



01068
24.1

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Las ideas de M. M. Bajtin y la estética
del mundo abierto: reflexiones sobre
Figuraciones en el mes de marzo
de E. Díaz Valcárcel



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
ESTUDIOS SUPERIORES

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
MAESTRO EN LETRAS IBEROAMERICANAS
P R E S E N T A
EDUARDO E. PARRILLA SOTOMAYOR

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

1987



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.

Indice

Introducción.....	1
I. La arquitectónica del asar creador.....	33
II. Las formas de la realidad fragmentada.....	87
III. Imagen y carnavalización de la palabra.....	161
IV. El otro y la autocrítica de la seriedad.....	238
Conclusión.....	310
Apéndice.....	314
Bibliografía.....	329

Introducción

El motivo de esta investigación aspira a alcanzar dos objetivos que se entrelazan hasta fundirse en un sólo cauce más allá de la apariencia y de la teoría de museo. Uno de ellos gira en torno a Figuraciones en el mes de marzo, obra comúnmente denominada "novela", la cual en su momento resultó ser un hito en la historia literaria de Puerto Rico, país natal de su autor. Nuestro interés por abordarla al filo de cumplirse quince años de su primera edición, de su resonancia en el ámbito nacional y su mérito consagrado,¹ obedece precisamente a un afán por reivindicar su valía estética, así como a una curiosidad por conocer su significación socio-histórica.

Se entiende por ello que nuestro enfoque no pudo prescindir de la historia de la literatura puertorriqueña, sobre todo en lo

1. En el año 1971 Figuraciones en el mes de marzo fue sometida al certamen de la editorial Seix Barral, pero tan sólo pudo llegar a finalista. Para ese año, según afirmaban algunos comentaristas, todavía se hallaba fresca la controversia surgida en torno al caso Padilla, y dado el caso de que Figuraciones es una obra abiertamente izquierdista, o por decirlo de otro modo, altamente compenetrada por el espíritu de liberación y justicia social afín a la Revolución Cubana, tras el cierre del certamen, se llegó a señalar por más de un comentarista y crítico, que el premio había sido otorgado a la novela Sonámbulo del sol de Nivaria Tejera, por razones puramente políticas. Para tener una idea de lo bien fundadas que son estas conjeturas, baste señalar que esta novela escrita por una cubana en el exilio ya había sido publicada en francés, lo que hubiese sido razón suficiente para descalificarla del certamen. Pero más aún, algunos hasta llegaron a manifestar que Figuraciones se hacía más acreedora del premio que la novela galardonada, con la secuela de que la obra del boricua no pudo obtener una mayor resonancia que le daría la editorial al ser lanzada comercialmente.

tocante a la novela, ni del desenvolvimiento social del país, poniendo en primer plano la época con la que dialoga la obra. No obstante, nuestro análisis dista de ser uno estrictamente sociológico (en un sentido estrecho). Más bien se trata de una búsqueda que afina de entrada en la estética de la novela con algunas implicaciones de carácter semiótico, para de ahí pasar a la sociedad en la que cobró contenido la obra.

Puerto Rico forma parte del mundo caribeño y dentro de la familia hispanoamericana de los países afrohispanicos. En la medida en que la actividad cultural de los países latinoamericanos, y debido a sus particularidades socio-económicas, ha gravitado durante muchísimo tiempo en torno al sol occidental, europeo y estadounidense, el círculo geocultural trazado por nosotros en un principio se siguió expandiendo hasta el punto de tener que admitir el hecho de que a estas alturas no se puede prescindir de la cultura mundial si se quiere profundizar en una obra artística.

Nuestra investigación como cualquier investigación que se proponga una objetividad lo más contigua a un método científico, ha seguido las pistas que nos ha sido posible rastrear aquí y allá. El haber escogido a Figuraciones y no a otra obra como blanco de nuestras indagaciones e inquietudes artísticas, pone también de manifiesto un deseo de inyectarle nuevos bríos a los estudios literarios y semióticos, aspirando en todo momento a suscitar y estrechar un diálogo entre estudiosos de dentro y fuera del país, tarea asaz necesaria tanto para la investigación

como para la creación artística y la educación. Es a propósito de imperativos como éstos por lo que también debemos asumir una actitud crítica y autocrítica ante las limitaciones de toda índole que preconizan una concepción tergiversada del arte y la producción literaria y un esteticismo raquítico que a menudo sólo llega a merecer un bostezo por parte del aficionado a las letras, ya sea como lector o como lector-creador.

Con este mismo espíritu que nos induce a ponernos al día en los estudios literarios, se hace comprensible nuestro segundo objetivo no menos esencial, el cual consiste en poner a prueba las ideas estáticas del cada vez más reconocido filósofo ruso Mijaíl Mijáilovich Bajtín, en vistas a ofrecer una explicación eficiente de Figuraciones en el mes de marzo. Para evitar malentendidos, valga aclarar que cuando empleamos la frase "poner a prueba" no es que nos propongamos un cuestionamiento teórico, sino más bien un reconocimiento por vía de la aplicación de la teoría a la práctica o de sus métodos prácticos de análisis a una obra como Figuraciones, la cual nos toca de cerca como acontecimiento literario y social. Sólo así, descubriendo en la praxis la validez y las implicaciones de un presupuesto teórico, el conocimiento pasa de ser una mera interpretación a un instrumento de trabajo. Sin perder de vista que Bajtín forma parte del pensamiento marxista antidogmático contemporáneo,²

². Para I.R. Titunik resulta indudable que el círculo Bajtín se iniciara bajo el espíritu marxista, o más específicamente como un recomienzo que sobre nuevas premisas prometía, como bien se ha hecho realidad, orientarse hacia la profundización en los estudios marxistas de la ideología. Ya

nuestro enfoque cimentado eminentemente en sus reflexiones, se cuida en todo momento de presionar el análisis por hacer valer planteamientos puramente teóricos. En estos casos hemos preferido acudir a las aportaciones de otras fuentes, así como a nuestras propia extrapolaciones, pero intentando siempre armonizarlas con los fundamentos ideológicos sobre los que descansa la obra de Bajtin.

Esta voluntad expresa no obedece a la estética intrínseca en el pensamiento bajtiniano, ni a un ciego o alatargado acto de fidelidad, sino al convencimiento de que su enfoque dialógico excede las inconsistencias del estructuralismo, aventajando por mucho la hipertrofia positivista. En otras palabras, sin una posición ideológica afín a su visión de mundo, la esencia de sus hallazgos corre el riesgo de desvirtuarse. Es el caso, por ejemplo, de El texto de la novela de J. Kristeva,³ en donde se valoran en un mismo plano y como verdades equivalentes las ideas de Bajtin junto a algunos enfoques propios de la lingüística estructural, otros propios de la gramática generativa y otros de la lógica matemática que sirve de soporte a la llamada filosofía del lenguaje. Pero lo que es peor, en este libro se incurre en la

en estos primeros años, los escritos del sabio plantean los lineamientos básicos de su filosofía del lenguaje a los que nunca renunció. (Titunik I.R., "Metodo formal e metodo sociologico (Bachtin, Medvedev, Volosinov) nella teoria e nello studio della letteratura", En: Michail Bachtin, semiótica, teoria della letteratura e marxismo, Bari, Dedalo libri, 1977, p. 163).

3. Kristeva Julia, El texto de la novela, Barcelona, Lumen, 1981, pp. 291.

mistificación misma de su pensamiento, ya que su autora traduce sus ideas a una terminología propia de la lingüística estructural cuyo enfoque en su conjunto fue rechazado por Bajtín.⁴ A propósito, conviene señalar aquí cierta tendencia a simplificar las ideas del filósofo que ya comienza a proliferar y debe evitarse. Nos referimos específicamente a la vulgarización de la noción "carnavalesco" la cual ya aparece en revistas y periódicos a guisa de motivo artístico, pero a menudo desarraigada de los vínculos teóricos reales expuestos por Bajtín.⁵

4. Bajtín incluso llegó a declarar: "Mi actitud frente al formalismo: la diferente comprensión de la especificidad; el menosprecio del contenido lleva a una "estética material"; no "hacer", sino crear (del material se obtiene únicamente un "artículo", un "objeto"); la falta de comprensión de la historicidad y del cambio). La importancia positiva del formalismo (nuevos problemas y nuevos aspectos en el arte); lo nuevo en sus primeras y más creativas etapas adopta formas unilaterales y extremas. Mi actitud frente al estructuralismo. En contra del afán de encerrarse en un texto. Categorías mecanicistas: "oposición", "cambio de códigos" (poliestilismo de Eugenio Oneguin en la interpretación de Lotman y la mía). La consecutiva formalización y despersonalización: todas las relaciones tienen carácter lógico (en el sentido amplio de la palabra). Mientras que yo en todo oigo vozes y relaciones dialógicas entre ellas. El principio de la complementaridad también lo entiendo dialógicamente. Una alta evaluación del estructuralismo. El problema de la "exactitud" y la "profundidad". La profundidad de penetración en el objeto (cosa) y la profundidad de penetración en el sujeeto (personalismo)." (Bajtín M.M., Estética de la creación verbal, México, Siglo XXI, 1982, p. 392.

5. Pero la tendencia a tergiversar las ideas de Bajtín va más allá de meros artículos periodísticos y de revistas. El investigador literario Alfred J. MacAdam, e.g., en su libro Modern latin american narratives, the dreams of reason, (Chicago, 1977, p. 9) alega que "la sátira latinoamericana es una literatura carnavalesca, una literatura del mundo puesto al revés, combinando la tradición literaria

Tanto la vida y la obra de Bajtin han sido y seguirán siendo pasto de discusiones y controversias. En el plano puramente biográfico, las circunstancias históricas en que tuvo que medrar el teórico, además de ciertos actos de su personalidad un tanto excéntrica, han arrojado sombras en cuanto a algunos aspectos relevantes tales como la ya reconocida autoría del sabio sobre tres libros aparecidos bajo la rúbrica de dos de sus discípulos, la desaparición de algunos de sus ensayos y el desenvolvimiento mismo del círculo Bajtin allá por los años diez y veinte. Al respecto, algunas semblanzas como la de A.J. Werhrie a la introducción a The formal method in literary scholarship, la de

occidental con las contradicciones culturales de Latinoamérica", pero ya en el análisis propiamente dicho demuestra, por ejemplo, en su examen de Cien años de soledad de G. García Márquez que su concepto de carnavalización literaria resulta ser muy epidérmico, y por lo tanto, a la luz de los planteamientos de Bajtin en La palabra en la novela y en Problemas de la poética de Dostoiévski, podría ser rebatible un juicio como éste, si es que se entiende como un mundo al revés. Ciertamente, en la obra del narrador colombiano hay carnavalización literaria, pero nuestra crítica va dirigida a lo que llamamos la tradición monológico-regionalista de la crítica literaria, la cual se distingue por generalizaciones dogmáticas obstinadas en agrupar a los autores por "sellos inconfundibles" que bien vistos no existen, a veces más como un compromiso moral justiciero y hasta conmovedor, pero desde una perspectiva objetiva, imprecisos. Por eso, nos parece aventurado plantear que en la sátira latinoamericana en general hay un mundo al revés. Otro caso parecido a éste lo hallamos en el ensayo de E. Rodríguez Monreal, "Carnaval/Antropofagia/Parodia", (Revista Iberoamericana, núm. 108-9, 1979, p. 407). A propósito de Bajtin, este crítico señala ejemplos convincentes de parodia, pero se excede al relacionar la carnavalización a una tradición vivencial latinoamericana, lo que nos hace evocar los planteamientos de A. Carpentier sobre "lo real maravilloso".

estático, todo a la vez dentro del marco del materialismo dialéctico.

La trascendencia que reviste su obra sobrepasa la puesta en evidencia de una erudición prodigiosa. Bajtin no sólo fue un lector incansable y profundo y un crítico filosófico sagaz, sino que además, supo ser consecuente con la ética cristiano-marxista.⁸ Como profesor se le recuerda por su desprendimiento hacia sus propias ideas y sus libros mismos son índice de una actitud autocrítica que lo llevó a rectificaciones y rupturas. A despecho de esos cambios su pensamiento no desmerece en claridad. A través de sus ensayos, no obstante, se aprehende una intensificación consistente de ciertos hallazgos teóricos a los que Bajtin nunca renunció y que son el hilo conductor de toda su filosofía sobre el lenguaje. Esta coexistencia entre las variaciones y la estabilidad de su pensamiento ha sido reconocida por T. Subnova:

"Las ideas de Bajtin, a pesar de toda su variedad, forman un todo: es un campo de problemas contiguos que durante un largo periodo de tiempo fueron enfocados desde varios puntos de vista, sin haber elaborado el autor una terminología fija. En muchas ocasiones nombra una misma cosa con diferentes términos (por ejemplo, en 1929 llama "tama" del discurso lo que a partir de más o

⁸. Bajtin encarnó en su personalidad un nuevo tipo de sensibilidad, ante todo, antiautoritaria y dialéctica. Aunque pudiera parecer contradictorio, él pudo armonizar en su visión de mundo tanto sus creencias cristiano-ortodoxas, como lo testimonia el hecho de que fue enterrado con las exequias de ese credo, y su enfoque marxista, ostensible en la comprensión de lo material corporal dentro de la percepción carnavalesca del mundo, así como en la teoría del dialogismo.

menos 1935 llamaría "sentido"), y al contrario, con un mismo término a veces llama diferentes cosas (palabra: discurso, enunciado, arte literario, etcétera)."⁹

De esta manera, la actividad filosófica de Bajtin se fue regenerando como una espiral en la que cada comba representa una nueva confirmación de las bases seminales de su pensamiento, cuyo punto de apoyo parece fundarse en los ensayos Autor y personaje en la actividad estética (1922-24), y El problema del contenido material y forma en la creación verbal (1924). Para servir de guía al lector no familiarizado, nos parece pertinente considerar aquí las nociones esenciales que configuran el pensamiento de Bajtin. Con ello, además, se facilitará el análisis ulterior de Figuraciones.

El pensamiento de Bajtin se extiende hacia muchas direcciones a la vez; su tesitura abarca una epistemología, una antropología, una filosofía del lenguaje, una estética y hasta una ética, todas ellas interpenetradas y enlazadas al tronco común del materialismo dialéctico. Es por eso que podría hablarse de un sistema bajtiniano. El alcance de sus indagaciones se ve respaldado, por otro lado, por el hecho de que esos campos coinciden con planteamientos y criterios de otros pensadores contemporáneos de prestigio como M. Merleau-Ponty, J. Piaget y M. Foucault en la epistemología y con E. Auerbach, E.R. Curtius, N. Frye y O. Paz, entre otros en lo concerniente a la historia

⁹. Bubnova Tatiana, "El texto literario, producto de interacción verbal. Teoría del enunciado de Bajtin", Acta Poética, vols. 4-5, 1982-83, p. 216.

literaria y la estética. Además podrían señalarse aproximaciones a algunas tendencias de la psicología actual, así como a las aportaciones al estudio de la palabra de teóricos como E. Benveniste y Y. Lotman.

Para Bajtin la palabra lo es casi todo en la vida humana, y ésta sólo cobra sentido y plenitud a la luz de un entorno material vivo:

1) La ideología no puede estar divorciada de la realidad material del signo (es decir localizada en la "conciencia" o en otras regiones vagas y evasivas);

2) El signo no puede estar divorciado de las formas concretas del intercambio social (comprender que el signo es parte del intercambio social organizado y, en cuanto tal, no puede existir fuera de aquél, convirtiéndose en un mero artefacto físico);

3) La comunicación y sus formas no pueden estar divorciadas de las bases materiales.¹⁰

Estas tres premisas planteadas como un presupuesto teórico para el estudio de la palabra en la vida social, rigen de un modo consistente, aunque con mayor o menor complejidad todo proceso conductual. En la primera se atiende al hecho de que todo acto comunicativo se lleva a efecto en un territorio interindividual que, por lo tanto, presupone dos o más conciencias en juego. Por territorio interindividual se entiende aquel umbral espacio-temporal en donde factores como la esfera social y sus condiciones concretas inmediatas, así como el fondo aperceptivo

10. Voloshinov V.N., El signo ideológico y la filosofía del lenguaje, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976, p. 34.

de ambos interlocutores durante el intercambio verbal, inciden en el sentido de un acto enunciativo. Ese acto comunicativo se orienta hacia la conciencia ajena (inmediata, virtual o imaginaria) implicado ya por la palabra ajena preexistente también inmediata y/o lejana (premisa núm. 2). Es decir, se trata de un acto social de carácter verbal. Pero además, y más importante aún, ese acto comunicativo delata de algún modo la extracción social, las condiciones materiales de existencia reflejadas en la totalidad del ser,¹¹ y de un modo más indirecto hasta los lenguajes sofisticados de una clase en su lucha por el poder (e.g. discurso político de carácter demagógico, lenguaje publicitario, etc.) (premisa núm 3).

Bajo las superestructuras ideológicas imperialistas con sus regiones de dominio, cada nación conserva sus respectivas superestructuras ideológicas más o menos independientes, pero a la vez en correspondencia a un consenso histórico. Más abajo interactúan las diversas clases y grupos sociales, las relaciones interindividuales de todo tipo, y como último bastión de la ideología subyace la conciencia individual, la cual guarda su proporción con relación a las demás esferas, como campo de batalla de la lucha de clases en el tablero de la historia. De ahí que Bajtín, en oposición a los conceptos de "inconsciente" y "conciencia" de la psicología freudiana llegara a plantear que la conciencia humana se halla inextricablemente fundada en dos

11. A través de todo este trabajo empleamos el concepto *ser* como sinónimo de individuo en el sentido más lato.

instancias, una orientada hacia el exterior (conciencia oficial), y otra orientada hacia el interior (conciencia no-oficial). En la frontera entre estas dos manifestaciones (palabra exterior e interior), cobra cuerpo la ideología conductual.¹²

Esta concepción dual de la conciencia humana reviste una enorme importancia para la filosofía del lenguaje de Bajtin, ya que en su totalidad ella es reflejo de la palabra socialmente matizada y transmitida por las voces ajenas que rodean a ese ser a través de cada uno de sus estadios vitales. Para Bajtin, toda criatura al nacer despierta a la palabra ajena, y más aún, se va templando en ella:

"El niño empieza a verse por primera vez mediante la mirada de la madre y empieza asimismo a hablar de sí empleando los tonos emocionales y volitivos de ella, acariciándose con su primera expresión propia; así por ejemplo, aplica a su persona y a los miembros de su cuerpo los diminutivos en un tono correspondiente: "mi cabecita, manita, piernita", etc.; de esta manera se define a sí mismo y sus estados a través de la madre, de su amor por él, se define como objeto de sus caricias y besos; parecería que valorativamente el niño está conformado por sus brazos."¹³

Pero la existencia de todo ser tiende más o menos hacia un movimiento centrifugo. Tarde o temprano, y a medida ese niño va abriendo los ojos a la realidad circundante, la palabra que la nombra y qualifica se va tornando contradictoria y compleja. Del mundo primigenio familiar el niño se proyecta al mundo social

12. Voloshinov V.N., (Freudianism), p. 88.

13. Bajtin M.M., (Estética), ps. 51-52.

externo, por ejemplo, la escuela, en donde su relación dialógica con los seres ajenos lo obligan a adoptar nuevas posturas. Con el correr de los años, ese ser ya adulto ha aprendido a asumir ciertos y determinados roles que la vida práctica exige en las diversas esferas de una sociedad y ante toda la variedad de seres ajenos que constituyen el espectro ideológico de una formación social.

Si convenimos en que todo ser humano se mueve de la unidad a la multiplicidad, no resulta extraño concluir que la conciencia humana en su interacción dialógica con la infinidad de esferas sociales del mundo, resulte ser de algún modo plural. En ella incide la palabra no como unidad de un sistema, sino cargada de juicios valorativos que asumen una postura puesta en contacto con el horizonte ideológico de ese otro ser o entidad. La palabra externa se halla en todo momento estratificada, ya sea sutil o burdamente, con empaque de tecnicismos o más libre. Como veremos con mayor detenimiento más adelante, esa estratificación social de la palabra, según Bajtin, conforma dentro de una lengua nacional dada los estilos diferenciados del habla como son los dialectos sociales, modos de ser de grupos, jergas profesionales, lenguajes de géneros discursivos y literarios, lenguajes de generaciones y edades, lenguajes de corrientes ideológicas, políticas, literarias, lenguajes de círculos y de modas de un día, lenguajes de días y hasta horas socio-políticas, etc. A todo esto, añade T. Bubnova:

"Todas estas variedades, en cuanto se reconocen como pertenecientes a un grupo social identificable, son lenguajes sociales. Un lenguaje social, según Bajtín no es un conjunto de marcas lingüísticas que identifican una lengua frente a otras, sino una totalidad concreta de indicios que se realizan dentro del marco de una lengua única, y que se define por trasposiciones semánticas, selecciones léxicas y en parte también por la sintaxis; se trata de un horizonte lingüístico social concreto, consciente de su distinción, dentro de los límites de una lengua."¹⁴

Los lenguajes sociales en su totalidad constituyen a la pluralidad discursiva social, término este que corresponde a lo que para la lingüística estructural se conoce como sistema de la lengua (aunque claro está, sin perder de vista la diferencia sustancial entre ambos enfoques). La pluralidad discursiva de una lengua nacional, según Bajtín, exhibe un dinamismo que se produce como una interacción de dos fuerzas: las centripetas tendientes a unificar y centralizar el mundo ideológico verbal en aras de un consenso comunicativo, y las fuerzas centrifugas, las cuales descentralizan y abigarran la norma a la que tienden las centripetas.

Puesto que las sociedades están divididas en clases, la interacción dialógica entre esos grupos sociales con sus respectivas y a la vez variantes visiones de mundo, transforman entre sí la palabra. Pero valga aclarar que estos procesos no suceden de manera pura, es decir, de un modo unívoco. Un sociolecto o un lenguaje ritual de amigos se sostiene en cierta medida sobre la norma de las fuerzas centripetas, de modo que

14. Subnova Tatiana, Op. cit., p. 219.

cada expresión concreta de un sujeto hablante es un punto en el que las fuerzas centripetas como las centrifugas se cruzan de una y otra forma. Por otro lado, hay esferas de la vida cotidiana que se prestan más para la expresión de unas fuerzas o de las otras, y existen sectores sociales que se inclinan más por un habla centralizada o descentralizada (e.g. el lenguaje de un intelectual de élite en contraste con el de un pícaro de arrabal).

Todo cuanto hemos venido exponiendo hasta ahora podría conceptuarse como una descripción perspicaz de la complejidad de una lengua, si no es porque Bajtin supo además formular y demostrar fehacientemente la especificidad dialéctica de la palabra dentro del acto discursivo, esto es, el dialogismo:

"Tal o cual punto de vista creador, posible o ya realizado, no llega a ser necesario o indispensable de un modo convincente, más que correlacionado a otros puntos de vista creadores: es solamente cuando sobre sus fronteras nace la necesidad absoluta de ese punto de vista en su originalidad creadora, la cual halla su fundamento y su justificación legítima; pero al interior de sí mismo, fuera de toda participación con la unidad de la cultura, no es más que un hecho en bruto y su originalidad puede aparecer simplemente como arbitraria, como un capricho.

Por lo tanto, no debe imaginarse el dominio cultural como una entidad espacial habiendo unas fronteras, y por consiguiente un territorio interior. No existe territorio alguno, se halla totalmente situado sobre unas fronteras que pasan en todas direcciones, atravesando cada uno de sus aspectos; la unidad sistemática de la cultura se extiende a los átomos de la vida cultural así como el sol se refleja en cada gotita. Todo acto cultural vive en sustancia sobre unas fronteras; de ahí su seriedad y su importancia; sacado

fuera de sus fronteras pierde pie, llega a ser vacío, arrogante, degenera y muere."¹⁵

En otras palabras, el sentido implícito en todo acto comunicativo no se da en el vacío, se halla siempre atravesado por algún antecedente discursivo que a la vez se remonta a un trasfondo, a toda una red discursiva socio-histórica preexistente (~~carácter concretamente sistemático de la cultura~~), como si la expresión verbal misma, compenetrada por los temas de la vida fuera un agente catalítico inagotable o "como una mónada reflejando todo en sí y reflejándose en todo."¹⁶ Enfoquémoslo desde otra perspectiva:

"La verdad no nace ni se encuentra en la cabeza de un sólo hombre, sino que se origina entre los hombres que buscan la verdad conjuntamente, en el proceso de su comunicación dialógica."¹⁷

Para una sola conciencia, la verdad de los aspectos más relevantes de la existencia humana suele fijarse como un conjunto de nociones que son reflejo de las opiniones y puntos de vista ajenos. La verdad absoluta es escurridiza, nadie se puede vanagloriar de poseerla como un todo inalterable. En medio del fluir del mundo natural y artificial lo que más bien existe son

15. Bajtin M.M., Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, 1978, p. 40.

16. Ibid., p. 40.

17. Bajtin M.M., (Dostoievski), p. 155.

verdades provisionales que en la vida práctica valen por su utilidad funcional y axiológica y en la vida mental por el respaldo colectivo impulsado por los sistemas de ideas culturalmente dominantes.

Aún cuando el grito de ¡Eureka! llegue a promover una revolución en el pensamiento y la cultura, la verdad no ha dejado de ser el producto de un esfuerzo colectivo que las generaciones humanas han ido preparando lentamente. Por eso, ni Galileo, ni Newton, ni Einstein partieron de cero, sino que por razones culturales ligadas a las bases materiales pudieron entablar relaciones dialógicas profundas con el conocimiento antecedente que había venido madurándose, y las transformaron en un producto nuevo. Esto quiere decir que todo acto cultural de la actualidad comporta en sí un diálogo con el pasado y el presente; es por eso que Bajtin nos habla del gran diálogo del mundo. A fin de conceptualizar cabalmente el significado del dialogismo, presentamos a continuación sus elementos definitorios:

1) Las relaciones dialógicas son de carácter extralingüístico, pero al mismo tiempo no pueden ser separadas del dominio de la palabra, es decir, de la lengua como fenómeno total y concreto. La comunicación dialógica es la auténtica esfera de vida de la palabra.

2) De hecho, toda la vida de una lengua, en cualquier área de su uso (cotidiana, oficial, científica, artística, etc.) está compenetrada de relaciones dialógicas.

3) Las relaciones dialógicas si bien son imposibles de darse sin las relaciones lógicas y temático-semánticas no se reducen a éstas, las cuales en sí mismas carecen de momento dialógico. Las mismas deben ser investidas por la palabra, llegar a ser enunciados, llegar a ser posturas de diferentes sujetos expresados en la palabra

para que entre ellas puedan surgir relaciones dialógicas.

4) Las relaciones dialógicas son posibles no sólo entre enunciados (relativamente) completos, sino que un enfoque dialógico es posible con respecto a cualquier parte significativa del enunciado, incluso con respecto a una palabra aislada (sub. nuestro) si ésta no se percibe como palabra impersonal de una lengua, sino como signo de una postura ajena plena de sentido, como representante de un enunciado ajeno, es decir, si percibimos en ella una voz ajena. Por eso, las relaciones dialógicas pueden penetrar al interior de los enunciados, incluso adentro de una palabra aislada si en ella se topan dialógicamente dos voces.

5) Las relaciones dialógicas son igualmente posibles con respecto al enunciado propio de uno en su totalidad, con respecto a sus partes aisladas y con respecto a la palabra aislada en el enunciado, en el caso que nos separemos de alguna manera de ellos, hablemos con cierta reserva interna, tomemos una distancia respecto a ellos o desdobleemos la autoría.¹⁸

Como cabe inferirse, estas premisas se avienen a los aspectos ya discutidos sobre la filosofía del lenguaje bajtiniana. En la primera consideración se da por sentado que el lenguaje como conjunto de signos ideológicos implica una suma de factores que se producen en el territorio interindividual y que están fuera del alcance de la lingüística. De ahí que la concepción bajtiniana del lenguaje, el estudio de la Palabra, haya traído como consecuencia la proclamación por parte del sabio de una nueva disciplina que él denomina translingüística.¹⁹ Para

18. Ibid., ps. 255-57.

19. Por Palabra, Bajtín entendía la lengua en su plenitud completa y viviente (es decir, dialógica, E.E.P.), (Ibid., p. 253). Ya para el 1924 Bajtín había formulado bajo este concepto una buena parte de su teoría del acto comunicativo:

Bajtin sólo la translingüística es capaz de abordar y profundizar en el estudio de las relaciones dialógicas concomitantes a la palabra.

En la segunda consideración se desprende que las relaciones dialógicas son válidas por igual tanto para los discursos orales como para los escritos y con ello se colige de paso que las relaciones dialógicas se producen en medio de una prolongación espacio-temporal muy relativa. Puesto que las relaciones dialógicas son a la vez variadas dadas las múltiples formas de

"En la palabra como material distinguimos los siguientes elementos: 1) la parte sonora de la palabra, su aspecto propiamente musical; 2) la significación material de la palabra con todos sus maticas y sus variantes; 3) su aspecto de enlace verbal (todas las relaciones e interrelaciones puramente verbales); 4) el aspecto entonatorio (emocional y volitivo, en el plano psicológico) de la palabra, su orientación axiológica, expresando la variedad de las relaciones axiológicas del locutor; 5) el sentimiento de la actividad verbal, del engendramiento activo de un sonido significante; (hay que incluir aquí todos los elementos motores, la articulación, el gesto, la mímica y otros, y todo el impulso interno de la persona ocupando activamente y por medio de la palabra del enunciado, una cierta posición axiológica y semántica). Precisemos que no se trata del sentimiento de engendramiento de una palabra significante: no es el sentimiento de un movimiento orgánico bruto engendrando la realidad psíquica de la palabra, sino el sentimiento de engendrar tanto el sentido como la apreciación (sub. nuestro), dicho de otro modo, el sentimiento de un movimiento, de una toma de posición que concierne al hombre en su totalidad, de un movimiento en el cual son arrastrados a la vez el organismo y la actividad semántica, pues lo que es engendrado es a la vez la carne y el alma de la palabra en su unidad concreta. Este quinto y último elemento refleja a los otros cuatro. Representa aquello por lo que ellos se vuelven hacia la personalidad del locutor (el sentimiento de engendrar el sonido, el sentido, el enlace, la valorización)." (*Esthétique*, p. 74). A raíz de planteamientos como estos, Bajtin se vio precisado a diseñar una nueva disciplina -la translingüística- que se encargase de estudiar la palabra en su totalidad plena de vida.

expresión tanto orales como escritas, esto apunta también a la diversidad de formas dialógicas existentes: pregunta-respuesta, asentimiento-desacuerdo, afirmación-complemento, etc.

En toda lengua nacional, no digamos el español en general, sino el español de México, de Argentina, de Puerto Rico, etc., se constituyen modalidades lógicas y temático-semánticas precisas que el hablante emplea para darse a entender en su mundo. Las mismas pueden servir de molde para las relaciones dialógicas, las cuales emergen a la conciencia receptora, dependiendo del contexto dialogizador en que se produce. Pero para que el sentido de un enunciado sea comprendido y la conciencia receptora lo capte y reaccione ante él, su postura valorativa debe entenderse como verdadera, falsa, bella, ridícula, etc. En otras palabras, y para decirlo en el estilo de Bajtín, las relaciones dialógicas tienen que ser o haber sido encarnadas por un autor (ya sea inmediato, lejano o anónimo). La forma dialógica que llega a asumir la conciencia receptora depende del horizonte ideológico de ese hablante particular.

Aquí hemos dado por sentado que el lector admita el término enunciado como sinónimo de estructura verbal con un sentido completo. Sin embargo, cuando Bajtín se refiere a este término, valga aclarar, no existe coincidencia alguna con el enunciado tal y como lo plantea la lingüística. Para que un enunciado sea tal, debe reunir los siguientes requisitos:

1. El enunciado está delimitado por el cambio de los sujetos discursivos;

2. El enunciado tiene un carácter específicamente concluido determinado por los siguientes criterios:

- a) el enunciado pueda ser contestado
- b) es una totalidad porque

-es capaz de agotar el sentido de su objeto, en una situación concreta.

-pone de manifiesto la concepción que el hablante tiene del objeto del discurso, o la instancia volitiva.

-está constituido por formas genérico-composicionales típicas que lo marcan como perteneciente a un género discursivo específico.

3. El enunciado se caracteriza por la capacidad de establecer relaciones específicas con los enunciados de otros a través de:

- a) momento expresivo;
- b) momento estilístico;
- c) evaluación personal.²⁰

Este no es el lugar para examinar a fondo las sutilezas de la teoría del enunciado bajtiniana, sin embargo, no podemos dejar en el tintero algunos aspectos que vienen a cuento respecto a lo que hemos venido discutiendo. Cada una de las consideraciones del bosquejo arriba ordenado atraviesa el acto verbal del enunciado y precisamente por ellos éste llega a ser dialógico con relación a una conciencia ajena. Esto quiere decir que el discurso humano en todas sus esferas debe estudiarse como una confluencia de elementos dinámicos. A la luz del concepto de enunciado, Bajtín también elabora una teoría de las formas en que se transmiten

20. Bubnova Tatiana, Op. cit., p. 229.

éstos tanto en un plano coloquial como escrito, que es lo que se refiere el tercer guión bajo la letra h del bosquejo, y que nos interesa consignar aquí:

"La riqueza y diversidad de los géneros discursivos (sub.nuestro) es inmensa, porque las posibilidades de la actividad humana son inagotables y porque en cada esfera de la praxis existe un repertorio de géneros discursivos que se diferencia y cruce a medida de que (sic.) se desarrolla y se complica la esfera misma. Aparte hay que poner de relieve una extrema heterogeneidad de los géneros discursivos (orales y escritos). Efectivamente, debemos incluir en los géneros discursivos tanto las breves réplicas de un diálogo cotidiano (tomando en cuenta el hecho de que es muy grande la diversidad de los tipos del diálogo cotidiano según el tema, situación, número de participantes, etc.) como un relato (relación) cotidiano, tanto una carta (en todas sus diferentes formas) como una orden militar, breve y estandarizada; asimismo, allí entrarían un decreto extenso y detallado, el repertorio bastante variado de los oficios burocráticos (formulados generalmente de acuerdo a un estándar, todo un universo de declaraciones públicas (en un sentido amplio: las sociales, las políticas); pero además tendríamos que incluir las múltiples manifestaciones científicas, así como todos los géneros literarios (desde un dicho hasta una novela en varios tomos)."²¹

Se colige de lo anterior que Bajtin -y esto se hace evidente en todos sus ensayos- entendía la palabra como en un constante ir y venir traspasando todas las fronteras de las esferas sociales. Por ello, su filosofía del lenguaje derrumba la barda teórica entre habla y discurso literario. A juicio suyo la palabra existe en todas partes determinada por horizontes verbales que la cualifican. Pero para una mejor organización de las ideas y dado

21. Bajtin M.M., (Estética), p. 248-49.

el hecho de que la escritura de una novela o un ensayo científico conllevan unas particularidades que difieren de una plática, un panegirico o una carta familiar, Bajtin clasifica los enunciados en géneros discursivos primarios o simples (es decir, aquellos de carácter oral y escritos menores como una carta, un memorando, un rótulo, etc.) y en géneros discursivos secundarios o complejos (tratado científico, grandes géneros periodísticos, cuento, novela, poema, obras dramáticas, etc.).

La teoría de los géneros discursivos es altamente fecunda de posibilidades y por su alcance totalizador de todos los actos verbales, resulta convincente para quien entiende el concepto de cultura como una red de procesos dialécticos inseparables de las bases materiales. Así, dentro de los géneros discursivos secundarios podemos deslindar otros conjuntos como el género poético, los géneros narrativos, los géneros dramáticos, etc., apellidados todos como secundarios, cuya utilidad nos parece inmensa, ya que de esta manera se hace más fácil y exacto indagar en la especificidad de los géneros vinculados primero que nada a su familia y luego a otros géneros adyacentes o más distantes.

Bajtin no sólo comprendió la necesidad de crear una teoría que diera cuenta de las formas de transmisión enunciativas de todo tipo, sino que logró entender la correlación ideológica de todo enunciado con otros planos socio-económicos de la comunicación verbal:

"Cualquier enunciado verbal es una construcción ideológica en pequeño. La motivación de la conducta

propia es creatividad jurídica y moral en una escala pequeña; una exclamación de alegría o aflicción es una composición lírica primitiva; la consideración pragmática de las causas y las consecuencias de los acontecimientos son formas germinales de la cognición científica y filosófica y así por el estilo.²²

Esto quiere decir que los géneros discursivos de toda laya se fundan sobre todo un andamiaje ideológico de valores y sistemas de creencias que configuran una visión de mundo, una percepción de la realidad, aunque vale precisar que lo que distingue a un lamento verbalizado de un poema elegíaco es la puesta en vigor de los conocimientos literarios y generales en función de los sentimientos abrazados por la conciencia ética.

Para Bajtin tanto un diálogo cotidiano como una novela son enunciados, haciéndose la salvedad de que cada uno exhibe unas particularidades porque, claro está, están destinados a cumplir una función social específica y se producen en esferas distintas de la comunicación en general. Así, el territorio interindividual que existe entre el sentido de una novela acabada y publicada, y la actividad del lector que la tiene entre sus manos, redunda en la comprensión y la virtual puesta en discusión, adhesión moral. adquisición de conocimiento léxico, etc. de esa conciencia. Y puesto que esa actividad es dialógica, el fruto de esa experiencia ha de volverse -así como la energía se transforma-, en fuente revitalizadora del ser. De ahí la enorme importancia que reviste la lectura.

22. Voloshinov V.N., (Freudianism), p. 88.

Todos los géneros discursivos primarios y secundarios entablan sus relaciones dialógicas específicas con la palabra ya dicha. Ello quiere decir que las mismas varían en cada género de acuerdo a una función socialmente instituida e individualmente interpretada en conjunción con una intencionalidad. Así, en una investigación científica la palabra ajena se aborda como razonamiento, mientras que en la novela comúnmente como expresión.

A propósito de la novela, los últimos dos elementos definitorios de las relaciones dialógicas enumerados arriba, competen en gran medida con las particularidades de su palabra. Todo lenguaje socialmente estratificado en la intersección de las fuerzas centripetas como centrifugas tiende a unas normas de grupo social o clase, que se regulan al interior y en su interacción con los demás grupos, sin que se entiendan de un modo estático, pero comportando cierta tipicidad vistas desde la perspectiva de otro grupo social o clase. Esto es así pues todo acto de habla está enraizado en la extracción social del hablante objetivada o no; ello se confirma a cada momento en las relaciones dialógicas con el otro. Pueda acacer el ascenso social de un individuo, pero si bien su horizonte ideológico comienza a transformarse a la luz de las posibilidades económicas, su extracción social no se borra por completo y su participación en el grupo social o clase a la que aspira a pertenecer no llega a ser del todo satisfactoria.

Por eso, y dado el caso de que pocos son tan duchos en la vida práctica como para acaparar en su discurso a todo el espectro social (en cierta medida el novelista y más aún el satirista lo es), el arsenal de fórmulas verbales de cada quien tiene sus zonas de dominio, sus zonas extrañas y sus zonas vedadas, de modo que aunque un barrendero y un corredor de seguros hablen y puedan entenderse en español, cada uno de ellos se expresa con matizaciones entonacionales, léxicas, sintácticas, etc. que los distinguen y los separan. Para ser más precisos:

"La palabra en la lengua es media de alguien. Tan sólo llega a ser "propiedad nuestra" cuando el hablante la puebla con sus propias intenciones expresivas y semánticas. Antes de este momento de apropiación, la palabra no existe en una lengua neutral e impersonal (¿no es después de todo, fuera del diccionario que el hablante adquiere sus palabras?), sino que más bien existe en la boca de otra gente, en los contextos de otra gente, sirviendo a los propósitos de otra gente: es de ahí de donde debemos tomar la palabra y hacerla nuestra. Y no todas las palabras se someten para cada quien con la misma facilidad de apropiación, de captura y transformación en propiedad privada: muchas palabras se resisten tercamente, otras permanecen ajenas, resuenan extrañas en la boca de aquél que las apropió y ahora las articula; las mismas no pueden ser asimiladas en su contexto y se caen de él; es como si las pusieran entre conillas contra la voluntad del hablante. La lengua no es un medio neutral en el que se pasa libre y fácilmente a la propiedad privada de las intenciones del hablante; ella está poblada -sobrepoblada- por las intenciones de otros. Expropiarlas, forzarlas a someterse a las intenciones y acentos propios es un proceso difícil y complicado."²³

23. Bajtin M.M., (Dialogic), ps. 293-94.

De manera que cada quien se inscribe en ciertos y determinados lenguajes sociales con sus límites más o menos definidos. Pero en la novela, no obstante, como género secundario cuya unicidad llega a ser estructurada por el sujeto hablante a través de uno o más narradoras, sucede muy diferente al intercambio verbal cotidiano. La escritura es una actividad verbal solitaria que comporta muchas fases si es que se trata de una obra literaria. En otras palabras, las condiciones espacio-temporales experimentadas por el autor inciden como fuerzas dialógicas en el proceso de su elaboración, hasta el grado de que la palabra propia de ayer pueda ser puesta en tela de juicio por una nueva perspectiva actual. En la novela y más aún en la sátira manipea, género narrativo que tendremos en consideración en el desarrollo de nuestra tesis, las relaciones dialógicas cobran una diversidad de formas que van desde la intertextualidad ²⁴ con

24. J. Kristeva en su aportación al análisis novelístico introdujo el término intertextualidad, el cual se define como una "permutación de textos, una inter-textualidad: en el espacio de un texto se cruzan y se neutralizan múltiples enunciados, tomados de otros textos." De esta manera, si convenimos en que un ideograma consiste en "el encuentro de una organización textual (de una práctica semiótica) dada, con los enunciados (secuencias) que asimila en su espacio o a los que remite en el espacio de los textos (prácticas semióticas) exteriores, en su interior se da aquella función intertextual que puede leerse "materializada" a los distintos niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a lo largo de todo su trayecto, confirniéndola sus coordenadas históricas y sociales." (Op. cit., ps. 15-6). Al hablar de intertextualidad, pues, cabe deducirse que Kristeva formuló su propia terminología para lo que Bajtin denominó dialogismo, aunque para él reviste una totalidad pluridiscursiva que sobrepasa el texto literario, ya que se halla en todas partes junto a la palabra.

otras novelas y géneros literarios, hasta el dialogismo interno de la palabra social:

"Cuando en los lenguajes, jergas y estilos comienzan a percibirse voces, aquéllos dejan de ser un medio de expresión potencial y llegan a ser expresión actual y realizada; la voz entró en ellos y se apoderó de ellos. Están predestinados a jugar un papel único e irrepetible en la comunicación discursiva (creadora)."25

Esto quiere decir que en la vida social ciertos lenguajes de puro uso se cargan de materialidad, de los acentos e intenciones depositadas en la expresión. El narrador alerta sabe detectar esos lenguajes sociales más o menos típicos que cualifican a la gente, y que reflejan cierto sentido común y las visiones de mundo de los grupos sociales y clases en juego. A este tenor, las relaciones dialógicas en los géneros narrativos señalados arriba pueden fundarse en la palabra ajena como un enunciado completo (e.g. la carta), o como una parte significativa de un enunciado la cual refleja por sí misma esa materialidad, ese acento social. Esto es lo que Bajtín llama dialogismo interno de la palabra. Se trata de un entrecomeillado entonacional o temático. Lo mismo puede figurar en la obra como una postura seria que evoca algún contexto para el lector, que como una instancia verbal que echa por tierra toda seriedad. Esto último sucede de un modo que podríamos llamar incidental cuando se toma distancia de una emisión verbal ajena y se toma una posición distinta fuera de

25. Bajtín M.M., (Estética), p. 313.

ella. El privilegio de esta distancia puede redundar en una crítica o en una burla. La crítica refuta un argumento en una conversación trascendental para ambos interlocutores, pero si un argumento baladí o ridículo se quiere hacer pasar por serio y relevante, uno de los interlocutores implicados bien podría burlar la posición ajena introduciendo una broma a partir de una palabra o frase por su matiz o sentido que remite a otro contexto en el cual queda absuelta de aburrimiento o ridículos. En ese otro contexto la palabra aparece más divertida, incluso abiertamente cómica. A diferencia de la crítica directa o de la distracción, esta palabra lúdica sabotea la falsa seriedad desde adentro; se trata de una protesta sugerida.

Esta misma relación dialógica la pone en vigor la novela y sobre todo la sátira menipea. En estos casos el artista con su lenguaje narrativo hecho intención se suelda al discurso ajeno, lo imbrica de sentidos interiluminados en los que pueden converger dos o más voces ajenas (microdiálogo). A la hora de la lectura, en esos pasajes más o menos cortos y sostenidos, el lector percibe al mismo tiempo el choque de intenciones, de sentidos expresados en el horizonte de una sola estructura verbal:

"...le había entrado la cozeón de internarse en el Amazonas para estudiar el comportamiento social de una tribu amenazada con extinguirse, decía, desentrañar la estructura de su lengua sorprendentemente emparentada con las indoeuropeas, explicaba en una perorata que nos tenía en vilo por lo interesante y lo crudo y lo cocido, dijo, que se había inclinado últimamente hacia la etnología como tal y que se trataba de una innegable

interrelación dialéctica interdisciplinaria en toda
PRAXIS...²⁶

Esto es lo que Bajtín define como polifonía. En ella se opera una transfusión de conciencias: una de ellas verbalizando en su contexto un trozo de visión de mundo (en este ejemplo el lenguaje pedante de un académico), y la otra que detecta o aumenta su materialidad verbal para ridiculizarla, para rebajar sus pretensiones fijadas a las verdades provisionales entendidas como si fueran monolíticas y absolutas (voluntad creadora del narrador).

A diferencia del monologismo, el cual se funda sobre un lenguaje literario único ya sea telegráfico o ennoblecido por cierta tradición romántica, el artista polifonista orquesta en su obra los lenguajes sociales ajenos, tendiendo a tratarlos como si las verdades reflejadas en ellos fueran relativas. En el monologismo la visión centralizada del lenguaje es afín al idealismo filosófico; el artista es un narrador-poeta o un narrador-filósofo, mientras que en la visión polifónica (altamente dialógica) del lenguaje, visión por demás descentralizadora y afín al materialismo filosófico, el artista es un narrador-actor, un bululú, precisamente lo máspreciado para la sátira menipea, cuyos antecedentes la privilegian como el género literario más polimorfo en estilos y formas.

26. Díaz Valcárcel Emilio, Figuraciones en el mes de marzo, Barcelona, Seix Barral, 1972, ps. 106-7.

De ahí la importancia que revistió para Bajtín la obra de Rabelais colmada eminentemente por la cultura del carnaval, y en la que se inscriben también otros autores clásicos como Cervantes, Quevedo, Shakespeare, Boccaccio, etc. Las formas verbales y semánticas en general de la cultura del carnaval medieval, representaron en los albores de la época moderna la ruptura con la hegemonía de un lenguaje único y consecuentemente la pérdida simultánea del sentimiento del lenguaje como mito, es decir, como forma de pensamiento absoluto:

"La carnavalización hizo posible que se creara la estructura abierta del gran diálogo, permitió trasponer la interacción social de los hombres a la esfera superior del espíritu y al intelecto, la que siempre fue por excelencia la esfera única y unitaria de la conciencia, del espíritu único e indivisible que se desarrolla en sí mismo (por ejemplo, en el romanticismo)."²⁷

Hasta aquí nuestra incursión por el mundo de las ideas de Bajtín. La prominencia de sus alcances intelectuales son de tal magnitud que T. Todorov ha llegado a afirmar que se trata del pensador soviético más importante dentro del dominio de las ciencias humanas y del más grande teórico de la literatura en el siglo XX.²⁸ Para traducir con una síntesis este aserto, basta recordar y reflexionar en estas palabras: "La dialéctica es el

27. Bajtín M.M., (Dostoievski), p. 251.

28. Todorov Tzvetan, Op. cit., p. 7.

producto abstracto del diálogo."²⁹ Con esta cita del sabio deajo el campo abierto del gran diálogo bajtiniano para las numerosas investigaciones que lloverán en los años por venir.

