, Cuentos, 2ª ed., Est. bio-crít. de Estheración Fortalatin, San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1966, 437p.
54. Muñoz María, Luis, Memorias. Autobiografía pública. 1898-1940, Tróil. de Jaime Benítez, San Juan, Puerto Rico, Inter American Press, 1982, 302p.
55. Degrán-Fortillo, Mariano, El autonomismo puertorriqueño. Su transformación ideológica (1895-1914), Río Piedras, Puerto Rico, Huracán, 1981, 95p.
56. Oliver Grau, Antonio, Fuentes y leyendas del café, 2ª ed., Est. bio.-crít. de Margarita Vázquez, San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1967, 332p.
57. Ortega y Gasset, José, "Ideas sobre la novela", Adiciones del Quijote e Ideas sobre la novela, 3ª ed., Madrid, revista de Occidente, 1919, p. 142-201.

58. Pagán, Bolívar, Historia de los partidos políticos puertorriqueños (1898-1956), I, San Juan, Puerto Rico-Barcelona, Talleres de Artes Gráficas de Manuel Paréja, 1972, 356p.
59. Historia de los partidos políticos (1898-1956), II, San Juan, Puerto Rico-Barcelona, Talleres de Artes Gráficas de Manuel Paréja, 1972, 420 p.
60. Picó, Fernando, s.j., Libertad y servidumbre en el Puerto Rico del siglo XIX (Los jornaleros utuadeños en vísperas del auge del café), Río Piedras, Puerto Rico, Suracán, 1979, 173p.
61. Registro general de jornaleros. Estado, Puerto Rico (1849-50), Río Piedras, Puerto Rico, Suracán, 1977, 190 p.
62. Quintero Rivera, Ángel G., Conflictos de clase y política en Puerto Rico, Río Piedras, Puerto Rico, Suracán, 1977, 150p.
63. (Sel. y pref.), Lucha obrera. Antología de grandes documentos en la historia obrera puertorriqueña, / Río Piedras, Puerto Rico /, Centro de Estudios de la Realidad Puertorriqueña (CEREP), / 1971 /, 164 p.
64. Quiroga, Horacio, Cuentos, 10ª ed., (Sel., est., prel. y notas crít. e int. de Ricardo Lazo), México, Porrúa, 1966, 198p.
65. Reichard Astaves, Herman, "¿Habrá de ser a la guerra, en la paz y en el corro", El Faro, Aguadilla, Puerto Rico, mayo de 1960, I, 2, p. 51-61.
66. "¿Habrá de ser a la guerra, en la paz y en el corro" (conclusión), El Faro, Aguadilla, Puerto Rico, abril de 1961, II, 1-2, p. 31-46.
67. Ribes Tovar, Federico, Albino Jansen. El revolucionario, Nueva York, Plus Ultra, 1973, 473p.
68. Diestra, Miguel A., Febres y colonialismo. ¿Reforma o revolución?, Río Piedras, Puerto Rico, antillana, 1973, 276 p.
69. Rodríguez Juliá, Edgardo, Las tribulaciones de Jonás, Río Piedras, Puerto Rico, Suracán, 1967, 173p.

70. Rosario, Rubén del, El español de América, Sharon, Conn., The Troutman Press, 1970, 161p.
71. Rosario Natal, Carmelo, La juventud de Luis Muñoz Marín (Vida y pensamiento: 1898-1932), San Juan, Puerto Rico, Master Typesetting de P.R., 1976, 255 p.
72. _____, Puerto Rico y la crisis de la guerra hispanoamericana (1895-1898), Mato Rey, Puerto Rico, Romano Brothers Printing, 1975, 362 p.
73. Rulfo, Juan, El llano en llamas, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, 145 p.
74. _____, Obra completa. El llano en llamas. Pedro Páramo. Otros textos, Pról. y cronología de Jorge Saffinelli, Miranda, Venezuela, Ayacucho, 1977, 299 p.
75. Sánchez Vázquez, Adolfo, (Pról. y pról.), Antología. Textos de estética y teoría del arte, México, U.N.A.M., 1972, 492 p.
76. _____, Las ideas estéticas de Marx (ensayo de estética marxista), 4ª ed., México, U.N.A.M., 1974, 295 p.
77. Scarsano, Francisco A., ed., Inmigración y clases sociales en el Puerto Rico del siglo XIX, Río Piedras, Puerto Rico, Huracán, 1961, 200 p.
78. Silés, Juan Ángel, Prontuario para la historia del movimiento obrero puertorriqueño, Río Piedras, Puerto Rico, Editorial, 1973, 201 p.
79. _____, Pedro Albizu Campos, Río Piedras, Puerto Rico, Antillana, 1973, 104 p.
80. Quevedo, Jesús, Los caribes: Realidad o fábula. Anuario de rectificación histórica, Río Piedras, Puerto Rico, Antillana, 1976, 157 p.
81. Taller de formación política, ¡Huelga en la caña! 1933-34, Río Piedras, Puerto Rico, Huracán, 1962, 101 p.
82. _____, La cuestión nacional: El Partido Nacionalista (aspectos de las luchas económicas y políticas de la década de 1920-30), Río Piedras, Puerto Rico, Huracán, 1982, 207 p.