Cuando nos propusimos desarrollar un análisis de Figuraciones en el mes de marzo a partir de sus ideas, quisimos puntualizar con ello la vigencia de sus aportaciones tanto en el plano estético intrínseco, como en sus proyecciones dentro del sistema cultural al que se halla entramado el texto como enunciado. A primera vista, y luego a lo largo del análisis previo realizado por nosotros, descubrimos que Figuraciones pone de relieve más que ninguna obra novelística de la narrativa puertorriqueña la percepción dialógica del lenguaje y muchos de los lineamientos teóricos bajtiniánicos sobre la novela. Sin embargo, no espere al hecho de haber emprendido esta tesis a sabiendas de que nos hallábamos en terreno propicio, ello no ha sido óbice para que al mismo tiempo hayamos atendido al hecho de que cada texto merece una síntesis particular y cada análisis, si procede fundado sobre premisas correctas y precisamente dialógicas, puede servir como una propuesta para la tarea de esclarecer cada vez más el papel que ejercen otros enunciados novelísticos en nuestro entorno cultural. Finalmente, el lugar que ocupa Figuraciones en su época, su significación ideológica, nos parecen lo suficientemente fecundas como para habernos esforzado en dar un paso hacia adelante que sirva de aliciente para el arte y el conocimiento.

²⁹. Bajtín M.M., (Estética), p. 334.

producto abstracto del diálogo."⁹ Con esta cita del sabio dejo el campo abierto del gran diálogo bajtiniano para las numerosas investigaciones que lloverán en los años por venir.

Al proponernos un análisis de Figuraciones en el mes de marzo a partir de este marco teórico, hemos querido resaltar con ello su pertinencia tanto en el aspecto estético intrínseco, como en sus correlaciones dentro de los sistemas culturales a los que se halla adscrito el enunciado. A primera vista, y más aún durante el análisis previo realizado por nosotros, se fue haciendo cada vez más claro que Figuraciones pone de relieve más que ninguna obra novelística de la narrativa puertorriqueña la percepción dialógica del lenguaje y muchos de los aspectos que Bajtín captó sobre el lenguaje y la novela.

Aunque nos reconocimos de antemano en terreno propicio, ello, en cambio, no minó en lo absoluto nuestra convicción de que cada enunciado exige ser entendido como una postura social y epocal única e irrepetible. Hay que aprender a leer el tiempo en el espacio.¹⁰ Creemos que si se procede sobre premisas correctas y precisamente dialógicas, todo análisis tiende a abrir una brecha hacia otros enunciados artísticos en la amplitud dinámica de la pluralidad discursiva. Por su riqueza dialógica Figuraciones, invita a ello, razón por la que esperamos que esta investigación sirva de aliciente para el arte y el conocimiento.

⁹. Bajtín M.M., (Estética), p. 334.

¹⁰. Ibid., p. 247.

La arquitectónica del azar creador

...le hasard est le plus grand romancier du monde. Balzac

Entre los diversos puntos de vista que se han elucidado hasta hoy respecto a Figuraciones en el mes de marzo, se hace notable la intención de definir una fisiología de la novela, una razón de ser de su estructura composicional, en vista de su alto grado de heterogeneidad. De esta manera, se le ha llegado a denominar novela almanaque, novela álbum, pre-novela, antinovela y, con mayor frecuencia, novela collage. Cada una de estas definiciones, o bien responde a la tentativa de ejemplificar una de las posibles mutaciones sufridas por el género de la novela (entendida como realista),¹ al calor de factores diversos de orden socioeconómico y cultural, o bien a un afán de ilustrar por medio de analogías, aquello que distingue a Figuraciones de otros tipos de novela.

A título de ilustración, conceptos como novela almanaque, novela álbum y pre-novela sólo nos ofrecen una noción vaga de la obra en cuestión. Entre éstos, si alguno resulta aceptable,

1. Creemos pertinente emplear el término "realista" cuando nos referimos al género novela según cobró vida y se desarrolló durante el siglo XIX con autores como Stendhal, Balzac, Flaubert, etc., puesto que como fenómeno cultural fue el producto de un mayor grado de objetivación de la realidad social y humana, lo que no es óbice para que nos refiramos más comúnmente a la novela como un mismo fenómeno cultural a lo largo de esta investigación.

vendría a ser el de novela almanaque,² puesto que Figuraciones resulta ser una obra intimamente ligada al tiempo tanto en un plano histórico como vivencial. Además, con ello podría argüirse que existe una tradición del almanaque, cuyos albores se remontan a la antigüedad, pero que en Europa tuvo sus antecedentes más importantes a partir de la invención de la imprenta, y una difusión creciente durante el siglo XVII, favorecida por la actividad de los vendedores ambulantes de literatura popular.³ El hecho de que el almanaque se funda sobre toda una gama de géneros como santorales, horóscopos, chistes, aforismos, etc., lo asemeja con más propiedad a la estructura intercalada de Figuraciones, en la que, por más decir, nos topamos con géneros discursivos primarios que concuerdan con el espíritu del almanaque. Así, tanto en este sentido, como por el hecho de que la obra abarca un mes, al igual que los almanaques comprenden una duración precisa, esta analogía se hace productiva y válida.

2. El investigador Carlos Varo lo emplea indistintamente con relación al concepto de novela collage. (Varo Carlos, Estructura interna de Figuraciones en el mes de marzo, Primer Congreso Internacional de Literatura Hispanoamericana Contemporánea, Universidad Interamericana de Puerto Rico, 1980). Por otra parte, nos parece válido establecer la distinción entre el collage y el almanaque, ya que libros como La vuelta al día en ochenta mundos y Ultimo round fueron concebidos deliberadamente por J. Cortázar como almanaques. Los mismos se distinguen porque adolecen de una voluntad de totalización que es indispensable a una obra. ("Contar y cantar: Julio Cortázar y Saúl Yurkievich entrevistados por Pierre Lartigue", En: A través de la trama, Barcelona, Muchnik, 1984, p. 111).

3. Lohisse Jean, "La revolución silenciosa: la comunicación del pobre del siglo XVI al siglo XVII", Diógenes, 1980, vol. 113-114, p. 83.

En lo que respecta al concepto de novela álbum, vale señalar cierta imprecisión con relación a lo que se define:

"La novela álbum presenta, en cambio, documentos verídicos que contribuyen a formar gran parte del mundo novelesco. Se acerca así al reportaje y al ensayo, consiguiendo, a cambio de la renuncia al privilegio de la pura imaginación, un entretajido de lo verídico y lo ficticio."⁴

Si bien un álbum como objeto puede reunir colecciones de poemas, fotografías, estampillas, recortes periodísticos, etc., y si bien⁵ en la historia literaria podemos hallar compilaciones de géneros diversos con ese nombre, e.g. El álbum de las familias. Colección de leyendas, novelas históricas, viajes... y El álbum de la novela,⁵ ambos de carácter folletinesco, el término "álbum" resulta inestable a nuestro modo de ver, pues no expresa su analogía sino de un modo muy extrínseco. Se trata, pues de una manera muy libre de definir la estructura de Figuraciones, sin

4. Pope Randolph D., "Dos novelas álbum: El libro de Manuel de Cortázar y Figuraciones en el mes de marzo de Díaz Valcárcel", The Bilingual Review, 1974, vol. 1, n.º. 2, p. 171.

5. En su investigación sobre la novela histórica en España, J.I. Ferreras registra estos títulos, por lo que puede colegirse de ello que se entendía por álbum una especie de género enciclopédico integrado por narraciones diversas (Ferreras J.I., El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1839-1870), Madrid, Taurus, 1976, ps. 44 y 47). Por otra parte, también puede entenderse como un concepto amplio, ya sea una colección de poemas: Álbum puertorriqueño de 1844, o una edición conmemorativa sobre algún tema: Álbum histórico popular de la Ciudad de México, (1925), o bien literariamente: Álbum de familia de Rosario Castellanos, noveleta en la que la noción se emplea como una metáfora cargada de una ironía agria.

coincidir con el cariz mucho más fragmentario de los ejemplos citados arriba. Sin embargo, esta definición encierra una virtud y es que su autor se percató del efecto de la palabra como testimonio mezclada con los artificios discursivos del narrador.

No debe perderse de vista que, si bien esos "documentos verídicos" ejercen en Figuraciones un papel cardinal en cuanto al aspecto ético-cognoscitivo, es decir, en lo que al contenido respecta, la inclusión de los mismos, está comúnmente sometida a procedimientos artísticos que los hacen entrar al mundo de la ficción y los divorcian de la realidad social inmediata como documentos totales. En otras palabras, son géneros discursivos primarios que funcionan dentro de uno secundario de un modo específico. En ellos confluye la intención axiológica del narrador con los puntos de vista de los géneros mismos en calidad de testimonios vivos de una sociedad y una época. Por eso, Figuraciones, retomando las palabras arriba citadas, puede considerarse como un "entretreído de lo verídico y lo ficticio", sólo en la medida en que cumple un objetivo estético determinado, en cuyo caso el novelista selecciona los textos y luego procede a recortar, sustituir y ordenar el material por su contenido, encarnando así la palabra testimonio. Dicho en otras palabras, los recortes del periódico El Mundo y de la revista Semana intercalados en nuestro objeto de análisis, se encuentran en la frontera entre lo real y lo ficticio reflejados en todo momento por los diálogos que motivan la novela. Con ellos se reproduce en

grande la intersección dialógica y creativa de la palabra del narrador sobre la palabra ajena.

En otros trabajos se propone a Figuraciones como un ejemplo de pre-novela o como antinovela.⁶ En el primer caso se concibe como una obra literaria que se halla en una etapa de tránsito entre el cuento y una futura novela, teniéndose en consideración que la obra contiene una gran cantidad de cuentos y Díaz Valcárcel se había destacado preferentemente como cuentista. Este planteamiento subestima el significado total que acrisola Figuraciones en su estructura, poniendo en un primero y exclusivo lugar el aspecto formal que se le atribuye al acto creativo. Lo que es más, pasa por alto que las narraciones que pueblan la obra no pueden ser sacadas del contexto ya sea de las cartas o de la historia del protagonista con el objeto de hacerlas pasar por cuentos que además varían entre sí dependiendo específicamente de la esfera discursiva en que el narrador los engarza. Pero, más importante aún, tanto esas narraciones como los demás géneros intercalados en ella se hallan intercomunicados dialógicamente por la intención artística del narrador, elemento este que resulta indispensable para que al menos podamos definir la obra como novela.

La clasificación de Figuraciones como antinovela nos lleva a tener en cuenta la procedencia de este concepto. Si bien T. S. Eliot empleó el término anti-estilo para referirse a la obra de

⁶ González José Emilio, "Figuraciones en el mes de marzo: ¿novela o antinovela?", Sin Nombre, 1974, vol. 5-6, ps. 113-24.

Joyce, no es sino Sartre quien en el prefacio al Retrato de un desconocido de N. Sarraute, modifica el concepto por el de antinovela para con ello definir lo que le es propio:

"Las antinovelas conservan la apariencia y los contornos de la novela; son obras de imaginación que nos presentan personajes ficticios y nos narran su historia. Pero sólo para mejor engañarnos: se intenta negar la novela mediante sí misma, destruirla ante nuestros ojos al tiempo que el autor parece edificarla, escribir la novela de una novela que no se realiza, que no puede realizarse, crear una ficción que sea a las grandes obras compuestas por Dostolevski y por Meredith lo que es a los cuadros de Rembrandt, aquel lienzo de Miró titulado Asesinato de la pintura."⁷

En el nouveau roman podemos advertir una formulación de la realidad que destruye la concepción tradicional de la novela propia del siglo XIX. En buena medida Figuraciones dialoga con esa postura, pero no obstante, nos parece impropio catalogarla como antinovela, puesto que ese desbaste, esa destrucción que propone nuevos cimientos, comporta un propósito estético muy diferente a los del nouveau roman. Esto se patentiza en la adopción misma de una estructura altamente intercalada, la cual tiene antecedentes relevantes a todo lo largo de la historia de los géneros narrativos de la ficción.⁸

7. Sartre Jean-Paul, "Retrato de un desconocido", En: Literatura y arte, Buenos Aires, Losada, 1966, p. 9.

8. Por este concepto entendamos todos aquellos géneros literarios fundados en la relación de sucesos ficticios, excepto la epopeya. El mismo comprende a los géneros novelescos, es decir, aquellos que se caracterizan por una extensión y complejidad mayor, así como a los géneros cuantitativos de extensión más breve.

Si Figuraciones hubiese sido escrita como una novela "lineal" que integrara tan sólo aquellos periodos narrativos en torno al matrimonio Eduardo-Yolanda, quizá podríamos vislumbrar un modelo bastante cercano a la antinovela francesa. En estos enunciados, a veces nos topamos con trivializaciones de la palabra interior, así como diálogos encadenados en discurso directo e ironías en el estilo monológico que podrían evocarnos a la antinovela. Inclusive, es innegable que ese final fatalista de Figuraciones se constituye como un saboteo a las expectativas de un lector acostumbrado a soluciones moralizantes o sentimentales. Sin embargo, este no es sino sólo un tipo de enfoque de la realidad, el cual tiene que ver al mismo tiempo con el aspecto formal como con el contenido. Entrelazada a la visión de mundo de Eddy Leiseca, oscilando casi a la manera de un zigzag, el narrador ha infiltrado otros enunciados escritos en diferentes estilos, los cuales a menudo van a contrapelo de la historia: la obra está construída a base de contrapuntos estilísticos.

Motivado por una intención paródica, el narrador logra, por ejemplo, que en la frontera ideológica entre el primer enunciado escrito en el lenguaje lírico del protagonista-narrador, y el lenguaje cotidiano de la madre en el segundo, se produzca un contraste. El lenguaje del protagonista interilumina al de la madre, pero más adelante sucede a la inversa, los estilos diversos de las cartas, esas posturas tan genuinas que articulan su contexto y su ritmo, se oponen al caos mental que se apodera del protagonista. Por encima de todas sus criaturas, Díaz

Valcárcel es quien "orquesta" y dispone de muchas maneras las interiluminaciones. En todo momento él se halla implicado, pero por lo pronto baste decir que esas interiluminaciones de la palabra no le conceden primacía absoluta al discurso serio y a veces patético de los enunciados monológicos ligados a la vida de Eddy Leisaca. De ahí la importancia enorme que reviste la polifonía y el humor de esas cartas para la intención ética del autor. Sin ellas la obra hubiese sido insuficiente, hubiese quedado inacabada, pues todo arte debe aspirar a la totalidad de la realidad humana. La unilateralidad en el arte siempre comporta una crisis. Nos suscribimos aquí a las palabras de Sartre: "Sólo un todo puede ser bello."⁹

Nos reafirmamos en que Figuraciones no debe ser clasificada como antinovela. En ella se adopta una forma arquitectónica¹⁰ totalmente innovadora dentro del horizonte literario puertorriqueño y el significado de ésta procede del influjo de otras ideas y de una atmósfera artístico-ideológica en la que ya toda una pléyade de narradores de primera línea como Rulfo, Onetti, Cortázar, García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa y otros habían contribuido al desbaste o transformación de la novela regionalista latinoamericana, aprovechando la herencia

9. Sartre Jean-Paul, "Los escritores en persona", (entrevista realizada por M. Chapsal), En: El escritor y su lenguaje y otros textos, Buenos Aires, Losada, 1973, p. 14.

10. Por forma arquitectónica Bajtin entiende la disposición lógico-semántica de la forma orientada axiológicamente sobre el contenido. De ello se deduce que tanto una carta como una novela poseen forma arquitectónica interna.

narrativa del mundo burgués europeo y estadounidense y hablando en un lenguaje propio y moderno.

Si el nouveau roman con su reducción al absurdo de los procedimientos tradicionales de la novela intentó erigirse como una respuesta -aunque desatinada- a un nuevo compromiso cultural, la llamada nueva novela latinoamericana no sólo se incorporó al mundo moderno, sino que se inscribió en una tradición más vasta, divulgando la realidad del hombre latinoamericano e insertándose así con su diálogo, en el gran diálogo de la novela, descentrada ya de los países de la Europa Occidental. Figuraciones responde a esta joven tradición. Es por eso que nos parece más apropiado hablar de antinovela sólo con referencia a ese fenómeno literario muy particular dentro del contexto francés. La forma arquitectónica de Figuraciones, también debe entenderse dentro de un desarrollo más amplio de la novela. Su aparición es un fragmento más de ese estallido del viejo orden del liberalismo decimonónico, que ya ha florecido y replantea el mundo hacia la década de los veinte. Igualmente se inscribe a la tradición de la ruptura. La crítica del nouveau roman en vez de contraponerse a hechos concretos desenmascarando la realidad, se asume en el lenguaje mismo como un gesto de impotencia o como un bostezo de aburrimiento. En Figuraciones, en cambio, la novela es un instrumento eficaz para lanzar una estruendosa crítica contra las consecuencias socio-políticas del sistema capitalista, incluido el orden colonial, contra el autoritarismo y el intelectualismo de cartónpiedra (como el de Archibald), etc. La novela como

posible éxito librero aquilató la concretización de un compromiso político y cultural cuya motivación fue nada menos que toda una sociedad en movimiento acelerado muy distinta a la francesa de la posguerra.

El error en que se incurre al convertir a estos términos en modas o recetas, es que se impone la clasificación por encima del propósito descriptivo, olvidándose además ese mestizaje tan propio de la novela latinoamericana. Con ello, a la larga, se canonizan términos como si fueran llaves maestras, omitiéndose con frecuencia la excavación arqueológica de la palabra, lo cual debe ser el objeto primordial de la investigación literaria. Así, cuando J.L. Méndez al referirse a obras como La guaracha del macho Camacho y Figuraciones plantea que sin haber cuajado en P.R. una verdadera novelística, surge, sin embargo, la antinovela,⁶ nos parece que más bien se está importando el modelo de desarrollo de la novela europea que un concepto cuya precisión sea capaz de abarcar sus particularidades en cuanto al material, el contenido y la forma.

Nuestra objeción hacia poner etiquetas como antinovela, pre-novela, inclusive neobarroco y otras, se funda en la imprecisión virtual en que caen esos términos al ser aplicados de un modo generalizado, sino que además toda obra en su nervadura íntima contiene ensamblajes de las más variadas procedencias y fuentes,

⁶ Méndez José Luis, Para una sociología de la literatura puertorriqueña, Río Piedras, Edil, 1983, p. 86.

de tópicos ¹² que son el patrimonio de todo escritor. La tarea del artista verdaderamente creativo consiste en vestir el significado vital de esos tópicos con los ropajes de un nuevo contenido, que en la medida en que sea óptimo, será capaz de reformular la forma.

La limitación de las clasificaciones literarias de carácter análogo a menudo sacrifican el fluir espeso del discurso artístico, en aras de atrapar una esencia que nunca ha sido pura y proyectaría hacia la realidad extraestética con una finalidad pedagógica. Como camisas de fuerza que son, presuponen tanto una noción estrecha del dinamismo entre forma y material en los universos discursivos, así como del género específico. De hecho, términos como antinovela y pre-novela se ajustan estrictamente a la noción de novela como género de la época burguesa, así como la epopeya suele considerarse un género propio de la época feudal. La base de esta opinión bastante difundida, puede interpretarse de dos maneras: la novela comienza a florecer desde los albores de la ideología liberal con Cervantes y la novela picaresca española, o bien, la novela cobra realidad a partir del crecimiento de un nuevo público lector y de la emergencia de una

¹² Empleamos aquí el término tópico según lo define T. Todorov, es decir, como una constelación de motivos o temas estables que reaparecen con cierta frecuencia en la literatura o en un sólo texto; a nuestro juicio, como un producto de las relaciones dialógicas que se prolongan en el tiempo y el espacio constituyendo filiaciones y tradiciones. (Ducrot O. y Todorov T., Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, México, Siglo XXI, 1980, p. 257).

de tópicos ¹² que son el patrimonio de todo escritor. La tarea del artista verdaderamente creativo consiste en vestir el significado vital de esos tópicos con los ropajes de un nuevo contenido, que en la medida en que sea óptimo, será capaz de reformular la forma.

La limitación de las clasificaciones literarias de carácter análogo a menudo sacrifican el fluir espeso del discurso artístico, en aras de atrapar una esencia que nunca ha sido pura y proyectarla hacia la realidad extraestética con una finalidad pedagógica. Como camisas de fuerza que son, presuponen tanto una noción estrecha del dinamismo entre forma y material en los universos discursivos, así como del género específico. De hecho, términos como antinovela y pre-novela se ajustan estrictamente a la noción de novela como género de la época burguesa, así como la epopeya suele considerarse un género propio de la época feudal. La base de esta opinión bastante difundida, puede interpretarse de dos maneras: la novela comienza a florecer con Cervantes y la novela picaresca española, o bien, la novela cobra realidad a partir del crecimiento de un nuevo público lector y de la emergencia de una

¹². Empleamos aquí el término tópico según lo define T. Todorov, es decir, como una constelación de motivos o temas estables que reaparecen con cierta frecuencia en la literatura o en un sólo texto; a nuestro juicio, como un producto de las relaciones dialógicas que se prolongan en el tiempo y el espacio constituyendo filiaciones y tradiciones. (Ducrot O. y Todorov T., Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, México, Siglo XXI, 1980, p. 257).

nueva sensibilidad con escritores que van pavimentando su trayecto tales como Richardson, Defoe y Fielding.

Cualquiera que sea la interpretación que se haga sobre la novela y su vinculación al sistema de creencias del liberalismo debe entenderse desde una perspectiva dialéctica. Más allá del dominio de la lucha de clases inmediata, sin ser su negación, todo acto cultural se formula sobre unas fronteras, cobra cuerpo en ellas en una constante e inagotable interacción entre ese motivo y punto de vista con lo ya apreciado, con lo ya enunciado en torno a él, independientemente del tiempo y del espacio. Cuando ese motivo se formula en un acto cultural no parte de cero, se ve obligado a ocupar una posición ética con conocimiento de causa.¹³ Nos referimos nuevamente a lo que Bajtín llama relaciones dialógicas o dialogismo. Por eso, cuando reflexionamos acerca de su planteamiento sobre el carácter concretamente sistemático de todo fenómeno cultural ¹⁴ y traemos a colación el tema de la novela, nos parece claro que ella pertenece a una red de tradiciones y no a la invención, a la variedad y no al género puro, al legado de toda la humanidad y no a una clase social.

Antes del libro o el jeroglífico, el hombre fue necesidad, deseo, grito, palabra. En este sentido, los actos culturales fueron modificándose y desarrollándose del tanteo y error a las nociones provistas por la experiencia acumulada. Por eso, todo acto cultural se nutre de un diálogo entre el pasado y un

13. Bajtín M.M., (*Esthétique*), p. 41.

14. *Ibid.*, p. 40.

nueva sensibilidad con escritores que van pavimentando su trayecto tales como Richardson, Defoe y Fielding.

Cualquiera que sea la interpretación que se haga sobre la novela debe entenderse desde una perspectiva dialéctica. Más allá del dominio de la lucha de clases inmediata, sin ser su negación, todo acto cultural se formula sobre unas fronteras, cobra cuerpo en ellas en una constante e inagotable interacción entre ese motivo y punto de vista con lo ya apreciado, con lo ya enunciado en torno a él, independientemente del tiempo y del espacio. Cuando ese motivo se formula en un acto cultural no parte de cero, se ve obligado a ocupar una posición ética con conocimiento de causa.¹³ Nos referimos nuevamente a lo que Bajtín llama relaciones dialógicas o dialogismo. Por eso, cuando reflexionamos acerca de su planteamiento sobre el carácter concretamente sistemático de todo fenómeno cultural ¹⁴ y traemos a colación el tema de la novela, nos parece claro que ella pertenece a una red de tradiciones y no a la invención, a la variedad y no al género puro, al legado de toda la humanidad y no a una clase social.

Antes del libro o el jeroglífico, el hombre fue necesidad, deseo, grito, palabra. En este sentido, los actos culturales fueron modificándose y desarrollándose del tanteo y error a las nociones provistas por la experiencia acumulada. Por eso, todo acto cultural se nutre de un diálogo entre el pasado y un

¹³. Bajtín M.M., (Esthétique), p. 41.

¹⁴. Ibid., p. 40.

presente cuajado de imágenes y nuevas necesidades; y a la vez, ese diálogo perenne lleva el futuro en sus entrañas, pues las condiciones materiales de existencia van tiñendo el lenguaje a través de las épocas y los países. El conocimiento y la experiencia crean los criterios de verdad, las costumbres y los prejuicios, mientras que el hombre, que ha vivido guiado por el pasado en la palabra ajena, palabra que llega a invadir los niveles de su conciencia, en su interacción con la circunstancia, se transforma al contacto con la contradicción y el azar. Así, se ve precisado a distinguir entre necesidad y limitación, entre el deseo y la prohibición que se transmite de boca en boca, de acto en acto, pero en su disyuntiva entre aceptar o cuestionar la realidad inmediata, el hombre es todo búsqueda y diálogo, aunque éste último sea tan sólo secreto. En medio de esta ley humana universal existen diversos mundos dinámicos: el del hombre cuya conciencia engendra o regenera la palabra ajena dominante, el que se contradice entre esa palabra ajena y la propia, el hombre que finge compartir esa palabra ajena por temor y el hombre que no le queda más que enfrentarse y luchar por abolir las intenciones de la palabra ajena dominante, ya sea por anacronismo o inconveniencia respecto a sus propias intenciones como intereses de clase dentro de un marco socio-histórico dado.

La novela, más que nada, se inscribe en la tradición de los géneros discursivos secundarios de carácter narrativo (géneros narrativos de la ficción). Sus rudimentos se pierden en la antigüedad, su forma y sentido se fue metamorfoseando por los

caminos de la cultura en una interacción entre confianza y miedo, entre belleza y fealdad, entre vida y muerte. De esta suerte, así como una corriente que se dispersa por numerosos ríos tributarios, el tronco común de la novela se define por el curso de sus aguas, al contacto con otras experiencias de la palabra que las tornan mestizas, para ensanchar por sus meandros la búsqueda inherente a todo arte. Por eso, no nos debe extrañar que E. Auerbach haya captado en El satiricón de Petronio una forma de exposición objetiva que coincide con la de ciertos escritores recientes como M. Proust,¹⁵ que Bajtin haya encontrado concordancias entre la sátira menipea y la obra de Dostoievski,¹⁶ y cómo de la novela de poner a prueba (Prüfungaroman) se bifurcan dos ramificaciones de la ficción narrativa: una que continúa el aspecto de la aventura heroica propio de lo que él llama novela barroca (Lewis, Radcliffe, Walpole y otros), y otra que hereda su aspecto psicológico y el pathos, escritas eminentemente gracias al intercalamiento del género epistolar (La Fayette, Rousseau, Richardson y otros).¹⁷

Estas dos corrientes confluyeron en el horizonte cultural del romanticismo, sirviendo de soporte para el desarrollo del

15. Auerbach Erich, Miniasis, la representación de la realidad en la literatura occidental, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 33.

16. Bajtin M.M., (Dostoievski), p. 378.

17. Bajtin M.M., (Dialogic), p. 396.

romance y la novela realista.¹⁸ El pathos ligado ahora al mundo íntimo, a la privacidad del cuarto propio, llega a ser simiente, como bien sostiene I. Watt,¹⁹ de una nueva sensibilidad y un nuevo lenguaje. Este se acerca a la norma conversacional, pero a la vez guarda un sentido de decoro que lo ordena, ya que el trasfondo literario neoclásico con el que dialoga exige hacerlo respetable. A la larga, el lenguaje del romanticismo habría de ser en buena medida monológico influyendo en la concepción misma del discurso literario.

En la actualidad, todavía esa concepción romántica del lenguaje literario ejerce un poder enorme en la noción y valoración de la poética, de hecho, la más generalizada y hasta rebajada que existe. Pero no se trató tan sólo de esa particular percepción del lenguaje literario. El siglo XVIII fue una época

¹⁸. Nos parece necesario desde ahora establecer la distinción entre novela y romance. Al respecto nos suscribimos al distingo establecido por W. Frye: "La diferencia básica entre la novela y el romance descansa en la concepción de la caracterización. El narrador de romances no aspira a crear "gente real", sino más bien figuras estilizadas que se expanden como arquetipos psicológicos. Es en el romance que encontramos la libido jungiana, el alma y la sombra reflejadas en el héroe, la heroína y el villano, respectivamente. Por eso es que el romance a menudo irradia un brillo de intensidad subjetiva del que la novela carece, y que una sugestión de alegoría está constante y subrepticamente infiltrándose por sus bordes."; y más adelante: "El novelista se las antiende con la personalidad, con los caracteres vistiendo su PERSONAS o máscaras sociales. El requiere el armazón de una sociedad estable, y muchos de nuestros mejores novelistas han sido convencionales hasta el grado de la compulsividad." Frye Northrop, Anatomy of Criticism, Princeton, Princeton University Press, 1957, ps. 304-5.

¹⁹. Watt Ian, The rise of the novel, Berkeley, University of California Press, 1971, ps. 35-59.

de grandes cambios, de un redescubrimiento del mundo cuyas consecuencias habrían de eclosionar con la Revolución Francesa. En Inglaterra, Walter Scott inaugura la novela social. Los profundos cambios que se operan tarde o temprano en este país como en Alemania y Francia, desembocan en el nacionalismo. Bajtín ha sabido comprender lo propio de esa visión de mundo:

"Una percepción monológica de la conciencia prevalece también en otras esferas de la creación ideológica. Siempre todo lo significativo y lo valioso se concentra en torno de un centro que es su portador. Toda creación ideológica se concibe y se percibe como la posible expresión de una sola conciencia, de un sólo espíritu, incluso cuando se trata de una colectividad, de una pluralidad de fuerzas creadoras, la unidad siempre se ilustra mediante la imagen de una sola conciencia: el espíritu de la nación, del pueblo, de la historia, etc."²⁰

La concepción estrecha de la novela, digamos más acertadamente monológica, tanto en la práctica (escritores), como en la teoría (críticos), mantiene en el olvido otros estilos igualmente poéticos que han jugado un papel enorme para el crecimiento de ese gran árbol milenario del que floreció la novela. Esos estilos emergen como arte verbal desde el momento en que un narrador descentraliza el lenguaje literario monológico convencionalizado como categoría exclusiva de la expresión artística. Cuando un narrador aprovecha todas las posibilidades de la palabra a su alcance, tanto proveniente de los géneros literarios, como de toda la gama de géneros discursivos

20. Bajtín M.M., (Dostoiévski), p. 117.

de grandes cambios, de un redescubrimiento del mundo cuyas consecuencias habrían de eclosionar con la Revolución Francesa. En Inglaterra, Walter Scott inaugura la novela histórica con sentido social. Los profundos cambios que se operan tarde o temprano en este país como en Alemania y Francia, desembocan en el nacionalismo. Bajtín ha sabido comprender lo propio de esa visión de mundo:

"Una percepción monológica de la conciencia prevalece también en otras esferas de la creación ideológica. Siempre todo lo significativo y lo valioso se concentra en torno de un centro que es su portador. Toda creación ideológica se concibe y se percibe como la posible expresión de una sola conciencia, de un sólo espíritu. Incluso cuando se trata de una colectividad, de una pluralidad de fuerzas creadoras, la unidad siempre se ilustra mediante la imagen de una sola conciencia: el espíritu de la nación, del pueblo, de la historia, etc."¹⁰

La concepción estrecha de la novela, digamos más acertadamente monológica, tanto en la práctica (escritores), como en la teoría (críticos), mantiene en el olvido otros estilos igualmente poéticos que han jugado un papel enorme para el crecimiento de ese gran árbol milenario del que floreció la novela. Esos estilos emergen como arte verbal desde el momento en que un narrador descentraliza el lenguaje literario monológico convencionalizado como categoría exclusiva de la expresión artística. Cuando un narrador aprovecha todas las posibilidades de la palabra a su alcance, tanto proveniente de los géneros literarios, como de toda la gama de géneros discursivos

¹⁰. Bajtín M.M., (Dostoievski), p. 117.

secundarios, así como de los primarios (hablados y escritos menores), las posibilidades de representar la realidad y de cuestionarla mediante la enunciación estética, se amplían. A este tenor, el narrador no se limita a fungir de traductor de mundos sociales, sino que se sirve de la vida impresa en los registros primarios y secundarios de la palabra ²¹ (en un sentido entonacional, sintáctico, léxico o en una integración de los tres), las cuales espejean ciertos contextos e intenciones que le resultan fecundos para su intención ética.

Las dos percepciones básicas de la palabra, una centralizada y otra descentralizada, una monológica y la otra polifónica tuvieron un largo desarrollo para la historia de la novela como género. De hecho, Bajtín distingue dos corrientes estilísticas que llegan a fundirse en la novela (realista)²². Una de ellas determinó las presunciones teóricas de la novela como género pasando por la novela de caballerías hasta Rousseau y Richardson, y la otra, de carácter polifónico -la más rica en posibilidades para el desarrollo de la novela-, cuyos rudimentos los encontramos en los géneros paródico-travestistas y la sátira

21. Entendemos por registros primarios, aquellos lenguajes sociales y giros coloquiales que, con el objeto de lograr un propósito estético, el narrador extrae o deriva de diversas esferas extraliterarias, mientras que por registros secundarios entendemos aquellas convenciones literarias que corresponden en cierta medida a los registros primarios en las obras leídas y en los estilos asimilados de ellas por un narrador potencial. En este último caso las expresiones han sido acuñadas por su virtud o desvirtud expresiva en la voz del narrador.

22. Bajtín M.M., (Dialogic), p. 414.

menipea, pasando por la epopeya paródica, Rabelais, Cervantes, la novela picaresca, Fielding, Sterne, Jean-Paul y otros. Ya en el siglo XIX, el sistema artístico de la segunda corriente junto a algunos aspectos artísticos de la primera determinaron la estética de la novela.

Figuraciones revela más que ninguna novela puertorriqueña esas dos concepciones de la palabra. Los discursos autobiográficos de Eddy Leiseca son eminentemente monológicos, mientras que las cartas y otros géneros intercalados están concebidas desde una percepción polifónica. El narrador las ha ideado así con el propósito de oponer dos realidades: la del mundo subjetivo del protagonista con su percepción monológica del mundo tan predominante dentro de la ideología liberacionista de P.R., y la de la pluralidad de voces de las cartas que en conjunto constituyen un muestra de la sociedad puertorriqueña del momento. En el estilo que las caracteriza está presente la percepción dialógica de la palabra íntimamente relacionada con la percepción carnalesca del mundo. Pasemos a examinar en qué consiste ésta.

Bajtín, en una de sus más interesantes investigaciones sobre la génesis de la novela, sostiene que desde la antigüedad hubo una tradición de géneros cómico-serios y que los griegos no veían como una profanación la reelaboración paródica de los mitos como en el caso de Odiseo y Hércules. Más aún, la conciencia artística y literaria de los romanos no podía imaginar una forma seria sin

su equivalente cómico.²³ En otras palabras, en la antigüedad el arte no se concebía como un instrumento ideológico unilateral, sino como una plenitud constituida por una doble visión de la realidad en la que la risa jugaba el papel de correctivo de lo serio.

Esta visión de mundo artística guardaba una estrecha relación con las saturnales y posteriormente con el carnaval de la Edad Media. La percepción carnalesca del mundo, no sólo cobró vida en el ritual y la fiesta, sino que inundó la estética de la creación verbal por medio de imágenes bivocales como la parodia, siendo el núcleo reproductor de la segunda corriente que confluía en la novela, se funda en una concepción dual de lo humano:

"Es necesario subrayar una vez más la naturaleza ambivalente de las imágenes carnalescas. Todas las imágenes del carnaval son dobles, reúnen en sí ambos polos del cambio y de la crisis: nacimiento y muerte (imagen de la muerte embarazada), bendición y maldición (las maldiciones carnalescas que bendicen, con un simultáneo deseo de muerte y regeneración), elogio e injuria, juventud y vejez, alto y bajo, cara y trasero, estupidez y sabiduría. Para el pensamiento carnalesco son muy características las imágenes pares contrastantes (alto-bajo, gordo-flaco, etc.) y similares (dobles-gemelos). También es típica la utilización de los objetos al revés, los útiles de cocina en lugar de sombreros, los utensilios caseros usados como armas, etc. Se trata de una manifestación específica de la categoría carnalesca de excentricidad, de la violación de lo normal y de lo acostumbrado, la vida desviada de su curso habitual."²⁴

23. Bajtin M.M., (Dialogic), ps. 55-58.

24. Bajtin M.M., (Dostoiavski), p. 177.

Al interior de la percepción carnalesca del mundo, uno de los géneros más destacados como portadores y conductores de la misma hasta nuestros días, lo ha sido la sátira menipea. Para N. Frye su herencia está viva en obras como Los viajes de Gulliver de J. Swift, Cándido de Voltaire, Emilio de Rousseau, Alicia en el país de las maravillas de L. Carroll y Contrapunto de A. Huxley entre otras,²⁵ aunque este investigador establece ciertas distinciones formales y reemplaza el término sátira menipea por el de anatomy, derivado de la obra Anatomía de la melancolía de Burton. Según Frye, las novelas actuales podrían ser definidas de un modo más simple y lógico distinguiendo en sus formas de composición cuatro formas o arquetipos literarios que han surtido seis combinaciones. Las cuatro formas básicas son la novela, el romance, la confesión, y la anatomía. De esta manera, una obra como el Ulises de Joyce, observa, expresa las cuatro categorías a la vez.

Tanto Frye como Bajtín coinciden en identificar hasta el siglo XX rasgos formales propios de la sátira menipea.²⁶ Por un

25. Frye Northrop, Op. cit., p. 308.

26. T. Subnova ha señalado que ambos teóricos estarían de acuerdo en definir como sátiras menipeas a obras como Pedro Páramo de J. Rulfo y Cien años de soledad de G. García Márquez, aunque el punto de vista varíe: el de Frye como propósito intelectual y en Bajtín como diálogo. De esta manera, coincidiendo con A.J. MacAdam, parece fortalecerse en la crítica literaria un incipiente diálogo sobre la llamada muerte de la novela en su relación con un resurgimiento en ella de la sátira menipea, no como un acto literario voluntario, sino como una consecuencia cultural.

lado, Frye hace una distinción entre ella y la novela en el sentido de que el novelista ve el mal y el desatino como enfermedad social, mientras que el escritor de las menipeas las ve como enfermedad del intelecto,²⁷ sin embargo, en la explicación que Bajtin da sobre las características de la menipea, hallamos tantos puntos coincidentes con todo el desarrollo de la novela, que a primera vista parece difícil establecer unas distinciones precisas. Entre los rasgos de la menipea señalados por Bajtin y que encontramos en Figuraciones, tenemos los siguientes: 1) Presencia de la parodia y el humor, 2) Representación de estados inhabituales, anormales, psíquico-morales del hombre, toda clase de demencias, desdoblamiento de la personalidad, ilusiones irrefrenables, sueños raros, pasiones que rayan en la locura, suicidios, etc., 3) Empleo de la "palabra inoportuna": un discurso fuera de lugar, por sinceridad cínica, por profanación de lo sagrado o por una brusca violación de la etiqueta, 4) Amplio uso de géneros intercalados: cuentos, cartas, discursos oratorios, simposios, etc. y una típica mezcla del discurso en prosa y en verso. Los géneros intercalados se dan con diferente distancia de la última postura del autor, es decir, con diferente grado de parodia y de objetivación, 5) Los géneros intercalados refuerzan la pluralidad de estilos y tonos de la

Más adelante volveremos sobre este diálogo. Subnova Tatiana, El espacio de Mijail Bajtin: filosofía del lenguaje. Filosofía de la novela, (separata), México, El Colegio de México, p. 93.

27. Frye Northrop, Op. cit., p. 309.

menipea, aquí se forma una nueva actitud hacia la palabra en tanto que material para la literatura (sub. nuestro), 6) Carácter de actualidad más cercana como una especie de género periodístico que reacciona a los acentos ideológicos más actuales manteniendo una polémica abierta u oculta con escuelas ideológicas y reflejando cierto carácter enciclopédico y 7) La particularidad más importante del género de la menipea consiste en que en ella, la fantasía más audaz e irrefrenable y la aventura se motiven, se justifiquen y se consagren interiormente por el propósito netamente filosófico, el de crear las situaciones excepcionales para provocar y poner a prueba a la idea filosófica, a la palabra, a la verdad plasmada en la imagen del sabio buscador de esta verdad. Subrayamos que lo fantástico sirve no para encarnar positivamente a la verdad sino para buscarla y provocarla y, sobre todo, para ponerla a prueba.²⁸

Desde el momento en que nos topamos con estos antecedentes, resulta ya estéril esgrimir analogías o conceptos imprecisos para definir a Figuraciones. Desde luego, esto no quiere decir que haya habido una intención directa y consciente por parte de su autor de escribir una sátira menipea o una narración ficticia de la segunda corriente arriba mencionada empalmada a un modelo de la primera. La tradición, como veremos, le llegó a Díaz Valcárcel por una vía moderna, aunque vale señalar que él tenía plena conciencia de alguna tradición que empleaba los géneros intercalados. En una conversación con los jóvenes escritores

28. Bajtin M.M., (Dostoievski), ps. 160-67.

agrupados en la revista Zona de carga y descarga meses más tarde de la publicación de Figuraciones, decía: "Las cartas y todo esto es viejísimo",²⁹ y en una entrevista posterior en que como tantas veces la preguntaban sobre la influencia de G. Cabrera Infante, en su manipea, afirmaba que antes de conocer la obra del narrador cubano había leído a Joyce y a Rabelais.³⁰

Entre las ideas más comentadas sobre la estructura de Figuraciones, la más difundida y a la vez más exacta, es la de novela collage. Por medio de ella nos acercamos al horizonte estético de este siglo y a los antecedentes más próximos de la obra. El collage es una forma de representación de la realidad que aflora en el ámbito artístico, principalmente en las artes plásticas, supliendo la necesidad de expresar el fenómeno del mundo abierto agenciado por la tradición de la Revolución Industrial y sometido a nuevas revaloraciones de la realidad en la que adquieren especial significación las ideas de Marx, Freud, Darwin y Einstein y todos sus continuadores.

En el mundo del siglo veinte se operan dos hechos que transforman profundamente la realidad: la Revolución Rusa y el paso del capitalismo imperialista al capitalismo multinacional. Estos acontecimientos marcan una serie de consecuencias: Estados Unidos destrona a Alemania e Inglaterra como potencias hegemónicas, los países de Europa Occidental pasan a un segundo

29. "Conversación con Emilio Díaz Valcárcel", Zona de carga y descarga, 1972, Año 1, núm. 2, p. 20.

30. Acosta-Belón Edna, "Encuentro con Emilio Díaz Valcárcel", Plural, 1979, vol. IX-III, núm. 99.

plano ante el poderío creciente de los E.U. y la U.R.S.S., lo que implica que en esta zona se desatan crisis nacionales y guerras de gran magnitud (nazismo, fascismo, etc.), los países del llamado Tercer Mundo van experimentando frente al imperialismo un lento y a menudo accidentado proceso de liberación y las condiciones tecnológicas espacio-temporales en que vive inmerso el hombre de los llamados "países adelantados", transforman su percepción del mundo, mientras en otras latitudes continúa de un modo brutal la explotación, la miseria, el hambre y la represión política.

Para el arte, el desarrollo de las comunicaciones, así como ese nuevo horizonte epistemológico siempre en progreso, trastoca la imagen de la realidad. Los medios masivos de comunicación fabrican un mundo pluridiscursivo del que el ser humano apenas pueda escapar. Esos medios dirigidos a las masas unen al individuo con otras regiones del orbe, lo manipula a base de desinformación o tergiversación de la historia y de lo humano, pero sobre todo, los intereses de una clase dominante y de una ideología oficial al servicio de ella, someten su conciencia a los procesos de mercantilización, estimulando así una percepción distorsionada (falsa conciencia). Y en medio de ese mundo abierto y progresista, si bien la conciencia humana va descubriendo muchos velos y por lo tanto la realidad aparenta ser más suya, la existencia se debate en la alienación, en una nueva soledad.

Todas estas condiciones revolucionan el arte. No es raro que el nacimiento y desarrollo del cine vaya adquiriendo, más que ningún otro arte las condiciones óptimas de los poderes supremos

y del mundo abierto. En las artes plásticas se persigue la imagen del movimiento, la tridimensionalidad que une al tiempo y al espacio en una pluralidad abierta y una visión presente que se abre a nuevas formas de proceder en la actividad artística en la cual a menudo el observador está implicado. El mundo abierto promueve una poética totalizante y ambiciosa que intenta plasmar los efectos de la pluralidad, de la relatividad y de la contradicción. Traslapar en un collage la lámina de una mujer frívola de concurso de belleza junto a otra lámina de una revista con la ejecución de un vietnamita,³¹ es un buen ejemplo de cómo se crea un nuevo tratamiento del contenido a base de la yuxtaposición de material que a la vez es testimonio. Pero, si por un lado el arte profundiza su relación con la realidad, a la vez refleja su aspecto perecedero. Se trata de un arte que resume lo finito en lo infinito, que dialoga más de cerca con el hombre moderno y lo hace recipiente y participe del mundo abierto. S. Yurkievitch ha sabido definir atinadamente la mecánica interna del collage:

"La estética de lo inacabado, de lo fragmentario y de lo discontinuo encuentra su mejor resolución formal en el collage. Inaugurado por la pintura, se hace pronto aplicable a todas las artes. El collage contrapone segmentos extraídos de contextos muy disímiles que se ensamblan en conjuntos figuradamente transitorios, causales, sin perder la alteridad. Procede a un recorte arbitrario de fragmentos provenientes de mensajes preformados y a su redistribución en una configuración heterotópica. Cada collage establece su propia

³¹. Cfr. Miss America de Wolf Vostell, Historia del arte, tomo 12, Barcelona, Salvat, 1976, p. 161.

contractualidad comunicativa. Sus rupturas de articulación coexisten sin fundarse unas en otras. Objeto móvil y aleatorio, revela una prodigiosa capacidad de ligazón de conjuntos efímeros, pone en ejercicio una energía polimorfa que descentra la enunciación y libera los signos de su inclusión convencional. Pulverizada toda relación de encuadre permanente, los fragmentos son devueltos a una combinatoria completamente abierta. Los préstamos a registros tan variados aumentan el nomadismo semántico, infunden al texto el vértigo de la deriva, lo vuelven canaleónico. El collage pone por fin en tela de juicio toda compatibilidad estatuida, propone un constante remodelamiento del mundo.³²

Después de examinar cómo la estructura collage adquiere su significado formal como espejo de una era y un nuevo horizonte epistemológico, conviene preguntarse: ¿A qué se debió ese cambio cualitativo que se operó entre el Díaz Valcárcel de El asedio y otros cuentos y Proceso en diciembre, incluso de Inventario, y el de Figuraciones en el mes de marzo? La respuesta podría resumirse como la interacción entre el acontecer social y la experiencia de un nuevo espacio abierto, así como el contacto con la poética del mundo abierto. El espacio abierto suministró condiciones materiales que se hallan reflejadas en la obra, tanto en la forma arquitectónica como en el material seleccionado y de paso en el contenido: de ahí el Puerto Rico evocado desde la distancia, la España popular y hospitalaria, el cosmopolitismo temático y verbal, el recurso de las cartas intercaladas. Por otro lado, la nueva poética a poner en estreno consistió también en el cúmulo

32. Yurkievich Saul, "Los avatares de la Vanguardia", Revista Iberoamericana, vol. XLVIV, núms. 118-19, 1982, ps. 354-55.

de lecturas que exige el oficio de escritor entre las que destacan la impronta de Cervantes, Joyce, Kafka, Faulkner, Lowry, R. Gómez de la Serna, W. Gombrowitz, J. Cortázar, G. Cabrera Infante, M. Puig, E.S. Belaval, P.J. Soto, L. Martín-Santos y J. Goytisolo, así como el contacto con libros como Obra abierta y Apocalípticos e integrados de U. Eco.