83. Todd, Roberto H., Estampas coloniales, San Juan, Puerto Rico, Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1953, 171 p.
84. _____, Génesis de la bandera puertorri-
cuana. Estances. Henna. Arriliaga, 2ª ed., Madrid, Iberoamericanas, 1967, 222 p.
85. Todorov, Tzvetan, Introducción a la literatura fen-
tástica, Trad. de Silvia Delpy, Buenos Aires, Tiempo
Contemporáneo, 1972, 212 p.
86. Torres, J. Benjamín, El proceso judicial contra Pedro
Albizu Campos en el 1936, 2ª ed., San Juan, Puerto
Rico, Jelofe, 1979, 40 p.
87. Vargas Llosa, Mario, García Márquez: Historia de un
delicito, Barcelona-Caracas, Monte Avila, 1971, 667 p.
88. [Varios], Hablan sobre Albizu Campos, (Recop. int.
y notas de J. Benjamín Torres), San Juan, Puerto Rico,
Jelofe, 1979, 128 p.
89. Wilder, Thornton, The Bridge of San Luis Rey, 9ª ed.,
New York, Washington Square Press, 1962, 117 p.
90. Woolf, Virginia, Las olas, 3ª ed., Trad. y pról. de
Lanca Franulic, Santiago de Chile, Breilla, 1967,
[249] p.

ÍNDICE GENERAL

	<u>Páginas</u>
<u>INTRODUCCIÓN</u>	I-IV
<u>ABREVIATURAS</u>	V
<u>CAPÍTULO I : ESCORZO BIOGRÁFICO DE JOSÉ LUIS GONZÁLEZ</u>	1-42
A. <u>Los primeros años</u>	1-2
1. <u>Estudios iniciales</u>	1-2
B. <u>La vocación narrativa</u>	2-8
1. <u>Mentores y fuentes</u>	2-8
C. <u>Los años universitarios: Nacimiento de un autor</u>	8-18
1. <u>En la sombra</u>	8-10
2. <u>El periodista (1)</u>	11-13
3. <u>Los 5 cuentos de sangre</u>	13-14
4. <u>El periodista (2)</u>	14-16
5. <u>Estudios posgraduados: Nueva York</u>	16-18
Ch. <u>Regreso</u>	18-20
1. <u>El hombre en la calle</u>	18-20
D. <u>Ajetreo político y Paisa</u>	20-23
1. <u>Foro nacional e internacional</u>	20-23
E. <u>El exilio mexicano</u>	23-28
1. <u>En este lado</u>	23-25
2. <u>Silencio y revaloración</u>	25-28
F. <u>Redescubrimiento</u>	28-30
1. <u>Ciclo creador</u>	28-30
G. <u>Reencuentro: Raíces en tierra</u>	30-36
1. <u>Reediciones y Mambrú se fue a la guerra</u>	30-36
H. <u>Retorno</u>	36-40
1. <u>Polémica</u>	36-40
I. <u>Ir y venir</u>	40-42
1. <u>Nuevos bríos</u>	40-42
<u>CAPÍTULO II : EL CUENTO EN LA GENERACIÓN DEL 50</u>	43-93
A. <u>Concepto generacional</u>	43-50
1. <u>Ideas iniciales</u>	43-45