El nuevo espacio que conoce Díaz Valcárcel al trasladarse a Madrid, constituye un acontecimiento de importancia para la escritura de Figuraciones. En el año 1969, el narrador tomó una sabática de la División de Educación a la Comunidad, institución del gobierno del Estado Libre Asociado (E.L.A.) de Puerto Rico que se dedicaba a producir cine documental de corte populista y en dónde laboraban también otros artistas entre los que se hallaban René Marqués y Pedro Juan Soto. Aunque su propósito al trasladarse a España era el de ampliar sus conocimientos cinematográficos, pronto comprendió que el ambiente cinematográfico español no presentaba un cuadro interesante para sus objetivos, y gracias a una ayuda concedida por el Instituto de Cultura Puertorriqueña, optó por dedicarse en pleno a la labor literaria.

La distancia jugó un papel relevante en la ideación y elaboración de Figuraciones. En primer lugar, el autor pudo adoptar una perspectiva diferente de la realidad social de su país como bien él lo ha reconocido:

"La semirruptura con la sociedad de mi país, el alejamiento geográfico, el no estar anuelto en la

asfixiante realidad diaria, me permitió relajar ciertas tensiones en el orden creativo; ya no veía la realidad de manera excesivamente dramática; en la distancia me fue más fácil adquirir una mayor perspectiva, y más comprensión teórica del fenómeno socio-político puertorriqueño." 33

La distancia para los hombres de un país colonial conlleva siempre una apertura y un cambio. Para un artista o un ideólogo, incluso puede representar un camino de retorno a manos llenas. La distancia y su circunstancia nueva son la consecuencia de una búsqueda, de una estética de la vida, de una renovación. Para un artista es también una conveniencia, pero visto desde otro ángulo, puede ser una necesidad.

Además del descanso que experimentó Díaz Valcárcel al dejar atrás el ambiente artificioso que caracteriza al colonialismo, esa toma de perspectiva le da otra visión del mundo. Todo buen artista es un estructurador de perspectivas; ante esas condiciones óptimas, Díaz Valcárcel vivenció otro orden de cosas que enriqueció su labor creativa. La distancia, por fortuna, sometió al autor a la carta donde a su vez llegan noticias de un Puerto Rico convulsionado. No ha de extrañarse, por eso, el que comenzara a escribir la obra en el mes de marzo de 1970, mes en que estallan los disturbios en la Universidad de Puerto Rico contra una escuela militar del ejército estadounidense enclavada en el campus de dicho plantel. Estos sucesos que aparecen

33. Panico Marie Joan, "Emilio Díaz Valcárcel: nueva novela enfoca miseria viven boricuas en N.Y.", (entrevista), *El Mundo*, 8 de abril de 1979, pp. 1-A, 18-A y 16-B.

comentados en varias cartas y en el boletín "Encontrado en un buzón" (ps. 149-50), revisten una gran importancia para el novelista y su toma de perspectiva; y dado el compromiso ideológico del autor con la independencia, pudo haber sido además un motivo detonante para emprender la obra.

Pero si la distancia pone en sus manos cartas familiares y de amigos en las que se refleja a un Puerto Rico en marcha, también, y a la luz de la toma de perspectiva, Díaz Valcárcel objetiva una imagen propia del pasado y la extrapola con un fin estático. El origen de Figuraciones surgió del motivo de "un hombre que se enferma en un país extraño",³⁴ pero a través de ese hombre -Eduardo Leiseca- el autor revela muchos datos autobiográficos. De hecho, Díaz Valcárcel ha reconocido el carácter autobiográfico de la obra, que no solamente es vivencial, sino estático.³⁵ Desde este ángulo, Figuraciones

34. (Zona), p. 20.

35. Nuestra referencia al contenido autobiográfico no debe entenderse como si se tratara de una ideación de la obra fundada en su totalidad sobre la vida del autor. Aun cuando ello hubiese sido la intención de Díaz Valcárcel, lo que nos parece una premisa correcta, el proceso mismo de la escritura novelística implica de suyo una negación del autor, puesto que esa intención que lo incita a representar a un ser humano con tales y tales actitudes y conflictos requiere de una mirada externa que la complete. Bajtin entendió este fenómeno a cabalidad: "De acuerdo con la actitud directa, el autor debe ubicarse fuera de su propia personalidad, vivirse a sí mismo en un plano diferente de aquel en que realmente vivimos nuestra vida; el autor debe convertirse en otro con respecto a sí mismo como persona, debe lograrse ver con ojos de otro...", y en otra parte del mismo ensayo: "La objetivación ética y estética necesita un poderoso punto de apoyo fuera de uno mismo, en una fuerza real desde la cual yo podría verme a mí como un otro." (Estética, ps. 22 y 36). El contenido autobiográfico de

podría ser considerada una novela del artista, de la misma manera que podría considerarse una enciclopedia de Puerto Rico. Otro aspecto que también tuvo importancia respecto a su toma de perspectiva fue una valoración de España que tuvo no poco alcance temático dentro de la obra. Baste recordar el papel histórico que jugó este país con relación a Puerto Rico.

En España, Díaz Valcárcel estuvo en sintonía con nuevas experiencias intelectuales que atizaron sus búsquedas artísticas. En la segunda carta de Akiro, la cual es el corazón de la obra desde la perspectiva del Künstlerroman, el personaje hace mención del concepto de "obra abierta" y más adelante un niño enfurecido le grita "¡Apocalíptico, ay Dios qué hombre apocalíptico!" (p.

Figuraciones se comprueba por la coincidencia de algunos datos sobre el protagonista y la biografía del autor; así, ambos trabajaron en el periódico Claridad y ambos estudiaron canto; además, en una entrevista Díaz Valcárcel reveló que sus padres habían sido fundadores del Partido Popular Democrático al igual que sucede con el padre de Eddy Leiseca. Pero más aún, ese contenido autobiográfico va más allá de meras alusiones, razón por la que resulta ser contenido vivencial y toma de conciencia: "Yo creo, yo le aconsejaría a la gente, (dice Díaz Valcárcel, E.E.P.) a pesar de lo que han dicho muchos revolucionarios, que yo quiero muchísimo, yo le aconsejaría a los escritores, a la gente en general, que salieran, que viajaran, si pueden quedarse afuera un tiempo que se queden, digo, tú sabes, para no estarnos mirando el ombligo nosotros mismos, porque entonces perdemos la noción de que somos parte del mundo (sub. nuestro). Aquí, por ejemplo, yo te digo francamente, por ejemplo, llega un momento en que yo leía a Combas Guerra y kompia el periódico me ponía furioso (sub. nuestro), digo una cuestión que la había producido el ambiente y cuando fui a España a los dos meses yo decía, "pero que absurdo, cómo es que uno puede ponerse furioso con un tío, con un morón como éste? Tú sabes, por eso es la ventaja, que te enfrias y puedes mirar las cosas," (sub. nuestro), (Zona, p.19). En otras palabras, esa actitud del autor frente al ambiente cultural ha sido refractada en el protagonista, lo que constituye una autoobjetivación y una autocrítica.

121). En ambos casos hallamos una alusión clara a los libros de U. Eco: Obra abierta y Apocalípticos e integrados. Este dato, junto a las opiniones de Akira, revelan que el autor estaba al tanto de ciertas tendencias artísticas del siglo XX como el Op y el Pop art, y que como demostraremos en breve, Figuraciones se inscribe en esas tendencias concebida como obra abierta. Tal es la correspondencia de las ideas sobre la poética del mundo abierto en esos libros de Eco, que podría argüirse que junto a los factores provistos por la distancia y la experiencia literaria vivida en España, fueron la piedra angular en la concepción de la forma arquitectónica de Figuraciones.

Para el propósito que nos guía, nos referiremos aquí a las ideas de Eco relativas a la obra abierta, pues mientras este libro enfoca fundamentalmente aquellos aspectos concernientes a la forma arquitectónica, Apocalípticos e integrados aborda únicamente uno de los aspectos de un mismo horizonte artístico, pero mayormente relacionado con el material. Por lo menos baste decir que los planteamientos de Apocalípticos coinciden tanto con una nueva forma de proceder en la obra en lo que respecta al material, como coinciden en la forma arquitectónica de Figuraciones con los planteamientos en torno al concepto de obra abierta.

Obra abierta es tal vez la primera incursión en la tradición vanguardista desde una perspectiva epistemológica amplia, pero no a la luz del concepto de vanguardismo según lo contempló Lukács, sino como esa tradición que O. Paz da ha entender con pocas

palabras: "Desde el romanticismo el arte quiere fundirse a la vida."³⁶ Eco no nos habla en términos del vanguardismo, claro está, pero vale señalar que con el objeto de entender todos esos fenómenos artísticos que se identifican por la apertura y un nuevo papel de disfrute por parte del receptor de la obra, establece como punto de partida las experimentaciones de los simbolistas franceses, poniendo como paradigma al *Livre* de S. Mallarmé. Cabe señalar también, a este tenor, los caligramas de G. Apollinaire.³⁷ Es decir, para Eco se ha venido fraguando un desarrollo de las artes cuyas exigencias aspiran a una reformulación de la realidad y a una relación novedosa con el público, la cual pretende hacerlo participe de la creatividad.

Estos dos rasgos principales de esa nueva estética que Eco advierte tanto en la plástica, en la arquitectura, en la música como en la literatura, lo lleva a formular una variación dentro de la obra abierta que denomina "obra en movimiento". Si la obra abierta se caracteriza por una nueva representación de la realidad que exige una nueva postura de apreciación compartida en un plano intelectual, "la obra en movimiento" promueve una participación más directa por parte del receptor. En la obra musical *Scambi* de Pousseur, verbigracia, el apreciador no sólo escucha, sino que organiza y estructura el discurso musical,

36. Paz Octavio, "La obra abierta", En: Antología textos de lengua y literatura, México, U.N.A.M., 1974, ps. 164-65.

37. Puede presumirse que el caligrama, el cual ya lo hallamos en la obra de François Rabelais está íntimamente vinculado a la percepción carnavalesca del arte. Al menos conceptualmente se trata de una estructura formal lúdica.

colaborando en hacer la obra.³⁸ En otras palabras, lo que distingue a la obra abierta de la obra en movimiento es que la participación en la primera presupone una obra inconclusa que el receptor debe completar por medio de la imaginación, mientras que en la obra en movimiento el receptor puede reelaborar el material dado de acuerdo a un goce estético propio o a un estado anímico exclusivo. En el primer caso, la actividad como cualidad que presupone esta estética, se halla entre el desciframiento y la recreación, mientras que en el segundo, en la recreación y la exploración. De cualquier manera, en ambos casos el arte ha dejado de ser unilateral; la perspectiva del apreciador-creador disfruta la libertad de codificar y descodificar la realidad presente en esa obra conforme a su circunstancia sea cual sea. Además, esta apertura representa de suyo el carácter relativo de la verdad. El autor la sugiere en su obra y el apreciador toma partido en su diálogo, lo que también indica el hecho de que la estética abierta se mantenga aunada a lo inmediato, al mundo del presente.

A modo de ilustrar lo que venimos explicando, tomemos algunos ejemplos adicionales. En la esfera de la escultura, los móviles de Calder son clásicas obras en movimiento. Pero, ¿en qué consiste su orientación estética? Veamos como Sartre profundiza en el alma de estas obras tridimensionales tan próximas al juego y la risa:

³⁸. Eco Umberto, Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo, Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 31.

"Para cada uno de ellos (los móviles, E.E.P.) Calder determina un destino general de movimiento y luego lo abandona a él; la hora, el sol, el calor, el viento decidirán cada danza particular. De esta suerte, el objeto está siempre a mitad de camino entre la condición servil de la estatua y la independencia de los hechos naturales. Cada una de sus evoluciones constituye una inspiración del momento. Disciérnense en ellas el tema compuesto por su autor, pero el móvil borda sobre él mil variaciones personales; es una breve cadencia de jazz-hot, única y efímera como el cielo, como la mañana; si uno la ha dejado pasar, la ha perdido para siempre. Valéry decía del mar que siempre recomienza. Un objeto de Calder es semejante al mar y fascinante como éste: siempre recomienza, es siempre nuevo. No se trata de arrojarle al pasar una mirada sino que es preciso frecuentar su trato y sentirse hachizado por él. Entonces la imaginación se regocija ante esas formas puras que varían constantemente, a la vez libres y reguladas."³⁹

Con estas palabras, hemos en cierta medida ingresado a la formulación teórica de una nueva percepción de la realidad en el arte, hacia una nueva humanización del arte que es el punto en donde convergen la naturaleza del ambiente y la instancia lúdica del hombre. El objeto artístico es abierto porque participa del movimiento más profundo que es la vida circundante, adquiriendo múltiples formas por vía del azar. Asimismo, el observador juega

39. Sartre Jean-Paul, "Los móviles de Calder", En: La República del silencio, Buenos Aires, Losada, 1968, ps. 196-98.

un papel distinto al de una obra cuyo horizonte es ajeno y cerrado; el objeto artístico subyuga estimulando la curiosidad, la imaginación, el humor, infundiendo así estados de ánimo abiertos a esas sensaciones, poniéndolo en comunión con el reconocimiento de lo vivo y alejándolo, aunque sea por un instante, de la condición alienada del hombre contemporáneo.

Los móviles de Calder llevan la noción de obra abierta hasta un extremo, pues el movimiento no sólo depende del apreciador, sino del ambiente mismo. En ellas, la intención axiológica está dada en los efectos sorpresivos del movimiento mismo. Tomemos ahora otro ejemplo: Miss America, el collage del movimiento Pop mencionado arriba. En este caso, la obra es abierta gracias al material multiforme empleado, y porque refleja en esa pluralidad de circunstancias propias del mundo abierto, la ruptura con la linealidad del tiempo y el espacio. Por otro lado, el apreciador en este caso concreto, vivencia una impresión que no requiere reelaboración como en el caso de una obra en movimiento.

En el terreno de la literatura, encontramos ejemplos análogos de la obra abierta. Dentro de la novela latinoamericana, Rayuela es la obra en movimiento por excelencia, y J. Cortázar es tal vez el escritor en lengua castellana que más ha explorado las posibilidades de la obra abierta, incluso gracias a la incorporación en sus libros, de textos procedentes de otras artes y de géneros discursivos diversos.⁴⁰ En Rayuela, lo que la

40. Esta excelencia puede ser compartida con Macedonio Fernández, quien, tanto en la teoría como en la práctica creativa, puede considerarse como el pionero de la obra

distingue de otras novelas collage y de una obra meramente abierta es el "Tablero de dirección" que ofrece dos opciones de lectura a escoger. Obras como El libro de Manuel del propio Cortázar, La feria de J.J. Arreola, Para comerte mejor de E. Guidño Kieffer, Cambio de piel de C. Fuentes, Pantaleón y las visitadoras de M. Vargas Llosa, Tres tristes tigres de G. Cabrera Infante, El mundo alucinante de R. Arenas, La traición de Rita Hayworth y Roquitas pintadas, entre otras obras de M. Puig y El principio del placer (novelata y cuento) de J.E. Pacheco, son otros buenos ejemplos de obras abiertas, aunque no de obras en movimiento. De hecho, estas obras narrativas, al igual que Figuraciones, confluyen de una manera u otra en la tradición artística del mundo abierto,⁴¹ lo que no se limita tan sólo a la forma arquitectónica, sino que cobra vitalidad por igual en el material y el contenido con menor o mayor intensidad. Pero todo esto no es nuevo; Joyce es tal vez el narrador que, con el Ulises y Finnegan's wake totalizó a un grado sumo la estética abierta.

La lectura de Obra abierta, nos abre las puertas a un horizonte incitante. En primera instancia, los fenómenos

abierta en América Latina.

41. Este desglose no pretende sino ofrecer una idea general de cómo la estética abierta ha cobrado vida entre los narradores latinoamericanos, sin proponernos con ello entrar en diferencias relativas al material y al contenido. Para tener una idea de la apertura abordada por la crítica literaria, véase: Mariandi Ricardo, Novela dentro de la novela, Buenos Aires, Ramos Americana, 1981, Ortega Julio, La contemplación y la fiesta, Caracas, Monte Avila, 1979, Yurkievich Saul, A través de la trama, Barcelona, Muchnik, 1984, y con relación a un solo autor, la antología Guillermo Cabrera Infante, Caracas, Fundamentos, 1974.

examinados por Eco develan cierto paralelismo respecto a un horizonte epistemológico común en el que se entrelazan las investigaciones científicas y filosóficas con las búsquedas del arte en sus respectivos medios, y por otro lado, él ha sabido captar que la vía de acceso de esa estética es la apertura. Sin embargo, se trata de un campo de investigación que requiere de una mayor profundización a un nivel tanto histórico como artístico. En apariencia, no resulta gratuito pensar que desde los años diez y veinte se experimenta la profundización de una voluntad innovadora en las artes que se caracteriza por una concepción descentralizada de la realidad. Este fenómeno informa unas correspondencias con las manifestaciones de otros dominios, pero a diferencia de las investigaciones científicas, en el caso de la creación estética, es preciso tomar en consideración las propiedades inmanentes al arte dado y su desarrollo anterior, so pena de perder de vista el alcance de las semejanzas y las divergencias que indudablemente presentan las diversas obras abiertas. Por eso, cuando Eco agrupa bajo el concepto a una serie de obras que varían entre sí, cuando, por demás, plantea que otro plano de la apertura lo constituye la multiplicidad de interpretaciones que un lector puede conferirle a una obra desde una perspectiva muy personal entre muchas posibles, nos parece que su investigación es también una obra abierta. Aunque no es nuestra intención polemizar aquí al respecto, para el propósito que nos orienta, se hace necesario reformular el concepto de obra abierta a la luz del dialogismo.

Resulta interesante el hecho de que Eco no haya establecido una distinción entre una estética abierta y una estética cerrada. Sus planteamientos dan pie para ello, pero a la vez una empresa como tal al parecer se alejaba un tanto de su intención, toda vez que la obra abierta acrisola mayores posibilidades creativas en consonancia con la realidad de este siglo. Por otra parte, ha sido O. Paz quien ha argumentado sobre el distingo que hemos traído a colación. A su modo de ver, lo cual es de una gran importancia para nuestro objetivo:

"Obras cerradas y abiertas son arquetipos, modelos ideales y no realidades. Una obra realmente cerrada sería inaccesible; una totalmente abierta, no sería obra. Todas las creaciones son, al mismo tiempo, cerradas y abiertas: emiten significados y reciben nuevos significados de cada lector."⁴²

Después de esta puntualización tan útil, por lo válida y pertinente, hay que añadir que toda obra es incompleta, que la apertura o cerrazón es cuestión de grados, de una indefinición entre convención e innovación. Además, toda polisemia si bien es un hecho, implica unos límites. La obra abierta como modelo descentraliza, reniega de lo unívoco, pero vive apagado a él, pues es su consecuencia inmediata, directamente ligada al conocimiento y la ética. Los motivos de la estética abierta contemplan lo fragmentado porque existe la unidad, lo equivoco porque exista la noción de verdad y esa bipolaridad es la

42. Paz Octavio, Op. cit., p. 164.

metáfora epistemológica ⁴³ de una era de autorreflexión todavía muy disonante. De esta manera, la diferencia entre una obra abierta y una cerrada estriba en que la primera tiende hacia el arte de un mundo que va cobrando conciencia de sí, de su pluralidad y variabilidad perceptiva, mientras que la segunda tiende hacia un arte circunscrito a concepciones estáticas de la realidad. Los mitos convencionales, el dogma (la palabra autoritaria en sus variadas tonalidades) son el terreno fértil en que se reproduce casi diríamos por generación espontánea la obra cerrada. Por el contrario, la obra abierta se nutre de la contradicción viva y perenne, de lo que Merleau-Ponty llamaba "ambigüedad perceptiva", porque intuye que el caos es una totalidad más elocuente que el orden de una verdad fija, a menudo irrefutable.

La obra abierta es una respuesta al orden inexpugnable de una realidad humana que se nos vino encima y continúa engendrando una complejidad creciente que no va a la par con la calidad del mundo. Se trata de una apoteosis de falsas presunciones, de ese "exceso de realidad" frente al cual el hombre promedio parece tener cada vez menos asideros: no hay fetichismo alguno que pueda equipararse al deseo de alcanzar los valores genuinos. La obra abierta es también una transposición a escala pequeña del concepto de la relatividad del universo demostrada por Einstein, pues todo depende del lugar que ocupa el observador y el tiempo encierra al pasado y al futuro en el presente.

43. Eco Umberto, Op. cit., p. 43.

La obra cerrada, en cambio, tiende a preconizar el orden, obedece a lo unívoco, a una percepción monológica del mundo que persigue delimitar el acto artístico, tomando partido hasta cierto punto de la realidad plurívoca que como un océano la rodea, pero a la cual no se le concede el derecho a conspirar contra una sola razón. Esta tendencia a lo cerrado, que repetimos no es pura sino en teoría, no tiene que ver específicamente con una ideología específica, sino con la percepción monológica petrificada en dogmas. Es como quien a punto de zozobrar descubre una tabla de salvación, pero al cabo del tiempo, cuando ya ha pasado la tromba y gracias a su mediación ha logrado salvarse, permanece fijado a ella como si fuera la única medida de todas las cosas, como un ídolo, sin reparar en su papel transitorio y perecedero, en su función de herramienta cuya estaticidad no significa por sí sola nada.

Lo que salva a las obras de una apertura o una cerrazón igualmente insustancial es la percepción dialógica del mundo. En este caso, como sucede con todas las grandes obras de la literatura mundial- el autor es un sabio que es capaz de ver más allá de las apariencias, es decir, es capaz de entender objetivamente en lo que cabe, pero además, su solidaridad para con la humanidad lo hacen capaz de comprender que "incluso una palabra notoriamente falsa no posee una falsedad absoluta y siempre presupone una instancia que podrá comprenderla y justificarla."⁴⁴

44. Bajtín M.M., (Estética), p. 319.

La obra cerrada como producto de una conciencia monológica evade el dialogismo incessante de la vida social y se refugia en una extensión yoica (narcisismo artístico) que es reflejo sublimado de una visión de mundo convencional y acrítica, o bien en un discurso patriarcal (panfletismo) abierta o veladamente tendencioso. Sea por censura o por ignorancia, en ambos casos la realidad refractada en ellas es una realidad cosificada.

Todo cuanto acabamos de señalar apunta a una conclusión inevitable: existen dos niveles de apertura en la obra narrativa para alcanzar el producto final de un contenido enunciativo: apertura de la palabra y apertura de la forma. En ambos casos se trata de una percepción dialógica en la actividad estética. La primera puede disponer de la forma a su antojo, pero a mayor persistencia en la actividad creativa, más fácilmente se fragmenta la estructura en géneros intercalados. La segunda, si es que quiere ser dialógica objetivamente, aspirará a toda costa a la primera. Al mismo tiempo, se deduce que esta conjunción promueve un dialogismo más amplio en cuanto al contenido se refiere.

Se podría aducir que Figuraciones, debido a que contiene discursos monológicos (los del protagonista), participa de una tensión entre una estética abierta y una cerrada. Pero no precisamente ese contraste es lo que funda el contrapunto que le sirve de sostén y determina su forma arquitectónica. En los casos en que el monologismo se vuelve cerrado, el narrador lo que ha querido es representar un sinsentido. Así, Figuraciones es una

obra abierta no sólo por la apertura que representa el gollazo, sino por el dialogismo interno de la palabra sobre el marco del dialogismo formal. Además, se trata, y esto es bien importante, de una obra abierta al mundo: el marco de referencia no es Puerto Rico solamente, sino también España, Estados Unidos, Latinoamérica y el mundo.

Si bien es lícito entender el final de Figuraciones como otro rasgo de la poética del mundo abierto, dado el caso de que se presta a diversas interpretaciones, lo que realmente importa para éste, que además es de prosapia carnavalesca, es el tema del carácter relativo de la verdad, su proyección como palabra inacabada. En las relaciones dialógicas que entablan entre sí las cartas del padre y la madre, la de Miguel con la de Nicanor Ríos, las del Dr. Winston Olmo con la última del padre, etc., además de los diálogos entre Eduardo y Yolanda en discurso directo, la verdad está puesta en discusión y queda abierta hasta cierto punto a la interpretación del lector. Esto presupone a la vez una diversidad de ángulos de percepción. Vista de un modo global, Figuraciones encarna un diálogo sobre la realidad socio-política de Puerto Rico y en ella hay un espectro de visiones de mundo con sus respectivas tendencias ideológicas correspondientes a la sociedad del momento, en estrecha relación con la posición y extracción de clase que representan los personajes. En medio de ellas, el diálogo entre Eduardo y Yolanda caracteriza dos percepciones de la realidad: la del protagonista matizada por un

conflicto de clase de la pequeño-burguesía independentista del país, y la de Yolanda de tendencia más popular.

El análisis de la forma arquitectónica de Figuraciones debe ser emprendido en dos direcciones: una que da cuenta de la forma global como representación de la realidad externa, y otra de la forma como dialogismo interno a merced del contenido. En el primer caso se trata de una forma simbólica libre, pero determinada por unidades estilístico-composicionales que equivalen a la convención formal del capítulo. Con esto queremos implicar que Figuraciones es una obra en la que la palabra ajena de los personajes ejerce un papel simbólico por la alteridad misma que comporta, al mismo tiempo que su interpolación no está sujeta a una totalidad simbólica, se trata de una alternancia entre el fluir del discurso del protagonista y el fluir indeterminado de cartas y otros textos flotantes del diario vivir. Definimos la forma arquitectónica de Figuraciones como forma simbólica libre, para distinguirla de la forma simbólica preconcebida de obras como Ulises y Bajo el volcán, en las que cada período narrativo abarca una dimensión temporal, la cual, a la vez encierra un significado de carácter simbólico.

En Figuraciones, la historia fluye a lo largo del mes de marzo de 1970, pero el narrador no establece una correlación simbólica entre los géneros intercalados y el progreso del tiempo narrado. El símbolo en Figuraciones es el pulso de una época, el micromundo dialógico que representa a una buena parte de la sociedad del momento. El narrador no aspira a construir su

verosimilitud controlada desde arriba por la convención del capítulo y limitada a la perspectiva de un narrador en tercera persona omnisciente, sino que deja a la realidad social hablar en sus lenguajes. La carta como género discursivo primario, la provee de suyo una caracterización sociodialectal tan adecuada y representativa de alguna ama de casa, secretaria, profesional pequeño-burgués, etc., que no hace falta una imagen literaria convencional del hablante, porque el lector detecta su presencia y por medio de ellas se pone en sintonía con la sociedad. Por eso, la riqueza pluridiscursiva de Figuraciones, los diversos puntos de vista que el narrador deja fluir concediéndole a los personajes libertad de palabra, se oponen tenazmente al mundo fijado de Eddy Leiseca. Ello adquiere mayor dramatismo gracias a los hilos que teje "el azar", ya que la apertura de la forma collage promueve además de la libre expresión, la libre invención. Si una y no otra carta aparece implicada, la misma funge como consecuencia de un azar en el plano puramente ficticio, pues la verosimilitud de la novela como género descansa en buena medida en la sorpresa, en eso que la gente llama "las vueltas que da la vida". La carta es un género que por su libertad de expresión tan cercana a la plática, se presta mucho para hablar del otro.

Ahora bien: ¿en qué consiste el collage de Figuraciones? ¿cómo el narrador formaliza la apertura de la novela y cómo es que la forma arquitectónica construye el contenido? Para contestar a estas preguntas, vale establecer unas distinciones

sobre el collage. Por un lado, no se debe subestimar la legitimidad del collage como técnica aduciendo que la misma pertenece exclusivamente a la plástica, y por otro, no debemos perder de vista que esa técnica conlleva unas particularidades con relación a su material, a veces intraducibles a otro medio artístico. Por eso es que desde nuestra postura nos resistimos a establecer una relación directa entre el montaje cinematográfico y Figuraciones. Ciertamente conocemos el collage en el cine (piénsese en Eisenstein, en Griffith o en Fellini, por ejemplo), pero sus posibilidades creativas se fundan en la relación entre imagen visual y edición y no en la palabra misma, la cual vendría a ser productiva en función de esas imágenes. Por el contrario, en la literatura la palabra es la fuente nutricia de la imagen y las va engendrando a partir de la frontera en la comprensión discursiva de dos o más conciencias.

El collage de Figuraciones encuentra sus afinidades más próximas en las obras de ciertos artistas del movimiento Pop por virtud de la imagen-testimonio que se emplea dentro de la elaboración estética general. Sin embargo, a diferencia del collage propio de las artes plásticas, el collage de la palabra en una novela ofrece mayores posibilidades dialógicas para la postura ética del narrador. El artista plástico al contraponer dos imágenes que remiten a realidades y circunstancias opuestas (Miss America), sugiere una crítica mediante la yuxtaposición irónica en que resalta un orden de la realidad que implica deshumanización, injusticia, explotación y otras consideraciones

que el apreciador puede traer al caso, porque la crítica, a la postre, está dirigida contra un sistema de valores propios de la superestructura ideológica capitalista. El artista plástico sugiere, en este caso particular, ese orden político-ideológico, pero puesto que el espacio físico-matemático conlleva una limitación para desarrollar el tema más allá, el diálogo se centra a fuerzas en una conclusividad interna que es la suma de los sentidos opuestos cuidadosamente calibrados. El apreciador recibe una impresión y la asume desde su nivel cognoscitivo y su sistema de creencias, pues la yuxtaposición irónica de imágenes habla por sí misma: no hay que estar necesariamente al tanto de la guerra de Vietnam para compadecer la situación límite del hombre que llora al momento de la ejecución.

En Figuraciones, el collage se emplea de múltiples formas, pero en todas ellas hay un denominador común: se busca atrapar lo plural y dialógico ya sea entretejiendo el tiempo o el espacio. Enunciados ⁴⁵ como "Leyendo El Mundo", "Yolanda lee Semana" y el que reúne trozos de crónicas y otros libros en torno a P.R., son collages dentro del collage de la forma arquitectónica. Los dos primeros resuelven la limitación de espacio junto al tercero, pero en éste con un orden temporal simbólico de la historia del

45. A la luz de la definición bajtiniana de enunciado, podemos concluir que cada una de las unidades estilístico-composicionales que integra Figuraciones reúne los requisitos, aunque sea simbólicamente, de esta unidad dialógica de sentido. En el caso de los recortes de periódico, revista, etc., esa pluralidad de textos remite a una unidad enunciativa que traduce a escala pequeña las posturas ideológicas que esas empresas de la información despliegan en sus páginas.

país. En todos ellos, el collage como enunciado cumple el cometido de demostrar una tesis con procedimientos que varían, sin sustituir el sentido que encierra la palabra-testimonio.

Otro caso de collage lo constituyen los cortes de emisiones radiales en el momento en que Mayte intenta sintonizar algo de interés (p.208). Aquí la pluralidad dialógica queda imbricada en el tiempo narrado. El propósito, aunque dialoga con el tema de la publicidad, más bien representa con una fuerte motivación realista.⁴⁶ En el caso de la forma arquitectónica, la pluralidad dialogizada se produce tanto en el tiempo como en el espacio, tanto como demostración que como ilustración o reflejo de la realidad refractada en cuestión. La pluralidad es la sociedad puertorriqueña de la época y su micromundo de contradicciones, pero gracias al material empleado en ellas, al igual que gracias a las imágenes de la palabra bivocal de las que tendremos oportunidad de hablar más adelante, surten un efecto de ironía respecto a la vida del protagonista; tanto por sus temas como por la libertad del estilo propio en cada voz, destruyen en muchas ocasiones la actitud subjetivista y la seriedad de Eddy Leiseca.

Las relaciones dialógicas en Figuraciones son de una gran riqueza tanto en la especificidad de la forma como en la del material y el contenido. En lo que respecta a la forma, cabe destacar el carácter contestatario propio de la carta como

⁴⁶. Nos referimos al efecto de verosimilitud en la ficción. Véase: Giménez Gilberto, "La argumentación en la ficción y en la crítica literaria", Acta Poética, Año 1982-83, vol. 4-5, ps. 175-89.

género, y en el caso de los periodos narrativos ligados a los actos y estados an micos del protagonista, la exigencia de continuidad lógico-semántica como rasgo estructural de la novela. Aunque en estos últimos se conserva una independencia de sentido que los coloca en un plano de instantes (auto)biográficos dispersos y sin una linealidad cronológica clara, el motivo dialógico que los interilumina y los unifica, es la crisis subjetiva del protagonista como visión de mundo. Además de la historia como tal, la información vertida en ciertas cartas entabla relaciones dialógicas con el motivo de la crisis. De ahí, por ejemplo, la importancia de la breve carta de Mancio para la intención  tica del narrador, o la opinión del padre sobre el carácter de Eddy en la niñez.

Los hilos dialógicos de estos periodos narrativos del protagonista, también encuentran ecos en las demás unidades intercaladas con relación a temas como el de la liberación nacional (debate telefónico entre Eddy y Yoli [ps. 94-105], alegoría narrada por Akiro [ps. 235-36], carta del padre [ps. 275-84] y la carta de Mancio [p. 285], y el de Puerto Rico, inseparable del primero (entrevista telefónica de Eddy con el hombre de la compa a de autocares [ps. 91-94], "Leyendo El Mundo" [ps. 122-27] y la antología sobre textos históricos [ps. 162-70], etc. Si bien el diálogo sobre el status de Puerto Rico y la liberación resulta ser el de mayor envergadura en la obra, el mismo tiene dos dimensiones: una en lo que respecta al plano personal del protagonista y la otra en lo tocante al plano

nacional. Otros de los diálogos en Figuraciones como el de la función del artista, el del psicoanálisis, el de los valores humanos dentro del sistema capitalista, el de la política internacional y el de la condición de la mujer, se mantienen sujetos al diálogo central sobre la liberación.

El papel que juegan los diversos géneros intercalados varía desde una seriedad abierta, hasta la parodia mordaz. El humor y la risa está presente en una buena parte de ellos (de lo cual hablaremos más adelante) y su intención es preferentemente la de rebajar la conducta humana, pero vista a través del cristal de una conciencia política crítica y desafecta al orden capitalista. El género en el que la intención paródica se intensifica y sostiene de un modo magistral, la biografía parodiada de Cristeto Aguayo, "El Mozart del cuchillo y de la sangre", es la mejor muestra de ello. En casos como el de los recortes de periódico y de revista, la parodia no es tan intensa, pero precisamente por ello, estos enunciados exigen una localización al centro de la obra, ya que así quedan sometidos a la interiluminación expresa que el narrador logra por medio de rebotes dialógicos a partir de enunciados anteriores o posteriores. En la página 214, por ejemplo, todo lo que el protagonista aborrece al decir "no", entabla un diálogo con diferentes enunciados como el de los "Diálogos en Nebraska Heights, P.R.", el de la imagen de Cristeto Aguayo y el de los recortes del periódico El Mundo. De esta manera, el narrador remite al lector a esos enunciados aquí y allá, y la crítica se amplía a la luz de la intención paródica.

Otro buen ejemplo de esto lo constituye el enunciado "Yolanda lee Serena". En este caso, los recortes de una de esas revistas altamente atravesadas por la visión de mundo burguesa, la cual resalta los intereses, los valores y el mundo en general de personalidades de esferas como la farándula internacional, la burguesía y la aristocracia, entablan relaciones dialógicas con la visión de mundo contenidas en las cartas de las secretarías como son Wanda y Marisel. Estos personajes comparten ese horizonte ideológico de alguna manera, según, claro está, un prejuicio generalizado, pero con una base de verdad dentro de la sociedad correspondiente. Los trozos enunciativos extraídos de crónicas y de la novela picaresca Infortunios de Alonso Ramírez, los cuales son el corazón de la obra vista como enciclopedia de P.R., intensifican el diálogo sobre el país, pues en ellos están planteados los antecedentes histórico-culturales que lo definen como una entidad social única y latinoamericana. Los comprobantes de pago del servicio de calefacción, del sereno, etc., van señalizando la intriga novelesca en el tiempo, además de que juegan un papel importante y muy efectivo como formas de la motivación realista, pues la representación gráfica, además del estilo conciso, es a todas luces diferente a la de los demás enunciados.

El orden de los enunciados en Figuraciones plasma con eficacia un mundo abierto en la distancia. Cada enunciado se halla englobado en sí mismo como un instante flotante en ese célebre mes de marzo fantaseado. El narrador calibra el

dialogismo sin forzar la alteridad de cada texto. Por eso, esas voces en su contexto social pertenecen más al orden de la auritmia; los mundos ajenos que se comentan en la mayoría de las cartas, llegan a formar parte del mundo refractado en la obra, más que como un agente determinante de la acción, como reflejos que corporizan a la sociedad en ella.

Ahora bien: ¿qué es lo que ordena a Figuraciones como obra abierta? Lo primero a tener en cuenta es "la historia de un hombre que se enferma en un país extraño", la cual exige una distinción de los discursos internos de la obra que dé cuenta del mundo del protagonista. La historia exige una secuencia que la instituya, mientras que los demás géneros, y en especial, la carta, rodean e interanizan el sentido de la misma. Pero como en teoría una obra abierta en sí no tendría principio ni fin, el narrador construye un arazón, una unidad formal que inicia y concluye la obra. Así, el primer enunciado, por su conclusividad que nos hace sentir el efecto de dos puntos al final, es una introducción a la historia de un mes de marzo en la vida de Eddy Leiseca. Esto se logra gracias al carácter sintético de este soliloquio, por la mirada al pasado que obliga a emplear el pretérito y el co-pretérito, y porque el enunciado plantea un problema que abre al interés, que mueve la curiosidad del lector.

Otros enunciados que formalizan desde adentro a la obra son la antepenúltima carta (escrita por Josefina [ps. 315-17]), en la cual, este personaje que nunca había aparecido, aunque sí mencionado por Armanda (p. 48), mientras se inscribe en el

diálogo sobre la emigración de los puertorriqueños a E.U., rinde cuentas al matrimonio Leiseca de la condición en que se encuentran algunos personajes ya familiares al lector, razón por la que esta carta lo que hace es atar los cabos sueltos y así ocasionar el cierre del reparto de voces. La carta de Olga Vázquez que le sigue, ejerce la motivación realista, dado el caso de que se trata de una carta de agradecimiento, pero igualmente, juega también una función de cierre artístico. Por otro lado, aunque el enunciado final es abierto, la conclusión de la obra exigió aquí también fórmulas de cierre, como por ejemplo, la revelación por boca de Yoli de que Eddy ha superado la enfermedad, y de que ésta, dicho sea de paso, no era tuberculosis, el hecho de comentar el suceso de Nicanor Ríos y las cartas de Miguel y de Mancio (las más importantes para el protagonista).

Hemos visto hasta aquí cómo la forma arquitectónica de Figuraciones obedece a la poética del mundo abierto, y cómo dentro de ella hay dos estructuras cuyas correlaciones se fundan en oposiciones dialógicas. Este contrapunto que opone una visión de la realidad fundada en las fijaciones subjetivas y cierto monologismo nacionalista a la visión plural y mayoritaria de la sociedad abierta e indeterminada, sociedad en movimiento, se constituye como un ideograma del narrador en torno al diálogo medular sobre la liberación, ideograma que también queda abierto a discusión, pues no aparece planteado en toda su magnitud de manera directa, pero que la polifonía de las cartas y las

variadas formas de imágenes de la palabra bivocal coadyuvan a resaltar de un modo o de otro.

Como hemos demostrado, las relaciones dialógicas juegan un papel de primordial importancia, tanto para la poética del mundo abierto como tal, como para el despliegue del contenido mismo de Figuraciones. Por medio de éstas, ese mundo fragmentado se une y las oposiciones entre lo subjetivo y lo objetivo, entre lo cerrado y lo abierto, entre la fijación y el movimiento, entre lo unívoco y lo plurívoco, se miran cara a cara, dialogan entre sí. Si bien las relaciones dialógicas se intersectan en múltiples planos, para oponer con mayor eficacia esas dos realidades, el narrador se encarga de suscitar circunstancias imprevistas; en muchas ocasiones utiliza como punto de apoyo el azar, para con ello unir lo desunido, para responder o complementar las interrogantes y las afirmaciones, y para enlazar lo inmediato con lo alejado.

Por sí mismas, las cartas implican un azar ontológico como indeterminación y posibilidad, pero entre ellas se tejen toda una serie de vínculos que unen a esa realidad social como un organismo vivo. Por otra parte, muchas de las condiciones que se operan entre el diálogo de las cartas y la existencia representada de Eddy Leiseca, tienen que ver con hechos de carácter aleatorio como son los lapsus verbales, el error, las ocurrencias, por ejemplo, de las posdatas y la libre invención. De esta manera, la incompletud, la indeterminación, conserva un orden en sí misma, se trata de un azar creador que no responde a

la convención necesariamente, sino a un fluir discursivo en el que el dialogismo se perfila como aquello fortuito capaz de parodiar el orden acostumbrado rebajándolo y renovándolo. Por eso, nos ha parecido acertado tomar como préstamo el término "azar creador" aplicado de un modo libre a la termodinámica,⁴⁷ pues a través de su analogía podemos ilustrar mejor la dinámica dialógica interna de Figuraciones en su forma arquitectónica.

47. Wagensberg Jorge, "El azar creador", Mundo científico, 1982, núm. 12, ps. 316-22.

II

Las formas de la realidad fragmentada

"Puede haber momentos en los cuales, hasta un abecedario y un compendio lleguen a parecerse poéticos."

Novalis

La novedad artística que logró destacar Díaz Valcárcel en Figuraciones, no se limita en lo absoluto al fragmentarismo radical de la forma arquitectónica, el cual proliferó bajo los auspicios del dialogismo interno de la palabra en su voluntad creadora. En vistas a ofrecer una explicación del contenido o diálogo mayor de la obra como enunciado, se hace preciso pues, emprender un análisis genérico-estético de la palabra, en cuyo regazo se acrisola la particular posición ética del autor. Es por eso que a lo largo de este capítulo delinearemos a grandes trazos los contornos genéricos de Figuraciones en aras de crear un trasfondo que fundamente un examen más minucioso de la palabra.

La lógica de la forma arquitectónica en Figuraciones, ante todo, entraña la expresión de un arte verbal sensibilizado por una percepción de la realidad como proceso en marcha. En su fondo subyace una doble significación ética y cognoscitiva. En primer lugar, se opera en el autor una toma de conciencia en la medida en que la obra novelesca se halla compenetrada de contenido vivencial y autobiográfico, y en segundo término, la idea del

collage instituye una estructura composicional que descentraliza la historia, poniendo entre paréntesis la voz y la imagen del narrador-protagonista.

Dicho de otro modo, si por un lado, una nueva circunstancia inmediata irrumpe propiciando en la conciencia del autor una percepción más objetiva en cuanto a su entorno socio-histórico y su rol de artista, por otro, la autoobjetivación lo lleva a percibirse de que ese nuevo orden de cosas, esa dispersión de realidades en planos diferentes y simultáneos, provee de suyo los medios a través de los cuales el mensaje vivo trasluce la posibilidad de una estética verbal cuya nitidez llegue a refractar con mayor profundidad a una réplica de la sociedad puertorriqueña del momento.

Puesto que se trata de una estética que rebasa por mucho el lenguaje literario de un narrador único, al proponernos un deslinde que dé cuenta de la significación de Figuraciones como ideograma, se hace necesario igualmente clausurar la concepción monológica ya trillada que ha permeado en buena medida los estudios literarios. Esta concepción de prosapia neoclásica fundamenta su visión de mundo estética al margen de la pluralidad discursiva, y por consiguiente, desoye y es incapaz de apreciar los estratos dinámicos de la palabra ajena social. Si convenimos que, según Y.M. Lotman, dentro de una lengua nacional la literatura se erige sobre un sistema propio y a la vez dinámico fundado sobre ciertas reglas y métodos que sirven para transmitir sus mensajes peculiares, los cuales no podrían ser transmitidos

desde su finalidad por otros medios,¹ reducir la estética de la palabra al imperio de la poesía resulta inaceptable.

Todo esto se dramatiza aún más al adentrarnos al terreno mismo de los géneros literarios. Si bien es cierto que todos ellos se fundan sobre el conocimiento y una intención ética, aleación indispensable para que un texto cumpla un objetivo estético, resulta aventurado, y en última instancia erróneo agruparlos a todos dentro de un sistema cuyas reglas y combinaciones se entiendan como intercambiables, aún cuando se nos presente evidencia de obras novelescas totalmente monológicas en cuyo caso sería pertinente rastrear su particular árbol genealógico verbal, con toda probabilidad entroncado al romanticismo.

A nuestro modo de ver, mucha de la confusión existente a este respecto, se debe a las inconsistencias que prevalecen en el diálogo teórico sobre los géneros literarios. A este tenor, lo primero que debe señalarse es que los géneros literarios constituyen un subgrupo dentro de la totalidad de los géneros discursivos secundarios. Los mismos se subdividen en el género poético (oda, soneto, romance, verso libre y demás subformas), la epopeya (en verso o en prosa), los géneros dramáticos (tragedia y comedia con todas sus variantes) y los géneros novelescos y cuentísticos.

1. Lotman Yuri N., Estructura del texto artístico, Madrid, Istmo, 1982, p. 34.

Por géneros novelescos entendemos aquellas historias de ficción con una amplitud espacio-temporal bastante extensa y en las que N. Frye distingue el romance, la novela, la confesión y la anatomía (nosotros preferimos emplear en este último caso el término sátira maniquea). Los géneros cuantitativos son, por otra parte, la fábula, el fabliau, la leyenda, el cuento de hadas, el cuento y otros.

A la luz de esta reclasificación, la noción de un sistema general de la literatura nos parece que adquiere un sentido más preciso, aunque tal vez más difícil de abstraer. Cada familia de género constituye, dadas sus relaciones dialógicas en todas sus direcciones, un sistema que, semejante a un diamante pulido refleja en su interior las facetas de otros sistemas menores y variables, de formas genéricas que a su vez interaccionan dialógicamente con los demás sistemas literarios y éstos con toda la amplitud de la pluralidad discursiva en un ir y venir incesante. De esta manera, dentro del género poético hallamos subformas emparentadas con los géneros de la esfera religiosa,² mientras que una subforma como la canción colinda con los géneros músico-verbales. Esto mismo sucede con los géneros discursivos primarios; así, hay chistes cuya estructura formal puede ser una adivinanza o un cuento de hadas parodiado.