2. <u>Teoría generacional de José Ortega y Gasset</u> ..	45-48
3. <u>Julius Petersen: "Las generaciones literarias"</u> ..	48-50
B. <u>La Generación del 50</u>	50-92
1. <u>Algunos antecedentes</u>	50-52
2. <u>Factores generacionales</u>	53-73
a. <u>Ubicación cronológica</u>	55
b. <u>Estudios realizados</u>	55-56
c. <u>Experiencias históricas</u>	56-64
ch. <u>Experiencias culturales y guías literarios</u> ...	64-67
d. <u>Preocupaciones generales: temas</u>	67-70
e. <u>Rasgos artísticos comunes: técnicas y estilos.</u>	70-73
3. <u>Los autores y su producción cuentística</u>	73-92
a. <u>Abelardo Díaz Alfaro</u>	76-79
b. <u>José Luis González</u>	79
c. <u>René Marqués</u>	80-81
ch. <u>Emilio Díaz Valcárcel</u>	81-84
d. <u>José Luis Vivas Maldonado</u>	84-87
e. <u>Pedro Juan Soto</u>	87-88
f. <u>Edwin Figueroa</u>	88-89
g. <u>Salvador H. de Jesús</u>	89-90
h. <u>Luis Rafael Sánchez</u>	90-91
i. <u>Otros cuentistas</u>	91-92
C. <u>Breves recapitulaciones</u>	92-93
<u>CAPÍTULO III : ORBE NARRATIVO DE JOSÉ LUIS GONZÁLEZ</u>	94-188
<u>LOS CUENTOS</u>	94-188
A. <u>Breve trasfondo histórico: 1898-1940</u>	94-97
B. <u>Período de transición: El mundo de los años 30</u>	98-115
1. <u>En la sombra (1943): Inicios</u>	98-99
a. <u>Título</u>	99-101
b. <u>Argumentos</u>	102-110
2. <u>5 cuentos de sangre: Continuidad y transición</u> ...	110-113
a. <u>Título</u>	110-111
b. <u>Argumentos</u>	111-113
3. <u>Relatos sueltos (1942-1944): Prolongación</u>	113-115
C. <u>Plenitud creadora: El arte del 50</u>	115-139

1. <u>El hombre en la calle (1948)</u>	115-122
a. <u>Título</u>	117-118
b. <u>Argumentos</u>	118-122
2. <u>En este lado (1954)</u>	122-123
a. <u>Título</u>	123
b. <u>Argumentos</u>	123-123
3. <u>La galería y otros cuentos (1972)</u>	123-129
4. <u>Hembrú se fue a la guerra (y otros relatos)</u> <u>(1972)</u>	129-134
5. <u>En Nueva York y otras desgracias (1973)</u>	134-136
6. <u>Veinte cuentos y Paiza (1973)</u>	136
7. <u>Cuento de cuentos y once más (1973)</u>	136-137
8. <u>Dos relatos: "Sin agravio" (1974) e "Historia</u> <u>de vecinos (1975)</u>	137-139
Ch. <u>Temas</u>	139-171
1. <u>El dependiente capitalismo rural de la Colonia.</u>	141-153
2. <u>El dependiente capitalismo urbano de la Colonia</u>	153-163
3. <u>El complejo económico capitalista en Nueva York</u>	163-165
4. <u>El complejo económico imperialista</u>	165-171
D. <u>Personajes</u>	171-183
1. <u>Niños y adolescentes</u>	174-179
2. <u>Mujeres</u>	179-183
3. <u>Hombres</u>	183-188
<u>CAPÍTULO IV : ORBE NARRATIVO DE JOSÉ LUIS GONZÁLEZ</u>	189-290
<u>LOS RELATOS NOVELÍSTICOS</u>	189-290
A. <u>Concepción teórica de la novela</u>	189-192
B. <u>Vocación narrativa</u>	192-194
C. <u>Paiza: Primer intento</u>	194-210
a. <u>Título</u>	199
b. <u>Argumento</u>	200-203
c. <u>Temas</u>	203-210
Ch. <u>Hembrú se fue a la guerra: Recuperación</u>	210-222
a. <u>Título</u>	211-212
b.1. <u>Argumentos. Primera jornada: "Liberación"</u>	212-213
b.2. <u>Segunda jornada: "Los héroes"</u>	213-216