² La oda, por ejemplo, estuvo vinculada a las celebraciones propias de la vida pública y existe un punto de contacto entre la oración lírica y la adoración religiosa. Cf. Medvedev P.N./Bajtín M.M., (Formal method), p. 131.

Entre todas las familias que conforman a los géneros discursivos secundarios, tal vez no haya ninguna tan altamente monológica como la de los poéticos. Lo que define más atinadamente ese radicalismo es que se trata de una palabra literaria cuyo valor se estima en gran medida por el individualismo ideológico que la engendra, para algunos poetas similar al producto de un éxtasis místico (J. de la Cruz, W. Blake, Shelley, etc.). Además del individualismo que en la actualidad se inscribe a una tradición que entronca con la concepción romántica del artista, tanto por su ascendencia como por sus particularidades enunciativas -metro, rima, figuras poéticas- el género poético propende hacia el monologismo. Si bien es innegable que existe una poesía satírica (F. Villon, Quevedo, A. Popa, T.S. Eliot, N. Parra, etc.), los recursos de que se vale ésta para rebajar algún aspecto de la realidad -el epigrama, el estribillo, la rima ingeniosa, cierto estilo coloquial -permanecen dentro de un marco monológico que excluye o alima el asomo de una conciencia ajena.

En su tradición, en cambio, la novela se configuró como un género sincrético.³ Podría llegarse a afirmar inclusive, que ella creció como un microsistema de la literatura ya que no le son extrañas otras formas interdiscursivas propias de los géneros literarios: del romance heredó la función del héroe y el tema amoroso, de la confesión, la reflexión filosófica y el punto de

³. Lo reconoce B. Eichenbaum en "Sobre la teoría de la prosa" [1925], En: Teoría de la literatura de los formalistas rusos, México, Siglo XXI, 1980, p. 151.

vista en primera persona coincidente en este aspecto con el género poético, el cual abonó también el terreno con sus figuras poéticas, las cuales, favorecieron la puesta en práctica de ciertas reglas que habrían de convencionalizar el estilo del narrador, conservando cierto decoro que puede considerarse una síntesis del arte verbal neoclásico y romántico. Pero además, la novela heredó en buena medida la tradición de la sátira menipea. Ello se hace evidente en la materialización de la realidad refractada, así como en su apertura hacia el discurso ajeno con la consiguiente formulación de imágenes bivocales de la palabra. De ahí que la novela suele recurrir a la cita de textos íntegros o fragmentarios provenientes de géneros literarios menores a ella como poemas, cuentos, fabliaux, leyendas, etc., junto a los géneros discursivos primarios de los intercambios verbales hablados (réplicas en discurso directo, indirecto, etc.) así como actos enunciativos escritos como la carta, diarios, y toda una gama de géneros incidentales como rótulos, carteles, epitafios, menús, etc.

Para que esta confluencia de tendencias cobrara cuerpo en la novela, se hicieron imprescindibles ciertas transformaciones en la percepción artística de la realidad. Las condiciones socio-históricas a que eventualmente conduciría el advenimiento del liberalismo -Revolución Gloriosa de 1689 y Revolución Industrial en Inglaterra, Revolución Francesa y Sturm und Drang en Alemania- prepararon y fortalecieron las bases materiales para que la novela como género anidara en el arte literario registrando una

creciente tendencia pluridiscursiva. A propósito del significado que tuvo Goethe en todo este proceso, Bajtin nos explica en qué consistió la profunda transformación ideológica que eclosionaría en esa edad:

"Durante la época del Renacimiento el "mundo entero" comenzó a completarse en un todo real y compacto. La tierra cobró su forma esférica y ocupó un lugar determinado en el espacio real del universo, y ella misma empezó a adquirir una determinación geográfica (que era aún muy incompleta) y un sentido histórico (todavía menos completo). Y ha aquí que en Rabelais y en Cervantes vemos una densificación esencial de la realidad que no aparece desangrada por su complementación con el más allá; pero tal realidad se eleva aún sobre el fondo muy novedizo y nebuloso del mundo entero y de la historia del hombre. El proceso de la complementación y de la totalización del mundo real logró su primera conclusión en el siglo XVIII, precisamente en la época de Goethe. Se definió la ubicación del globo terrestre dentro del sistema solar y su relación con otros mundos de este sistema, se precisó su dimensión, sus mares y continentes, su geología, sus países, sus minerales, sus vías de comunicación, etc.; el globo adquirió un sentido preciso dentro de la realidad histórica. No se trata de la cantidad de grandes descubrimientos, de nuevos viajes, de conocimientos adquiridos, sino de la calidad de la concepción del mundo real que apareció como resultado de todo aquello: la unidad y la totalidad nueva y real del mundo se convirtió, del hecho de una conciencia abstracta, de constructos teóricos y de raros libros, en el hecho de la conciencia concreta (común) y de la orientación práctica, en el hecho proveniente de libros accesibles y de las reflexiones cotidianas; esta unidad y totalidad del mundo se relacionó con imágenes visuales familiarizadas, formando una unidad evidente y visible; aquello que no podía ser visible de una manera inmediata podía apreciarse de acuerdo con equivalencias visuales. En esta concretización y visualización tuvo un papel importantísimo el contacto material, real, enormemente crecido (contacto económico y, como su derivación cultural) con casi todo el mundo geográfico, así como el contacto técnico con los complejos elementos de la naturaleza (el efecto visible de la aplicación de estas fuerzas naturales). Una cosa como la ley de la gravedad

descubierta por Newton, aparte de su importancia directa para las ciencias naturales y la filosofía, influyó de una manera excepcional en la visualización del mundo, porque contribuyó a hacer casi visible, palpable y sensible la unidad del mundo real, su nuevo carácter de ley natural."⁴

Desde luego, para el propósito que nos guía esto no pretende ser sino un panorama ilustrativo de las condiciones históricas e ideológicas en que se gestó la novela (realista) del siglo XIX. Si bien ese devenir tuvo sus particulares dobleces y perfiles en las sociedades más avanzadas de Europa, lo que nos interesa consignar aquí meridianamente, es que toda esta revolución cultural proliferaría tres tendencias ideológicas que tendrían sus efectos en la literatura: el nacionalismo, el historicismo y el cientificismo.

El nacionalismo cobró sentido como el andamiaje espiritual de la visión de mundo burguesa. Tras la Revolución Francesa, el nacionalismo llega a ser como una mecha encendida que las guerras napoleónicas fueron enardeciendo por doquier. En Alemania, por otra parte, el nacimiento de los estudios folklóricos y de las lenguas nacionales germina en el seno mismo del movimiento romántico. Por otra parte, como bien dilucida Lukács, en esta época se llevan a efecto los primeros intentos por periodizar racionalmente la historia,⁵ proceso que culminaría con la filosofía de K. Marx; y en última instancia, la ciencia ocupará

⁴. Bajtin M.M., (Estética), ps. 236-37.

⁵. Lukács Georg, La novela histórica, México, Era, 1977, p. 26.

un lugar central en el progreso humano, privilegiada cada vez más por las hegemónicas económicas y políticas.

Dentro de este mundo, la novela llega a concibirse en un marco nacional, diferenciado de otros países y jerarquizado socialmente. A diferencia de la estética neoclásica fijada en los preceptos oficiales del decoro literario derivado de los modelos convencionalizados para cada género, así como en anticuados tópicos extraídos de la tradición clásica y renacentista, la novela respira un aire colmado de un mundo presente. La voluntad innovadora del individualismo, así como un afán historicista que Flaubert llamaría la réal écrit serían los dos polos que interactuarían en pro de un diálogo artístico acerca de la condición social humana. Así, el novelista del siglo XIX -un Balzac, un Dickens, un Galdós, un Dostoiévski- aspira a instalarse al centro de su entorno nacional, sus protagonistas encarnan la sociedad de su tiempo. Puesto que se persigue la objetividad y la fidelidad que la nueva concepción del arte exige para el género, estos autores procuran empaparse de la palabra social cotidiana. La novela llega a ser pues, el género que mejor representa la concretización del mundo. Su percepción tiende a sondear la multiplicidad de mundos ajenos y la estratificación social de la palabra sirvió como correa de transmisión para alcanzar ese objetivo.

Toda expresión verbal es formulación infiltrada al calor de la pluralidad discursiva, razón por la cual su transmisión se halla condicionada de antemano por la relación del sujeto

hablante con un otro inmediato y con otros seres próximos y alejados dentro de toda la vasta red discursiva social. Por decirlo de otro modo, convivir es un proceso en el cual todo ser humano se va saturando en mayor o menor grado con la palabra ajena escuchada y leída, la cual sale a relucir a manera de lugares comunes, generalizaciones, prejuicios y criterios en general que fundamentan su personalidad ligada a las más variadas esferas de la vida social. Para ser más exactos, si admitimos que la personalidad humana es recipiente y fuente que promueve el diálogo continuo de la existencia racional, ello es indicio de que en su conciencia se ha instaurado un sistema de creencias más o menos congruente que se va matizando en la interacción dialógica con otros sistemas de creencias modelados por los procesos comunicativos dinámicos de la realidad socio-histórica y sus canales con el resto del mundo. De esta manera, los sistemas de creencias conjugan en la palabra los puntos de vista del ayer con los del momento presente, los cuales o bien se hallan en pugna, se ignoran o se ponen de acuerdo en ese firmamento de contradicciones del hombre organizado en sociedad.

Al interior de una formación social específica, cada habitante se ve obligado a desempeñar determinados roles sociales motivados por la necesidad y el deber, y proyectado por las condiciones relativas a su extracción social y el conocimiento práctico y teórico acumulado. A manera de un crisol, en el seno mismo de esa realidad palpitan clases y grupos sociales, comunidades y aparatos de poder que en los distintos planos

vivenciales inciden cada uno jugando el papel de reguladores ideológicos. La familia, por ejemplo, tiende a moldear al individuo hacia una respuesta propia de su clase o grupo social originario, al mismo tiempo que suele verse arrastrada y cuestionada por las otras capas sociales (en mayor o menor grado) y por los aparatos de poder. Independientemente de su papel en la producción, ella pueda hallarse regida por una tradición más o menos dogmática o dialógica. Con el correr de los años, a medida que el individuo se socializa y amplía y profundiza sus radios de acción, las afinidades y antagonismos ideológicos allende la familia agrandan sus contradicciones. Las transformaciones ideológicas experimentadas en el curso del desarrollo de la personalidad, se asemejan así, al menos visualmente, a los estratos de la corteza terrestre: esos mundos del pasado y del ahora son un todo viviente que no alcanza una resolución cabal, y la lucha del ser consiste en hilvanar una continuidad de sentido siempre de algún modo disonante.

Veámoslo desde otro ángulo. Desde las primeras edades de la historia el hombre tuvo que aprender a fuerza de trabajo y experiencia a constituir un orden coherente de las relaciones humanas con el mundo. Esto condujo al surgimiento primigenio de las ideologías, los sistemas económicos, políticos y religiosos, todo ello integrado en un principio. Pero, dado que la vida es cambio en todas sus direcciones, siempre el otro continuó siendo un potencial eventual de cuestionamiento, revisión y modificación. La irradiación de un otro a la vez anónimo y

plural, y a la luz de la necesidad y el conocimiento adquirido, fue movilizándolo a la especie humana y la impulsó hacia adelante en el tiempo y el espacio. Así, a lo largo de milenios, el mundo como extensión subjetiva del hombre se fue desmoronando y la sociedad arcaica fue dando paso a un nuevo perfil:

"A causa de la división del trabajo, surgen en el seno de esta sociedad indiferenciada las clases tipo del sacerdote, el abogado, el ministro y el soldado, y de la misma manera, el lenguaje elevado de las primitivas danzas se subdivide en ciencia, historia, teología, derecho, economía y otros campos del patrimonio cultural. De ese modo cada disciplina desarrolla una fraseología especial y un método de enfoque literario (sub. nuestro) que no sólo difiere de las otras disciplinas, sino también del lenguaje hablado." ⁶

Se entiende pues, que la historia y todo el quehacer que ella traduce en la palabra es consecuencia de la proliferación de estratos sociales arraigados en la necesidad y la experiencia. A partir de la división del trabajo, la sociedad fraccionada en roles, y más adelante, la división entre poseedores y desposeídos y el surgimiento del estado, auspiciaron en el ser socialmente organizado dos territorios de conducta: uno proyectado hacia el mundo ajeno y otro hacia el mundo propio, uno externo y otro interno, uno oficial y otro no-oficial. El gtrn, por eso, no sólo fue la definición del hombre en su búsqueda, sino la razón de la historia.

Con el fraccionamiento de la sociedad en autoridades y organismos, también la palabra comenzó a girar en torno a objetos

⁶. Caudwell Christopher, Ilusión y realidad: una poética marxista, Buenos Aires, Paidós, 1972, p. 31.

diferenciados en esferas fragmentadas de acción. Puesto que, a mayor diferenciación, mayor llega a ser la diversificación de la conducta a través de todos sus lenguajes, entre los cuales el verbal resulta ser el más sofisticado, también la mente humana reflejó esa diversificación: entre una conducta oficial y una no-oficial despuntan grados determinados por los roles de esa cultura y por el rol mayor asumido por la interioridad más profunda (rol existencial). De modo que una ocupación llega a ser solamente uno de los muchos roles que un ser humano debe cumplir en su vida, y para cada uno de ellos se exige un lenguaje más o menos especializado transmitido por la tradición oral y escrita.⁷

Retomando la distinción que establece C. Caudwell entre "fraseología especial" y "lenguaje hablado", lo cual a la luz del concepto de roles sociales no debe entenderse como si se tratara

7. Los lenguajes inducidos por los diversos roles sociales que un individuo cualquiera debe desempeñar en toda la gama de esferas del diario vivir, es el núcleo en un plano personal desde el cual se genera la estratificación social de la palabra. A título de ejemplo, Bajtin se refiere a un campesino que vivió en una región apartada de los centros urbanos, y que a pesar de ese ambiente inalterable y cándido, rezaba a Dios en un lenguaje (eslavo-aclesiástico), cantaba canciones en otro, hablaba a la familia en un tercero, y en el momento en que por medio de un escriba debía dictar peticiones a las autoridades locales, intentaba asumir un estilo oficial letrado. Asimismo, cada persona debe estar apta para esgrimir en cada momento algún lenguaje vinculado a alguna esfera social. Los mismos se aprenden automáticamente por vía de la experiencia, so pena de fracasar en la defensa de unos intereses particulares. Por eso, se deduce que todos, con el objeto de lograr los diversos fines a que nos obliga la vida en sociedad, nos vemos urgidos de hablar en diferentes lenguajes, cada uno con sus respectivos registros léxicos, sintácticos y entonacionales. (Bajtin M.M., (Dialogic), ps. 295-96).

de compartimentos estancos, según el procede a explicar en su ensayo, queda ilustrada la naturaleza fragmentaria del devenir histórico y su consecuencia inmediata en la palabra. Partiendo de este principio, al discutir el significado de la estratificación social de la palabra, Bajtín advierte que:

"Además hay entretrejida a esta estratificación genérica del lenguaje (aquella relacionada a los géneros discursivos primarios, E.E.P.), una estratificación profesional del lenguaje (en el sentido amplio del término "profesional"): el lenguaje del abogado, del médico, del hombre de negocios, del político, del maestro de escuela pública, etc., y éstos a veces coinciden con o bien parten de la estratificación dentro de los géneros. Estos lenguajes no se diferencian solamente por su léxico; implican formas precisas de orientación intencional, formas de interpretación y apreciación concretas. Aun el mismo lenguaje del escritor (un poeta o novelista), puede ser percibido como una jerga profesional al lado de las otras."⁸

La estratificación genérica, llamada así porque se realiza por los organismos específicos denominados géneros, es decir, por aquellas formas típicas de los enunciados determinadas por la especificidad de una esfera dada de la comunicación,⁹ define de un modo general cómo es que los diversos organismos de la palabra en la vida pública, así como los géneros de la alta y la baja literatura, transmiten cierto "sabor específico" caracterizados por puntos de vista precisos, maneras de abordar un asunto,

⁸. Ibid., p. 289.

⁹. Bajtín M.H., (*Estética*), p. 248.

formas de pensamiento, matices y acentos característicos de un género dado.

Ahora bien, ¿cómo es que la estratificación "profesional" coincide con o parte de la estratificación propia de los géneros? En el caso de ocupaciones que requieren de toda una formación académica especializada fundada sobre un lenguaje altamente técnico, como en la del médico o el abogado, es evidente que sus respectivos lenguajes de la esfera profesional parten de una estratificación genérica oficializada por un aparato ideológico del Estado como lo es la escuela a través de los libros de texto. En un rol como el del sacerdote, el lenguaje de su actividad descansa sobre toda una gama de géneros bíblicos citados como el salmo, el proverbio, etc., y sobre otros ligados a la esfera de la liturgia como el sermón, el sacramento, etc. Sin embargo, puesto que ninguna estratificación de la palabra se formula en boca de alguien como un lenguaje absoluto y de orientación fija, en un discurso oratorio de ocasión un médico puede entremezclar cierto lenguaje técnico, un abogado puede coincidir con el lenguaje periodístico al considerar en voz alta los agravantes de un delito y un ministro protestante bien puede alternar en su sermón dominical una anécdota con cierto estilo literario de narrador. Asimismo, y de un modo más totalizante aún, un narrador puede crear un efecto semántico incorporando un eslogan publicitario al interior de una novela, el horóscopo de una revista femenina o un comprobante de pago, sin limitarse

exclusivamente al lenguaje estilizado convencional propio de la narración novelesca.¹⁰

Para Bajtin la importancia de todo esto estriba en el aspecto intencional, o sea, en la significación objetual y la expresividad que se lleva a efecto en la estratificación del "lenguaje común". La labor lexicográfica de un académico al codificar un diccionario se cifra en la condensación de aquellos significados generalizados de un vocablo. Por el contrario, en los procesos de estratificación es el hablante quien puebla de significados la palabra. La diferencia descansa en que su expresión no es ideal; al través de cada enunciado siempre palpita una intención del momento cuya iridiscencia es el cúmulo de intenciones que la palabra ajena socialmente compartida ha bordado en torno a ella. Así, las palabras que usamos a diario se debaten en un vaivén en relación con las diversas esferas sociales posibles y en estrecha ligazón con juicios de valor concreto.¹¹ Por eso es que la noción de lenguaje estratificado

¹⁰. Cuando Bajtin habla de estilización se refiere a la representación artística de un estilo ajeno. En ella se hallan enlazadas dos conciencias verbales individualizadas: aquella que representa (la del autor) y aquella que es representada (la del personaje), la cual llega a ser estilizada. (*Dialogic*, p. 362). La estilización no debe ser confundida con la imitación. La actitud que implica ésta no convierte en convencional la forma, ya que la toma en serio. Para que haya estilización debe haber una intención presente de por medio. (*Dostolevski*, ps. 288-89).

¹¹. La intención enunciativa no coincide necesariamente con las reglas académicas de corrección. La palabra en la comunicación social es tan sólo un instrumento y cada quien lo maneja dentro de sus posibilidades ideológicas y articulatorias. Pero además, y más importante aún, es el hecho de que las palabras alcanzan jerarquías de

comporta siempre una red de evaluaciones sociales previas. La misma puede abarcar a un gran sector social o a un grupo más exiguo. Para quien no participa de su influencia, el enunciado en cuestión puede parecer raro, cómico, pedante, etc. Inclusive, cierta tendencia estratificadora pueda ejercer tal poder -a veces en muchos sentidos a la vez- hasta el grado de que una conciencia o grupo social lo incaute y lo dogmatice a guisa de verdad absoluta capaz de estereotipar la personalidad.

La estratificación social de la palabra vista a la luz de los factores discutidos hasta aquí no podría conceptualizarse cabalmente, y de plano quedaría incompleta teóricamente, si no tuviésemos en cuenta otro aspecto de mayor alcance y trascendencia para el arte verbal:

"La estratificación social está también y principalmente determinada por diferencias entre las formas utilizadas para transmitir el significado y entre los planos expresivos de varios sistemas de creencias- es decir, la estratificación se expresa en diferencias típicas por los modos empleados para conceptualizar y acentuar elementos del lenguaje, y la estratificación no puede violar la unidad dialectológica abstracta del lenguaje literario compartido.

Lo que es más, toda visión de mundo, socialmente significativa, tiene la capacidad de explotar las posibilidades intencionales del lenguaje a través del medio de su instancia específica concreta. Varias tendencias (artísticas y de otro tipo) círculos, revistas, periódicos particulares y personas individuales son capaces de estratificar el lenguaje,

popularidad; el uso continuo socialmente determinado las colora y las decolora, las rodea de significados contiguos que reflejan las posibilidades de otras realidades que están ahí invisibles, pero latentes y dispuestas a salir al paso en cualquier momento. Se puede por ello concluir que toda palabra está llena de ángulos de visión, y tanto la intención del hablante como el contexto en el que se profiere son los elementos que la irradian.

social; son capaces de atraer sus palabras y formas a su órbita por medio de sus propias y características intenciones y acentos; y de esta manera, hasta cierto punto, alienando estas palabras y formas de otras tendencias, partidos, obras artísticas y personas." 12

En medio de la inagotable trayectoria paralela de la estratificación genérica y profesional, la necesidad y la voluntad estratificadora (dialógica) humana, la "libre creatividad" matizada socialmente, ha sido la consecuencia y la respuesta contra el lenguaje convencionalizado y asentado que como una escoria va cayendo en desuso. Puesto que toda existencia humana se debate en un diálogo consigo y con el mundo circundante, y todo enunciado reproduce en sus entrañas un diálogo graduado por el uso continuo entrelazado al dinamismo de los procesos históricos, toda palabra a su vez sufre algún destino. Trátese de una palabra cargada de acentos valorativos que no se comparten (palabra despectiva), o de una palabra que por su virtud otrora expresiva ha sido muy desgastada y debilitada (palabra cursi o convencional), la voluntad estética bien pueda valerse del sinónimo, proponer una nueva fórmula significativa (decirlo de otro modo), o bien, en algunas circunstancias burlarse de la palabra ajena por medio de cierta entonación exagerada (ironía).

La sociedad diferenciada, como ya hemos apuntado en otra parte, es por sí misma estratificadora; a todo lo ancho de su

12. Bajtin M.M., (Dialogic), p. 290.

mundanidad efervesce la lucha de clases, la cual gobierna todas las facetas discursivas. Junto a los lenguajes que provienen de las altas esferas -iglesia y estado-, en ese macrodiálogo social irresoluto también debemos incluir el lenguaje publicitario y de un modo variable a ciertas personalidades estratificadoras del pasado y del presente, ya que en alguna proporción todos poseemos un gran potencial estratificador ya sea como transmisores o como transformadores, es decir, somos estratificados desde afuera y a la vez somos estratificadores desde adentro, sobre todo dentro de la realidad del mundo abierto sometida, como hemos visto, a los aparatos ideológicos de estado y a la comercialización de la ideología.

Toda manifestación verbal cuenta en mayor o menor escala con la incidencia en ella de los poderes estratificadores (instituciones, periódicos, partidos, libros, obras artísticas y personas) que en proporción a su alcance y su relevancia socio-cultural tienden a fijar valores, a legitimar y censurar, a cuestionar y burlar. La palabra que ponen en circulación estos poderes puede afianzarse o quedar rezagada en un corto tiempo o bien puede cobrar popularidad de la noche a la mañana o ir escalando su relevancia de manera subrepticia. En estos casos, la elocuencia de la palabra que se impone en un alcance masivo se disemina como un eco, es capaz de contagiar y engendrar cambios en la conducta social. El hecho de que una palabra lanzada al macrodiálogo vaya en crecimiento rápido, prevalezca o se agote en poco tiempo depende del grado de importancia atribuida ya sea por

utilidad, por ingenio o por el efecto ideológico involuntario que ejercen con su manipulación los mass-media en las sociedades contemporáneas.

En el plano de los géneros discursivos primarios (hablados) y en el marco de la sociedad puertorriqueña, podemos señalar movimientos estratificadores cuyos efectos, como cabe suponer, han sido de no escaso alcance. Un ejemplo de ello es el llamado lenguaje de la delincuencia. Modalidades coloquiales tales como "broder" (de brother, es decir, amigo de confianza, pana), "camarón" (policía), ahí viene "la jara" (la policía), cuya frase entrecomillada es un calco léxico derivado del apellido irlandés O'hara, al parecer común entre los policías de Nueva York, "tirar bomba" (quedar mal), "hacer un serrucho" (recolectar dinero para pagar la droga y posteriormente para llevar a cabo una fiesta o reunión) y muchas más cobraron vida como argot, han llegado a generalizarse en amplios sectores de la juventud.¹³ Como fenómeno social se trata de un lenguaje de contraseña, de un lenguaje que además, y dada la interferencia del inglés entre los puertorriqueños, trasciende su condición originaria de jerga para imponerse como un sociolecto de la juventud de los sectores populares y medios, jugando un papel descentralizador que excluye

13. La conclusión a la que llegamos aquí es de carácter empírico, pero el fenómeno socio-verbal es bastante acusado en la Isla, razón por la que no nos parece exagerar al respecto. Sobre el tema, véase: Altieri de Barreto, Carmen G., El léxico de la delincuencia en Puerto Rico, tesis presentada para obtener el grado de Maestra en Estudios Hispánicos, U.P.R., Río Piedras, 1969.

la norma conservadora de las capas medias y los sectores más elevados.

Otra fuente de la estratificación en el habla de Puerto Rico lo es la radio y sobre todo, la televisión. Así, algún comediante muy ingenioso y popular puede poner en boga modalidades harto variadas como "nos hacemos harina", "millones y millones", "avanti", etc. A veces los giros verbales humorísticos se imponen de tal manera que no obsta que provenga de una cultura ajena como es el caso del saineta mexicano El chavo del ocho en Puerto Rico y otros países latinoamericanos. Por otro lado, y con mayor frecuencia durante las campañas electivas, tanto algunas personalidades políticas como anónimamente desde el seno mismo de los partidos, se lanzan a la pluralidad discursiva expresiones de moda que marcan un lenguaje, como por ejemplo: "así lo haré", "que el pueblo decida", "los melones, verde por fuera y rojo por dentro", etc. En este último ejemplo, dicho sea de paso, hallamos al mismo tiempo un lenguaje de época en el que el poder estratificador de una cultura ajena ha llegado a desplazar el sentido de un vocablo por otro. La interferencia de la locución inglesa watermelon acentuada por los currículos de inglés del Departamento de Instrucción Pública colonial en la escuela primaria, junto al desfase creciente de la agricultura nacional han sido a nuestro juicio los factores que explican el desuso en que ha caído el vocablo sandía. Un empobrecimiento verbal de tal índole dramatiza la distorsión cognoscitiva inherente al sistema colonial. Por eso, cabe suponer que de la misma manera que el

puertorriqueño promedio desconoce lo que es un melón, aquellos sectores más interferidos por el inglés seguramente lo distinguirán como cantaloupe.¹⁴

Un fenómeno cultural cercano a las expresiones de moda de carácter político, cargados a menudo de una buena dosis de humor, son los chistes políticos que entre los años 76-84, verbigracia, fueron puestos en circulación con el propósito de rebajar la figura del administrador colonial C. Rosero Barceló, los cuales revelan al estudioso de la palabra la importancia del humor como arma ideológica popular, cargada de burla y de una intención correctiva. Por otra parte, ello ilustra también cómo los géneros discursivos primarios (así como los secundarios) se coloran de lo alto a lo bajo y viceversa en medio de las condiciones socio-históricas.

14. Este fenómeno de la interferencia lingüística del inglés fue indagado en el año 1968 por Germán de Granda en su controversial libro: Transculturación e interferencia lingüística en el Puerto Rico contemporáneo 1928/1968 (Río Piedras, P.R., Edil, 1980). Entre sus señalamientos, hallamos éste: "Es, en efecto, la falta de seguridad y confianza en los recursos lingüísticos propios, uno de los determinantes más efectivos e influyentes en el empobrecimiento y simplificación progresiva de la estructura del español en Puerto Rico." y parafraseando a Gili Gaya dice a renglón seguido: "El convencimiento de hablar un español averiado e incapaz de manifestar insuficientemente los matices más delicados o precisos del pensamiento, lleva frecuentemente al puertorriqueño a expresarse de modo tímido, rehuendo las sutilezas lingüísticas y condenándose a sí mismo y a su lengua a una esclerosis de la que se salvan solamente los conceptos e ideas más elementales, fáciles y obvios..." (p. 170). Aunque nos parece un fenómeno más complejo de como se plantea aquí, baste con tener una idea de la magnitud de la interferencia del inglés.

Todos estos lenguajes de moda derivan del potencial estratificador del hombre agrupado o individual, o incluso del hombre manipulador de ideología, ya sea por medio de los aparatos ideológicos de estado, ya sea como diseñador de mitos en una agencia de publicidad o empleado de una agencia privada de la información, llega a constituir con el correr de los años otra variante estratificadora, cuando esos lenguajes de época pasan a ser lenguajes de edad o de generación. Es el caso, por ejemplo, del campesino o artesano puertorriqueño que emplea el término "apomento" por cuarto o dormitorio, el término "flan" empleado como sinónimo de petimetre en algunas novelas y cuentos de los años veinte a los treinta que tratan sobre el ambiente universitario,¹⁵ o el empleo en los viejos de cierto modismo o refrán: "se cayó del coy", "amigo, un peso en el bolsillo", algunos de los cuales retratan con vaguedad cierta conciencia social de toda una época pasada, así como el caso ya mencionado del lenguaje de la esfera delictiva entre los jóvenes de ahora. En este mismo orden de cosas, hay quien podría recordar que los adolescentes nacidos a fines de la década del cuarenta y principio de los cincuenta, establecían una diferencia de grupo entre los afectos a la músicaailable local y latinoamericana -"conservas"- y los afectos al rock de grupos como el de los ~~Beatles~~ -"a go gos"-, mientras que los adolescentes nacidos en la

15. El mote aparece en Los cuentos de la universidad de Emilio S. Belaval, (1935) y en la novela El 30 de febrero de Enrique Laquerre (1943).

década de los setenta hacen también un distingo proporcional pero ahora los términos son "cocolos" y "rockeros" respectivamente.

Además de los lenguajes descritos hasta ahora, todos ellos compartiendo el tronco común de las clases y grupos sociales de una colectividad social, la lucha misma que los involucra es fuente de corrientes ideológicas diseminadas por partidos políticos (la retórica populista del Partido Popular Democrático o el diálogo marxista en el seno del Partido Socialista Puertorriqueño), movimientos o escuelas (e.g. el jibarismo tanto en la literatura como en la pintura en P.R.), y lenguajes de día y de moda. Entre éstos podemos mencionar el lenguaje de los viernes sociales, de la celebración del 4 de julio y del Grito de Lares y, sobre todo, el lenguaje efusivo de la fiesta nacional por excelencia: las navidades, ocasión en la que además de los lenguajes publicitarios que hacen su agosto, se ponen en boga canciones y villancicos que a veces reflejan, como éste, acontecimientos históricos que han dejado alguna huella:

Yo tenía una luz
que a mí me alumbraba
yo tenía una luz
que a mí me alumbraba
y venía la brisa
¡fual y me la apagaba
y venía la brisa
¡fual y me la apagaba.¹⁶

16. Este villancico popular tuvo por motivo los repetidos cortes del servicio eléctrico que en el año 1973 ocasionaron los trabajadores en huelga ligados a esa rama ante la intransigencia patronal del gobierno colonial. Probablemente, esa gran comedia Puerto Rico fual, que se presentó para esa época obteniendo un rotundo éxito, se inspiró en su estribillo.

Después de considerar los elementos principales que definen el concepto de estratificación social de la palabra, no debemos perder de vista que en La palabra en la novela Bajtin se limita a dar una explicación general de la misma. El lector podría preguntarse cómo es que se manifiesta la estratificación no ya al interior de una novela, sino en el fluir de los géneros discursivos primarios del habla cotidiana, pues Bajtin apenas lo sugiere. Si un enunciado escrito exhibe unos rasgos distintivos de acuerdo a una intención comunicativa, y todo acto de la palabra está ligado a alguna esfera dada de la vida social y se configura también a partir de una intención individual, entonces se hace claro que cualquier expresión tiende a emplear y a veces a consagrar bajo cierto criterio de selección unas formas adecuadas implicadas por las condiciones materiales en las que se halla inmerso el sujeto hablante conformando los límites de la serie dialógica en que crecen los sistemas lógico-verbales.

Estas reflexiones dirigen nuestra atención hacia la distinción entre estratificación genérica del lenguaje cotidiano y estratificación genérica del lenguaje escrito especializado. Si bien en La palabra en la novela Bajtin no entró de lleno en este asunto, las bases del mismo serían elaboradas más tarde al hacer el distingo entre géneros discursivos primarios y secundarios. Se sabe que este trabajo constituye tan sólo la exposición preliminar de un libro que habría de titularse Géneros discursivos, el cual habría provisto una catalogación de los

diversos géneros discursivos de todo tipo.¹⁷ Haciendo esta salvedad y sin perder de vista que la estratificación de la palabra se halla interpenetrada en todo momento por las exigencias de los roles sociales, podemos conceptualizar con mayor precisión este aspecto de la teoría del acto verbal bajtiniana.

Pero cabe preguntarse, ¿cuál es la importancia estética que reviste la estratificación social de la palabra al interior de la novela? Ya que la intención del artista se cifra en el conocimiento (vivencial, literario y cultural), así como en su sentido ético, factores que le imprimen el contenido social al ideograma, depende en última instancia de su ubicación socio-histórica para que esa conciencia artística transmita los lenguajes sociales desde una percepción cuyo dialogismo pueda variar entre el monologismo y la polifonía. Al fondo de estas percepciones de la representación novelesca e íntimamente vinculadas a ellas, se llevan a cabo dos procesos esenciales que en parte anteceden y en parte dimanán en la escritura artística, y que Bajtín supo distinguir y explicitar: el excedente de visión en el campo de visión del artista y el aislamiento o separación. Veamos:

"El excedente de visión es un retoño en el cual duerme la forma y desde la cual ésta se abre como una flor.

17. Marcialia Nicoletta, "Bachtin e la sua cerchia", En: Il linguaggio, il corpo, la festa, per un ripensamento della tematica di Michail Bachtin, Metamorfosi, Milano, Franco Angeli, 1983, p. 127.

Pero para que el retoño realmente se convierta en la flor de la forma conclusiva, es indispensable que el excedente de mi visión complete el horizonte del otro contemplado sin perder su carácter propio. Yo debo llegar a sentir a este otro, debo ver su mundo desde dentro, evaluándolo tal como él lo hace, debo colocarme en su lugar y luego, regresando a mi propio lugar, completar su horizonte mediante aquel excedente de mi visión que se abre desde mi lugar, que está fuera del suyo; debo enmarcarlo, debo crearle un fondo conclusivo del excedente de mi visión, mi conocimiento, mi deseo y mi sentimiento.¹⁸

Todo proceso de creación colinda en la frontera entre la instancia del artista y alguna instancia ajena. Por un lado, en el aspecto físico nuestro campo visual resulta inoperante cuando se quiere obtener una imagen propia externa, ya que aún en el momento en que nos encaramos ante un espejo nuestra imagen luce incompleta; se trata de una pose, y por consiguiente, no podemos vivenciarnos como a un ser ajeno que vemos pasar inmerso en la plenitud existencial de un instante. Por otro lado, tampoco nuestra interioridad es de suyo inmanente como sentimiento de la vida; más bien ella se fragua repleta de cualificaciones ajenas que semejantes a una enredadera han prendido admirablemente sobre el sentido del ser de cuya energía se nutren.

La existencia única e irrepetible de cada ser se halla, en definitivas, moldeada por la otredad. Es esa relación inextricable con el otro el punto de partida para que una conciencia pueda instalarse y comprender vicariamente una condición ajena. La comprensión cobra en cada ser grados de

¹⁸ Bajtin N.M., (Estética), p. 30.

profundidad que varían. Para que un artista pueda representar la imagen de un hombre hace falta una visión profunda, un excedente de visión que lo transporte más allá de los indicios y los prejuicios. Esa comprensión de la instancia ajena se constituye no sólo al ponerse en el lugar de un alma humana, sino también de una situación humana, un ambiente particular, etc., en el centro de gravedad del contenido estético. La comprensión artística refinada es la capacidad de percepción dialógica que desmantela los prejuicios, que clausura los parámetros estrechos del maniqueísmo fácil dictaminando los rumbos a seguir en la estructuración lógica más profunda del contenido a la luz de la forma y el material.

Para el artista profundo, aún cuando no esté consciente de ello, es como si todos los seres en su mirada estuviéramos modelados con el mismo barro. Cuando hay comprensión, cuando existe la posibilidad de una explicación que axina al ser de lo valores eternos, del miedo y de la culpa, de todas las fijaciones sembradas por la cultura, las cuales distorsionan el sentido mismo de la vida, el arte se erige como instrumento de libertad. A este tenor, el artista profundo vivencia una comprensión amorosa por la vida, su obra intenta humanizar al otro, balbucea nuevas posibilidades futuras.

Pero para que esa fundición del artista con el otro, ese punto en el que ambos nos miramos cara a cara sobre algún significado estético, la vivencia debe ingresar al pasado, debe ser como un vino que se añeja para la consagración. El proceso

que posibilita esa vía de acceso es lo que Bajtin denominó como **aislamiento:**

"El aislamiento o separación no se relaciona ni al material ni a la obra como cosa, pero sí a su significación, a su contenido, el cual, muy a menudo se libera de ciertas ligaduras necesarias con la unidad de la naturaleza y la unidad ética del ser. Una vez la ligadura rota, el contenido aislado permanece éticamente conocido y estéticamente valorizado; es reconocido por la memoria de la razón y de la voluntad, pero puede ser individualizado y llegar a ser esencialmente susceptible de conclusión, puesto que una estricta relación e integración hace posible toda individualización con la unidad de la naturaleza en el acontecimiento continuo e irreversible de la existencia; hay que aislar el contenido con relación al acontecimiento futuro para que su conclusión, su "estar ahí" autónomo, su presencia autosuficiente pueda formarse."¹⁹

La diferencia entre un artista de la creación verbal y el hombre promedio estriba en que aquél ha podido llevar más lejos su capacidad de percepción de la palabra, y a la vez se esmera en almacenarla para tarde o temprano retransmitirla en un acto enunciativo estético. Esta capacidad de grabación tiene que ver con la totalidad de la experiencia sensorial, sobre todo aquellas que se obtienen por los canales visual y auditivo. En complicidad con el conocimiento, el canal visual proyecta en la conciencia las ideologías conductuales externas como los gestos, los actos rituales, así como el conjunto de acciones comunes como andar y comer. A menudo estos actos pasan inadvertidos en un mundo rutinario y acelerado, pero en todos ellos se movilizan

19. Bajtin M.M., (*Esthética*), p. 72.

ideologías. De la misma manera, si en una novela esos actos no arrojan una significación ética que sea productiva para el artista, los mismos se transmiten tan sólo como medios a los verbos y los adverbios. De lo contrario, si estos medios se desvían del curso habitual (e.g. la conducta lúdica de los niños en momentos en que se vuelven persistentes, la excentricidad y sobre todo una conducta ajena que refleja unos valores no compartidos), el narrador los aísla como actos, es decir, los reactiva ideológicamente. En el caso de un conjunto de acciones-medio, el acto se reactiva al final cuando se completa el sentido de esa intención representada.

El canal visual se halla siempre sometido a la palabra, ya sea en el pensamiento, o bien a éste en un territorio interindividual activo. Por eso, toda contemplación se halla interferida por ella, al igual que toda experiencia auditiva transmite consigo alguna forma espacial. De un modo general, toda ideología es la consecuencia dialógica de un contexto espacio-temporal externo en el contexto de otro interno. Así, cuando un novelista se acomoda en el escritorio o se instala en su atril, todo ese material almacenado, material verbal y material de los actos en sus diversas instancias lógico-semánticas, comienzan a emanar de la conciencia artística, a veces de un modo tan deslumbrante que un estilo puede abrirse paso a través del camino de la historia que narra, hasta el grado de autorepresentarse ideológicamente como una presencia que llega a resultarle extraña

al artista mismo, lo que no implica que ese autor no vuelva sobre ese personaje y lo haga cumplir con objetivos ulteriores.

El aislamiento se convierte pues, en un catálogo de informaciones que el autor acumula en su conciencia artística, proceso que le sirve para echar mano a todas las posibilidades de la palabra desde una posición socio-ideológica precisa. Partiendo del concepto mismo según lo plantea Bajtín, nos parece útil probar unas distinciones. Primero que nada, vamos a denominar aislamiento espacial a la apropiación que corresponde a la valoración de lugares, ambientes, fenómenos naturales y objetos, así como a todas las variantes posibles de la conducta humana externa, es decir, al otro que yo observo desde mi particular perspectiva. El aislamiento espacial abarca pues, la transmisión de toda la materialidad sólida (ideológicamente teñida). Por aislamiento temporal, en cambio, reconocemos toda incorporación de la palabra hablada; no excede a que su materialidad es fluida, la palabra oída comporta una gran riqueza expresiva para el arte verbal.

Pero además, existe un punto intermedio entre éstas: el aislamiento espacio-temporal, el cual corresponde a la experiencia cognoscitiva y ética que se deriva de la lectura, sobre todo de textos literarios cuya incidencia evocativa es capaz de proyectar en la conciencia imágenes lógico-objetuales (plano temático) e imágenes del lenguaje (plano metalingüístico). Hemos dado en llamar a este tipo de aislamiento espacio-temporal con el objeto de ilustrar el proceso dialógico más complejo que

interviene en la lectura. En ella confluyen por un lado, la palabra escrita impresa en un medio sólido como el papel y la tinta seca, y por otro, las experiencias visuales del aislamiento espacial (realidad refractada) entrelazadas al mismo tiempo al aislamiento temporal de las inflexiones entonacionales del narrador y ajenas (estilos monológicos y polifónicos).

Todos estos modos de aislamiento entablan relaciones dialógicas polimorfas e infinitas en el proceso creativo. El espacial constituye las apreciaciones del mundo material visual que rodea al artista; en él se filtran las costumbres de una época y toda la escenografía social que habrá de verbalizar el narrador, sean vividas o extrapoladas. Dependiendo de su mirada, de lo que mira y cómo lo aprecia, éste sirve como un trasfondo ideológico que al igual al punto de fuga organiza la totalidad plástica. El aislamiento temporal al mismo tiempo, así como una orquesta en pleno, acompaña con diverso grado de intensidad y tesitura al concertino de la imagen protagónica.

La comprensión de las múltiples interrelaciones que se imbrican gracias al aislamiento espacio-temporal en un texto narrativo es una de las tareas de mayor utilidad para el análisis literario. En sus efectos se perfilan en mayor o menor medida los registros secundarios (figuras poéticas y retóricas, imágenes bivocales, así como convenciones en general) que la conciencia del creador atrapa y reactiva, así como los registros primarios de la realidad extraliteraria (lenguajes sociales en general). En

otras palabras, toda la gama de registros literarios configura la intertextualidad.

Al hablar sobre convenciones literarias, no debemos perder de vista que las mismas están sujetas históricamente a la emergencia de nuevas percepciones de la realidad que se han venido fraguando a lo largo de las distintas épocas. Durante ese desarrollo, vale distinguir entre convenciones de carácter formal, genéricas y estilísticas. Por convenciones formales entendemos aquel conjunto de métodos estructurales de un género que son capaces de viabilizar efectivamente el enunciado desde el principio hasta el final. Puesto que la novela, como cualquier otro género, requiere de un armazón productivo y unitario que la enmarque encadenando el desarrollo y desenlace de la historia, y dado el caso que aquello que la unifica es el sujeto hablante o narrador, depende exclusivamente del papel que se le asigne a éste con relación a la historia, para que ello determine en buena medida la estrategia narrativa a seguir.

La ubicación del narrador respecto a la historia que se cuenta, trae como consecuencia una primera convención de carácter estructural que podemos formular con la siguiente pregunta: ¿Cómo justificar la narración de esta historia? Esta pregunta puede contestarse en la obra de un modo explícito o implícito. La historia, sea biográfica, autobiográfica o mixta puede abrirse paso con rituales tales como "Puesto que me han pedido que narre...", por medio del prólogo de un compilador que le ha tocado el privilegio de presentar al público los folios de una

historia o manuscrito encontrado, etc., o bien, la misma puede iniciarse por medio de una intriga formulada, es decir, por medio de un efecto de sugestión que logre cautivar la atención del lector (e.g. La ciudad y los perros de M. Vargas Llosa, Cien años de soledad de G. García Márquez). En este último caso, la motivación realista del narrador confía en el condicionamiento de su lector. La novela, hasta cierto punto, se reconoce como tal, no intenta aparecer como una historia verídica, por lo que esta intelectualización en complicidad con el lector, es como una legitimación del arte y la función social de la ficción.

Esta intriga sugerida en los inicios, se halla más generalizada entre las obras narrativas contemporáneas; podría decirse que con ello el arte novelístico se acercó más a la vida, ya que en cualquier instante del fluir cotidiano, algún diálogo escuchado por nuestra conciencia podría parecer desde cierta perspectiva el inicio de una historia. Contrariamente a esta forma de presentación activa (de la acción), en la novela autobiográfica el narrador puede valerse de un prólogo (e.g. Relámpagos de agosto de J. Ibarquengoitia, novela testimonial) o de una retrospectiva confesional (novela picaresca). En las novelas cuyas historias se fundan sobre la biografía, se puede recurrir a la presentación del héroe por medio de una semblanza o retrato engastado a su vez en un retrato social (la descripción de un ambiente social o lugar tan típica en la novela realista europea).

La intriga formulada con que se inicia Figuraciones surte un efecto sugestivo en el lector gracias al discurso indirecto cuestionado.²⁰ Todo el primer episodio transcurre como la presentación retrospectiva de un conflicto. El narrador se mimetiza en el protagonista mismo y en su plano se suscita el género de la confesión, el cual se caracteriza por la introversión y la intelectualización.²¹ La forma estructuradora que le da pie a éste es el soliloquio. Esta forma típica del teatro equivale o bien a un prólogo ficticio o a un autorretrato del narrador-protagonista. El soliloquio presupone un tiempo circunstancial detenido. La conciencia cuando habla para sí se ve obligada a ignorar toda acción corporal o externa. La actividad se concentra en la mente y una interferencia indebida del cuerpo impediría al público o al lector captar la interioridad de ese ser. En el teatro, lo inmediato bien podría cobrar relevancia en algún instante de la alocución, pero como objeto se hallará invariablemente fijo como una demostración pasajera al discurso expositivo o introspectivo del soliloquio.

Es significativo que Díaz Valcárcel empleara el soliloquio como forma estructuradora que abre el telón al desarrollo narrativo de la obra. Como forma de presentación, la misma tiene

20. Derivándolo de la exposición sobre el discurso referido en la tercera parte del libro El signo ideológico y la filosofía del lenguaje, aparecido bajo el nombre de V.M. Voloshinov, pero cuya autoría ha sido reconocida en la persona de Bajtin, hemos acuñado este término como una subforma dentro del discurso referido. Aquí se cuestiona la palabra dicha para crear un efecto de duda sugerente.

21. Frye Northrop, (Anatomy), p. 308.

la virtud de provocar la expectativa del lector, quien tras los antecedentes brindados en ella sobre el protagonista, posee un marco referencial capaz de estimular su interés. Tras el soliloquio, la acción novelesca se desarrolla como una sucesión de voces. Por medio de la convicción interna de la confesión,²² se plantea el conflicto de una crisis con la realidad, de una crisis epistemológica, pues en ella se manifiesta una duda ontológica que es incapaz de objetivarse mediante el conocimiento. En este episodio, Eddy Leiseca se personifica además como un héroe lírico, como un artista. A partir del soliloquio el narrador tenía ante sí tres opciones: 1) que el desarrollo de la historia se mantuviera centrada en el conflicto desde una tónica seria abierta, 2) desde una seriedad que se tornara patológica, o bien, 3) que a partir de esa síntesis inicial el narrador pusiera esta última seriedad en tela de juicio, trivializándola y ridiculizándola desde un nuevo ángulo dialógico.

22. Partiendo de la premisa de que todo desenvolvimiento ideológico del ser humano se produce en el proceso de asimilar selectivamente las palabras de otros, Bajtin discernió dos categorías en las que se debate toda interrelación dialógica: la palabra autoritaria y la palabra de convicción interna. La palabra autoritaria es aquella que nos llega del pasado y debemos acatar; es palabra institucionalizada que procede de todo tipo de autoridad, aunque por distintas vías. La palabra de convicción interna, por otra parte, se genera de un convencimiento propio favorecido por la experiencia y el razonamiento. Tanto la palabra autoritaria y la de convicción interna pueden hallarse fundidas, pero tan pronto la segunda comienza a gobernar el pensamiento de manera independiente, experimental y discriminante, ello va tendiendo a una escisión de ambas.

Figuraciones se inició como una historia seria y psicologizada muy a tono con toda la obra narrativa anterior de Díaz Valcárcel. En aquella jugosa charla sostenida con los jóvenes de Zona de carga y descarga, él mismo afirmaba:

"La verdad que yo no la había planeado de antemano (Figuraciones, E.E.P.). Yo dije un día, "voy a escribir una novela sobre un tipo que se enferma" y empecé por ahí. Yo me había enfermado también pero eso no. Me enfermé, no en términos psiquiátricos, sino en términos físicos para la cuestión está, con catarro y una vaina que me dio que me enfermó. Pero lo otro se lo añadí, tú sabes que el tipo estaba volviéndose loco y que tenía alucinaciones. Eso no, todavía no he llegado a eso. Me sentía frustrado con la primera novela que no encontraba qué hacer con ella. Entonces decidí escribir partiendo de ese mundo de un hombre que se enferma en un país extraño. Entonces sucedió lo siguiente; yo dije: "Esta novela, si la trato así tan téticamente, no la voy a leer ni yo ni voy a poder terminarla ni nadie la va a leer", tú sabes, "va a ser una cosa muy triste y yo no quiero ni tengo ganas de meterme en esas cosas" y entonces escribí la primera carta de la madre que está en tono ligero con humor. Fijate que cosa, yo no había pensado en esto, esa carta, la primera que escribí, fue lo que definió el resto de la novela y el tono que debía tomar."²³

Al motivarse a escribir la historia de "un hombre que se enferma en un país extraño", en otras palabras, Díaz Valcárcel se encontró ante una disyuntiva: continuar su trayectoria estética seria o enfocar los problemas de otro modo. Si hubiese tratado la historia de un modo canónico acaso la obra hubiese redundado en la representación de una crisis nerviosa en un contexto colonial visto desde la distancia. Pero desde el preciso instante en que

23. (Zona), p. 20.

Díaz Valcárcel se inició en los secretos del arte verbal polifónico, . ese tema tan saturado de pathos cobró otro significado. La escritura de la primera carta que envía la madre de Eddy, la cual entabla un dialogismo intertextual asombroso con la carta de otra madre leída en voz alta en la novela Ardiente suelo, fría estación de Pedro Juan Soto,²⁴ irradió la posibilidad de una nueva estética de la palabra capaz de atenuar el pathos y relativizar la crisis excesiva del protagonista.

Se deduce de todo esto, que nuestro autor aprendió Figuraciones a partir de una serie de episodios sobre la vida de Eddy Laiseca, pero, puesto que como proyecto artístico se trataba de una rebelión de la razón y como tema de una crisis demasiado subjetiva y seria, al parecer todo ello llegó a asfixiarlo intelectualmente. Díaz Valcárcel, supo pues, ser crítico ante su obra y la polifonía puso en sus manos una feliz alternativa. Así, gracias al intercalamiento de cartas y otros textos, la historia de una crisis emocional severa, ahora quedaría en entredicho, no se encogería en sí misma como una historia fatal de martirio y pesimismo. Por decirlo en palabras del Onetti narrador, "cuando la desgracia se entera que es inútil, empieza a secarse, se desprende y cae",²⁵ llega un momento en que aburre y cansa o sencillamente provoca risa. Para salvar su obra de la cerrazón y la crisis, para no aburrir o cansar a los lectores, Díaz

24. Soto Pedro Juan, Ardiente suelo, fría estación, México, Universidad Veracruzana, 1961, ps. 232-35.

25. Onetti Juan Carlos, El astillero, Madrid, Cátedra, 1983, p. 114.

Valcárcel introduce el humor como correctivo de lo serio. Ello redonda en una crítica y autocrítica tanto artística como social.

De modo que, una nueva percepción e intención creativa llega a transformar el motivo original de Figuraciones, hasta el punto de determinar la estructura formal a seguir, y más aún, hasta el punto de replantear el sentido mismo de la historia narrada. El cambio de objetivo que adoptó Díaz Valcárcel, o bien, una profundización ética del excedente en el campo de visión, trajo como consecuencia cierta ambigüedad conceptual. A este respecto, podría sospecharse que la polifonía cobró tal poder expresivo y semántico que Díaz Valcárcel se sintió hechizado con sus posibilidades, razón por la que su motivo inicial se transfiguraría en la representación de una realidad refractada ambivalente. Dado que los episodios primigenios sobre la historia de "un hombre que se enferma en un país extraño" ya habían alcanzado su densidad semántica, al narrador no le fue posible llevar más allá la tentación de la parodia, pero a la larga, su intención quedaría infiltrada en algunos pasajes, deducible en otros e interiluminada aquí y allá gracias a la alternancia dialógica entre estilos ajenos.

* * *

Si nos proponemos explorar la estructura formal de Figuraciones, es decir, aquellos ligamentos internos de carácter primario y secundario que la integran, nuestro examen

aproximativo debe partir antes que nada de una definición genérica de la obra en su totalidad. A este tenor, se hace claro que el término "novela" se ha convertido al cabo del tiempo en un concepto monologizado que impide toda indagación sensata sobre los cambios que se han ido operando en las tradiciones y variaciones de la ficción narrativa. A la postre, su empleo ha sido lo suficientemente generalizado como para desdibujar el sentido mismo de sus rasgos distintivos como totalidad enunciativa adscrita a cierto horizonte cognoscitivo. Es por eso que nos subscribimos como punto de partida a la distinción establecida por N. Frye entre romance, novela, confesión y anatomía (sátira menipea) al igual que él no de un modo taxativo. También nos parece más conveniente referirnos a todas estas tendencias como géneros novelescos en vez de "novela".

Así como las visiones de mundo progresan según se abren nuevos horizontes en la conciencia social, las transposiciones de la ficción narrativa (así como las de los demás géneros literarios), experimentan cambios en su fisonomía. No se trata de efectos concretos, sino de atmósferas de percepción, de tendencias y variantes internas. Ello tal vez puede conceptualizarse si nos figuramos el devenir del conocimiento a manera de una espiral que a medida asciende se va afinando. Ligada siempre a las bases materiales, es como si esa serpentina avanzara y definiera su movimiento gracias a los vectores de fuerza que pugnan hacia adelante y hacia atrás. A cada vuelta precipitada por la energía que liberan ambos polos, eclosionan

ciertas y particulares transformaciones cargadas de la sabiduría del pasado y de las exigencias del presente. Las excrecencias ideológicas que tuvieron lugar en torno a las transformaciones, otrora lumbré de la conciencia, se debilitan, se desintegran y mueren. Los aspectos constructivos que quedan, por otro lado, sirven de fundamento a la transformación ya encumbrada o poco a poco se van rehabilitando en la interacción dialógica. Cuando al fin esa otra cara se recobra de su aparente sueño, puede suceder que lo que había llegado a ser rutinario y anticuado se recupere a la luz de la transformación innovadora convencionalizada y dialogada en alto grado. Sólo así, fundándose en la utilidad, esas concepciones son capaces de abrirse paso hacia el futuro.

A la luz de esta analogía se entiende la insuficiencia de la percepción monológica con relación a la teoría de los géneros literarios. Sólo desde una perspectiva dialógica es posible examinar a un género determinado:

"El género es siempre el mismo y otro simultáneamente, siempre es viejo y nuevo, renace y se renueva en cada nueva etapa del desarrollo literario y en cada obra individual de un género determinado. En ello consiste la vida del género. Por eso, el arcaísmo que se salva en el género no es un arcaísmo muerto sino eternamente vivo, o sea, capaz de renovarse. El género vive en el presente pero siempre recuerda su pasado, sus inicios, es representante de la memoria creativa en el proceso del desarrollo literario y, por eso, capaz de asegurar la unidad y la continuidad de este desarrollo."²⁶

26. Bajtin M.M., (Dostoievski), ps. 150-51.

Así como en la palabra inciden fuerzas centrípetas que concretizan y fuerzas centrifugas que disgregan, el mismo principio atraviesa los géneros primarios y secundarios que es donde la palabra se hace manifiesta. Teniendo en consideración que estas fuerzas se intercomunican constantemente en un sinúmero de formas, se hace claro que el concepto de género redundante en la arbitrariedad; por una lado, define, y por el otro, es incapaz de actualizarse. Esto es precisamente lo que ha sucedido con el concepto de "novela". Por tratarse de un género moderno, es decir, de un género enraizado al liberalismo con su consecuente reivindicación de los temas humanos, por tratarse, podríamos decir, de un género más vital, la novela surgió para metamorfosearse, portó, por así decir, la semilla de su propia destrucción.

A esta sazón, si nos preguntamos cómo definir a Figuraciones, cabe afirmar que ella es tributaria de la novela como género, pero que a la vez formula su ficción bajo otros principios que no corresponden a los modelos decimonónicos del género. Para tener una idea de los principios que la conformaron como obra, lo cual no debe despacharse con el simple argumento de que la novela ha muerto, debemos tener en cuenta que durante la fase imperialista del capitalismo, los alcances tecnológicos y las luchas sociales en general, dieron al traste con el mundo parcelado y aún más, monológico del siglo XIX. De esta manera, los nuevos y cada vez más eficaces medios de transportación, así como los de las comunicaciones fueron rompiendo las barreras del

tiempo y el espacio. Algo como el cine, por ejemplo, transformaría la percepción visual de la realidad. Para decirlo en una palabra, el desarrollo de la tecnología redundó en la congelación de la experiencia estética, antes exclusivamente elitista; la tecnología, por consiguiente, engendró un mundo pluridiscursivo. Por otro lado, las ideas de Marx, Darwin, Freud y Einstein, entre otros, derrumbaron la imagen antropocéntrica del hombre, conspirando aún más contra los valores eternos. Todo esto redundó en la hipertrofia de la novela. De ahí que consideremos lícito denominar su ulterior desarrollo como "estética del mundo abierto". Su propensión a la apertura en el material, la forma y en cierta medida el contenido ha sido tal, que en muchos casos, la novela ha derivado en obras más a tono con el espíritu de la sátira menipea, ese género literario tan olvidado y tan presente a lo largo de la historia.

Ya en el capítulo precedente examinamos aquellos rasgos de la menipea que Figuraciones comparte. Si queremos resaltar aún más esa coincidencia, baste con repasar la definición que E.P. Kirk nos ofrece:

"La marca principal del estilo de la menipea era la informalidad en la expresión. Neologismos, palabras de enchufamiento, lenguaje macarrónico, preciosismo, vulgaridad crasa, catálogos, ampulosidad, mezcla de lenguajes y oraciones extensas eran típicas del género, a veces apareciendo todas juntas en la misma obra. En la estructura externa, la sátira menipea era una mescolanza -comúnmente una mescolanza en la que se alternan la prosa y el verso, a veces un emborujado de narraciones escandalosamente disgresivas, o por otra parte, un potpurri de cuentos, canciones, diálogos, oraciones, cartas, listas y otras formas breves, todas

ellas mezcladas. Los elementos tópicos de la menipea incluían ficciones de aspecto extranjero (i.e., viajes fantásticos, sueños, visiones, animales que hablan) y distorsiones extremadas del argumento (a menudo, "paradojas"). En cuanto al tema, la sátira menipea estaba interesada esencialmente por el verdadero aprendizaje o la verdadera creencia. Este tema a menudo invitaba al ridículo o la caricatura de algún falso intelectual o fraude teológico. Sin embargo, a veces el tema reclamaba exhortaciones al aprendizaje, cuando los libros y los estudios habían caído en desuso o en el descuido.²⁷

El autor de este libro se refiere a la menipea en pasado, ya que en él se propone hacer un desglose del género desde la Antigüedad hasta el 1660, además de añadir un útil desglose sobre las investigaciones críticas en torno a la misma. A despecho del alcance que abarca su proyecto, Kirk no descarta ni subestima la posibilidad de investigaciones futuras que se ocupen del desarrollo de la menipea en épocas posteriores. Bajtín señala autores del siglo XIX en los que la sátira menipea está viva y N. Frye traza su influjo hasta el siglo XX, por lo que cabe concluirse que además de su pervivencia en mayor o menor intensidad, su núcleo orgánico ha seguido siendo herencia de la profusión pluridiscursiva que los avances tecnológicos han generado a lo largo de este siglo, mientras que a sus autores les ha servido para conciliar el horizonte epistemológico del mundo descentralizado que se fue agudizando cada vez más a partir de la Revolución Francesa. Cuando leemos obras de autores como Dostoievski, Proust, Kafka, Joyce, Faulkner, Sartre, Gombrowitz,

27. Kirk Eugene P., Menippean satire, an annotated catalogue of texts and criticism, New York, Garland, 1980, p. xi.

1R. Gómez de la Serna, Kundera, Rulfo, Onetti, Cortázar, García Márquez, Cabrera Infante, R. Arenas y muchos más, no podemos menos que admitir la cada vez mayor apertura de la ficción narrativa indebidamente concebida como novela. Creemos más conveniente llamar al fenómeno de la apertura tanto en el material, como en la forma y el contenido, estética del mundo abierto, y las obras narrativas en que ésta cobra vida, novela abierta, novela polifónica y sátira menipea.^{2*}

No pocas de las características propias de la menipea están presentes en Figuraciones. Sin perder de vista que en sus orígenes Díaz Valcárcel concibió su obra como novela, no nos parece excesivo denominarla novela abierta desde una perspectiva puramente formal (fragmentarismo), novela polifónica desde una perspectiva estilística (polifonía), y más aún, sátira menipea desde una perspectiva composicional y contenidista (parodia, humor, preciosismo, neologismos, caricatura, lenguaje macarrónico, distorsión del argumento, tema del aprendizaje, alucinaciones, etc.). Para que esta afirmación se haga apreciable

^{2*} El concepto de novela polifónica fue empleado por Bajtin para designar la particular obra novelística de Dostoievski fundada eminentemente en la polifonía. Por otro lado, la tendencia a la apertura formal (composicional) es compatible al concepto de novela abierta que nosotros sugerimos inspirados en Eco. Nos parece legítimo establecer la distinción teniendo en cuenta de que existen novelas cuya apertura es tan sólo polifónica y novelas cuya apertura formal fracasa o se desentiende de la polifonía. Cuando se trata sin embargo de una obra que integra ambas, además de otros rasgos distintivos que hemos visto de la sátira menipea, creemos más apropiado emplear ese concepto, pues en la práctica resulta más ilustrativo que el de "novela".

R. Gómez de la Serna, Kundera, Rulfo, Onetti, Cortázar, García Márquez, Cabrera Infante, R. Arenas y muchos más, no podemos menos que admitir la cada vez mayor apertura de la ficción narrativa indebidamente concebida como novela. Creemos más conveniente llamar al fenómeno de la apertura tanto en el material, como en la forma y el contenido, estática del mundo abierto, y las obras narrativas en que ésta cobra vida, novela abierta, novela polifónica y sátira manipea.²⁸

No pocas de las características propias de la manipea están presentes en Figuraciones. Sin perder de vista que en sus orígenes Díaz Valcárcel la concibió como novela, no nos parece excesivo, desde una perspectiva exclusivamente teórica que la podamos denominar novela abierta desde una perspectiva formal (fragmentarismo) novela polifónica desde una perspectiva estilística (polifonía) o como la suma de éstas, claro está, a la luz de la intención paródica en donde radica el contenido, sátira manipea (humor, preciosismo, neologismos, caricatura, lenguaje macarrónico, distorsión del argumento, tema del aprendizaje, alucinaciones, etc.). Para que esta afirmación se haga apreciable

²⁸. El concepto de novela polifónica fue empleado por Bajtin para designar la particular obra novelística de Dostolevski fundada eminentemente en la polifonía. Por otro lado, la tendencia a la apertura formal (composicional) es compatible al concepto de novela abierta que nosotros sugerimos inspirados en Eco. Nos parece legítimo establecer la distinción teniendo en cuenta de que existen novelas cuya apertura es tan sólo polifónica y novelas cuya apertura formal fracasa o se desentiende de la polifonía. Cuando se trata sin embargo de una obra que integra ambas, además de otros rasgos distintivos que hemos visto de la sátira manipea, creemos más apropiado emplear ese concepto, pues en la práctica resulta más ilustrativo que el de "novela".

al lector, de aquí en adelante, y a lo largo del análisis que emprendaremos, no perdaremos de vista los rasgos que hacen de Figuraciones una menipea.

Si bien Figuraciones está integrada por unidades estilístico-composicionales muy variables entre sí, todas ellas pueden ser deslindadas a la luz de dos funciones básicas: 1) cognitiva y 2) estética. En la primera el narrador identifica y retrasmite dialógicamente ciertos modelos discursivos extraídos de toda la gama de formas genéricas pertenecientes a diversas esferas de la vida tanto literarias como extraliterarias. Ese modelo posible se concibe como una imagen que abarca la fecundidad de algún motivo. Bien pueda derivarse de la autobiografía o la biografía (propias de todo tipo de relación), de la multiplicidad de textos flotantes de la vida cotidiana como cartas, comprobantes de pago, boletines, periódicos, directorio telefónico, etc., o bien de otros géneros limitados a otras esferas sociales más particulares como la intelectual o académica (bibliografía, diccionario, reseña filosófica, antología, etc.).

En el proceso de transmisión, esos patrones de género están destinados a adquirir un nuevo sentido activo como expresión del narrador implicado o bien como la imagen de algún discurso ajeno incorporado. Lo que nos interesa de ellos es, en primera instancia, el rol social que juegan fuera del texto artístico, o bien el sentido semántico oficializado al que se orientan. De cualquier manera, ora figuren de un modo incidental, ora sistemático, a todos los llamaremos patrones de géneros. Los

mismos rinden cuenta de textos parecidos e identificables en el mar de la pluralidad discursiva, y sirven para fijar y viabilizar los propósitos artísticos del autor, razón por la que deben considerarse como puntos de partida, aun cuando se trate de algún género incorporado de la realidad que no haya sufrido alteración alguna.

Este proceso germinal confabulado en todo momento con la función estética, puede operarse durante el acto enunciativo como una convención -una novela organizada en capítulos numerados-, o bien como una forma arquitectónica libre -fragmentarismo. Esto mismo puede hacerse extensivo al material, implicando con ello al contenido (esclerosis y fetichización torpe de la palabra, plagio burdo). En cualquier caso, tan pronto el autor emprende su proyecto artístico sobre algún patrón de género que le dio pie, al mismo tiempo va integrando a la escritura un nuevo (y a veces hasta insospechado) sentido que a la larga redunda en la obra concluida y más tarde publicada, es decir, en la obra que ya lanzada a un público lector intenta ejercer un objetivo enunciativo. Ello implica una labor creativa determinada de mil maneras por la red de sistemas en los que respira la cultura. De esta manera, la función estética se apropia de los patrones de géneros y los reconstituye de un modo parcial o total a la luz de una intención que puede ser lírica, realista o paródica.

Cada función estética posee de antemano un horizonte emotivo-verbal que la articula y la transforma en palabra. Esta, aun cuando el artista crea que ha surgido de la originalidad

pura, no es sino el reflejo de muchos textos dentro de toda la gama de géneros discursivos primarios y secundarios. Esos reflejos de géneros que la conciencia artística hilvana en una infinidad de formas, según la intención vaya combinando los estratos con que cuenta la palabra, ponen de manifiesto el lenguaje del rol de narrador y su particular vinculación a unas y no otras tradiciones, cuyos dos polos lo son la percepción estético-monológica y la percepción estético-dialógica. Los reflejos de género en la primera, anclan preferentemente en la tradición del individualismo romántico; los de la segunda, por el contrario, más propios de la novela y la sátira menipea, navegan en el mar de la otredad. En el primero hay la tendencia hacia un desciframiento individual, mientras que en la segunda, hacia un desciframiento social. Ello es lo que determina que los reflejos de géneros en el material se encaminen por rutas diferentes. La sensibilidad monológica aspira a los registros secundarios consagrados por la visión de mundo poético-burguesa; la sensibilidad dialógica se instala en la palabra ajena, busca espaparse de los registros primarios que rodean a la conciencia.

En principio, los patrones de géneros cumplen un papel meramente formal como posibilidad enunciativa latente, mientras que los reflejos de géneros los visten de sentidos. La diferencia estriba en que un patrón es simplemente una imagen formal que la conciencia del artista llega a prefigurar, mientras que los reflejos simplemente son la figuración misma o bien la disposición dialógica dirigida por la intención estética a los

niveles más profundos. En el caso de una estructura convencional de novela organizada en capítulos, el patrón de género que la instituye es la concepción monológica de la forma.

El concepto reflejos de géneros nos parece más útil que el de género a secas, puesto que el mismo es capaz de ilustrar en el texto literario en cuestión su carácter dependiente como eslabón de un acto enunciativo más amplio. Si lo que distingue a los patrones, e.g., una carta, una narración autobiográfica, una bibliografía, un recorte de periódico, es la táctica de la forma, los reflejos de género llegan a ser, en cambio, la estrategia formulada, ya sea elaborada o incorporada. Así, los relatos orales dentro de las cartas, e.g., anécdota, noticia oral, chisme, chiste, son reflejos en la medida en que dimanen de un patrón, sea una carta imaginada o extraída del mundo extraliterario. Ello no obsta para que una narración biográfica, por ejemplo, haya sido escrita como un relato oral.

Desde el momento en que los reflejos de géneros constituyen a los patrones, los reformulan en lo que llamaremos figuraciones. Todos los géneros intercalados pueden denominarse, a nuestro modo de ver, figuraciones (según se desprende del título). Los mismos podemos agruparlos en cuatro tipos: anunciados confesionales o confesionales, anunciados novelescos o novelas, anunciados testimoniales o testimonios y anunciados paródicos o parodias. Esta es el grado máximo al que llega la función estética en Figuraciones gracias a su apertura formal y verbal. Para tener

una visión más completa de ellos, procederemos ahora a un análisis más detallado.

Patrones de géneros

Figuraciones consta de cuatro familias de patrones, las cuales podemos agrupar como relaciones autobiográficas, relaciones biográficas, género epistolar y géneros informativos.

Las relaciones autobiográficas cobran vida comúnmente ya sea a manera de diarios, confesiones, memorias o testimonios. Todos estos géneros se originan de una apreciación propia sobre la realidad, aunque cada uno corresponda a esferas específicas de la vida. Las relaciones biográficas, por su parte, son todas aquellas narraciones escritas y libres en torno a los actos y las anécdotas del otro. La biografía como género presupone siempre una mirada desde afuera que el excedente en el campo de visión completa, mientras que la autobiografía se motiva en el recuerdo que sólo es capaz de corroborarse y completarse con relación al otro. Ambas instancias pueden considerarse el anverso y el reverso de la conciencia. Una autobiografía sin la ingerencia en ella del mundo ajeno en sus posibles esferas de interacción es tan imposible como una biografía sin cierta dosis de comprensión, actitud que se adquiere por medio de las relaciones dialógicas vivenciales e intelectuales.

Desde la perspectiva del primer Lukács, la biografía es la forma exterior esencial de la novela como género, ya que por medio de ella se establece un equilibrio conceptual entre la

realidad externa (mundo contingente) y la vida del individuo problemático.²⁹ Inscrita cronológica y lógicamente dentro de la labor historiográfica, la biografía ha seguido siendo un género ligado a ese campo, pero la función de relación inmanente a ella, su riqueza de posibilidades, fue heredada por la tradición de la ficción narrativa. Si el biógrafo se arma de anécdotas y datos extraídos de cartas, memorias, testimonios orales y otras fuentes documentales de la vida social, el narrador que escribe una novela en tercera persona, se funda más que nada en los procesos de aislamiento y el excedente de visión. Sin embargo, en el caso de que ese narrador deseara formular cierto tipo de intrigas o someter testimonios que por sí solos movilicen la acción, bien podría, gracias a los procesos de aislamiento, transmitir estilos ajenos (de los personajes), por medio de cartas, diarios, conversaciones grabadas, etc., las cuales corresponderían en la vida social al objeto de investigación del biógrafo, es decir, a las fuentes primarias de carácter autobiográfico con que cuenta.

Como suele suceder en la ficción, la biografía y la autobiografía en Figuraciones no se nos presentan como patrones de géneros puros. De hecho lo que los define como tal es el punto de vista, razón por la que en la ficción estas estructuras podrían denominarse autobiografía y biografía libres. Los géneros de ambas que más se destacan en Figuraciones son la confesión (ps. 11-15, 25-35, 79-83 y 225-26) y la memoria (ps. 25-35, 75,

²⁹ Lukács Georg, Teoría de la novela, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1974, ps. 70-1.

109 y 190-94), aunque para ser francos, ambos se hallan a menudo muy entremezclados. De hecho, toda memoria es en el fondo una confesión (e.g. Confieso que he vivido de P. Neruda).

En la biografía libre, además de los enunciados de las páginas 57-61, 76-78, 245-48 y 322-29, los cuales están narrados en tercera persona, nos topamos con otros enunciados que por sus rasgos generales tienden más hacia la perspectiva biográfica, aún cuando están relatados en primera persona (ps. 25-35, 68-74, 91-108, 204-17, 218-24, 249-56, 291-303 y 310-14). Dicho esto, debe tenerse en cuenta que a menudo Díaz Valcárcel incurre en relevos de perspectiva súbitos capaces de infundir cierta ambigüedad dentro de esos periodos narrativos. No siempre, sin embargo, nos parece que resultan eficaces, sino que más bien se interpretan como representaciones infructuosas.

Bajo el género epistolar incluimos a todas las cartas independientemente de la intención que las motiva. Entre ellas podemos distinguir cuatro tipos diferentes: cartas personal, carta profesional, carta comercial y carta histórica. Cuando asignamos estos nombres, valga la aclaración, hemos puesto por delante aquellos rasgos enunciativos de mayor relieve dentro de la obra, razón por la que esta tipología puede o no coincidir con la nomenclatura propia de ciertos manuales de redacción que examinan y tipifican las variantes más comunes del género epistolar.

La carta histórica (p. 200), en contraste con las demás, pertenece a otro orden de la ficción; se trata de un documento o

de un género reliquia y su rol en Figuraciones es de carácter dialógico-simbólico. En el caso de las cartas profesionales del Dr. Winston Olmo, podemos advertir cierta diferencia en la estrategia composicional; mientras las dos últimas cartas que envía se hallan concebidas por un lenguaje de profesión y de grupo social, al tiempo que adopta una postura paciente con relación al propósito de cobrar sus honorarios, en la primera se trata de una carta profesional que colinda con el discurso de la esfera judicial y como subforma exige un lenguaje bastante especializado para dichas ocasiones. Por su carácter informativo y oficial, esta carta y las cartas comerciales se hallan en la frontera del género epistolar y los géneros informativos, de la misma manera que la cartas de parientes y amigos hacen frontera con los géneros coloquiales de la ficción.

Los géneros informativos pueden subdividirse en primarios: comprobante de pago (ps. 50, 142, 171 y 274), directorio telefónico (ps. 270-72), instructivo (p. 321) y recetario (p. 321); intermedios: diccionario (ps. 201-3), calificación moral de espectáculos (ps. 308-9), boletín comunal (ps. 36-40), boletín político (ps. 149-50), horóscopo (ps. 257-59) y bibliografía (ps. 88-90), y secundarios: periódico (ps. 122-28), revista femenina (ps. 183-89), reseña filosófica (ps. 84-87) y antología (ps. 162-70).

Los primeros son géneros estandarizados de consulta

rápida.³⁰ Los intermedios, en cambio, aún cuando reflejan cierto grado de estandarización, brevedad o simpleza, participan de posiciones ideológicas que en algunos casos los constituyen desde adentro. Los secundarios, finalmente, reúnen enunciados diversos que se relacionan entre sí por pertenecer a géneros discursivos secundarios socialmente convencionalizados por los medios masivos de comunicación y los aparatos ideológicos de estado. Lo mismo puede tratarse de fragmentos de un libro con reseñas filosóficas acerca del Existencialismo, de fragmentos de crónicas y otros libros en torno a la historia de Puerto Rico (antología), o bien puede el narrador acortar los géneros menores propios de un periódico tales como el editorial, la columna, el reportaje, el anuncio comercial, etc., o de una revista femenina: reportaje, horóscopo, grafología del amor y anuncio comercial. Por la pluralidad de motivos que encierran, estos géneros se hallan emparentados con las formas enciclopédicas mayores, además de que en sí mismos llevan la apariencia de collages.

30. La estandarización se hace palmaria sobre todo en los comprobantes de pago propios de todo tipo de transacción económica de carácter oficial. Los mismos, por ejemplo, no reflejan para nada la individualidad de quien los emite, por lo que en ellos se produce una alta estratificación genérica primaria. En oraciones tales como "El sereno...ha recibido" (p. 30), "Recibí del Banco Español de Crédito..." (p. 142), "ha abonado la cantidad de..." (p. 274), etc. se produce el fenómeno verbal que J.L. Austin denominó expresiones realizativas (traducida también performativas), las cuales se emplean como procedimientos convencionalmente aceptados propios de ciertos "actos ceremoniales" y que se caracterizan por reconocer y oficializar (en nuestro caso) una acción que se ha llevado a efecto. (véase Austin J.L., Las palabras y las cosas, Buenos Aires, Paidós, 1983.

Reflejos de géneros

Las fuentes que confluyen en el contenido de Figuraciones procedan tanto de registros secundarios como primarios. Todos ellos son lenguajes sociales, pero los primeros, dentro del rol del artista narrador, tienen que ver con convenciones, corrientes artísticas y estilos particulares de otros autores, mientras que los segundos, con la circunstancia social vivida y transmitida por el autor, sobre todo, aquella relacionada a la sociedad puertorriqueña.

Vistos de un modo general, los géneros literarios reflejados en Figuraciones son la novela, la menipea, la poesía y toda una gama de géneros cuentísticos. Sin ánimo de prolongar aquí la discusión que pudiera generarse con relación al distingo entre novela y menipea en las obras que señalaremos, aquí sólo nos proponemos demostrar aquellos enlaces dialógicos más evidentes que puedan ofrecer una idea general de las filiaciones de Díaz Valcárcel en esta obra, sin perder de vista que los rasgos de la menipea pueden hallarse parcialmente en las obras que veremos en breve.

El dialogismo en Figuraciones debe entenderse en muchos sentidos y magnitudes variables. A este tenor, podemos afirmar que Figuraciones, además de todo el diálogo político que conlleva en el plano puramente nacional, entabla relaciones dialógicas temáticas con las ideas de Marx, Freud y Darwin, principalmente, y con U. Eco, en cuanto a teoría estética se refiere. Por

"temáticas" entendemos que se trata de un dialogismo que forma parte de la obra tan sólo como contenido, aunque no tiene que ser así necesariamente, de la misma manera que algún texto literario puede surtir diversas formas dialógicas.³¹ En *Figuraciones*, por ejemplo, se mencionan libros y hasta se cita un verso de César Vallejo. Otra forma de dialogismo temático se produce en el trasunto que Juan Manuel, el portero, da con el personaje de Sancho Panza. En la entrevista que sostiene aquél con Eddy, le dice:

"_ No señor Eduardo, yo no soy don.

__ Sr. Juan Manuel. (responde Eddy)

__ Yo no soy señor, oiga, Juan Manuel, a ver si me entiende." (p. 249)

y en la toma de posesión del gobierno de la insula Barataria:

"_ Señor, allí está escrito y notado el día en que V.S. tomó posesión de esta insula, y dice el epitafio: "Hoy día a tantos de tal mes y de tal año, tomó la posesión de esta insula el señor don Sancho Panza, que muchos años la goce".

__ ¿Y a quien llaman don Sancho Panza? __ preguntó Sancho.

__ A V.S. __ respondió el mayordomo __, que en esta insula no ha entrado otro Panza sino que el que está sentado en esa silla.

__ Pues advertid, hermano __ dijo Sancho __, que yo no tengo don, ni en todo mi linaje le ha habido: Sancho

31. Partiendo de los elementos básicos que fundamentan toda obra literaria, a saber, el material, la forma y el contenido, resulta pertinente distinguir entre dialogismo estilístico (material), dialogismo formal (forma) y dialogismo temático (contenido) o bien combinaciones de estos.

Panza se llaman a secas, y Sancho se llamó mi padre, y Sancho mi agüelo, y todos fueron Panzas sin añadiduras de dones ni donas..."³²

Este tipo de dialogismo temático, así como el que se podría establecer entre la obsesión de Eddy con la habra en la solapa del viejo que viaja en el autobús y la obsesión de Tintagiles Bermúdez con la pulga en la oreja de la muchacha con la cual baila en uno de los relatos de Los cuentos de la universidad de Emilio S. Belaval, se inscribe exclusivamente en la literatura. Figuraciones, no obstante, por tratarse de una obra del artista, entabla un diálogo sobre la concepción extraordinaria de la realidad latinoamericana (realismo mágico), con el surrealismo y cierto tipo de tendencia vanguardista, con el objetivo social de la creación artística y también sobre otras artes como la pintura, la música y el cine.

En lo concerniente a la cinematografía, por otro lado, no sólo se trata de un tema, sino de un ingrediente formal en su estética del mundo abierto. En el enunciado de las páginas 129-40, por ejemplo, mientras el protagonista se dirige a una tasca, en su conciencia se entremezcla la palabra ajena ya dicha con su diálogo interior, pero el narrador no se ha propuesto crear un circuito dialógico entre ellas, sino que la voz del español se transmite así como un eco que perdura o se interpone en la conciencia activa. De esta manera, surte un efecto similar al del

32. Cervantes Saavedra Miguel de, Don Quijote de la Mancha, Buenos Aires, Librería El Ateneo, 1942, ps. 786-87.

montaje cinematográfico cuando se repite un texto verbal ya expresado en otro contexto visual a una secuencia de tomas de puras acciones corporales o gestuales. Además del efecto cinemático que implica el fragmentarismo y la palabra interior, Díaz Valcárcel empleó una variedad de formas en discurso directo e indirecto, como por ejemplo, lo que nosotros denominamos discurso directo cinemático: 33

"¿Ningún amigo que haya padecido tuberculosis?
amenazó Ibauri.
—No.
—Anda, Eduardito, besa a tu tía linda que nos deja.
—No dijo Yoli.
—Es raro ~~xxx~~ respondió Larrasaga.
—Bésala en la frente, Eduardito. Pero bien arriba en la
frente.
—Quizá padeció una infección dedujo Ichausti.
—Anda, nene. Tu tía linda que se va a vivir con
Papadós." (p. 221)

Junto al dialogismo temático, no debemos perder de vista el dialogismo formal. Aunque la obra teórica de U. Eco discutida por

33. Uno de los rasgos que revelan el carácter innovador de Figuraciones, es la diversidad de formas empleadas para transmitir la palabra ajena de los personajes, ya sea de un modo directo o indirecto. Además del discurso directo convencional, el narrador emplea un discurso directo disgregado (a manera de contrapunto, p. 95), el discurso directo cuestionado comentado en la nota núm. 20, el discurso directo retrospectivo (intercalado en la narración, p. 246) y el discurso directo cinemático que denominamos así por su estrecha relación con el montaje cinematográfico, ya que reúne simultáneamente parlamentos acaecidos en distintos tiempos y espacios. Otra forma de transmisión además del discurso indirecto, es el discurso indirecto acumulado y gáctico (p. 33), en el que el ritmo de las expresiones citadas surten un efecto paródico.

nosotros haya servido como una confirmación y conceptualización que inspiró el proyecto artístico de Figuraciones, se debe tener en cuenta más que nada, aquellos modelos literarios que más que una teoría son testimonio vivo de la obra abierta. De la misma manera que nos parece captar en Rayuela de Cortázar, en Tres tristes tigres de Cabrera Infante, en La traición de Rita Hayworth de M. Puig y en Reivindicación del Conde don Julián de J. Goytisolo (y junto a ellos la presencia de J. Joyce), las filiaciones más importante en cuanto a la obra abierta, en lo relacionado al material hallamos la impronta de Pedro Juan Soto con su Ardiente suelo, fría estación, de Luis Martín-Santos con su Tiempo de silencio, de la obra citada de Puig y de Reivindicación del Conde don Julián.

Todo indica que en Madrid Díaz Valcárcel ensanchó su cultura literaria familiarizándose con muchos escritores, algunos acaso desconocidos, y sobre todo, españoles. Este dato nos parece relevante en la medida en que autores como Pérez de Ayala, Cela, Martín-Santos y Goytisolo, entre otros, se distinguen por haber puesto en juego la ironía en sus obras. Junto a ese trasfondo, la filiación boricua más notable en cuanto a la ironía lo constituye la obra de Emilio S. Belaval, sobre todo Los cuentos de la universidad.

Pero además Díaz Valcárcel tuvo acceso a la obra de narradores humoristas como Ramón Gómez de la Serna, M. Mihura y A. Laiglesia, estos dos últimos, junto a otros, agrupados por

años en torno a la revista La Codorniz.³⁴ En este sentido, el legado de Gómez de la Serna ocupa un lugar esencial en Figuraciones lo que no se limita exclusivamente al humor, sino también a la cotidianeidad y al método de emplear la metáfora. El humor ambivalente de Díaz Valcárcel no tiene un antecedente más conciso que el humor ramoniano y Gómez de la Serna es sin duda el narrador contemporáneo en lengua castellana más imbuido en la tradición de la carnavalización literaria, sobre todo por vía de Quevedo.

Además del dialogismo estilístico que entabló Díaz Valcárcel con Soto, Belaval, Gómez de la Serna, Martín-Santos y Goytisolo en cuanto a la palabra bivocal, la ironía y el humor, en los pasajes líricos podemos advertir cierto dialogismo con estilos de autores monológicos. Las exclamaciones en boca de Eddy, verbigracia, nos resuenan a Bajo el volcán de Lowry y el autor mismo ha confesado que la lectura de obras poéticas de autores como Neruda y Vallejo le sirvieron, diríamos nosotros como carburante, en la elaboración de Figuraciones. Otro poeta cuya obra cabría sospecharse ejerció un papel dialógico, lo fue

34. La estancia de Díaz Valcárcel en Madrid tuvo mucho que ver con su decisión de hacer una novela humorística. Para ser explícitos a este respecto, valga tenerse en consideración que para esos años llegó a hablarse de un boom del humor en España, según se desprende del libro ¿Reirse en España? (el humor español en el banguillo), Valencia, Fernando Torres, 1974. En esta antología de entrevistas a humoristas que enfoca sobre todo el humor gráfico de revistas como por ejemplo, La Codorniz, se incluye una interesante encuesta hecha a escritores, políticos y otras personalidades prominentes del país en la que preguntaban: "¿Por qué cree que en España existe actualmente un "boom" del humor?"

Huidobro. Como reminiscencias hallamos también la presencia de Kafka, Faulkner y Gombrowitz.

La otra gran fuente de inspiración para Díaz Valcárcel provino de los lenguajes sociales por vía de los géneros discursivos primarios. Los mismos aparecen reflejados en los diálogos, en las cartas y en otros géneros flotantes como el eslogan, los comprobantes de pago y la emisión radial, pero también a manera de contrastes dialógicos en parodias como la de Cristato Aguayo, A todos los habitantes de la finca Lérica, Diálogos en Nebraska Heights, P.R., etc. En otras palabras, los reflejos de la palabra ajena se hallan dispuestos como enunciados totales o como efectos enunciativo-paródicos de corta duración. En ellos, pues, se cifra una intención ya sea testimonial o paródica.

Llamaremos géneros coloquiales de la ficción a la reproducción o ideación con fines artísticos, de los intercambios comunicativos del diario vivir (géneros discursivos primarios) en una obra narrativa. Los mismos suelen mantener cierta correspondencia lógica con los primarios, aunque no necesariamente. Sea la carta personal o el coloquio (conversación entre dos o más sujetos cualesquiera), el aspecto de mayor importancia en ellos es el grado de transmisión de la palabra ajena y el sentido con que la intención del narrador lo representa.

Los géneros coloquiales de la ficción se fundan en lo que

Aristóteles definió como argumentación.³⁵ La misma se articula en una variedad de funciones que disanan de las relaciones dialógicas que entablan dos o más conciencias atravesadas por la red discursiva social. En la argumentación de la narración ficticia siempre hay más de una voluntad, y puesto que el autor se orienta hacia un lector implícito, sus funciones se generan en diferentes niveles de profundidad. Con ello, todo autor instauro su lógica narrativa en la que cabe todo lo representable.

Para que la argumentación se constituya en género discursivo primario, tiene que estar insuflada por cierta intención inducida por la razón, el sentimiento o ambas a la vez. Por eso, el proceso dialógico de un coloquio se proyecta a la luz de géneros menores como la explicación, la opinión, la anécdota, la protesta, la justificación, la refutación, el reproche, la queja, la disculpa, la orden, el consejo, el regaño, etc., todos con distinto grado de autoridad moral. Sólo cuando se trata con un desconocido (interrogatorio) o una persona muy respetada oficialmente (entrevista), a diferencia del coloquio, se mantiene un mínimo de intercambio genérico. Cuando, por el contrario, se trata a una persona harto familiar, la confianza derrumba hasta cierto punto lo oficial, y como sucede con las relaciones conyugales, la intención motivante puede formularse con mayor expresividad y creatividad, razón por la que el intercambio

³⁵. Nos adscribimos aquí a los planteamientos expuestos por G. Giménez. (Op. cit., ps. 175-89).

genérico puede adquirir un mayor nivel de variación y sofisticación.

En Figuraciones también, las cartas, así como los coloquios, estructuran su argumentación a la luz de algún género tema o motivo enunciativo. Igualmente hallamos cierta oscilación entre esferas y lenguajes oficiales con los no-oficiales, pero en general, ello no es lo que más interesa al narrador. En Figuraciones Díaz Valcárcel puso sus ojos sobre todo en el testimonio y la parodia. Son estos dos aspectos lo que fundamenta en su obra la incorporación de la palabra ajena.

Nos interesa hacer hincapié aquí en los relatos orales de las cartas. Los mismos se manifiestan como relatos de la vida propia y relatos de la vida ajena. Puesto que equivalen en la relación oral a la autobiografía y la biografía a la relación escrita de carácter monológico, las hemos definido así con el objeto de representar mejor una idea.

Así como en las relaciones autobiográficas predominan la confesión y la memoria, en los relatos de la vida propia abundan las anécdotas personales, las confidencias y las memorias orales. La confidencia se ve precisada por el trato de confianza entre el remitente y el destinatario, ya sea como un acto de desahogo o como un acto de confrontación (Dr. Olmo). Por otro lado, mientras la memoria oral evoca un acontecimiento significativo del pasado, la anécdota personal comprende la relación de una experiencia más inmediata, más cercana al presente y al mismo tiempo significativa o curiosa. La memoria oral se produce, por ejemplo,

en la carta de Armada cuando se acuerda de un día en que la tía Monse le dijo negro a Luis, su entonces novio (p. 48). Toda memoria oral implica un lenguaje de generación. En cuanto a la anécdota se refiere, hallamos una en el relato de lo que ocurrió en la oficina en la que trabajó Graciela (ps. 230-33), y la que narra Micanor Ríos sobre su experiencia con Mancio y otros artistas en un bar de la capital (ps. 111-12).

Los relatos de la vida ajena surgen como condición inseparable de la realidad social diferenciada y resulta ser la contraparte oral de la biografía. Con el término relatos de la vida ajena, lo que nos interesa destacar es el acto evaluativo de la conducta del otro, de una otredad social con un vértice en el yo, pues siempre lo externo se halla de alguna manera estratificado en la voz propia. Esto es lo que sucede con la noticia oral y el chisme.

Podemos definir la noticia oral como la relación de un acontecimiento inmediato o lejano, individual o de carácter social, familiar o ajeno, cuya significación importa para el horizonte cognoscitivo del destinatario, quien puede tener o no información previa del asunto. Cuando, por otra parte, se trata de un acontecimiento ya sea nimio o trascendente, verdadero o falso, que se difunde con el objeto de degradar a alguien, en este caso se formula el chisme. La noticia pone al corriente, mientras que el chisme maquina, propaga o manipula la información obtenida. Aunque puede originarse de, o coincidir con la anécdota

o la noticia oral, el chisme tiende más hacia la sanción o la indiscreción crasa.

Por medio de las anécdotas y las noticias orales en las cartas de Figuraciones, nos enteramos del clima social del Puerto Rico de la época. La noticia que se divulga con mayor frecuencia es la de las luchas estudiantiles de la Universidad de Puerto Rico (ps. 149-50, 229 y 233), y en la última carta del padre (ps. 275-84) otros diálogos de la palestra socio-política de la época.

El chisme en Figuraciones, por otra parte, cumple propósitos varios. En su mayor parte caracteriza la conducta femenina, sobre todo, de las secretarías (e.g. Wanda, ps. 20-22 y Marisel, ps. 227-29 y 304-7), quienes sacan a relucir sucesos de la vida ajena, los cuales, a su vez arrojan luz hacia la sociedad correspondiente. De hecho, tanto la noticia oral como el chisme son la urdimbre y la trama que llegan a constituir a la sociedad como personaje.

Además de la sinopsis que los diversos puntos de vista y visiones de mundo de las cartas, nos brindan sobre el abanico que conforman las capas medias del país, por medio de estos relatos se establecen canales que unen a los distintos personajes involucrados, y es muy frecuente que en ellos se haga sentir la presencia a fondo de una colectividad social. En este sentido, los ejemplos más notorios son el supuesto embarazo de Yolanda, el cual ha corrido de boca en boca de un modo sorprendente, el chisme de la boda de Julie Ferrara narrado por Wanda, el cual, dicho sea de paso, se funda en un chisme veraz extraído de la

sociedad de esos años, y el chisme que motiva la carta de Miguel. Respecto al suceso acaecido en la luna de miel de Julie Ferrara, Wanda dice: "Todo se ha sabido porque había una competición de natación en ese sitio al que fueron muchos puertorriqueños." (p. 22), y en la de Miguel: "Antes que nada, quiero comunicarte que los compañeros han estado muy preocupados por tu comportamiento, que la mayoría considera un poco raro." (p. 243).