b.3. <u>Tercera jornada: "Maruja (seis años después)"</u>	216-218
c. <u>Temas</u>	218-222
D. <u>Balada de otro tiempo: Búsqueda</u>	222-241
a. <u>Título</u>	224-225
b. <u>Argumento</u>	225-231
c. <u>Temas</u>	231-241
E. <u>La llegada (Crónica con "ficción"): Retorno y sondeo.</u>	241-271
a. <u>Título</u>	244-248
b. <u>Argumento</u>	248-257
c. <u>Temas</u>	257-271
F. <u>Personajes</u>	271-290
1. <u>Significación ideológica</u>	271-285
2. <u>Caracteres, tipos y siluetas</u>	285-290
<u>CAPÍTULO V : ESTRUCTURA NARRATIVA</u>	291-392
A. <u>Preámbulo</u>	291-293
B. <u>Técnicas narrativas</u>	293-392
1. <u>Perspectiva o punto de vista</u>	295-327
a. <u>Tercera persona: Omnisciencia y objetivismo</u> ...	296-308
b. <u>Primera persona</u>	308-319
1) <u>Monólogo interior</u>	310-318
2) <u>Ficcionalización del lector</u>	318-319
c. <u>Convivencia de enfoques</u>	319-321
ch. <u>Perspectiva múltiple y sucesiva</u>	321-324
d. <u>Pluralidad de perspectivas</u>	324-327
2. <u>Composición: Tiempo y espacio</u>	327-343
a. <u>Relato lineal ininterrumpido</u>	328-330
b. <u>Relato lineal fragmentado</u>	330-338
1) <u>Cuadros en orden cronológico</u>	330-333
2) <u>Cuadros intercentados por recuerdos</u>	333-335
3) <u>Cuadros de narración quebrada</u>	335-338
c. <u>Relato en yuxtaposición</u>	338-340
ch. <u>Relato en contrapunto</u>	340-341
d. <u>Relato circular</u>	341-343
3. <u>Recursos fundamentales</u>	343-381
a. <u>Narración</u>	344-357

b. <u>Descripción</u>	357-363
c. <u>Diálogo</u>	363-381
4. <u>Recursos adicionales</u>	381-392
a. <u>Símbolo</u>	382-385
b. <u>Ficcionalización de la literatura</u>	385-388
c. <u>Ironía personal o situacional</u>	388-392
 <u>CAPÍTULO VI : EL LENGUAJE NARRATIVO DE JOSÉ LUIS GON-</u>	
<u>ZALEZ</u>	393-447
A. <u>Conceptos generales</u>	393-395
B. <u>Redacción original</u>	395-412
1. <u>Lenguaje y retórica</u>	395-397
a. <u>En la sombra (1943)</u>	397-399
b. <u>5 cuentos de sangre (1945)</u>	399
c. <u>El hombre en la calle (1948)</u>	400-401
ch. <u>Paisa (1950)</u>	401-402
d. <u>En este lado (1954)</u>	402-405
2. <u>Construcciones de tipo popular</u>	405-407
3. <u>Figuras retóricas</u>	407-411
a. <u>Metáforas y símiles</u>	408-409
b. <u>Prosonopeya</u>	409
c. <u>Onomatopceyas</u>	409-410
ch. <u>Reiteraciones</u>	410
d. <u>Paradojas e hipérboles</u>	410-411
e. <u>Imágenes</u>	411
4. <u>Palabras finales</u>	411-412
C. <u>Revisiones</u>	412-440
1. <u>Justificaciones del autor</u>	412-416
a. <u>La realidad mexicana: Estudios y traducciones</u>	412-413
b. <u>Revaloración</u>	413-416
2. <u>Variante: Aspectos estilísticos y gramaticales.</u>	416-434
a. <u>Léxico</u>	417-421
1) <u>Uso de regionalismos</u>	417-418
2) <u>Construcciones populares o coloquiales</u> ..	418-419
3) <u>Tratamiento del inglés</u>	419-421
b. <u>Categorías gramaticales</u>	421-430

1) <u>Sustantivos</u>	422-423
2) <u>Adjetivos</u>	423-425
a) <u>Calificativos</u>	423-425
b) <u>Determinativos</u>	425
3) <u>Artículos</u>	425-426
4) <u>Verbos</u>	426-428
5) <u>Adverbios</u>	428-429
6) <u>Preposiciones</u>	429
7) <u>Generalizaciones</u>	429-430
c. <u>Sintaxis</u>	430-432
ch. <u>Fonética</u>	432-433
d. <u>Ortografía</u>	433-434
3. <u>Cambios diversos</u>	434-437
4. <u>Reestructuraciones</u>	437-440
Ch. <u>Últimas creaciones</u>	440-447
<u>CONCLUSIONES</u>	448-455
<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	456-501
<u>BIBLIOGRAFÍA SUPLEMENTARIA</u>	502-509
<u>ÍNDICE GENERAL</u>	510-515