Junto a los relatos de la vida propia y ajena, juegan un papel especial los relatos humorísticos orales, como el chiste y el chascarrillo, los cuales veremos detalladamente en un análisis ulterior. Por lo pronto, para concluir este examen sobre los géneros discursivos primarios reflejados veremos las fórmulas principales de que se vale Díaz Valcárcel con el objeto de representar el discurso ajeno:

"Por aquí pasó la semana pasada un señor que dijo llamarse Olmo Winston o algo así, (E.E.P.) y me dijo que era amigo tuyo y que te escribía y tú no le contestabas y que no fueras falso, así dijo que te dijera. Y yo le dije que tú no le escribías ni a tu pobre madre, y se rió y dijo que lo pusieras aunque sea una notita para saber de ti. No te digo que le escribas porque sé que eres raro como una mula. Allá tú y tus extrañas amistades." (p. 54).

En muchas de las voces, como la del padre, Díaz Valcárcel transmite frases que revelan el sentido común popular: "o algo así", "decía que ciertas personas comerciantes y todo" (p. 53), "le compuso un bolero en su honor que habla de noches de frío invierno y esas cosas", "figúrate", etc., así como rasgos de

estilo de vena claramente popular como redundancias verbales: "dijo que te dijera", y modalidades coloquiales populares como modismos: "ares tarco como una mula", refranes: "al que lo hereda no lo roba" (p. 52) figuras poéticas populares: "parir es tan natural como comerse un maní" (p. 56) y en algunas, hasta groserías: "le pidió a la gente, que había miles y miles, que le dieran el frente al gobernador y que se pusieran de culo hacia las casas." (p. 55).³⁶

El afán de totalización que revela figuraciones, es decir, la multiplicidad de visiones de mundo, de tiempos y espacios sin una linealidad cronológica convencional, revela la inclusión de géneros narrativos menores. Ellos son la parodia de Cristeto Aguayo, (ps. 172-82), la leyenda de Samuel (ps. 246-48) y el fablián del maquinista Inmaculado Echagüe (p. 273). Para justificar o hacer viable la incorporación de los mismos a la obra, el narrador los enmarca dentro del mundo del protagonista.

El elemento más decisivo para crear esas imágenes del discurso ajeno en las cartas lo es el dominio de los lenguajes sociales: entre ellos, y sobre todo para un lector puertorriqueño, nos percatamos vividamente del lenguaje de las amas de casa, del artista, de las secretarías, del psiquiatra, del pequeño comerciante, del militante socialista, etc., así como del padre, de la madre, del esposo y la esposa, es decir, de todos los roles sociales que ejercen los personajes desde sus respectivos grupos sociales. Además de hilvanar mundos con la

36. Cfr. Apéndice.

estratificación social de la palabra del español puertorriqueño, Díaz Valcárcel logra estilizar de un modo realista y paródico el discurso de los personajes extranjeros españoles (e.g. Mayte, Juan Manuel), y en lengua inglesa (Archibald).

El ansia de totalización en Figuraciones, la multiplicidad de visiones de mundo, la puesta en juego de tiempos y espacios que no corresponden a la linealidad cronológica convencional de la novela, se caracteriza también por la incorporación de géneros cuentísticos. Ellos son la parodia de Cristeto Aguayo (ps. 172-82), la leyenda de Samuel (ps. 246-48) y el fabliau del maquinista Inmaculado Echagüe (p. 273). Para justificar y viabilizar la incorporación de los mismos a la obra, el narrador los enmarca dentro del mundo del protagonista, quien funge como narrador.

Más adelante volveremos sobre la parodia de Cristeto Aguayo, excelente ejemplo de cómo el narrador logra efectos paródicos por medio de contrastes semántico-entonacionales entre lenguajes sociales de corta duración. Por el momento nos interesa examinar tan sólo los dos relatos restantes.

En el relato de Samuel, el personaje del dandi tan cargado de resonancias románticas, es un estereotipo ya caduco; en el de Inmaculado Echagüe la circunstancia misma es caduca. En ambos se produce una ambivalencia entre veracidad y fantasía popular, aunque se trata de géneros distintos. Concebimos como leyenda (local) el relato de Samuel a la luz de esta definición:

"Una leyenda fijada a un lugar definido que explica algún rasgo de la geografía local o nombre, o que cuenta una historia de tradición local que explica alguna costumbre. Las leyendas locales son cortas, etiológicas, etimológicas; repiten el mismo tema, aunque en diferentes partes del mundo, una y otra vez; dan un inequívoco signo de antigüedad, incorporando costumbres hace ya tiempo extintas y una moralidad primitiva."³⁷

La leyenda, que originalmente estuvo vinculada a la literatura hagiográfica, se convirtió andando el tiempo en un género fronterizo entre el cuento oral y la relación literaria. Aspectos como la ubicación geográfica y las costumbres y tradiciones obsoletas reflejan cierta veracidad del hecho alguna vez acontecido, así como la raíz oral del mismo, mientras que al ser vertido en un molde literario, esa historia excepcional o curiosa, a menudo cargada de sentido moral, se vuelve ficción y puede perder su sabor coloquial.

En el relato de Samuel, su imagen configurada por toda una serie de objetos como el caballo, las espuelas, la leontina, la gomina, etc. anclada al ámbito pueblerino con sus fiestas patronales, ofrece al lector un mundo tradicional que ya a la altura del año 70 había sido total o parcialmente modificado o superado en el ambiente municipal isleño. Por otro lado, la historia misma encierra una moraleja que rebasa el tema de la enfermedad.

37. The standard dictionary of folklore, mythology and legend, New York, Funk and Wagnalls, vol. 2, p. 640.

En la historia de Inmaculado Echagüe, el tren movido por combustión a carbón también pertenece al pasado isleño; al igual que el caballo, ha sido suplantado por el automóvil. El hecho curioso por lo excepcional, en cambio, se aleja en este caso del sentido moral y colinda entre lo verdadero y lo mítico. El narrador relata la historia sin ponerla en tela de juicio, reproduciendo algo parecido a esa imagen literaria del mundo latinoamericano que algunos han dado en llamar "lo real maravilloso"³⁸ y otros "realismo mágico"³⁹, y que podría entenderse como la representación por medio de la palabra de una realidad elástica en la que el mundo hondamente fragmentado da lugar a lo excepcional junto a lo convencional y acostumbrado, a lo rústico, grotesco y exuberante junto al orden de vida moderno, lo que implica una percepción de la desigualdad en el desenvolvimiento cultural de estas regiones, a lo que se le añaden las adversidades de la naturaleza y todo un bagaje proveniente de la fantasía literaria y popular. Por eso, en esta corta historia, el narrador entabla un diálogo con esa percepción incorporada a la novela latinoamericana por autores tales como M.A. Asturias, A. Carpentier y García Márquez, entre otros.

Aunque podríamos decir de un modo general que la historia de Inmaculado Echagüe es legendaria, nos parece empero más preciso

38. Carpentier Alejo, "De lo real maravilloso americano", En: Tiempos y diferencias, La Habana, Contemporáneos, 1966, ps. 85-99.

39. Flores Angel, El realismo mágico en el cuento hispanamericano, México, Premia, 1985, ps. 17-24.

entenderla como marry tale según Krappe lo define,⁴⁰ o como lo que se conoce comúnmente como fabliau.⁴¹ Se trata de un relato de tono picaresco, el cual, al igual que los cuentos de animales, de hadas y la leyenda, procede de una raíz popular. Para decirlo en pocas palabras, nos referimos a una narración corta en prosa o en verso en la que una serie de eventos culmina en una situación humorística, a menudo de carácter obsceno. El asunto suele extraerse de la vida cotidiana, por lo que sus personajes también suelen conducirse según los actos y tentaciones ordinarias.

Figuraciones

Si atendemos al hecho de que Figuraciones es en su totalidad un enunciado, llegamos necesariamente a la conclusión de que todas sus partes surten un propósito dialógico que las intercomunica de un modo o de otro. Sin embargo, a diferencia de

40. Krappe Alexander H., The science of folk-lore, London, Methuen, 1930, ps. 45-59.

41. El equivalente español del fabliau francés ha sido definido por M. Chevalier como cuentacillo, (Chevalier Maxime, Folklore y literatura: el cuento oral en el siglo de oro, Barcelona, Critica, 1978, ps. 47 y 61) término que emplearemos para referirnos a ciertos relatos que aparecen en las cartas. Si bien estos relatos de origen oral tuvieron desarrollos diferentes en los países de Europa, todos ellos comportan un común denominador: el espíritu humorístico que los emparenta a la percepción carnavalesca del mundo. En Figuraciones captamos una clara voluntad cuentística que entabla relaciones dialógicas con esas tradiciones, tal vez por vía de El Conde Lucanor, como parece sugerir su autor al asignar el nombre de Juan Manuel al portero y de Don Quijota: "Oh, venga conmigo a la Mancha, le enseñaré como se escribe un cuento contándoselo." (p. 131)

una obra estructurada monológicamente, Figuraciones al mismo tiempo es fragmentaria y unitaria, es enunciado de enunciados debido a la variedad de cambios en los sujetos discursivos, la conclusividad y la voluntad dialógica que instituye el contenido. Para oponerlos a los géneros discursivos primarios y teniendo en cuenta sus rasgos de carácter secundario y la particular topografía de la obra, los hemos llamado figuraciones. En ellos el narrador adopta intenciones diversas que dependen en parte de las visiones de mundo que encarnan las voces y de la percepción misma del protagonista participando ficticiamente como héroe, narrador y compilador de la obra.

El lenguaje de Eduardo Lameca en el soliloquio inicial es de carácter confesional. Este estilo lírico se repite una y otra vez a lo largo de Figuraciones, aunque no con la misma intensidad. Puesto que se trata de un discurso intelectual y poético en primera persona, podemos denominarlo confesión coincidiendo con las definiciones y distinciones que señala Frye.⁴² Las confesiones se fundamentan en la percepción autobiográfica, incidiendo en ellas registros líricos (ps. 11-15, 79-83, 143-44, 191-94 y 225-26) que se inclinan y entremezclan al objetivismo novelesco (ps. 25-35, 204-17).

La palabra lírica prolifera comúnmente en un contexto solitario, es decir, en un momento de solaz en que el artista

⁴². Se hace claro que además de la forma autobiográfica, a la confesión le corresponde la introversión de ese discurso, y la intelectualización en la que despuntan aspectos políticos y artísticos. Cfr. Frye Northrop, Op. cit., ps. 306-8.

dialoga consigo mismo y con un ser potencial ausente. Cuando, en cambio, Eddy se enfrenta a un diálogo con el otro, su discurso varía de estilo. Teniendo en cuenta que la novela, según Frye tiende a ser extrovertida y personal, dirigiendo su interés hacia el carácter humano tal y como se manifiesta en sociedad,⁴³ todos aquellos periodos narrativos en los que nos topamos con el punto de vista biográfico o con diálogos en discurso directo entre él y Yoli u otro(s), los podemos conceptuar como novelas. Algunos ejemplos de esto los hallamos en las páginas 57-61, 91-108, 218-24, 249-56, 291-303, 310-14 y 322-29.

Tanto las confesiones como las novelas dan testimonio de la visión de mundo del protagonista. En ellas, el diálogo mayor gira en torno a Puerto Rico, y he aquí que las cartas, sobre todo aquellas que procedan de la Isla dan testimonio vivo de ese mundo que es conflicto de Eddy. Teniendo en cuenta que el realismo estético de éstas se fundamenta sobre un material vivo que el narrador incorpora para servir a los fines del diálogo como tema y como evidencia de una entidad cultural palpitante, podemos llamarlas testimonios. Algunos de estos se mantienen dentro de una intención eminentemente objetivista (ps. 50, 114-15, 117-21, 122-27, 149-50, 155-57, 158, 230-33, 234-36 y 243-44, 285) y otros dentro de un intención paródica (ps. 16-18, 19, 20-22, 43-46, 52-56, 148-48, 151-54, 237-42, 275-83, 315-17, 318 y 319-20). Así como las confesiones y las novelas trenzan la historia del protagonista, lo mismo sucede con los testimonios (sociedad

⁴³. Ibid., p. 308.

puertorriqueña) y las parodias⁴⁴ (falsedad y ridiculización del mundo). Dicho de otro modo, las figuraciones ensamblian ante todo imágenes lógico-objetuales y bivocales en cuyo dialogismo se delinea la trayectoria misma del contenido.

44. La parodia como género puede definirse como "un remedo literario que retiene la forma pero altera el contenido del original" (Kiremidjian David, *A study of modern parody*, N.Y. & London, Garland, 1985, p. 2). Por eso, como género, su carácter mimético-irónico, prospera necesariamente sobre el terreno de otros géneros (primarios y secundarios), ya que su núcleo orgánico es crear un doble destronador, exagerar o resaltar en los géneros lo que en ellos resulta desgastado y falso, tomando como blanco de crítica a la palabra ajena e implicando con ello la necesidad de una renovación del discurso y de los valores humanos que ellos encierran. De ahí que haya sido el elemento imprescindible de la sátira menipea.

III

Imagen y carnavalización de la palabra

"El "yo" que habla se halla instalado en su cuerpo y en su lenguaje no como en una prisión, sino al contrario como en un aparato que lo transporta mágicamente a la perspectiva del otro." Merleau-Ponty

Las instancias enunciativas que representan las figuraciones apuntan en su totalidad al reconocimiento del dialogismo de la palabra como medida del desenvolvimiento humano. La historia narrada en Figuraciones germina rodeada por un gran diálogo de diálogos, como un caleidoscopio cuya gama de tonalidades simboliza el cambio de perspectiva y la verdad de cada quien respecto a la concretización convencional de la cultura en una sociedad del mundo occidental. Ello es sólo posible desde el momento en que el narrador toma en cuenta la palabra ajena, comprendiéndola y discerniendo en su expresión aquello que le resulta auténtico de lo falso. Por consiguiente, Díaz Valcárcel dialogiza las figuraciones desde una perspectiva crítica, y más importante aún, desde una perspectiva lúdica.

Si concebimos la obra como novela del artista, las figuraciones pueden entenderse como ejercicios literarios que registran los altibajos emocionales de un ser inmerso en su mundo. Desde la perspectiva del narrador, no obstante, la obra se recubre de un gesto irónico mayor que es la suma de las

interacciones dialógicas que se producen entre las figuraciones. Para llegar a justificar y comprender el significado de esa visión, su sentido dialógico dentro del contexto social, nos parece adecuado entender las figuraciones como imágenes a la luz de nuestras indagaciones previas acerca de los géneros. Cuando nos referimos al concepto de imagen lo que buscamos implicar es el corazón mismo de la intención dialógica en las figuraciones. Puesto que en este sentido las relaciones dialógicas se hallan dispuestas en un sinnúmero de formas, se hará necesario precisar qué son realmente las imágenes, delimitando al mismo tiempo nuestro análisis a una muestra representativa de la obra.

Bajtín elaboró una tabla en la que clasifica las variantes dialógicas posibles que el artista puede disponer en el discurso novelístico. La misma nos servirá como punto de apoyo para nuestro examen de la imagen:

I. Palabra directa orientada inmediatamente hacia su objeto en tanto que expresión de la última instancia interpretativa del hablante.

II. Palabra objetivada (discurso de un personaje representado)

1. Con predominio de rasgos de tipificación social

Diferentes
grados de
objetiva-
ción.

2. Con predominio de rasgos de caracterización individual

III. Palabra orientada hacia la palabra ajena (discurso bivocal)

1. Palabra bivocal de una sola orientación:

a) estilización;

Al disminuir el grado de objetivación tienden a una fusión de voces, o sea, al discurso de primer tipo.

b) relato del narrador;

c) discurso no objetivado del personaje, portador parcial de las opiniones del autor;

d) *Ichergählung*.

2. Palabra bivocal de orientación múltiple:

a) parodia con todos sus matices;

Al disminuir la objetivación y al activarse el pensamiento ajeno, se dialogizan internamente y tienden a la desintegración en dos discursos (dos voces) de primer tipo.

b) narración paródica;

c) *Ichergählung* paródico;

d) discurso de un personaje parodiado;

e) cualquier reproducción de la palabra ajena con cambio de acentuación.

3. Subtipo activo (palabra ajena reflejada):

- a) polémica interna oculta;
- b) autobiografía y confesión con matización polémica;
- c) todo discurso que toma en cuenta a la palabra ajena;
- d) réplica del diálogo;
- e) diálogo oculto.

El discurso ajeno actúa desde el exterior; son posibles las formas más diversas de correlación con la palabra ajena y diferentes grados de su influencia deformadora.

Las variantes de esta clasificación no deben concebirse de un modo estático en el texto literario, sino que se hallan entretajadas dependiendo de la profundización dialógica en la intención del narrador. De esta suerte, el soliloquio inicial comparte al mismo tiempo la palabra bivocal de una sola orientación (es decir, narración en primera persona o Ich Erzählung) y la palabra ajena reflejada (confesión con matización polémica), la cual se orienta a la palabra de Yolanda aunque sea de un modo pasivo.

Por palabra directa (del primer tipo) entendemos todo acto verbal hablado, pero al mismo tiempo aquel cimiento lógico-objetual que presupone la escritura literaria. La palabra no es un medio neutral, sino que se tinte continuamente en todas las esferas sociales de la vida. La obra literaria como proyecto no escapa a ciertas exigencias que el artista en su rol se ve

1. Bajtin M.M., (Dostoievski), ps. 278-79.

obligado a observar; de ahí que todo proceso creativo participe en mayor o menor grado de ciertas convenciones. Ellas implican cierta adecuación al medio (género), el cual depende del horizonte estético-cognoscitivo unido inextricablemente a la extracción social del artista. En otras palabras, el artista necesita de un lenguaje de profesión:

"Toda voz auténticamente creadora puede ser solamente la segunda voz dentro del discurso. Únicamente la segunda voz, que es la actitud pura, puede ser no objetivada hasta el final, puede existir sin hacer la sombra de la imagen, la sombra sustancial. El escritor es alguien capaz de trabajar con la lengua situándose fuera de ella, alguien que posee el don del habla indirecta."²

Cuando un narrador se halla en plena actividad creadora, como pudiera suceder de otro modo con un ensayista o un poeta, en el proceso de transferencia de su intención ético-cognoscitiva a la palabra, se ve condicionado por un diálogo literario, así como social que lo incitan a adoptar un estilo propio (segunda voz) y cierta particular disposición hacia la palabra ajena circundante. El contexto cotidiano en que se formula la palabra directa la hace instantánea, difusa e incidental (casi diríamos desechable). Para el narrador, en cambio, las motivaciones enunciativas se hallan privilegiadas por el tiempo y están destinadas a la acuñación, su carácter dialógico no puede ser tomado en vano

2. Bajtin M.M., (Estética), p. 301.

tanto en un sentido axiológico como estético, antes de que llegue a manos de algún virtual lector.

Aunque la estética de la palabra necesita adherirse a cánones literarios preexistentes, su fuente nutricia, el caldo de cultivo en el que proliferan los embriones de la segunda voz, es un todo orgánico que se halla dispuesto con arreglo a la particular visión de mundo que atraviesa y destella en el enunciado:

"El modo en que la palabra concibe a su objeto se complica por una interacción dialógica dentro del objeto entre los diversos aspectos de su inteligibilidad socio-verbal. Y una representación artística, una "imagen" del objeto puede ser penetrada por este juego dialógico de las intenciones verbales que se cruzan y se entretajan en ella; tal imagen no tiene porque ahogar necesariamente estas fuerzas, sino por el contrario, puede activarlas y organizarlas. Si imaginamos la intención de tal palabra, es decir, su orientación hacia el objeto, a manera de un rayo de luz, entonces el vivo e irrepetible juego de colores y luces en las facetas de la imagen que construya, puede ser explicado como la dispersión espectral de la palabra-rayo, no dentro del objeto en sí mismo (como pudiera ser el caso en el juego de una imagen como tropo, en el discurso poético tomado en un sentido estrecho, en una "palabra autotética"), sino más bien como una dispersión espectral en una atmósfera de palabras, juicios de valor y acentos ajenos, a través de los cuales el rayo pasa a su modo hacia el objeto."

Esta analogía entre el rayo de luz y la palabra nos lleva a deducir que la orientación dialógica del discurso es connatural a su movimiento vital dentro de la pluralidad discursiva. Ciertamente es que nuestro estilo verbal guarda su particularidad, su noción de

3. Bajtin M.M., (*Dialogic*), p. 277.

originalidad trasplantada por la imagen propia y el conocimiento, pero en un principio, y sucesivamente, nuestra voz se halla inextricablemente aunada a la atmósfera social de la palabra; en buena medida un sujeto cualquiera es extensión de algún grupo social o clase, de alguna herencia nacional.

El dialogismo, por otra parte, se produce en formas diversas y con distintos grados de intencionalidad e intensidad. Existen, por ejemplo, las relaciones dialógicas que ni siquiera requieren la presencia de un interlocutor externo o inmediato. Toda palabra aunque tan sólo nos hablemos para sí, está orientada a un otro. Por eso, la percepción y el destino de cada vida humana se desarrolla en la interacción dialógica entre imagen propia e imagen de la otredad. Así, pueden haber seres cuya imagen dialógica propia se debata en un plano tan falso que llegue a ser ilusorio. Esto es lo que sucede en gran medida con la imitación o el acatamiento; en una conciencia así un velo de ignorancia (palabra autoritaria) se ha tendido sobre los aspectos vitales del ser; se interactúa en la medida del otro. Todo colonialismo en la conciencia es la perpetuación del dogmatismo ajeno, pero al mismo tiempo no existe un colonialismo individual absoluto. En toda existencia diversos sistemas de creencias -abrumadoramente contradictorios- suelen cohabitar en la conciencia como fruto de actos de carácter opresivo, "volitivo" y empático, los cuales se regeneran y modifican dependiendo en todo momento de la calidad de la palabra ajena circundante, de sus propensiones al diálogo y al dogma.

Nuestra palabra directa puede ser al mismo tiempo imagen peculiar para los otros. Por el hecho de hallarse inmersa en una atmósfera pluridiscursiva, nuestra palabra directa puede además dar lugar a representaciones artísticas o "imágenes" en determinados contextos y ocasiones. Sólo si nos forjamos una noción de la lengua como un sistema verbal bivocalizado (altamente estratificado), podemos persuadirnos fácilmente de que la prosa cotidiana nos llega a menudo figurada, ya que se alimenta y expande constantemente de la creatividad de los hablantes. Hasta cierto punto, la creatividad es consubstancial a la palabra. Ella, sobre todo, adquiere mayor fruición en aquellos espacios de la vida social en que el ser se siente despojado de oficialidad. Es en esos momentos de relajamiento y placer que la falsa creatividad del trabajo enajenado y las relaciones humanas enajenadas quedan abolidas o disminuidas. En un ambiente de confianza y solidaridad en compañía de otros, no es raro que el placer sea resorte del ingenio y la agudeza verbal (anécdota humorística, broma, chiste), creando con ello lo que definiremos como imágenes del habla, las cuales, por demás, suelen cobrar vida en el texto del cuerpo.

Ciertamente, cuando en la anterior cita Bajtin alude al concepto de "imagen", el cual queda precisado más adelante como imagen del lenguaje, con ello se refiere a la representación de la palabra ajena en los géneros novelescos, la cual sirve al narrador para determinados fines artísticos:

"El contexto que rodea al discurso representado juega un rol mayúsculo en la creación de una imagen del lenguaje. El contexto enmarcador, así como el cincel del escultor, modela toscamente los contornos del discurso de alguien y talla la imagen de un lenguaje fuera del dato crudo y empírico de la vida; el mismo concentra y funda el impulso interno del lenguaje representado con los objetos externos que nombra. Las palabras del autor que representan y enmarcan el discurso del otro crean una perspectiva para ello; ellas separan la luz de la sombra, crean la situación y las condiciones necesarias para que resuene; finalmente, ellas penetran al interior del discurso de otro, portando consigo sus propios acentos y sus propias expresiones, creándole con ello un trasfondo dialógico.

Gracias a la capacidad de un lenguaje para representar a otro lenguaje al tiempo que retiene la capacidad de resonar simultáneamente tanto fuera de él como dentro, de hablar sobre él y a la misma vez de hablar y hablarle -y gracias a la capacidad del lenguaje que ha sido representado para servir simultáneamente como un objeto de representación a la vez que sigue siendo capaz de hablarse a sí mismo- gracias a todo esto, la creación específica de imágenes del lenguaje novelísticas llega a ser posible. Por consiguiente, el contexto enmarcador del autor puede más que nada tratar el lenguaje, su representación, como una cosa, un discurso-objeto mudo e insensible, algo que permanece fuera del contexto del autor como pudiera ser cualquier otro objeto del discurso."⁴

La imagen del lenguaje se constituye pues como la disposición dialógica de dos o más lenguajes sociales (el del narrador y el de uno o más personajes) cargados cada uno de ellos de expresividad contextual. Para que esto sea posible, el narrador suele acentuar en la narración el aspecto lógico-objetual que configura la realidad refractada. Vamos a distinguir, por lo tanto, otro tipo de disposición significativa

4. *Ibid.*, pa. 357-58.

que ilumina la percepción lógica y visual, las cuales llamaremos imágenes lógico-objetuales.

En el plano literario la intención del narrador se halla traslapada por dos funciones representativas: 1) la cualificación de la realidad material refractada (es decir, qué clase de mundo(s) ensambla el autor en su rol de narrador) y 2) la cualificación de la palabra ajena (es decir, como representa la palabra del otro en esa realidad refractada). De ahí que podamos traducir estas funciones a las imágenes lógico-objetuales y a las imágenes del lenguaje respectivamente.

Téngase en cuenta que para el lector el estilo unitario del narrador interactúa como una imagen, ya que el enunciado artístico contempla llenar el propósito de una intriga que torna dialógica la sucesión de los episodios. El estilo unitario del narrador (entendido como monológico), puede orientarse hacia la palabra ajena valorizando la realidad refractada en una gama de visiones que van de la idealización pasando por la objetivación hasta la parodisación. A la luz de estas visiones, el narrador concatena temáticamente imágenes lógico-objetuales acentuadas en mayor o menor grado.

La diferencia entre las imágenes del lenguaje y las lógico-objetuales estriba en que si bien ambas se fundan en el plano lógico-mimético, las primeras hacen hincapié en el aspecto estilístico, mientras que las segundas cumplen una función eminentemente temática. Lo importante en éstas se resume a cómo el narrador observa o hace hincapié en las acciones no verbales

de la conducta humana, mientras que en las primeras el narrador dialogiza los actos verbales. A pesar de tratarse de planos representativos distintos, los mismos suelen hallarse entremezclados simultáneamente o en todo caso van entablando relaciones dialógicas durante el desarrollo de la acción novelesca. De hecho, ambos tipos de imágenes son en sí mismas dialógicas ya que todas han sido derivadas de la pluralidad discursiva; no provienen de la nada, sino de una atmósfera social colmada de valoraciones.

Tanto las imágenes lógico-objetuales como las del lenguaje concurren de modos diversos en las tres visiones principales de la realidad, a saber: la idealización, la objetivación y la parodización. En medio de éstas hallamos puntos intermedios, pues la mayoría de las obras novelescas no representan la realidad enteramente idealizada, objetivizada o parodiada. Ello quiere decir que en el caso de las imágenes lógico-objetuales la idealización puede redundar en un lirismo fantástico o en un lirismo objetivista, que el objetivismo puede ser lírico o materializante y que la parodización puede formularse como realismo grotesco o como utopía satírica.⁵ También podemos hallar

⁵. Por utopía satírica entendemos lo que en inglés se ha venido a llamar dystopia: "Tal vez la forma más concentrada de fantasía es la presentación de un estado imaginario ideal conocido como UTOPIA, en el que toda actividad ha sido ritualizada y en el que todo individuo se ajusta perfectamente al molde social. Y tal vez la forma más concentrada de sátira es lo que ahora se ha llamado DYSTOPIA, la parodia utópica de un mundo vuelto a la malicia o la astucia en un infierno pesadillesco, como en Nineteen Eighty-Four de Orwell, Na de Yevgeny Zamyatyn, Brave New World y Age and Essence de Aldous Huxley. Mucho de lo que se

una obra como Ardiente paciencia de Antonio Skármeta en la que el narrador se metamorfosea representando imágenes que van desde un mesurado lirismo hasta el realismo grotesco.

En cuanto a las imágenes del lenguaje se refiere, el lirismo puede hallarse formulado en la palabra objetivada,⁶ en una confesión o poema ajeno objetivado o incorporado o en el estilo unitario del narrador, aunque en este último caso no se trata ya de la palabra ajena. Por eso, el estilo unitario del narrador se constituye como imagen lógico-objetual y como imagen del lenguaje narratorio, en la medida en que dialoga con el discurso literario y se orienta hacia la palabra ajena. En cuanto a la

conoce como SCIENCE FICTION se fundamenta sobre alegorías distópicas (si se me permite el anglicismo, E.E.P.), (por ejemplo, Fahrenheit 451 de Ray Bradbury y A Canticle for Leibowitz de Walter M. Miller), en las que la relación de las trampas sociales en la tecnología contemporánea se acerca bastante a la verosimilitud asustadora de la fantasía." (Frye Northrop et al, The Harper handbook of literature, New York, Harper & Row, 1985, p. 415.

6. La palabra objetivada se distingue porque en el discurso del personaje se entrelazan dos centros discursivos: el del narrador que orienta la emisión verbal en cierto sentido y el del personaje mismo que se intenta representar. Este último se halla subordinado al primero. El narrador nos brinda un trasunto de la palabra ajena extraída de su mundo social vivenciado. Esos trasuntos que además pueden provenir de registros secundarios, son capaces de transmitir al lector los rasgos caracterológicos o estereotípicos de los personajes, esenciales para la verosimilitud y el contenido de la obra. La fidelidad de la palabra objetivada depende en gran medida del conocimiento que el narrador tenga del lenguaje social que se interesa representar. A mayor familiarización con el mismo, mayores son las posibilidades de que el narrador coincida en el sentido idóneo que la emisión verbal reclama. En tal caso, el centro discursivo del personaje se apodera del enunciado, transfundiéndose al centro discursivo del narrador. Aquí se manifiesta una sola voz con fuerza de discurso ajeno. Esto es lo que conocemos por utilización.

objetivización, el recurso esencial es la estilización, y con ella las posibilidades que encierra la palabra ajena reflejada (e.g. polémica interna oculta, diálogo oculto, etc.). Finalmente, la parodización se produce como palabra bivocal de orientación múltiple (todo estilo ajeno o género intercalado con diverso grado de incorporación de discursos literarios o extraliterarios). Cuando Bajtín se refiere a la palabra bivocal de orientación múltiple, con ello lo que implica es que en el bivocalismo hay una intención divergente que valoriza de por medio la estilización de la palabra ajena:

"En la parodia la situación es distinta. Igual que en la estilización, el autor habla mediante la palabra ajena pero, a diferencia de la estilización, introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena. La segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos. La palabra llega a ser arena de lucha de dos voces. Por eso en la parodia es imposible una fusión de voces como puede suceder en la estilización o en el relato del narrador."⁷

Las imágenes del lenguaje que afloran a la luz de la intención paródica del narrador son la estilización paródica, la hibridización, la variación y la motivación pseudo-objetiva, las cuales veremos en detalle más adelante. Desde el momento en que una estilización se plasma atinadamente enfocando un estilo socialmente típico o una manera caracterológica e individualmente

7. Bajtín M.M., (Dostoievski), p. 270.

ajena de ver, pensar y hablar,⁸ en ella hay un potencial paródico que puede ser leve y promover una sonrisa en el lector, o bien puede hallarse interiluminada por la imagen lógico-objetual de un estilo antecedente intercalado en la obra. Por eso, debemos diferenciar aquí la parodia contrapuntística de la imagen del lenguaje esporádica de carácter incidental. En aquella se parodia la realidad misma y con ello, buena parte del contenido referencial. Puede tratarse lo mismo de una conversación parodiada o de la parodia en la relación misma. Para tener una idea de cuanto acabamos de explicar, hemos diseñado un esquema ilustrativo:

Sistema dialógico-objetual de la ficción

Experiencia vital -----	PLURALIDAD DISCURSIVA	-----	Experiencia estática
-------------------------	-----------------------	-------	----------------------

Imágenes lógico-objetuales

Imágenes del lenguaje

- a) idealización fantasía lírica
- b) objetivización lirismo realista
- c) parodización realismo grotesco
- utopía satírica

- a) estilización
- b) est. paródica
- c) hibridización
- d) variación
- e) motivación
- pseudo-objetiva

Sentidos dialógicos
múltiples

⁸. Ibid., p. 270.

(Sentido dialógico
global del enuncia-
do novelístico como
ideograma)

A nuestro juicio, las imágenes lógico-objetuales hacen viable un examen más completo de la palabra en los géneros novelescos. Ciertamente que la tabla de Bajtin que hemos citado al principio de este capítulo es lo suficientemente profunda como para rendir cuenta por sí sola del sistema estilístico de una obra, pero creemos, sin embargo, que al igual que un autor puede hacer énfasis en imágenes fundadas en los lenguajes sociales, también es común que por medio de imágenes lógico-objetuales cree efectos semánticos especiales como este:

"Consciente de que el ejército era un todo monolítico compuesto por las más diversas ramas, peroraba elogiosamente sobre las tareas que eran pasadas por alto por el hecho de que carecían del brillo y dramatismo de los hechos de guerra propiamente. Entre ellas las de los oficinistas, quienes en sus puestos de aparente comodidad, durante noches de desvelo, debían pasar a máquina largas listas de heridos, muertos y desaparecidos, hacer inventario de ametralladoras, fusiles automáticos, granadas de mano, obusas, morteros, bombas de gas asfixiante, líquidos desfoliadores, lanzallamas, bayonetas, cuchillos de monte y balas y que obsequiaban a la tropa con las cartas venidas del hogar materno cuidando a la vez de que no faltara un sólo mosquitero, porque si había algo peligroso en este mundo era la picadura de un mosquito. (p. 176)

En este trozo de la parodia sobre Cristeto Aguayo, la enumeración detallada de armas filtra un sentido crítico-realista en medio de la ironía y el pastiche, el cual, dado el belicismo

desplegado en la guerra de Vietnam en esos años, interanima y ahonda el sentido al que va dirigida la intención satírica.

Examinemos ahora este otro pasaje:

"Una mañana, mientras en compañía de un recluta llevaba prisioneros a siete enemigos, el recluta se puso nervioso y arrojó una granada en el grupo. Cristeto reconoció que la manera de lanzar el artefacto no careció de vivo interés, y, herido entre los matorrales, tuvo la entereza profesional de preguntarle quiénes habían sido sus maestros. Arrastrándose con medio intestino fuera, Cristeto procedió a increpar al recluta basándose en dos puntos. Primero, que era una estupidez lanzar una granada en una zona próximas a las líneas enemigas, lo que podría llamar la atención con grave riesgo de sus vidas. Segundo, que resultaba un despilfarro inconcebible echar a perder semejantes ejemplares jóvenes, ideales para la enseñanza en vivo de las tácticas de la bayoneta. Y mientras los miembros de la sociedad engullían plato tras plato con gran celeridad y excitación, Cristeto narró con serenidad cómo allí mismo, motivado por su más entrañable responsabilidad pedagógica, mientras su propia sangre fertilizaba los campos enemigos, procedió a explicarle al aturdido recluta la manera apropiada de lanzar una granada de modo que alcanzara el mayor número posible de objetivos y no fuera desperdiciado el inapreciable armamento. Entonces, incorporándose, arrastrándose al intestino con la correa y recogiendo su sangre en la cantimplora, se aproximó a cada uno de los prisioneros, señalando el lugar donde había penetrado cada esgrima y, de paso, dando un golpe breve con su cuchillo a los que agonizaban." (p. 178)

En este pasaje, la imagen paródica de Cristeto Aguayo que ya conocemos, adquiere un grado máximo de exageración, aunque sin llegar a lo fabuloso. La imagen lógico-objetual en la frase subrayada, constituye una clara pieza del realismo grotesco. Cuanto acontece en ella se sale de los cauces de la percepción

convencional de la realidad en el mundo moderno, pues se trata de un hecho insólito que raya en la mentira, de un grado de fantasía tal que desemboca en la hipérbole satírica. En este caso, al igual que cuando el narrador cuenta que Inmaculado Echagüe "tardó sesentiocho días en recorrer con sus veinte vagones una distancia de cincuenta kilómetros" (p. 273), se echa por tierra toda seriedad y se pone de relieve el principio material y corporal. En este sentido, Díaz Valcárcel se inscribe en la tradición del realismo grotesco, cuyo representante por excelencia en la novela latinoamericana contemporánea lo es García Márquez.⁹ Así, el hecho de que Cristato se anarre los intestinos con la correa o Inmaculado tarde sesentiocho días en recorrer con el tren una travesía tan corta, tienen su antecedente más próximo en los 4 años, once meses y dos días de lluvia continua en Macondo o en la engendración ubérrima de animales en la finca de Petra Cotes, por

9. Preferimos adoptar el concepto realismo grotesco en vez de "realismo mágico" al referirnos a la obra de García Márquez ya que, precisamente de ahí le viene la realidad fantaseada que ha representado en su obra. El término "realismo mágico", así como "lo real maravilloso" son conceptos por un lado vagos, vistos desde una perspectiva teórica y por otro, de carácter exotista vistos desde una perspectiva ideológica, pues implican una percepción desde afuera que no acierta a explicar objetivamente el contenido que implican esas metáforas. Plantear, por otra parte, que la realidad americana es mágica o maravillosa es incurrir a nuestro juicio en una idealización que o bien intenta servir de pasaporte a fin de otorgarle una dignidad compensatoria al atraso de América Latina, o bien intenta asignarle un lugar místico a acontecimientos y fenómenos fundados profundamente en las condiciones materiales de existencia a las que somete la lucha de clases, así como al desenvolvimiento del mundo natural dentro del universo.

tan sólo mencionar dos ejemplos concretos de Cien años de soledad.

La percepción del realismo grotesco, cuyas imágenes (lógico-objetuales, podríamos añadir), se relacionan al principio material y corporal de la vida humana, tiene sus antecedentes profundos en la percepción carnalesca del mundo.¹⁰ Su rasgo sobresaliente es la degradación, o sea, la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto. Otro rasgo que le es consustancial como hemos visto, es la libre fantasía en la que florecen la distorsión y la exageración. Sea una exageración hiperbólica o litótica,¹¹ y más aún, si se ara en el terreno de la escatología, el realismo grotesco es pura subversión de la seriedad y la oficialidad. En este caso, y a diferencia del realismo grotesco de Rabelais, la realidad se violenta con el objeto de resaltar la insensibilidad y el fanatismo patológico de Cristeto por el homicidio. Con ello el narrador consigue devaluar las actividades bélicas del imperialismo estadounidense.

Las imágenes lógico-objetuales revisten una gran importancia en la comprensión de muchos aspectos ligados a la representación artística, los cuales se nos figuran insuficientes si se abordan

¹⁰ Bajtin M.M., La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, Barcelona, Barral, 1974, ps. 23-4.

¹¹ Como bien señala E. Gros, el realismo grotesco se vale tanto del gigantismo (hipérbola) como del arte miniaturista (litote). En ambos casos se trata de la exageración. (Gros Edmond, Ideología y genética textual, Madrid, Cupsa, 1980, p. 28).

únicamente desde la perspectiva de las imágenes del lenguaje. Para decirlo en una palabra, ella integra la imagen total del héroe y de la historia narrada. De esta manera, Eduardo Leiseca resulta ser una caricatura,¹² un héroe problemático satirizado, y la obra en su totalidad, la imagen satírica de una sociedad en movimiento. Hemos llegado a un aspecto medular de nuestro examen. Por medio del dialogismo entre las imágenes lógico-objetuales y las del lenguaje, Díaz Valcárcel logra poner en entredicho diversos puntos de vista y valores de la sociedad de su tiempo, en los que cabe señalar también la puesta en discusión del diálogo mayor (Puerto Rico).¹³

Las imágenes lógico-objetuales juegan un importante papel en los enunciados confesionales y novelescos, pero a la vez interiluminan las imágenes del lenguaje y otras imágenes lógico-objetuales en los testimonios y en las parodias. En las confesiones cumplen el cometido de referir al lector los

12. La caricatura es uno de los distintivos propios del realismo grotesco. De esta manera, la patologización del personaje de Eduardo Leiseca con sus rasgos paranoides y su alcoholismo, con su tendencias hacia el suicidio y su esquizofrenia redunda en una caricatura del héroe.

13. Esta puesta en discusión se produce en *Figuraciones* de dos maneras: por medio del dialogismo interno de la palabra (imágenes lógico-objetuales y del lenguaje), y por medio de un portador parcial de las opiniones del autor. A este respecto, Díaz Valcárcel cuando no toma la palabra de un modo directo como sucede con el enunciado "Encontrado en un buzón" (ps. 149-50) se infiltra en el discurso ajeno de personajes como Eddy Leiseca, Yoli, Sebastián y Akiro con el objeto de argumentar aspectos en torno a P.R. y al papel del artista. De ahí que Akiro, debido al papel que cumple como portavoz de las ideas del narrador pueda considerarse como un alter ego.

acontecimientos y los estados anímicos por los que atraviesa el protagonista:

"En las inestables tardes castellanas del invierno era posible reconstruir la isla refulgiendo bajo el sol, inventarla nuevamente en el Caribe y caminar entre las frondas lujuriosas y detenerse junto a la vía férrea esperando esperando esperando que Dios mío esperando embriagado simplemente embriagado." (p. 15)

En las novelas, por otra parte, el realismo objetivista del narrador ambienta en gran medida el escenario, mostrando cierta toma de distancia respecto a los sucesos narrados:

"En algún punto detrás de las ropas colgadas con esperanzas de atrapar el escaso sol de marzo, entre ventanas entornadas, gorjeaba un canario. En verano era posible escuchar con claridad no sólo el gorjeo magnífico, sino la dura entonación de las palabras nórdicas. Había entrevisto las piernas rubias en los altos balconcitos interiores. Fuertes piernas educadas calisténicamente, delgados cuerpos endurecidos asomados sobre el abismo del patio interior, bajo el cuadrángulo del cielo. En verano, o cuando benguaba el invierno, las veía tendiendo ropa en los cordeles." (p. 76)

Pero también hallamos un punto en el que el subjetivismo de Eddy ha sido trastocado. Para representar la crisis nerviosa en la que desemboca, el narrador emplea la negación de la imagen lógico-objetual (reducción al absurdo, disparate):

"grug
grukj
grueslep
grueslepsi
tarac tacrac ster linsie ond untu struguen

ulmer tzaquer
oron
ononsi
ronsic
oronskaran
oronskaraku
tok tok tiki baru pakbaro unjk" (p. 195)

En el caso de las cartas personales, las estilizaciones de la palabra ajena sirven de sostén para viabilizar las imágenes lógico-objetuales del país natal alejado. Vistas de un modo general, las cartas procedentes de Puerto Rico refieren datos de primera mano sobre la condición de la sociedad que es conflicto de Eddy, y la doble visión del mundo colonial isleño -la de Eddy pesimista y amarga y la de la gente viviendo corrientemente "el milagro de la vida cotidiana"¹⁴- refleja el contraste entre una visión de mundo nacionalista y la nación en su devenir real e incesante. A este respecto, se hace claro que las modalidades coloquiales empleadas en los estilos ajenos, como vimos en el capítulo anterior y puede comprobarse más detalladamente en el apéndice, puntualizan a la sociedad como una entidad peculiar en proceso de ser. Este es precisamente el sentido irónico que hace de Figuraciones una gran imagen (ambivalente) de la realidad que contrapone la misantropía a la amistad, el pesimismo a la actividad y la confianza, la seriedad al humorismo. Ello se logra en buena medida gracias a las imágenes objetivas del lenguaje (subformas de la estilización) y a las imágenes paródicas del

14. Umbral Francisco, Razón y las vanguardias, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, p. 137.

lenguaje (estilización paródica, hibridización, variación y motivación pseudo-objetiva).

La polifonía en Díaz Valcárcel es de tal eficacia que logra atrapar voces anónimas (en los pastiches) y testimoniales (en las cartas personales). Esto se hace claro, por el hecho de que logra estilizaciones habituales de personajes como la madre, el padre, Marisel y el Dr. Olmo, por ejemplo, hasta el grado de mimetizarse en el discurso de este último personaje transmitido por medio del discurso indirecto:

"Los otros días me encontré con el doctor Winston Olmo en la cafetería del Condado y me dijo que cómo iba Eddy por allá, y yo tú sabes le dije que bien y más y él me dijo que Eddy era un muchacho despierto, pero que esas cosas que suceden en la niñez son duras de sacar de la cabeza pero que bien dirigido todo el asunto resulta positivo, así dijo con esas palabras..." (p. 228)

En toda la secuencia de sentido subrayada hallamos un microdiálogo en el que se distinguen claramente la voz de Marisel de la del doctor Olmo. A la verdad, la estilización en figuraciones es algo así como el vértice creativo de la intención innovadora que incitó a Díaz Valcárcel a emprender su obra en España. Como efecto estético se hace tan palmario y frecuente que hasta aparece esbozado en esta opinión de Eddy acerca de Yolanda: "no parecía escapársele nada, todo lo registraba, como una película virgen." (p. 97). Y tanto es así que inclusive las estilizaciones del discurso ajeno invaden a menudo el discurso del narrador-protagonista:

"Familias de buen carácter, conocidas por todos, residentes en el número tal de la calle tal, que paseaban al atardecer su perrito y portaban su carnet de identidad, comían, orinaban y dormían, que sintonizaban con curiosidad los noticiarios y se alegraban sinceramente del triunfo del Real Madrid, familias que en verano veraneaban, en invierno invernanaban, de carne y hueso como usted y como yo, que soñaban comprar un pisito en Aluche con sus ahorros de toda la vida, las mismas que la semana pasada por poco agarran la quiniela, que los domingos se confunden con la multitud concentrada en las corridas de Ventas o Carabanchel, digo que familias como la de usted y la mía aparecían muertas una rosada mañana del mes de abril por ejemplo, el abuelo en su butaca con el periódico todavía en las manos, mama frente al televisor caliente de toda la noche y con la pantalla cruzada por fluctuantes líneas luminosas y zumbando en el silencio, los chavales como dormidos junto a sus juguetes-un cochecito sin ruedas, una muñeca que abre los ojos-, lo decía el periódico de la tarde. Después de dos días de incómodo silencio el vecino había decidido -con el portero- derribar la puerta de los dos estudiantes de filosofía; uno tenía el libro en la mano, el otro una botella de vino, la radio estaba encendida y hablaba en voz baja de la temperatura esperada esa noche, escasa nubosidad, humedad relativa, para mañana día soleado con escasas lluvias en la región cantábrica; podía ser descubierta la noticia en un rincón del diario de la mañana, quizá no muy lejos de un anuncio de Cortefiel." (p. 81-82)

Obsérvese cómo se relativiza el discurso monológico de Eddy por medio de imágenes del lenguaje de corta duración. En la primera frase subrayada la voz del narrador-protagonista se transforma en la voz de alguien imbuido plenamente en un diálogo oculto. En la última frase se cita el discurso del locutor de radio, en el que el narrador transmite eficazmente un lenguaje propio de la esfera del informe del tiempo. Otro aspecto que debe tenerse en cuenta es el humor negro que se estila en el sentido. Veamos este otro pasaje:

"El fuego bajaba a torrentes de un cielo acre, usted sería un chaval, usted no recordaría, usted no habría nacido. Usted no es de aquí, aunque como si lo fuera, palabra. Aviones Telefunken todos los días matrálla. Así xxx xxx xxx. Aquí, le pegó aquí. Le dejó tándido. Las sirenas eran las sirenas, ¿saba usted? La línea estaba allí abajo, por donde está Carabanchel, si señor. El Manzanares, ese río tranquilo, debidamente canalizado, se manchó. Vatas rojas. Pim. Era cosa nuestra, ¿saba? Disputa entre hermanos. Oh, Dios mío, pero yo quisiera. Burgos al norte y Valencia al esta. Esta vieja ciudad moribunda en el centro del cielo. El Manzanares estaba furioso, como un espejo mordido por un relámpago, como una clara charca despertada por una detonación. ¿Se tomaría usted una cerveza Schweppes, Skol? ¿Otra? ¿Una San Miguel fabricada también en Filipinas, o una Aguila Imperial? Están fracasas, nada conveniente con esta frío. Podría elegir un Soberano, un 103, cualquier otro brandy. Son cosa de hombres. Entonces usted es de allá, se supo todo, ¿no?" (p. 130-31)

La voz del español (un barbero o cantinero), conversa sin que sepamos enteramente cuál es la instancia de su interlocutor. Aquí se produce por ello un diálogo oculto. Todas las secuencias subrayadas representan una voz ajena estilísticamente diferente a la oración que comienza con "Oh, Dios mío..." estilo en diálogo interior muy típico de Eddy Leiseca, y el cual se transforma en un estilo poético en la segunda y tercera oración sin subrayar. En este caso, si bien podemos interpretar esa poetización como discurso del español, ello la restaría, a nuestro juicio, eficacia. De hecho, más adelante en ese mismo enunciado novelístico (p. 139), nos topamos con un dialogismo estilístico que concuerda con esa palabra propia del protagonista-artista. Otra palabra ajena que queda representada en este pasaje es el

eslogan publicitario "Son cosa de hombres", en el cual acaso se funden dos voces, la de algún comercial televisado o impreso y la del personaje que la expresa. Examinemos este diálogo:

— Me hablaste de un librito que te interesó, ¿no? Pues cómpralo. Para variar esta vez yo leeré lo tuyo y tú lo mío.

— ¿Yo? ¿Marxismo? Eso de la dialéctica es un ladrillo, nene. No hay quien le meta el diente.

— Pues no lo lees. Yo sería inmensamente feliz leyendo tus fotonovelas.

— ¿Te estás burlando?

— Lo digo francamente. Inmensamente feliz.

— Te burlas. Es lectura populachera, es verdad, pero a veces me suenan un poco burquesito.

Dije sin aliento:

— No, no. Me gustan. Hablan de princesas y caballeros. Me encantan. Un verdadero alivio.

— Me extraña que me hables así. Es una literatura escapistá; huyen de la realidad, son unos cobardes. Pero hay que leerla para conocer ese aspecto del mundo en que uno vive, a ver si se comprendes.

— Pero no me digas — respondí con cierto asombro — que tus lecturas de fotonovelas responden a una especie de investigación personal, una secreta investigación, ¿sociología de la literatura folletinesca?

— De todo un poco — contestó opacamente —. Son historias y situaciones y personajes tan inocentemente hinchados que terminan de alguna manera agradándote. Refrescante, como dicen ustedes, por lo naïve.

— Ya.

— ¿Te crees que voy a salir de la oficina, que bastante trabajo tengo, ir a casa también a trabajar en mí... laborar, y luego, en mis escasos momentos de ocio, me voy a meter en la casa con Griean y castigo y los Karamazov?" (p. 100-1)

En este coloquio telefónico, la palabra objetivada ha sido graduada por un juego polémico entre Eduardo y Yolanda. Los lenguajes sociales se transmiten atinadamente gracias a las instancias propias de cada rol social, reflejándose en ellos cierta estratificación del lenguaje ocupacional. Eddy como

escritor e intelectual observa: "una secreta investigación, ¿sociología de la literatura folletinesca?", y Yolanda: "¿Te creas que voy a salir de la oficina, que bastante trabajo tengo, ir a casa también a trabajar en mis... labores, y luego..." En esta última cita se hace claro el doble rol que cumple Yoli como secretaria y ama de casa. El narrador emplea los puntos suspensivos efectivamente, implicando con ello una breve polémica interna oculta¹⁵ que caracteriza ideológicamente a Yoli, pues se inscribe en el diálogo de la liberación femenina, planteando ya de un modo explícito en una réplica anterior del mismo coloquio. En ese contexto fraseológico, el lector capta al vuelo que en el fondo subyace la palabra "quehaceres", propia del lenguaje de ama de casa, sustituida de repente por "labores" más propia del lenguaje de la liberación femenina. Además de la utilidad que ravisten los deicticos¹⁶ tanto en este pasaje como en el que

15. En la polémica interna oculta "la palabra del autor está orientada hacia su objeto como cualquier otra palabra, pero cada aserción acerca de su objeto se estructura de tal manera que permite, aparte de su significado temático, acometer polémicamente en contra de la palabra ajena con un mismo tema, en contra de una aserción ajena acerca de un mismo objeto." Ese autor, obviamente no tiene que ser exclusivamente el narrador. El diálogo oculto, por otra parte, y como hemos visto enfoca tan sólo una de las dos instancias involucradas en un coloquio. (Dostoyevski), ps. 273-75.

16. Por deicticos se conocen aquellas formas verbales como los pronombres personales y los demostrativos, así como los adverbios de lugar, los cuales se emplean indistintamente a partir de la instancia que los nombra. Al respecto, E. Benveniste dice: "Es con todo, un hecho a la vez original y fundamental el que estas formas "pronominales" no remitan a la "realidad" ni a posiciones "objetivas" en el espacio o en el tiempo, sino en la enunciación, cada vez única, que las contiene y hagan reflexivo así su propio empleo. La importancia de su función se medirá por la naturaleza del

examinamos de la páginas 81-2 de Figuraciones, las expresiones del trato familiar como el lenguaje del rol de esposa -"nene"-, resulta muy efectivo en la estilización.

En un coloquio conyugal de esta suerte, la estilización que el narrador alcanza entre ambos consortes se halla bastante nivelada, aunque no sucede así durante todo el intercambio. Además del rol de esposo, Eddy asume al mismo tiempo un rol de intelectual que se caracteriza por el tono irónico adoptado con relación al tema de las fotonovelas. Esta ironía despunta ya en el vocablo "librito" y cobra más fuerza con "inmensamente feliz" y "Me encanta", esta última, expresión de moda de los años en que fue escrita Figuraciones. La ironía como el fingimiento implica siempre una polémica interna oculta. Muy por lo bajo, Eddy está poniendo en entredicho el valor de uso de ese género de la literatura comercial, y Yoli advierte y defiende su postura.

También las respuestas de Yoli se representan con una fidelidad muy a tono a su ocupación. Resulta interesante el hecho de que los roles ocupacionales definen en gran medida la relación conyugal. Aunque en la totalidad más amplia de este coloquio no sucede siempre así, en este caso la posición social de Eddy se

problema que sirvan para resolver y que no es otro que el de la comunicación intersubjetiva. El lenguaje a resuelto este problema creando un conjunto de signos "vacíos", no referenciales por relación a la "realidad", siempre disponibles, y que se vuelven "llenos" no bien un locutor los asume en cada instancia de su discurso." (Benveniste Emile, Problemas de lingüística general I, México, Siglo XXI, 1980, p. 175). De esta manera, los deicticos llegan a ser recursos que facilitan la viabilización de la palabra ajena como representación estética.

sobrapone a la de Yoli, hasta el grado de que el narrador transmite frases con matización sexual (masculina o femenina) que puntualizan este aspecto: "Pues cómpralo" es una orden que resuena más a tono con el rol de esposo, en este caso concreto, mientras que "Me extraña que ya hables así" es un reproche cargado de un fuerte acento femenino. Si bien en este último ejemplo el narrador estiliza con un propósito de caracterización individual, en el caso de otros personajes también estiliza con un propósito de tipificación social:

" Compañía de autocares __ gruñó el hombre.

__ ¿Es la Compañía de Autocares Félix?

__ ¿La Félix?

__ Hombre, si marcó nuestro teléfono no espera que salga la farmacia de turno ni la plaza de toros de Carabanchel.

Dijo humildemente:

__ Si señor, la plaza de toros. Digo, disculpe, quiero saber a qué hora salen las guaguas, los autobuses a Vigo.

__ Autocares.

__ Eso mismo.

__ ¿Vigo, dice usted?

__ Sí señor, Vigo.

__ ¿Con v de Valencia?

__ Exactamente.

Y ha dicho el horario, rápidamente. Y luego el costo del pasaje.

__ Perdon __ dije con lo que Yoli llama tranquilamente innato complejo de culpa boricua __. ¿Puede repetirme el horario?

__ ¿Eh? ¿Qué dice usted?

__ Si tiene la bondad de repetirme el horario, señor.

__ ¿El horario? ¡Pero, oiga, oiga!

__ Oigo, señor.

__ ¡Hombre, cuántas veces se lo voy a decir!" (p. 91-2)

La voz del español se percibe con toda claridad. Este coloquio entre Eddy y el hombre de la compañía de autocares lleva precisamente el propósito de resaltar las diferencias culturales entre el español y el boricua. Díaz Valcárcel logra ese contraste tipificando cierto modo de ser de los españoles (actitud gruñona), evidente para los extranjeros. La tipificación social del discurso ajeno depende en gran medida de un consenso social más o menos amplio que lo comparta. Por otro lado, existen casos en los que aquéllo que para otros se percibe como rasgos caracterológicos de un personaje, adquiere desde ciertas perspectivas rasgos de tipificación social, aunque de cualquier manera, el narrador nos da la pauta de la intención que persigue:

"Toca.
Yo dije qué y él dijo sonriendo pero firme toca, que lo toques, entiendes inglés así que sabes lo que quiero decir, toca. No me hablaba ahora con la normal fluidez, sino en un inglés quebrado, sin conjunciones y en presente, de la misma manera que los patronos de las fábricas les hablan a sus peones boricuas.
Toca, ¿okei? Sé bueno. Tú tocas, nosotros oímos. You Puerto Rican, you play bongo for us, ¿okei? You play, we listen. Come on. Play, baby, play. We no time. Expecting you, understand?" (p. 107)

Aquí la estilización tipifica cierta distorsión ético-cognoscitiva propia de la visión de mundo etnocentrista estadounidense, la cual podemos definir como determinismo racial. El estilo entrecortado que Eddy se encarga de poner al corriente, es indicativo de la orden, y por lo tanto, de la unilateralidad. Por eso es que Eddy lo vincula a la explotación, pues, como

tipificación surte un efecto de gran envergadura para el diálogo mayor de Figuraciones.

La imagen objetiva del lenguaje adquiere su mayor plenitud y variedad en las voces de las cartas.¹⁷ Puesto que en buena medida el narrador al incorporarlas se propone enfocar la realidad social de P.R., el papel testimonial que juegan demanda cierta naturalidad expresiva en la que cada voz y estilo se autorepresenta. Esa libertad de expresión que redunda tanto en una poligrafía como en una polilogía, también es la sienta para la intención paródica y humorística de Díaz Valcárcel. Así como la estilización fue capaz de ampliar la imagen que el protagonista tiene de P.R., también fue capaz de contraponerla abriendo la posibilidad de instaurar la risa como correctivo de lo serio, aliviando y burlando con ello la pesadez del patetismo. Ese propósito lo alcanza como ya hemos visto, por medio de las imágenes lógico-objetuales del realismo grotesco y de las imágenes paródicas del lenguaje.

Antes de entrar a un examen de estas últimas en Figuraciones, conviene decir unas palabras acerca del humorismo. Aquí no nos interesa abordar el tema del humor en sus múltiples motivos y matices, ya que así como la seriedad varía en gestos e intensidad dependiendo del individuo y su grupo, y de la esfera social a la que se halla adscrita, también el humor se colora en circunstancias muy diversas. La amplitud del tema es tal, que podríamos referirnos a un humor sobrio y a un humor lúdico, a un

17. Cf.. Apéndice.

humor deferente y a un humor irreverente. Lo que nos interesa recalcar aquí sobre todo, es que existe una seriedad y un humorismo falso, así como una seriedad y un humorismo franco o abierto.

Todo cuanto el ser humano hace sin afectación, sin el sentido excluyente que fomentan los valores de la alienación, se nos figura como la base de toda actividad creativa. Así, algún individuo puede estar equivocado para otros en cuanto al sentido de virtud o utilidad de sus actos físicos o verbales, pero si está convencido los lleva a efecto con seguridad; su convicción interna se halla anclada a cierta creencia y experiencia.

Lo que vuelve falso al ser humano, lo que lo aparta de su autenticidad, aunque no absoluta, es la desigualdad social que lo rodea y lo dirige y con ella el dogmatismo. El hombre aunque se sienta seguro de sí, vive ajustado a preceptos y prohibiciones. Toda cultura oficial más o menos dogmática restringe sus campos de acción; ella marca la barrera entre la libertad total (que apenas existe) y los intereses creados de uno o más grupos hegemónicos. Para poder coexistir socialmente hacia el lado de la libertad que socava esa barrera, todo ser humano cultiva sus zonas interhumanas más esenciales (no-oficiales) en las que prosperan la amistad, las relaciones amorosas y las relaciones familiares, al mismo tiempo que el autoritarismo (oficialidad) que viene de las altas esferas y hunde sus raíces en las conciencias de toda una sociedad, no cesa de ejercer a sus anchas y a menudo por medio de máscaras, su poder mayúsculo.

Esa oficialidad es harto compleja; ella cohabita con -y a veces se aprovecha de- las ganancias que las grandes mayorías de la humanidad le han ido arrebatando a las pequeñas minorías privilegiadas a lo largo de la historia: jornadas de trabajo más justas, mejores salarios, derecho a la vivienda, educación pública, recreación, divorcio, etc., pero de cualquier manera todas estas conquistas tienen su límite.

La concepción estática de la condición humana que profesa el dogmatismo cristiano, así como la cosificación del ser humano por la ideología en la que se entroniza y prospera el capitalismo, sostienen por cuenta de su unilateralidad una visión de mundo seria. Mas, no se trata tan sólo de la seriedad del estado y la iglesia, del socialismo y el capitalismo, sino también de la seriedad diseminada entre los semejantes, los cuales son recipientes y transmisores de ella. Toda esa seriedad, casi diríamos respirable, incrustada en la conciencia por el miedo a transgredir las prohibiciones alienantes y dogmáticas, legitimadas por la culpa y el castigo, falsifica asimismo el comportamiento de los seres humanos. De esta manera, de un lado la explotación y el autoritarismo, y por el otro, el conformismo y la ignorancia, son los ingredientes que sustentan la seriedad falsa y por añadidura, el humorismo falso fundado en la deferencia.

El falso humorismo es acomodaticio, timorato y superficial; está hecho a la medida de los valores oficiales dogmatizados. Al extremo opuesto encontramos otro tipo de humorismo profano,

profundo y subversivo, al que podemos denominar humorismo satírico. Si aquél divierte guardando una compostura social, sin rebelarse contra la rutina del deber, éste intenta a toda costa degradar algún valor oficial; su cometido es burlar los valores consagrados cuya unilateralidad y exceso llega a ser vulnerable a la crítica, ya que todo determinismo está condenado a parecer o a sufrir alguna modificación en el forcejeo social.

Diferimos de H. Bergson cuando sostiene que la risa surge al percibirse la imagen de algo mecánico superpuesto a lo viviente.¹⁸ En otra parte de su libro, en cambio, señala un aspecto que nos parece esencial: "nuestra risa es siempre una risa de grupo".¹⁹ En el caso del humor satírico se hace claro que su carácter contestatario presupone cierta toma de posición ideológica, aunque no sea explícita, ya que quien inventa o enuncia un chiste político, por ejemplo, toma partido de algún modo en el diálogo al que se halla implicado el motivo. Por eso, el humor satírico hace gracia a quienes conculgan con ese valor o sistema de creencias o bien a una conciencia que respecto a ese tópico u otros se halla libre de dogmatismos. Cuando la intención satírica es muy ingeniosa hasta el grado de hacer volar en añicos las discrepancias ideológicas de un grupo heterogéneo, ese humor se torna risa satírica.

18. Bergson Henri, La risa, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, p. 34

19. Ibid., p. 17.

Nos parece un criterio irrefutable el de J. Fourastié cuando afirma que la risa se genera de una ruptura con el determinismo.²⁰ El humor satírico conspira contra las consecuencias que instauran los sistemas económicos y políticos en la sociedad, pero a la vez existe un humor más ubicuo, ambivalente y universal que llamaremos risa festiva o simplemente risa. La misma puede concebirse como una ruptura que acontece en el determinismo humano cotidiano. Más allá de las diferencias sociales, aunque coordinada a esa determinación en última instancia, los seres humanos fundamos el diario vivir en lenguajes y conductas habituales que forman parte de un consenso social de normalidad o naturalidad. Cuando el objetivo de ese determinismo se interrumpe accidentalmente en la actividad corporal o verbal, claro está, sin ocasionar daño vital alguno, su contraste, a veces prolongado, puede estimular el humor hasta desatar la risa. Lo mismo se puede decir de objetos o acontecimientos en general que se salen de lo acostumbrado o lo esperado.

Un aspecto que no debemos perder de vista dentro de las particulares relaciones dialógicas de la risa, es que ella siempre se halla privilegiada por un ángulo de visión externo. Para que un acontecimiento se nos figure irrisorio es preciso hallarse en un plano de objetividad. Al respecto, T. Hobbes observó que:

20. Fourastié Jean, "Reflexión sobre la risa", Diógenes, 1983, núm. 121, p. 133.

"La pasión de la risa no es otra cosa que un sentimiento brusco de triunfo que nace de la concepción súbita de alguna superioridad en nosotros, por comparación con la inferioridad de otros o con una inferioridad nuestra anterior."²¹

Esta opinión se limita a la raíz misma del humor satírico, pero implica una verdad general extensiva a todo tipo de humor. Nuestro ángulo de visión externo nos sitúa en una posición de objetividad. No obstante, hay que reconocer en esa visión privilegiada una objetividad socio-ideológica y otra de carácter puramente lógico. La diferencia estriba en que una burla expresa contra alguien puede ser en el fondo cruel y arrogante, mientras que una burla impersonal, la de un chiste o el humor intelectual de la ficción en general, no lesiona la integridad de nadie en particular:

"El Humor, como destrucción de lo sublime, no hace desaparecer lo individual, sino lo finito en su contraste con la idea. Para él no existe la tontería individual, ni los tontos, sino la tontería y un mundo tonto."²²

Desde el momento en que el humor se separa de una supuesta superioridad socio-ideológica, en la medida en que se despersonaliza, tiende más hacia la risa, favorecido además por

21. Gómez de la Serna Ramón, *IGNOR*, Buenos Aires, Brújula, 1968, p. 179.

22. Opinión de J.P. Richter, *Ibid.*, p. 180.

la fantasía. El humor satírico implica siempre una crítica social más o menos directa, mientras que la risa es amoral, su razón de ser descansa en la volubilidad que se produce entre las exigencias del deber y los gajes de la imperfección humana. Para ella el humano es un animal al que el azar, el error y la ignorancia suelen jugarle travesuras. Si el humor satírico (no burdo) profana y burla las pretensiones artificiosas y artificiales fomentadas por los valores oficiales, suscitando así la crítica, la liberación y el placer (aunque sepamos que es provisional), la risa distiende al ser de las diversas formas de alienación acumuladas, reafirmando a un grado sumo la felicidad, devolviéndole a ese ser ya sea por un instante o un rato, su condición natural primaria que lo pone en comunión con sus semejantes, no sólo como especie, sino como participante de una clase o grupo social. No se trata exclusivamente de instantes aislados de dicha, de una velada de chistes o de un relajo entre amigos, sino de una interacción de energías, de una renovación de la conciencia capaz de transformar el clima emocional de la personalidad. Por eso, hay quien ha llegado a afirmar que la risa presta al cerebro servicios análogos a los que el deporte presta al cuerpo.²³

Cuando la intención satírica es muy ingeniosa, ella puede englobar al mismo tiempo algún sentido propio de la risa festiva, aunque no a la inversa. Ese tipo de risa da sus mejores frutos en un ambiente no-oficial como puede ser una reunión de amigos, una

23. Fourastié Jean, Op. cit., p. 140.

conversación amorosa, etc. Y es que la risa por su peculiar capacidad para disminuir las barreras sociales, estimula el deseo amoroso y la comprensión, promueve la solidaridad y la conciencia colectiva y auspicia una visión de mundo fundada en la seguridad, el diálogo, la fraternidad y el optimismo. Su efecto liberador podría resumirse en estas palabras de Pawlowski:

"...el humor es el sentido exacto de la relatividad de todas las cosas, es decir, la crítica constante de lo que cree ser definitivo, la puerta abierta a las nuevas posibilidades sin las que ningún progreso del espíritu sería posible. El humor no puede llegar a conclusiones, puesto que toda conclusión es una muerte intelectual..."²⁴

Al igual que en la vida cotidiana, en la literatura el humor puede emanar de motivos diversos y a la luz de intenciones de naturaleza varia. Dejando de lado el proceso de lectura,²⁵ en el texto literario se emplean recursos deliberados capaces de surtir efectos humorísticos hasta alcanzar la carcajada rotunda de la risa. Antes de pasar a ellos nos interesa tener en cuenta lo que nosotros consideramos dos reglas de oro del humor literario profundo.

24. Gómez de la Serna Ramón, *Op.cit.*, p. 178.

25. Podemos hablar de un humor estimulado involuntariamente por un autor cuando el punto de vista del lector resulta incompatible a su estilo unitario, por ejemplo, la obra en un lenguaje anticuado o cursi de un epigono o bien cuando se trata de una obra traducida a una variante regional de una lengua como el español. En todo esto se esboza precisamente en qué consiste el apetito creativo de la parodia, aspecto que ha sido de la mayor importancia a lo largo de la historia de la literatura.

Lo que al principio de este trabajo nos indujo a convertir en epígrafe la opinión de Chaplin acerca del humor, fue el gran descubrimiento al que él como artista pudo llegar. Chaplin humanizó el humor del cine, lo llevó más allá del circo. Después de trabajar un buen tiempo reventando payas en los slapstick se separó de ellos e introdujo el humor al curso de la vida. El punto que queremos traer a este respecto es que, el humor artístico pierde pie en la superficialidad y la artificialidad. Por eso, necesita proliferar en un contexto más variado y genuino que lo saque del espectáculo. Pero además, la experiencia que transformó a Chaplin de un mero payaso a un actor humorista, nos enseña que el humor no es sencillamente un procedimiento para hacer reír, sino un sentir, un modo de percibir cuyo esplendor cifrado en el estallido de la risa se agota al ser cosificado. A este respecto, Gómez de la Serna exclamó: "¡Qué feo es ese humorismo sistemático de sota, caballo y rey, sin la feracidad sentida del artista!"²⁶ Es por eso que el humor adquiere su vitalidad en lo humano y en el libre fluir de la vida (azar). Precisamente, estos dos aspectos, humanización y azar del humorismo, se hallan presentes en Figuraciones:

"Akira me refería la historia de Inmaculado Echagüe, el maquinista romántico que hacía la travesía, arrastrando veinte vagones de pasajeros y mercancías, desde San Juan a Mayagüez. Cierta vez junto al túnel de Aguadilla, Inmaculado descubrió, mientras manejaba la máquina, una casita rodeada de amapolas; en la ventana había una mujer un poco ajada que, como Europa,

26. Gómez de la Serna Ramón, Op. cit., p. 163.

conservaba algunas partes buenas. Inmaculado quedó inmediatamente rendido de pasión (palabras de Akiro). El resultado de ese amor a primera vista no se hizo esperar. Cada vez que Inmaculado Echaqué pasaba junto a la casita se deshacía en un sistema de señales con pañuelos, gorras, sombreros, morisquetas, gritos de admiración y guiñadas imperfectas. La solicitada le correspondía con grandes sonrisas, se arrimaba a la varja de la casa y se ponía a agitar un pañuelito. Al quinto día de su hallazgo, Inmaculado paró la máquina, se apeó y le llevó una carta que había logrado redactar sofocado por el humo de la locomotora, carta lógicamente lacrimógena en la que le expresaba su inmensa soledad sobre las rieles que cruzaban los campos de la Yala Florida. En lo sucesivo, tras haber pasado el túnel, Inmaculado solía dar marcha atrás para sonar el silbato con cuatro golpecitos convenidos. De madrugada, Inmaculado detenía la máquina y le regalaba estremecidas serenatas acompañado por las maracas de Onofre el fogonero. Pero la pasión llegó a arrebatarla a tal punto que en cierta ocasión tardó sesentiocho días en recorrer con sus veinte vagones una distancia de cincuenta kilómetros. Por tan insignificante razón Inmaculado Echaqué fue echado de su trabajo." (p. 373)

En este relato, el estilo del narrador se orienta con ironía hacia la palabra ajena. Por un lado, advertimos de entrada un estilo unitario del narrador que realiza la realidad refractada sin incurrir en pirotecnias de erudicción verbal, y por otro, en la narración despuntan otros cuatro estilos, todos ajenos. Estos son la palabra citada del relato de Akiro: "quedó inmediatamente rendido de pasión", y en esta frase, como en la oración que le sigue, y en "La pasión llegó a arrebatarla a tal punto que...", cierto estilo cursi que nos recuerda las narraciones propias de las radionovelas. Se trata pues, de dos estilos ajenos en boca del narrador: la palabra cursi y la intención parodiante de Akiro que Eddy aprovecha como tal. De un modo general, esta es una

parodia que el narrador atribuye a Eddy, quien a su vez cita la palabra ajena de Akiro.

Veamos como se producen los otros dos estilos ajenos. En la frase "Yala Floryda", el narrador caracteriza el estilo de la carta que Inmaculado le escribe a la mujer. Se entiende que el empleo de la "y" griega es producto de la supercorrección, pero a la vez ese estilo nos remite a la carta de Ponca de León (p. 200): "descobrí a mi costa y mynción la Yala Florida". Es decir, el narrador intercepta y traslada ese estilo como un entrecomillado ortográfico. De esta manera, el estilo de Inmaculado y el del conquistador de la Isla se funden entablando con ello un diálogo sobre la pervivencia de la tradición hispánica. Esta imagen del lenguaje se conoce como variación; la misma se distingue por la incorporación de una palabra ajena a algún estilo, la cual, sin perder las marcas de su procedencia, sirve a los propósitos temáticos del segundo;²⁷ de esta manera, y a la luz de la intención del narrador, ambos estilos se semantizan. Veamos otros casos de variación:

"Enfin que a mi me toca realizar ehte encuentro fecundio, ¿vais ustedes? Si no ay ni que ablal de que nomotroh semoh nada menoh que el puente, ¿right?, entre doh grandeh curturah. La que comensando con la arrivadercho de los hispanicoleh a nohtro querido zuelo, ¿me siguen?, dehpueh que fue aisolutamente nesesario la liquidansia de todoh las avitanteh primitivoh..." (p. 286)

27. Bajtin M.M., (Dialogic), ps. 362-3.

En esta parodia mordaz que degrada las pretensiones de convertir a Puerto Rico en un estado de la unión americana, la frase subrayada es una variación del estilo del Dr. Winston Olmo, único personaje que emplea esa expresión con cierto matiz pedante (p. 240). Habida cuenta de que el Dr. Olmo favorece el status colonial (visto en el trasfondo pro anexionista de los años 68-72), y que su discurso se halla contaminado por el inglés, el narrador en esa alocución sarcástica del poeta, deja infiltrar su estilo y de esta manera crea una interiluminación entre ideología colonizada y la consecuencia de la destrucción eventual del español como lengua nacional. Otra variación en torno al diálogo sobre la lengua es la que sigue:

"los interminable profesores de literatura
incomparable
los gramáticos disfrazados de
lingüistas sosirianos
nos agreden desde sus tronos
desenrollando ferosmente sus teorías
sobre la bella noble lingua de Shakespeare y la
noble lengua de Cervantes
(se pronuncia Salbanteh) y uno como quien dice
unildamente tenel que debatise
antrambaaagua
sin tenel gran seguridad de que se poseya
el debido conocimiento de lah mihmah." (p. 159)

Aquí se emplea el estilo del poeta ya citado. Este poema paródico forma parte de una reflexión en broma sobre la lengua inglesa y el español insular como vernáculo, pero sus variaciones son muy libres por el hecho de que la parodia del poeta fue intercalada en un espacio posterior de la obra, razón por la que

el lector sólo puede reconocer su vínculo más adelante. En la frase "entrambasaguas", la variación coincide a la vez con una hibridación o construcción híbrida. Esta imagen del lenguaje consiste en la intersección deliberada de dos sentidos opuestos o con cierto grado de oposición dentro de los límites de una emisión o parte de ella, es decir, puede abarcar una sola palabra, una frase u oración o incluso todo un enunciado.²⁸ La frase "entrambasaguas" si bien funge aquí como una variación del estilo del poeta, es al mismo tiempo un híbrido que remite al apellido de un ilustre crítico literario español y a la frase "entre ambas aguas".

Prosigamos con nuestro examen ilustrativo sobre el relato citado arriba. En la frase "lógicamente lacrimógena", se trasluce claramente una construcción híbrida, ya que la palabra subrayada cabe interpretarse al mismo tiempo de dos maneras. Las lágrimas pueden entenderse como una consecuencia del sentimentalismo del maquinista, o como una consecuencia del humo de la locomotora. El sentido que encierra es pues, ambivalente, armonizando así con el tono picaresco de la narración, gracias al paralelismo irónico que ejerce la intención paródica.

De los cuatro estilos señalados arriba, aquellos que resaltan como lenguajes sociales contrapuestos por la entonación, configuran la construcción conocida como antilización paródica. Ya en este mismo capítulo definimos lo propio de la parodia, pero si queremos puntualizar aún más su trascendencia artística, baste

28. Ibid., ps. 304-5.

decir que en la estilización paródica se produce una interiluminación de lenguajes (palabra internamente dialogizada), en la que las intenciones del discurso representante (del narrador), están reñidas con las intenciones del discurso representado (del personaje),²⁹ o bien que este último se incorpora como una ruptura con el determinismo de una lógica estilística sería.

En el relato de Inmaculado Echagüe el estilo cursi propio de la narración radionovelesca rompe con el determinismo lógico que nos brinda la historia según un marco referencial preciso. En otras palabras, al principio de la lectura se entiende que ese maquinista es un personaje de extracción popular, pero gracias al juego entre las imágenes lógico-objetuales y las imágenes del lenguaje, se nos va presentando de manera contrastante. En el personaje de Inmaculado, su conducta amorosa, eso de hacer guñifadas imperfectas, de escribir cartas de amor y dar serenatas tras haber detenido la locomotora, nos ofrece una conducta más propia de un amor feérico, aunque su interés por esa "mujer un poco ajada" y su oficio, nos hagan imaginar desde la perspectiva realista a un hombre adulto. Pero además, la mujer también actúa a tono con el espíritu de ciertos cuentos de hadas: "se arrimaba a la verja de la casa y se ponía a agitar un pañuelito." El narrador, pues, construye la imagen de un idilio no digamos ya propio del amor romántico, sino de la literatura infantil o comercial. El contraste entre lo ordinario y lo material, por un

29. *Ibid.*, ps. 363-64.

lado, y lo extraordinario e ideal, por el otro, plasma una imagen que resulta divertida para el lector, más aún si se tiene en cuenta que el mundo idealizado de los cuentos de hadas no resulta para nada afín a la percepción que se tiene del mundo desde una perspectiva adulta. Por medio de este contraste dialógico, en resumidas cuentas, el narrador logra una ingenuidad popular poco usual que reniega del prejuicio fundado en la norma, abriendo de esta manera una posibilidad distinta, libre de determinismo.

Junto a las estilizaciones paródicas mencionadas, Díaz Valcárcel se vale también de la estilización paródica del nombre propio: Inmaculado Echagüe y Onofre el fogonero. Ambos nombres bien podrían vincularse a la costumbre de asignar nombres de pila según el santoral, en tanto están dialogizados negativamente por las generaciones modernas. Ello contribuye a la evocación del mundo popular isleño del ayer. El nombre del maquinista simboliza por otro lado, su exaltación amorosa: inmaculado es sinónimo de puro, sin mácula, y el apellido Echagüe (que echa agua, que llora), sugiere las consecuencias ideológicas del sentimentalismo exhaltado ocasionadas por la ausencia o el fracaso. El nombre Onofre, por otro lado, da un trasunto con anafre, connotación que aunque tenue, se relaciona al sentido que reviste su ocupación de fogonero.

La imagen lógico-objetual juega un doble papel en esta narración: una función propia del objetivismo en tanto nos remite a cierto mundo específico, y otra, como ya vimos, propia del realismo grotesco. En las frases "casita rodeada de amapolas" y

"le regalaba estroncadas serenatas, acompañado por las maracas de Onofre el fogonero", las imágenes lógico-objetuales enfocan cierto ambiente popular, y en el segundo ejemplo al P.R. del ayer. La amapola, flor que abunda por toda la isla, ha sido considerada como símbolo del pueblo, mientras que las maracas, por otra parte, son un instrumento musical típico de P.R. y otras Antillas. El diminutivo "casita", así como "pañuelito" y "golpecito", coadyuvan a la parodia sirviendo a los propósitos del mundo idealizado que finalmente se materializa. La imagen lógico-objetual, por lo tanto, no sólo escenifica, sino que se halla litotificada en función de la ironía.

Otra imagen del lenguaje que suele brotar de la intención satírica es la motivación pseudo-objetiva:

"Por tal razón no causó sorpresa que, a los cinco meses de su estadía en el frente, le fuera impuesto el grado de primer teniente, a pesar de su pertinaz oposición en que derramó lágrimas explicando que tenía la impresión de que su nuevo status lo alejaba de la tropa, es decir del pueblo." (p. 175)

La motivación pseudo-objetiva es una construcción híbrida que se caracteriza por el empleo de conjunciones subordinadas, palabras de enlace (pues, es decir, porque, a pesar de, etc.) y palabras que mantienen una secuencia lógica (por lo tanto, por consiguiente, etc.), las cuales adquieren el sabor del lenguaje

de alguien diferente al estilo de la voz antecedente,³⁰ como sucede en el ejemplo que ofrecemos.

Entre las imágenes del lenguaje de Figuraciones, las variaciones y las motivaciones pseudo-objetivas ocupan un lugar menor, mientras que las hibridizaciones y estilizaciones paródicas se encuentran por doquier. Puesto que ya hemos demostrado de qué se trata, procederemos ahora a un examen representativo de éstas.

Hibridización

Al finalizar su última carta a Eddy, el Dr. Winston Olmo le comenta sobre el supuesto hijo esperado:

"Tampoco vaya a preocuparse si nace bajo un signo astrológico de mala reputación, se trata de supercharias (ya sabe: la manía aquella de que su padre había nacido bajo el signo de cáncer etc.). Le diré la verdad: yo nací bajo el signo de escorpión y que yo sepa no soy un monstruo." (p. 242)

La palabra "monstruo" enlaza aquí dos sentidos. Decir en el habla cotidiana "yo no soy un monstruo" implica una autodefensa frente a la posibilidad de una opinión adversa del otro. Así, para la intención del Dr. Olmo "monstruo" es sinónimo de salvado, pero para el narrador, y por consiguiente, para el lector, la palabra se haya interiluminada por "escorpión", contraste que

30. Ibid., p. 305.

quedá resaltado aún más, debido a que la oración concluye ahí la carta. El narrador lo que busca es degradar la profesionalidad del psiquiatra. Después de una frase tan seria como "Le diré la verdad", la oración que sigue trivializa el discurso del doctor, preparando el camino para la hibridización. El resultado es que el lector asocia a la vez el sentido literal de "escorpión" al de "malvado" dentro del sentido metafórico que comporta la frase, y con ello capta la burla.

En una de las cartas y en un lenguaje típico de ama de casa, Josefina le comenta a Yoli:

"Roberto dice que le gustaría encontrarse con Eddy en Madrid a ver si se daban una buena botella de whisky. Roberto dice así pero él lo que bebe es cerveza High Life, que aquí se vende mucho. A veces con frío o calor, tengo que bajar a la grocería a conseguir una docena de cervezas." (p. 317)

En toda esta carta se trasluce una intención satírica con relación al diálogo sobre la lengua y la interferencia del inglés. La hibridización consiste en que el anglicismo léxico "grocería" (de grocery, tienda de comestibles, abarrotería), coincide con una palabra homófona: "grosería" (es decir, descortesía, falta grave de atención o respeto), la cual se emplea poco en el español insular. Un caso parecido, pero en el que la palabra deformada lleva una intención paródica aún más totalizante, se produce en el discurso introductorio del poeta puertorriqueño del futuro:

"Dos grandes culturas enchufadas una con otra, vello sueño de humanidad oy cumplido en la realidad de los profetas adelantados de la gran Ubra" (p. 287)

En esta oración, el narrador, además de emplear cierto tipo de estilización que autores como J.L. González, R. Marqués y P.J. Soto utilizaron ampliamente en algunas de sus obras, y que consiste en la sustitución de la "s" del plural por una "h" aspirada (junto al empleo de barbarismos), todo con el propósito de caracterizar el habla popular, se advierte una destrucción del español que en todo este enunciado es consecuente. Se trata de un lenguaje macarrónico escrito por medio de otras lenguas entremezcladas y gracias al empleo de metaplasmos y supercorrección. Puesto que el poeta se dispone a recitar poemas del bardo oficial de P.R., ese lenguaje macarrónico funge como lengua oficial. Vistas en un contexto ficticio, palabras como "vello" y "ubre" no tienen nada de extraño, pero al lector ambas construcciones híbridas pueden hacerlo reír. En el primer caso, "vello" es equivalente a "bello", pero por tratarse de parónimos, la primera palabra también tiene su significado, el cual, para un lector suspicaz se relaciona a la esfera sexual. En el caso de "Ubra", el narrador trastoca por medio de la metátesis el sentido de "urbe" subrayado por el modificador "gran". Pero más aún, esta hibridización implica un sarcasmo, ya que "Ubre" surte un significado metafórico degradante, el cual se explica por el hecho de que así como la urbe (Nueva York) ha representado para muchos boricuas tanto la supervivencia como la dependencia (el

valfara), la ubre de una vaca significa para los haceros una relación similar, claro está vista desde una perspectiva satírica. Otro ejemplo de degradación del colonialismo es el que sigue:

"Joseph Cordero Cristato Aguayo, un cruzado de hoy,
p. 560. Ed. Pentágono, 1955" (p. 178)

En esta ficha, al igual que en las otras reunidas en la bibliografía, el narrador formula tanto la construcción híbrida como la estilización paródica. Esta última se transparenta en el estilo de corte comercial y pretencioso del título, el cual eleva la imagen de Cristato, al propio tiempo que el lector puede advertir la degradación que encarna la parodia mordaz que constituye esta narración. Ese título, al igual que "El Mozart del cuchillo y de la sangre" de un artículo periodístico citado ahí mismo son clichés que se oponen al sentido expresado. En estos casos la estilización paródica es aguda, ya que, la estructura composicional de los títulos resulta verosímil como lenguaje social, al mismo tiempo que la metáfora idealizante queda puesta en entredicho gracias a toda una red de interiluminaciones de sentido sostenida por la polifonía.

Así como "Winston Olmo", "Millicent Barbosa", "Mary" y "Bob Rivera" son nombres que el narrador emplea con el objeto de rebajar el colonialismo cultural, el "pitiyanquismo", en el caso de "Joseph" ocurre otro tanto. Todas son estilizaciones paródicas del nombre propio. El apellido "Cordero", por otra parte, es un

híbrido. El mismo, bastante común en la Isla, no está empleado como un mero apellido. Puesto que el cordero es un símbolo del escudo del país -del escudo colonial- aquí está empleado en el sentido de mansedumbre, docilidad o "fangotamiento", tal y como suelen interpretarlo los partidarios de la independencia en general.

"Pero ¿y el amor? Había repudiado las mejores chicas de los hoteles de la Capital asqueado por sus groseras demandas de dinero. ¿No podían entregarse por amor, el más sublime de los sentimientos humanos? ¿Para eso servía la paz? Pero Cupido le había estado esperando en el pueblo de Canóvanas la tarde en que fue orador en la ceremonia de graduación de la escuela secundaria. "Recibió el flechazo en pleno corazón como bala disparada por un Garand M I. La francotiradora estaba en la última fila, loca de anol (sic.). La boda se llevó a cabo siguiendo los principios de la toma de una trinchera, rápidamente y por sorpresa." (ps. 179-80)

En la primera frase subrayada se trasluce una hibridización cuya ambivalencia de sentido recae sobre todo en el adjetivo "mejores". Para el lector insular, las chicas de los hoteles no son sino las prostitutas del Condado, la zona turística de la capital. Por eso, la palabra "chicas" resuena como un eufemismo. En la cita paródica "loca de anol", por otra parte, hallamos un pastiche paródico que es una expresión de moda puesta en boga por el comediante José M. Agrelot, quien por largos años ha creado y difundido expresiones como esta entre el público televidente del país. La alusión mitológica a Cupido puede considerarse como un estilo ya parodiado de la epopeya griega. En la oración que se

inicia con "Recibió..." hallamos una estilización paródica de carácter festivo, construida a manera de una alegoría.

"Afectuosamente,
Porfirio Valverde Ch.
Director
Ediciones Xtlatlantlinohtli"
(p. 116)

En esta despedida de una carta comercial, nos percatamos de tres híbridos. En primera instancia, el nombre de pila "Porfirio", teniéndose en cuenta que la carta viene de México, trasluce más allá del nombre común y corriente, cierta imagen histórica adversa sobre la obra política del caudillo Porfirio Díaz. Habida cuenta de la hipocresía y el cinismo del editor en esa carta, el narrador lo degrada con ese nombre, que es como si lo insultara diciéndole "tirano". Se trata en este caso de uno de los eslabones del diálogo sobre la política de las editoriales como empresas comerciales dentro del sistema capitalista.

La abreviatura del segundo apellido del editor es un formalismo muy común en México, pero inusitado en P.R., razón por la que llama la atención a un lector isleño. En este caso hallamos también un híbrido, ya que con esa letra empiezan toda una serie de palabras obscenas y maldicientes de México como bien pudiera ser "chinga tu madre". En la segunda carta de Akiro, el pintor que estudió en ese país profiere una de esas "palabrotas" (p. 120), por lo que cabe sospechar que Díaz Valcárcel empleó esa "Ch" con el objeto de rebajar a algún "canalla editor". En esta

caso, la letra abreviada sería tanto formulismo y apellido como palabra maldiciente (simbólica).

En el nombre de la empresa editorial, finalmente, se imita la estructura semiótica del nahuatl, pero esa palabra cuenta sólo gráficamente, es decir, no tiene significado alguno. Además en ella hay una hipérbole de la palabra extranjera desconocida. Ciertamente se trata de una marca "tipográfica" distintiva de México, pero el propósito del narrador en este caso ha sido el de jugarle una broma al lector. La dificultad articulatoria de una palabra como esta no puede más que hacerle cosquillas a la razón.

En este último híbrido, el sinsentido, a diferencia de los ejemplos hasta ahora presentados, favorece a nivel teórico tanto la definición de hibridización como de estilización paródica. Y es que en el caso del disparate como en el de la supercorrección paródica del nombre se produce una intersección de ambas imágenes:

"Tenemos muy gratos recuerdos de Toledo y Madrid, de la torre Eiffel y la de Pisa, recuerdos que nunca se borrarán de nuestros corazones." (p. 155)

Mary se refiere aquí a la ciudad de Pisa, pero la supercorrección por asociación de ideas (tanto la pizza como el nombre de la ciudad tienen que ver con Italia), implica una burla por parte del narrador (acaso a los nuevos ricos que tienen la plata para viajar pero no son cultos). Otro caso parecido es el siguiente:

"Los grandes hombres libres de Francia hablaron de eso mucho, aquel Prudón que era terrible y sabía más que las niguas. Yo creo que el Wilson ése no los ha leído."
(p. 277)

En este pasaje de carta, ya el padre de Eddy ha referido que el Dr. Winston Olmo estuvo por su tienda de visita, pero al comentar su adhesión a las ideas de los grandes hombres libres de Francia, confunde Wilson por Winston.

El ejemplo más ostensible de hibridización del nombre propio lo constituye el directorio telefónico. La representación de este género informativo de carácter primario está motivada a todas luces por el juego festivo. Nombres como "Igalada Zapata, J.", "Igalador Gandul, F.", "Igalador Rojo, M.", "Borrachero del Campo J.", "Viejo Alcón, M.", "Viejo Fumado, A.M." y "Zurdo de las Caras", dan reminiscencias del lenguaje de plaza pública rabelesiano, pero tal vez su ascendencia más inmediata en Días Valcárcel lo sea toda una serie de bromas populares con relación a nombres propios denotativos tales como Dolores Fuertes de Barriga y Blanca Becerra del Toro, entre otros, los cuales enriquecen el caudal de los géneros discursivos primarios. La tónica eminentemente lúdica de esta parodia nos lleva a considerarla como altamente carnavalizada.

Entre las construcciones híbridas más interesantes de Figuraciones, cabe destacar las de la antología. Si bien al seleccionar trozos de crónicas y otros libros, el narrador aspira a resaltar algunos aspectos de P.R. en la percepción de los

españoles, de paso aprovecha para jugar con el anacronismo de la lengua. Así, se le ocurre titular a cada troso con alguna frase extraída de los mismos, la cual, fuera de contexto queda sesantizada por una lectura inepta que las actualiza desde una mirada lúdica que las colma como una sugerencia: "NO ENTRA EN ELLA LA BROMA", "Y NUNCA TENIAN SOSIEGO" y "CONVIDA A UNA MUJER", pero entre todas hay dos que son construcciones híbridas claramente definidas: "NO HAY UN HOMBRE QUE CON UNA BOLA" y "QUE SOLO UN LINAGE HAY QUE LA TENGA PEQUEÑA". En estos casos, las frases recortadas adquieren un sentido obscuro que las libera del documento y de la seriedad académica; lo que en ese español antiguo resulta caduco, al ser sacado de contexto redunda en una humorización que lo hace entretenido.

Estilización paródica

Al igual que las hibridaciones, las estilizaciones paródicas de Figuraciones son numerosas y polimorfas. Vistas de un modo general, las podemos agrupar en dos tipos básicos: la estilización paródica del sentido y la estilización paródica del lenguaje, cada una de las cuales iremos demostrando de aquí en adelante.

La estilización paródica del sentido se caracteriza por relaciones dialógicas de afirmación-negación o viceversa, las cuales se producen en el plano temático, ya sea en el sentido de una oración consigo misma o con algún motivo ya ventilado en otra

parte de la obra. En ellas se destaca el aspecto lógico-objetual y su ambivalencia es tal que su formulación surte una especie de coronación-destronamiento:

"...dile a Eddy que Cutito el de Eustaquio le manda muchos recuerdos y apuntó su dirección porque esa sí que es inteligente y va a estudiar allá..." (p. 154)

El estilo de la madre revela la irrevocabilidad propia del coloquio directo y franco. Su naturalidad expresiva llega hasta tal punto que en este pasaje deja traslucir sus pensamientos. Hallamos aquí cierta matización polémica que implica una comparación entre Eddy y Cutito. De ahí que, ese lapsus verbal al mismo tiempo que sirve a los propósitos paródicos que el narrador cifra en el discurso de la madre, burlesca la imagen de Eddy.

"Tú sabes, cuando fuimos a tu casa te dije que estabas gordita, y no me dijiste nada, pero acá supe que estabas esperando, muchas felicidades, Eddy estará contento al pobre. ¿Cómo te sientes? Toma mucha salta y caldo de gallina, Yoli, con mucha sustancia, no olvides que eres primeriza. Ahí te mando el retrato que tomamos en tu casa, fijate que bien quedó, Eddy parece que estaba dormido pero Rafael se discute que no, que él siempre es así." (p. 156)

Nos hallamos aquí lisa y llanamente ante comentarios indiscretos los cuales reflejan cierta opinión que Mary y Rafael se han forjado de Eddy. La frase "el pobre" alude en alguna medida al modo de ser conflictuado del protagonista, lo cual se subraya en otras cartas por medio de la interrogación epistolar:

"¿Eddy también ha dejado de beber?" (p. 228), de la memoria oral:
"¿Qué tú opinas de todo esto, Yoli? Tú tienes la cabeza clara y sabes resolver los problemas como cuando el lio con Eddy, y eso que Eddy tenía toda nuestra familia en contra." (p. 307), o bien:
"Te considero aún mi amigo (la amistad verdadera no es ninguna especie de colonialismo personal, como tuviste la fiena de decirme una vez)." (p. 43).

"¿Eduardo está escribiendo mucho? Los otros días lo mencionaron en la Librería San Juan porque creían que había publicado un libro o algo así. Pero después se dieron cuenta de que no era él." (p. 42)

Lo que pudo haber sido una noticia espléndida, sólo llega a ser en este caso un comentario indiscreto que en el contexto de Graciela pudiera entenderse como producto de la ingenuidad, pero en el contexto amplio de toda la obra, sobre todo, si se tiene en cuenta el fracaso que representan para él las dos primeras cartas procedentes de las editoriales, adquiere tal efecto sarcástico, que se ve a las claras la burla del narrador hacia su protagonista como imagen del artista joven ávido de éxito. Otra estilización paródica de sentido que presupone la lectura de Eddy es la que sigue:

"El caso se verá en la corte, porque Víctor acusó a Obdulio de agresión grave o algo así, y está por verse. Fue que Víctor le dijo tuberculoso, y Obdulio se puso como loco porque él lo que tiene es asma." (p. 306)

Quando leemos esta carta, ya hemos reparado en los temores de Eddy ante la posibilidad de padecer tuberculosis. El tema, incluso, está planteado seriamente, hasta el grado de que constituye una intriga, ya que el lector puede creerse que en verdad el protagonista la padece. Sin embargo, aquí el narrador se burla con un matiz de humor negro de lo que es pura obsesión. Ya en otra carta, cuando Graciela le informa a Yoli que Marisel tiene problemas con su novio, comenta haberla aconsejado a ésta que "coja las cosas con calma, que si sigue así se va a tuberculizar" (p. 233). En ambos casos hay un propósito de burlar la fijación al miedo del protagonista, por lo que se trata de una estilización paródica que pulveriza la falsa seriedad de la distorsión patológica.

Las estilizaciones paródicas del sentido que hemos examinado llevan el objeto de degradar la seriedad del protagonista, razón por la que podemos concluir que Eduardo Leiseca, cuyo apellido en si mismo ha sido ideado como caractónimo (Ley seca), llega a ser en Figuraciones un héroe problemático satirizado. El ejemplo más palmario de esta intención lo vemos en las cartas negativas de las editoriales, las cuales revelan en los títulos de las obras que él pretende publicar, una obsesión con las noches, alusión paródica clara a los insomnios que padece.

Estilizaciones paródicas de sentido como éstas aparecen aquí y allá por toda la obra, y a la vez que rebajan influyen en la movilización de la acción en las historias que paralelamente transcurren y se desenvuelven durante ese ficticio y ambiguo mes

de marzo. Entre todas ellas basta mencionar aquí los agudos y risueños procesos de coronación-destronamiento que se desencadenan en ese lenguaje de dimes y diretes de la madre y el padre de Eddy. En estas cartas, la ambivalencia de la parodia alcanza un grado sumo; el rebajamiento es recíproco ya que en la mirada del narrador se observa el desfase de los viejos, sus achaques y manías de edad.

La estilización paródica del lenguaje hace hincapié principalmente en la tipicidad de la palabra ajena como lenguaje social. Por esta razón, no sólo importa en ella el tema, sino la visión de mundo en su particular orientación hacia el otro. La palabra ajena se ha tomado como objeto de representación y ella transfiere consigo su mundo. Esa otredad favorece la toma de distancia del narrador. Desde su ángulo dialógico saltan las contradicciones y las travesuras que deleitan al polifonista:

"P.D. Ya que estás en España no dejes de visitar la Casa de la Troya de Palacio Valdés que estudiamos en la escuela, debe ser ahora un museo o algo. Freddy que sabe de esas cosas te llevará muy contento como es natural." (p. 49)

La estilización paródica en esta posdata está construida sobre un lenguaje generacional que predomina en toda la carta escrita por Armada, amiga de Yoli. En primer lugar, hay que resaltar la alusión a La casa de la Troya, novela de Alejandro Pérez Lugín que, al igual que La hermana San Sulpicio de Armando Palacio Valdés, El final de Norma de Pedro A. de Alarcón y

Marianela de Benito Pérez Galdós, se estudiaban (o estudian) en la escuela secundaria como parte de los currículos de español diseñados por el Departamento de Instrucción Pública de P.R. Pues bien, ese lenguaje se halla destronado por la ignorancia de Armada, quien se ha hecho de cuenta que la novela citada fue un relato verídico. Lo que desde una perspectiva crítica podría entenderse como torpeza debida a la alienación favorecida por un medio social estrecho, tanto en un sentido colonial como del grupo social de la ama de casa, aquí es tan sólo parodia que rebaja la ignorancia contra la cual, por sí sola nada se puede hacer. Pero Armada no sólo se equivoca al dar esa indicación, sino que además se equivoca al atribuir esa obra a Armando Palacio Valdés, razón por la que el nombre de pila de éste ha sido asignado irónicamente a ella. La estilización paródica "Freddy", por otro lado, no es aguda; se puede entender como un lapsus linguae paródico similar al de "Wilson" por "Winston" en la carta ya citada del padre.

"Mi Bella Isla poblada de tamarindos
En las noches iluminadas de luna
Los sembrados son tan lindos
Y sus costas bañadas de espuma."
(p. 111)

En este breve poema de Nicanor Ríos, Díaz Valcárcel estiliza por medio de la palabra cursi el criollismo literario ya en franca decadencia, la estrechez del conservatismo provincial y el atraso cultural en la apreciación del arte. Este aspecto se hace llamativo en la medida en que Nicanor es maestro (aunque de

álgebra) del Departamento de Instrucción Pública. Las mayúsculas empleadas al principio de cada verso pueden hacer pensar, dado el formalismo extremo de este personaje que, o bien son reminiscencia de la poesía española anterior al siglo XX o de la poesía en lengua inglesa. En cualquiera de los dos casos se trata de una marca parodiante más de su estilo, ya que toda su carta se manifiesta ambivalente con relación a dos tendencias ideológicas del país: la hispanofilia y el colonialismo lingüístico.

"Considero oportuno aclararle que si bien nos tomamos la iniciativa de publicar sin consultarle a usted su relato "Turbios Manejos" ello fue motivado por el indeclinable interés que tenemos los hombres que componemos la redacción de esta revista en dar a conocer los nombres de los escritores jóvenes y desconocidos. Grandes plumas continentales han tenido a bien publicar sus distinguidos trabajos en nuestra revista (entre ellos puedo señalar orgullosamente a Anibal Caballero, Julio Alicante, Antonio L'Intriga y otros de no menor importancia). Por tal motivo no deja de llamarnos la atención que usted, totalmente desconocido, se oponga a aparecer en tan prestigiosa nómina." (p. 19)

En esta carta de la editorial "La Flauta de Algodón", la estilización paródica se produce como un contraste entre la entonación de un lenguaje emparentado con el panegírico, el cual puede escucharse en esferas como la locución televisiva (publicidad), así como en otros discursos oratorios de ocasión, y el sentido. La característica principal de ese lenguaje que empieza a pronunciarse con la frase "indeclinable interés" y adquiere su entonación plena con "Grandes plumas...", es su grandilocuencia tendiente a elevar el objeto de su motivación.

Sin embargo, dicho lenguaje se halla destronado en el corazón mismo de su objetivo, por virtud de la estilización paródica del nombre. Esos presuntos escritores afanados, más aun a la altura de 1972 en que los estudiantes e intelectuales de la Isla se deslumbraban con la oleada del "Boom", resultan desconocidos y apócrifos. Un apellido como "Cebollero" es altamente paródico ya que evoca una realidad degradada, mientras que "Antonio L'Intriga" es un nombre que da un trasunto con el de ciertas estrellas de la farándula local o caribeña. A diferencia del francés o el italiano, la "L'" es una contracción extraña al español, por lo que cabe suponer que con ello se estiliza un truco publicitario.

Otro aspecto importante en esta carta es que el narrador logra una parodia dialogizada (bivocal o trivocal), en la que el editor y el protagonista (y hasta podría sospecharse que el narrador), se hallan rebajados. Así, el título del libro enviado por Eddy es un cliché periodístico que, semejante a la palabra cursi, ha perdido expresividad desgastado por el uso. Tanto ese título como la frase "su primeriza obra" que aparece más abajo, se rebaja la calidad artística de Eduardo Laiseca como narrador. Pero más aun, en la cita que el editor hace de una carta enviada por Eddy anteriormente: "explotadores de los trabajadores intelectuales", se parodia aunque tenuemente el malhumor del protagonista.

"afortita tenga la bondad si no es molestia
y está desocupada y la tiene a mano

de venderme una shit,
así dije aproximadamente orgulloso de mi
clara dicción anglosajona
aprobada por Archibald el intelectual de
Park Avenue,
y la chica se puso encarnada porque no esperaba
que yo
con mi correcto tono de voz
mi denunciabile apostura y mi sentido del honor
(evidente en mi piel hispanoparlante)
me dirigiera a una señorita en forma
tan indecorosa e impropia y menos
-dijo encarnizadamente-
a una chica universitaria de Cambridge
Massachusetts que sólo trabaja allí los
veranos y no shit, me dijo, very bad shit
dijo mientras empezaba a comprender mi piel
tercermundoparlante y mi bigote, usted dirá
shiiit, dijo,
oh perdón, respondí con ese oh inexpugnable
de todas las hormigas del Bronx
oh razón usted teniendo razón dije" (p. 160)

En esta anécdota paródica, pese a la organización del texto en versos, no hay trazos ni de ritmo ni de rima tan distintivos del poema. Es más, el narrador lo que hace es resaltar la negación del formalismo de las composiciones versificadas. En la primera frase subrayada, se estiliza en primer lugar la timidez servil que fundamenta toda conducta colonizada, y por otro lado, gracias a la estilización del discurso de la chica, se parodia al final el prejuicio racial estadounidense propio del imperialismo cultural. Para lograr este objetivo, el narrador pone en vigor una estilización derivada de las historietas ilustradas de Tarsán, en donde suele suceder que los aborígenes mantenidos en un plano inferior al hombre blanco (Tarsán), no tengan el suficiente dominio de la lengua colonizadora y contesten con gerundios y frases cortas. En otras palabras, la ironía del

colonizado se burla de la ideología colonizante. De esta manera, en ese último verso se cifran al mismo tiempo dos estilizaciones paródicas: una dirigida contra el racismo activo en la conducta humana y otra contra el racismo implantado por los medios masivos de comunicación. Igualmente, en todo este poema paródico se rebajan las dos caras de una misma moneda: el colonialismo y el imperialismo.

La intención paródica en Figuraciones, como hemos visto, se formula de diversas maneras, ya sea como imágenes lógico-objetuales (reducción al absurdo, disparate, caricatura) o como imágenes paródicas del lenguaje. Pero además, también hallamos en la obra géneros que al mismo tiempo son imágenes paródicas. Ellos son los relatos humorísticos orales y las parodias.

Relatos humorísticos orales

Cuando nos referimos a relatos humorísticos orales, lo que nos interesa consignar es la relación de sucesos que involucran o desembocan en una situación jocosa. En Figuraciones los relatos humorísticos son el chiste, el chascarrillo, y el cuentecillo.

El chiste es un género discursivo primario que, al igual que el cuentecillo y el chascarrillo, tan sólo exige una línea argumental, pero además brevedad, cierto estilo y lenguaje apropiado que en los buenos narradores no está exento de cierto énfasis polifónico oral, y sobre todo una conclusión más o menos ingeniosa. Un rasgo del chiste que lo eparanta con la parodia es

que su forma no es canónica, sino que puede adherirse a la anécdota, la adivinanza, el cuento de hadas, cuentos de animales, etc.

Dos casos de chistes en Figuraciones son el de Apricot González y el de Manuel el pintor primitivista. Por su carácter naïve, el primero (p. 62) es un chiste más propio de la esfera del espectáculo. Su orientación paródica cifrada en la palabra "latifundio" puede ser denominada tomadura de pelo, ya que como chiste degrada las expectativas humorísticas del lector. Es por eso que aparenta ser un chiste de calendario. La ambivalencia semántica de "latifundio" se explica como una hibridización, lo que es indicativo de que el chiste está íntimamente formulado a la manera de las imágenes del lenguaje. Esto también se hace claro en el chiste de Manuel el pintor primitivista (p. 324).

El chiste de Manuel se cuenta como una anécdota, pero el ingenio es tal que obviamente responde a la fantasía humorística propia del realismo grotesco. Precisamente, esto es lo que distingue al chiste del chascarrillo. En el primero hay ingenio y por lo tanto, cierta extrapolación de la vida social, mientras que en el segundo, el relato humorístico aconteció como tal en algún momento y lugar:

"Me muero de la risa cuando recuerdo que era novio tuyo y no tenía ni un centavo y te fue a dar una serenata con un radio de baterías, ¿recuerdas? Víctor también se muere de la risa y dice que Eddy es un tipo chévere. Una serenata con noticias y anuncios de ropa de vestir también, ¡qué pachó!" (p. 228)

El chascarrillo es pues una anécdota humorística de la vida cotidiana la cual colinda con la anécdota, el chisme y el chiste. El cuentecillo, por otro lado, puede fundarse en noticias o anécdotas orales, pero al igual que el chiste, llega a ser reelaborado a la luz de una visión fantasiosa. Un relato como el que narra el padre de Eddy sobre el alcalde del pueblo, es por su verosimilitud propiamente un chascarrillo, mientras que en el relato de la muerte aparente de Eusebio Morales hay un marcado acento de fantasía popular que lo hace un cuentecillo.

El tema de la muerte-resurrección en el cuentecillo de Eusebio Morales está muy enraizado a la estética del realismo grotesco, pero tiene a la vez sus raíces en la anécdota de pueblo, la cual está íntimamente relacionada al chisme y a la tradición de las habladurías en la literatura emparentada al lenguaje de plaza pública. Otros rasgos que encontramos en los cuentecillos son el mundo al revés y la imagen del tonto.

La imagen del tonto, así como la del bufón y el pícaro tuvieron una gran relevancia en la percepción carnavalesca del mundo que posteriormente habría de ser un ingrediente de la alta literatura. Cuando hablamos de imagen en este caso bien podemos referirnos a la función lógico-objetual, como a la imagen del lenguaje. Lo importante es que no se trata meramente de un tema, sino de sus atavios conductuales, de sus desviaciones de la conducta convencional que le sirven al narrador como máscara para definir alguna posición desde la cual se contempla la vida y para contrastar aquello socialmente anómalo de lo genuino.

El ejemplo más completo de la imagen del tonto en Figuraciones nos lo brinda el cuantecillo de Ambrosio el policía contado por Akiro. Además de la puesta en juego de la percepción del mundo al revés en la que el policía es víctima de sujetos que conspiran una y otra vez contra él, yendo a contrapelo con la imagen del policía insular en la sociedad del momento, Ambrosio es el hombre que debe cumplir con su obligación, pero al mismo tiempo no entiende el sentido de las leyes oficiales que son el motivo de su trabajo. Si multa a un automovilista por cometer una infracción después siente remordimientos, así como es capaz por ingenuidad de pintarle florecitas al revólver de reglamento. Su tontería libera al lector de una imagen meramente objetiva o tendenciosa del policía. Sus situaciones y ocurrencias causan risa poniendo en evidencia la relatividad del deber ser como exigencia dogmática de ciertos roles convencionalizados que el ser humano se ve obligado a asumir sin participar emocionalmente de ellos y comúnmente por razones puramente económicas.

Junto a la imagen del tonto, en Figuraciones también hallamos plasmadas la del bufón y la del pícaro. A diferencia del carácter lógico-objetual de la imagen del tonto en el personaje de Ambrosio, las imágenes del bufón se presentan como imágenes del lenguaje ensambladas de tal manera que en ellas escuchamos voces diversas apoderadas de un mismo discurso. Ello se ve claro en la parodia "A TODOS LOS HABITANTES DE LA FINCA LERIDA" (ps. 36-40) y en la reseña sobre los filósofos existencialistas (ps. 84-87). En cuanto al pícaro se refiere, en las imágenes de

personajes como Inmaculado Echazú, y sobre todo del conserje de la editorial El Puerto Esperado (ps. 319-20), hallamos matices importantes de la alegre decepción que le es propia.

Carnaval

Nos parece apropiado llamar carnaval a un discurso artístico cuya intensidad irónica participa en alto grado de las posibilidades de la carnavalización literaria. En estos casos, la mayoría de las parodias tienden a desdibujar el perfil del género sobre el cual echan sus raíces, ya sea desde una perspectiva lúdica o satírica:

— Buenos días.

— Hola, muy buenos días.

— ¿Cómo sigue su Ford?

— Un poco afectado de la transmisión. Espero que no sea nada grave. Además tuvimos un accidente y hubo que tomarle once puntos de sutura en el guardalodo. ¿Y su Volkswagen, cómo está?

— Oh, un poco perezoso. Supongo que se deberá al calor. Siempre ha sido apocado, tímido, debe tratarse de self consciousness debido a su estatura. ¿Sabe que el Chevrolet de Antonio ha estado indispuerto todo el weekend?

— Pobrecito. Sacaré un minuto para ir a visitarlo.

— ¿Qué le pasa?

— ¡El carburador!

— ¡Dios mío!

— A esa edad siempre empiezan los achaques. Le doy gracias a Dios que no tengo que lamentar cosas graves."

(p. 63)

Con la reestructuración de la vida colonial auspiciada por el Estado Libre Asociado (E.L.A.) y una de sus consecuencias: el

crecimiento de las capas medias del país, nació en Puerto Rico un nuevo concepto de comunidad conocida como urbanización. A diferencia de los poblados construidos durante la época colonial española y las primeras décadas del siglo XX, con casas principalmente de madera y mampostería, el diseño arquitectónico en las viviendas de esos fraccionamientos ha sido de concreto y los conjuntos comunales se distinguen por la repetición de tres o cuatro modelos similares. Muchas de ellas tienen nombres en inglés: Royal Town, Venus Gardens, Rio Piedras Heights, Summit Hills, etc. Es por eso que la parodia titulada "DIALOGOS EN NEBRASKA HEIGHTS, P.R." se inicia con el nombre mismo de la urbanización, pues se lleva a un extremo la práctica comercial de asignar a estos conjuntos un nombre que otorgue prestigio social para la venta del inmueble.³¹ Nebraska es un estado del centro de los E.U. que nada tiene que ver con Puerto Rico, razón por la que en este caso la estilización paródica degrada la falsedad y superficialidad de la angloamericanofonia en la toponimia y la comunicación social del país. Esos residentes participan de ella: "self conciqueness", "weekend", etc.

Pero más aún, esos coloquios de vecinos se hallan totalmente destronados, ya que esos personajes, en vez de conversar sobre la condición de los familiares y otros seres humanos se refieren a

³¹. Una anécdota que dramatiza la penetración cultural a que están expuestos esos sectores medios es la que aconteció en la urbanización Summit Hills hace muchos años cuando los primeros residentes protestaron porque las calles llevaban nombres indígenas, y por supuesto, sus querellas fueron atendidas y a las calles le fueron asignados nombres de la toponimia estadounidense.

automóviles, ensares eléctricos y caballos del hipódromo. Giros verbales como los que se emplean en el saludo, la exclamación de raíz cristiana, etc., son lenguajes de las capas medias que resultan muy eficaces contrapuestos al tema. Con esta parodia Díaz Valcárcel logró resaltar la cosificación en la ideología de las capas medias puertorriqueñas, lo que en otros términos significa la pérdida de valores humanos fundamentales.

La profundidad de esta parodia se debe 1) a la adecuación de los lenguajes sociales de ese grupo medio, 2) al empleo de metáforas audaces ³² (alegoría paródica) y 3) a la reducción al absurdo. Tanto en estos Diálogos como en la parodia de Cristato Aguayo y la primera carta de Olga Vázquez (ps. 146-48), el lector asiste a la sátira más virulenta que se haya escrito contra los valores del nuevo Puerto Rico que comenzó a crecer en los años cincuenta. Sin embargo, y ello nos parece muy relevante, P.R. no fue para Díaz Valcárcel el único blanco de su intención satírica:

"Cochon, Coronel Pierre, Nous ioderons l'indépendance aux petits pays africains. Ed. Lamiard, Paris, 1953."
(p. 88)

En esta ficha bibliográfica, el apellido del coronel es una estilización paródica que implica una grosería. Puesto que "Cochon" quiere decir cerdo en francés, en ello se esboza una injuria fuerte dirigida contra el militarismo imperialista

32. Es en una parodia como ésta que se advierte la impronta de R. Gómez de la Serna.

francés. El nombre de la editorial, por otra parte, se rebaja al nivel de "mierda". Pasamos a otra ficha:

"Társal, Kór, Para llegar a la revolución Zen-Tao. Port au Prince, 1965." (p. 89)

La sátira aquí está dirigida contra la ausencia de compromiso político en la literatura, específicamente contra las búsquedas místicas de Cortázar aparecidas por ejemplo en un libro como Prosa del observatorio. El nombre del narrador argentino se halla enmascarado por medio de un anagrama en lenguaje macarrónico.³³ La hibridización aguda "Zen-Tao" (sentao) destrona toda pretensión de legitimar el misticismo como revolución, pues ello connota inactividad. La ciudad en que fue editado el libro connota por otro lado la miseria de un país como Haití, el más pobre del Nuevo Mundo, y todo lo que ello sugiere con relación al subdesarrollo en América Latina.

"Trom Bon, Nguyen, Tan shan nan bang Kao bang Dien bang Ky bang. Saigón, 1968." (p. 98)

33. Por lenguaje macarrónico entendemos una mezcla de lenguas que en una emisión verbal resaltan entre sí hasta el grado de entablar relaciones dialógicas. El lenguaje macarrónico jugó un papel esencial en la percepción carnavalesca de la alta Edad Media. La yuxtaposición de las lenguas vulgares y el latín, como toda mescolanza discursiva, provayó toda una fuente de posibilidades dialógicas capaces de despertar una expresión humorística de la palabra en la conciencia creativa.

El lenguaje macarrónico en este caso es una estilización de la lengua vietnamita mezclada a cierto lenguaje propio de las historietas ilustradas. Precisamente, ese "hang", convención onomatopéyica que en las historietas ilustradas imita la detonación del revólver, introduce un sentido paródico en el título. El sonido repetido como si se tratara de un tiroteo, alude a la guerra de Vietnam, acontecimiento histórico del momento. En esta ficha, no obstante, la sátira, así como la violencia en los dibujos animados, se sofoca. Por eso, se trata de una sátira ambigua que también podría leerse como parodia lúdica desentendida de toda seriedad. Nuestra lectura, en cambio, se inclina hacia una interpretación como intención satírica.

Vista de un modo general, la bibliografía como parodia degrada y divierte al mismo tiempo brindando un mosaico político internacional de la época. Por eso, en ella se trenzan el humor satírico y el festivo. Puesto que ya hemos examinado la sátira, enfocaremos ahora algunos ejemplos de la parodia de tendencia lúdica:

"12. Recordamos a todos los vecinos que el señor don Juan Manuel tiene en su chiscón de la portería números que podría necesitar inopinadamente tales como los fontaneros, practicantes (quince pesetas la inyección), médicos cirujanos, tecnólogos, callistas, veterinarios, sastres, reparadores de televisión, radios, refrigeradoras, lavadoras automáticas y de las otras, parteras, investigadores privados, pianistas, traductores e intérpretes para el fuerte de la temporada turística, profesoras de árabe, griego antiguo, latín y quechua, chicas para todo, fotógrafos, mecánicos de Seat (600, 850 y tal), banderilleros y rejoneadores, especialistas de sauna, judo y karate, profesores de baile flamenco, lecciones de calé y

peluqueros, tramitadores del carnet de identidad, vestuarios y preparación para la primera comunión, fábricas de escapularios, mantones de Manila y mantillas, souvenirs de Toledo, Avila, Granada y La Coruña, taxis gran turismo y corrientes, líneas aéreas españolas, pensiones y bares para los Rodríguez, entradas para la feria de San Fermín, las obras de J. M. Pemán, Gironella y Alfonso Paso." (ps. 38-9)

En este trozo del boletín comunal (A TODOS LOS HABITANTES DE LA FINCA LERIDA), la carnavalización cobra vida gracias al lenguaje publicitario propio de la radiodifusión, sobre todo de aquellas estaciones especializadas en la propaganda de anuncios comerciales y al lenguaje propio del boletín mismo. Dependiendo del tiempo que dura el mensaje, los locutores de ese tipo de estación radial hacen hincapié en algún eslogan o prescinden de enlaces gramaticales ("taxis gran turismo") que en otros contextos discursivos son imprescindibles. Uno de los aspectos que hace a este lenguaje ajeno y propio de esa esfera, una imagen carnavalizada, es su parentesco con el lenguaje de plaza pública rabelesiano, particularmente con los pregones.³⁴

En la frase "lavadoras automáticas y de las otras" hay una estilización paródica que consiste en la tendencia al detalle excesivo y que aparece una y otra vez a lo largo del boletín. El concepto "tócólogo" porta consigo una carga paródica vista desde un contexto popular isleño, ya que el mismo ha caído en desuso frente a obstetra o ginecólogo, mientras que su similitud con "tocar" lo transforman en "especialista en tocar" obviamente,

³⁴. Bajtin M.M., (Rabelais), p. 163.

implicando con ello un sentido erótico. Esta palabra es muy posible que se haya empleado en algún sainete televisivo. Esta asociación a su vez, favorece el doble sentido de la hibridación "chicas para todo", frase en la que se trasluce un sentido propio de la esfera laboral y otro de la esfera erótica. Otro caso afín es el de "especialistas en sauna", ya que se trata de una actividad para la cual hay que desnudarse, mientras que su sencillez no requiere de un especialista. En ella se entravé la intención erótica del que la enuncia.

Las clases de idiotas que se ofrecen son estilizaciones paródicas del sentido, pues el lector está de acuerdo en que se trata de lenguas poco prácticas para el mundo moderno de hoy. Es la burla de lo arcaico y lo desusado en el contexto de lo convencional. Este también es el efecto que surte "fábricas de escapularios", tema al que Díaz Valcárcel recurre una y otra vez en la obra con una intención paródica.

"JEAN-PAUL

Ofrecemos al pensamiento de este gran filósofo de la existencia en un esquema que, naturalmente, sólo aspira a dar una idea totalizadora de la problemática que llegó a conocer hasta las raíces más profundas de Juliette Gréco. A pesar de lo último, hay una pregunta que conviene sistematizar: ¿Qué es la náusea? Preguntémoslo preferiblemente lo que fundamenta la viscosidad intermedia entre el no ser y la apabullante solidez del ser en-sí. ¿Podría hallarse solución a tan abrumadora problemática? La respuesta es afirmativa si se afirma la afirmación 4 de que el hombre (¿Acaso el Das Man de Heidegger?) es nada menos que un proyecto. En cambio la respuesta es negativa si tomamos agradablemente al hombre como una carencia al desnudo.5 Ahora bien, tomando lo anterior como punto de partida

no es difícil ni mucho menos imposible aproximarse cautelosamente a la afirmación concreta de que en cuanto ser-en-sí-para-la-muerte, el hombre no tiene salida (Escapatorium), es decir, aparente causalidad de una paradójica tensión de la nada sobre el constelado mundo de la existencia, repetimos que como ambivalente proyecto eterodoxo. 6 A pesar de ello, la idea de Dios es, afortunadamente, problemática abundantemente. Siendo así partiríamos de la premisa de que la realidad última del hombre es que se extravía en cuanto tal en su empeño de crear a Dios (Gottenskräftenlosen). De ahí que nos instalemos en el inevitable corolario siguiente: el hombre es quizá para desgracia de la humanidad una pasión inútil. 7

3 Eliminado en la versión finlandesa.

4 Juego semántico intraducible.

5 En la versión del Vaticano se dice "al descubierto".

6 Sic.

7 Llegados a este punto sería interesante establecer en mi querido Jean-Paul la relación dialéctica existente entre su grupo sanguíneo (ignoramos si el factor Rh intervino en la formación de su carácter) y su condición francamente astrológica. Para ser más precisos: ¿Cuál fue el ascendente en el momento de su nacimiento? ¿Dónde se había instalado la Casa Cuarta? ¿Dó la Quinta? Mediante un estudio riguroso y desde luego exhaustivo, ¿sería dable establecer meridianamente claro que el ilustre amigo nació fuera del signo que por fuerzas astrales le correspondía? ¿Acaso un accidente de su progenitora (mientras manejaba el Citroen de la familia) en estado de gestación, es decir, cuando esperaba? Noción un tanto fatalista de la concepción del imperio venusiano. De todos modos desde estas páginas exhortamos a los amigos astrólogos y estructuralistas a que tomen en sus manos la realización de tan necesaria labor." (ps. 84-5)

Esta es una de las cuatro reseñas en torno a los filósofos existencialistas. En todas ellas el narrador interanima toda una variedad de lenguajes sociales diversos con el objeto de forjar su intención paródica. Entre éstos advertimos el lenguaje publicitario de la locución radial y del espectáculo en general, lenguajes del discurso filosófico general ("la realidad última

del hombre") y particular ("ser-en-sí", "pasión inútil") y lenguaje de intelectual, ya sea del profesor universitario, de un académico pedante o del traductor. Esta mezcla polifónica se propone rebajar la complejidad del discurso filosófico y el estilo pedante de los académicos.

El párrafo se inicia con un lenguaje publicitario (de la locución radial o televisiva) que se caracteriza por cierta adjetivación adulatoria como "gran filósofo", así como por el adverbio "naturalmente", el cual porta además cierto matiz pedante similar al de "problemática". En la segunda oración, la frase "conviene sistematizar" copia el estilo del ensayo teórico de diversas disciplinas. La pregunta que le sigue es un híbrido cuyos sentidos son el concepto metafórico de "náusea" según Sartre, y el sentido literal de la palabra. Es por ello que esa pregunta resulta humorística.

Otros casos de bivocalismo se producen atendiendo a ciertos estilos convencionales del discurso filosófico. La estilización paródica "problematicidad" es un ejemplo claro de esto, mientras que en "(Scapatorium)", "(Gottenskrafftterlosen)" y "ser-en-sí-para-la-muer-ta" se confunden la hibridización con la estilización paródica. En la frase que se inicia con "aparente causalidad" se entrelaza un lenguaje literario con el discurso filosófico, estilizándose con ello la verborrea de un académico pedante. Por medio de la supercorrección "sterodoxo", también se rebaja la sapiencia de ese docto bufón de espectáculo. Lo supuestamente complejo aparece al lector como una paragrullada:

"la respuesta es afirmativa si se afirma la afirmación 4 de que el hombre...", pero para no pecar de charlatán, el traductor se apresta a señalar que se trata de un juego semántico intraducible, manteniéndose en todo momento la estilización paródica. La muletilla "de que" se repite varias veces como la voz de alguien que intenta sostener con duda algún argumento. Frases como "es nada menos que..." y "desde estas páginas exhortamos a los amigos" son representativas del lenguaje de la locución radial y de otros medios masivos de comunicación.

En la nota al pie de página número 5 se lleva a un extremo la parodia del estilo libresco del traductor, a la vez que se burla la gasmoñería de raíz católica. En la nota número 7 la burla al discurso académico culmina asumiendo seriamente el tema de la astrología junto a consideraciones pseudocientíficas. El tono de las preguntas en serie se formula como si se tratara de un académico que conoce y domina su campo, mientras que el tema echa por tierra toda seriedad intelectual. Pero ese tono de académico se llega a teñir por una entonación altisonante y anticuada de la esfera poética: "¿Dó la Quinta?", la cual resuena evidentemente cursi, pues el "Dó" es un arcaísmo ya desgastado que comporta un matiz sensiblero. Así, todas estas reseñas deben ser leídas en broma. Díaz Valcárcel, ha logrado con ellas una parodia risueña y al mismo tiempo contundente contra la pedantería y contra el hermetismo filosófico. Esto se hace claro cuando pone en un mismo nivel a "astrólogos y estructuralistas".

Las imágenes carnavalizadas juegan en Figuraciones un papel

preponderante que no se agota con el examen representativo que hemos ofrecido. Dada la intensidad de la polifonía y el humor como la puesta en tela de juicio de los valores de la sociedad por medio de la degradación y el juego, entre otros rasgos, ello nos brinda la mejor evidencia de que nos hallamos ante una obra que puede ser denominada sátira menipea con mayor legitimidad. Sin embargo, no debe perderse de vista que el aspecto de mayor trascendencia en Figuraciones lo constituye la formulación de un enunciado que es a la vez compromiso de carácter socio-político y compromiso de carácter personal adscrito a un espíritu de época. Hacia ello nos encaminaremos a lo largo del siguiente ensayo.

IV

El otro y la autocrítica de la seriedad

...la historia nunca presta oído
a las lamentaciones. J.L.González

La aparición de Figuraciones en el escenario de la literatura puertorriqueña, no sólo significó un acontecimiento social de relevancia, sino que su aportación estética marcaría una frontera hacia un nuevo territorio en la narrativa insular. Aspectos a todas luces novedosos como el collage, el contrapunto, la polifonía profunda y consistente, la caricaturización y la risa, constituyeron la medida de un realismo ambivalente que puso en juego la crítica de un tema serio. Si nos damos a la tarea de examinar el contenido o diálogo mayor de Figuraciones, el eslabón que nos resta por uncir a este trabajo es el tema mismo de Puerto Rico.

Ciertamente, nuestro tema nos obliga a trazar una delimitación previa. Desde la aparición de El Gíbaro¹ hasta nuestros días, la expresión literaria de P.R. estuvo en buena medida signada por un diálogo socio-político. Si bien esta ha sido la dominante, nos parece ineludible establecer un distinguo entre los diálogos sociales del siglo XIX bajo el imperio

1. A saber, esta es la primera obra literaria puertorriqueña en la que se traza un distinguo entre el español y el criollo. La misma fue escrita por Manuel A. Alonso, es de estructura enciclopédica y fue publicada en 1848.

español, y los del XX bajo el imperialismo estadounidense. Puesto que, tanto en lo concerniente al material como a la forma y al contenido Figuraciones es una obra contemporánea, nos ceñiremos a los diálogos del siglo XX, desde los cuales, por demás, se puede atalayar en todas las direcciones. En cuanto al diálogo estético, nos limitaremos principalmente a considerar aquél relativo a los géneros novelescos a partir de la obra de Manuel Zeno Gandía, a quien conceptuamos como fundador de la novela puertorriqueña.² En ambos sentidos, nuestro análisis no pretende ser exhaustivo, - por lo que invita a una ampliación y precisión mayor.³

Si bien durante la última década del siglo XIX la clase hacendada en P.R. se había investido como clase con vocación hegemónica, con la invasión del 98 la burguesía estadounidense implantó un sistema capitalista más sofisticado que trastocaría sus expectativas:

"La clase de hacendados reaccionó positivamente al llamado "cambio de soberanía" al concebirse éste precisamente en esos términos: como un cambio de metrópoli. Sin embargo, este cambio de metrópoli representó también un cambio en el tipo de relaciones coloniales. La invasión norteamericana del 98 marcó la transición de un colonialismo mercantilista a un colonialismo imperialista. A fines del siglo XIX la

². Nos adherimos a S.R. Quiñonez en que la novela se inicia sólo plenamente con Zeno Gandía. (Quiñonez Samuel R., Temas y letras, San Juan, Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1942, ps. 14-5).

³. Novelistas tales como J. Pérez Lozada, J. Elías Levi, R. Juliá Marín, P. Juvenal Rosa, Carmela Eulate Sanjurjo y otros que han contribuido al desarrollo de los géneros novelescos en P.R. han quedado fuera de las miras de este trabajo.

clase internamente hegemónica de hacendados se enfrentaba a una metrópoli débil, que seguía una política de defensa a sus intereses comerciales; a principios del siglo XX se encontraba frente a una metrópoli colonial muy diferente; una de las más poderosas naciones capitalistas, con una economía de expansión que necesitaba (de hecho) exportar capital, e interesaba controlar, no sólo el comercio, sino también la producción en la colonia. En este sentido, la naturaleza de los conflictos sociales sufrió una transformación radical cuyo alcance los hacendados no vieron en el momento de la invasión. Frente al interés de los inversionistas norteamericanos en la producción, específicamente en el control de tierras para el desarrollo de la industria azucarera, los hacendados constituían la clase antagónica de los intereses imperialistas, y la política colonial durante los primeros años de ocupación fue dirigida claramente a quebrar su hegemonía." ⁴

A la larga, las aspiraciones hegemónicas de un gran sector de esa clase hacendada serían amortiguadas por el poderío estadounidense. Su industria principal, el café, no entraba dentro de los planes económicos de la nueva metrópoli, la cual, tras un proceso sistemático de apropiación de las tierras y de la transformación de la hacienda en plantaciones, continuó fortaleciendo sobre todo el cultivo de la caña de azúcar, favoreciendo tan sólo a un sector exiguo de hacendados. Desde muy temprano la industria del café cayó en crisis.

La obra de Zeno Gandía se enmarca en la frontera entre esos dos mundos. Su cuatrilogía titulada Crónicas de un mundo enfermo abarca dos novelas publicadas antes de la invasión y dos publicadas en el siglo XX. Entre ellas, las dos primeras

⁴. Quintero Rivera, Angel G., Conflictos de clase y política en Puerto Rico, Río Piedras, Huracán, 1978, ps. 33-4.

representan el mundo social en torno a la hacienda, mientras que la intriga de las restantes se desenvuelve en un ambiente urbano. En las tres primeras, por otra parte, la historia transcurre dentro de la sociedad colonial bajo el imperio español, mientras que sólo Redentores (1925) tiene como marco al P.R. sometido a los E.U.

En todas estas novelas, y en ello se hace palpable que su autor entabló relaciones dialógicas básicas con la obra de Balzac y Zola; el protagonista es la sociedad misma representada como un trozo entramado por la intriga de los intereses de clase. En todas ellas la fortuna, el honor y la ignorancia actúan como detonadores de la conducta humana, y no falta en ninguna una o más conciencias críticas que, a menudo como portavoces del narrador, pongan en tela de juicio las consecuencias predominantes de la sociedad de clases, ya sea la miseria, la ignorancia, el homicidio, la prostitución, el fraude en el ejercicio legal, la corrupción de los comerciantes, la cosificación de las relaciones humanas, el reformismo colonialista, etc.

En las tres novelas de ambiente finisecular -La charca, Garduña y El negocio- Zeno Gandía relata con lujo de detalles los ardidés de que se valen los hacendados y comerciantes españoles y descendientes de ellos para enriquecerse a toda costa pasando por encima del derecho y de la honra. Desde una perspectiva jurídica, tema que se halla muy presente en toda su obra, es como si este autor denunciara la ilegitimidad de esos poderes, así como la

falta de solvencia moral de esos sectores de clase, en contraste con el abandono y la miseria física y cultural en que perviven los isleños desposeídos o venidos a menos. En La charca (1894), en cambio, eleva al hacendado Juan del Salto a la altura de una conciencia crítica que ejerce una autoridad moral frente al campesinado carcomido por la desnutrición, la ignorancia, el vicio y el crimen, y a quienes observa como "Muchadumbre de contornos inciertos, borrosos, indecisos..."⁵

Dotado de un excedente de visión⁶ agudo que su filiación a Zola le favorece, el médico y narrador Zeno Gandía supo captar los enredijos de la lucha de clases de su tiempo sin perder de vista la dimensión psíquica de sus personajes. Tanto su formación cultural dentro de una élite intelectual en ascenso histórico, como su objetividad científica⁷ lo llevó a trascender una representación artística guiada por un sentimiento puramente nacionalista. Aún cuando en toda su obra podamos rastrear características del romance, también vale señalar, por ejemplo, en la farsa del ejercicio testamentario de Tirso Molina ya muerto, en Garduña (1896), cierta inclinación paródica que no le

5. Zeno Gandía Manuel, La charca, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1972, p. 27.

6. Cfr. ps. 112-14.

7. Zeno Gandía recibió una distinción de la Academia de Ciencias Rusa por un trabajo sobre la higiene en la niñez.

era refractaria ⁸. Sin embargo, lo más que destaca en el mundo ficticio de Zeno Gandía es el objetivismo temático y estilístico.

Como observador privilegiado de la realidad de su tiempo, Zeno Gandía supo representar las tres tendencias ideológicas burguesas del país. En los personajes de Andújar y Galante se nos ofrece la imagen del burgués incondicional a los intereses de la metrópoli, en el personaje de Aureo del Sol la del reformista liberal y en Camilo Cerdán la imagen de un pequeño-burgués desplazado de la libre competencia. En El negocio (1922), Camilo Cerdán vive insatisfecho con las estrecheces de la colonia tras haber fracasado en su intento de ser comerciante:

"Gustábale mucho discutir entre amigos, leer periódicos y buenos libros, hablar de política, soñar en voz alta dejándose llevar por idealismos. Parecía más importante el último discurso pronunciado en las cortes que el listín de las cotizaciones del día. Si a un mismo tiempo le solicitaban un folleto filosófico y un saco de patatas, sentábase sobre éste para leer aquél."⁹

Zeno Gandía no sólo habría de ser un novelista reconocido que iniciaría con sus prólogos a otros escritores, sino que su obra supliría el trasfondo dialógico necesario para el desarrollo subsiguiente de la novela. Para ser exactos, su obra sirvió como un subsuelo para el desarrollo de las dos ramificaciones

⁸. Véase, por ejemplo, el prólogo a Cuentos del cuadro de M. Meléndez Muñoz en donde habla sobre el humor.

⁹. Zeno Gandía Manuel, El negocio, Río Piedras, Edil, 1973, p. 22.

esenciales de los géneros novelescos de P.R. en el siglo XX: la novela de la hacienda y la novela urbana.

La novela de la hacienda se caracterizó desde un principio por el cuestionamiento de los conflictos humanos del mundo rural, aunque la base crítica que Zeno Gandía instauró con Garduña y La charca habría de variar de percepción dependiendo de los autores y de las obras por separado. A este respecto, en Yuyo, M. Meléndez Muñoz supo plasmar ya en 1909 la decadencia de la cultura paternalista y de deferencia propia del sistema de la hacienda dentro del marco colonial español y a la luz de los cambios económicos y sociales que se iban operando a todo vapor en la Isla a manos del nuevo estado imperial estadounidense.

A diferencia de Zeno Gandía, cuya obra dialoga en buena medida con la novela europea, Meléndez Muñoz integró en Yuyo la estilización heredada de la tradición costumbrista que iniciara M.A. Alonso con El Gibaro, pero vistas al trasluz de un realismo descosificante que evita el folklorismo superficial y suaviza el determinismo naturalista. Meléndez Muñoz conocía a fondo al campesino puertorriqueño y gran parte de su obra la dedicó a estudiar sus modos de ser y sus condiciones paupérrimas de vida.

Así como Azorín, Meléndez Muñoz fue un prosista que no se consagró a un sólo género; cultivó el cuento, la novela, el ensayo y la estampa. Para entender el significado que tuvo su obra durante las tres primeras décadas del siglo XX, es importante no perder de vista cómo la política económica del

capitalismo estadounidense removió y agudizó la lucha de clases en la Isla.

Muy pronto, un sector burgués local se hizo parasitario a los intereses burgueses de la nueva metrópoli, mientras que las luchas proletarias en aumento llegarían a inaugurar en 1915 el Partido Socialista Puertorriqueño, precisamente en Cayey, el poblado en el que vivió toda su vida Meléndez Muñoz. El efecto que tuvo esta toma de conciencia proletaria con su visión de mundo solidaria, antipatriótica e internacionalista respecto al sector liberal de la burguesía fue estimable. Meléndez Muñoz, desde joven trabajador y autodidacta vivió en la frontera entre estas dos tendencias ideológicas. Por eso no es raro que hallamos en sus escritos cierta percepción dialéctica de la realidad.¹⁰ Haciéndose eco de R. Matienso Cintrón preveía las consecuencias nefastas que acarrearía la continua venta de tierras a manos extranjeras a la vez que no desdeñaba el progreso material del país bajo el nuevo sistema, comprendía la cultura de la pobreza sin remilgos y llegó a pronunciarse en favor de los derechos de la mujer. Esta capacidad para explorar objetivamente los sistemas de creencias ajenas y saberse poner en el lugar del otro, aparece bellamente expresada en XUYA.

10. En uno de sus ensayos de 1919, exponía: "La vida no es inmutable. Todo cambia, se altera, se modifica, muere y revive, se transforma, desaparece y reaparece alrededor del hombre. Ni la tierra es el centro del universo, ni el hombre es el centro de la vida. El telescopio y el microscopio derrotaron esas dos teorías en las que había más orgullo y vanidad que ciencia y conocimiento: el antropocentrismo y el geocentrismo." (Lecturas puertorriqueñas, San Juan, 1950, p. 59).

En esta corta novela, el hacendado dispone de los demás personajes según sus intereses económicos en juego. De esta manera, Señor Anselmo, el viejo agregado que había estado a cargo de buena parte de su finca llega a ser traicionado en favor de los Crespos, agregados jóvenes que prometen recuperar sus intereses agrícolas. El abogado que defiende a Yuyo (Obdulio) y a Agapito Crespo contra la demanda de Señor Anselmo, quien quiere arreglar la situación entre su hija escapada (Yuyo) y los Crespos, ya que otras dos de sus cuatro hijas habían sido burladas por hombres, esgrime un argumento en defensa de la mujer, poniendo en entredicho el sistema de creencias del viejo campesino. A la sazón, el realismo de esta novela evade toda exaltación nacionalista. Su autor no intenta ensalzar la imagen del campesino, sino comprender su soledad y fracaso frente al poder de los privilegiados, así como su visión de mundo obsoleta en una realidad en continuo cambio de valores.

En cuanto a su estética, Meléndez Muñoz incorpora la palabra ajena por medio de estilizaciones que se matizan por momentos de una intención paródica más o menos leve y él mismo, como narrador, participa del diálogo sin caer en posiciones tendenciosas. Zeno Gandía resumió con pocas palabras el tono de esa estética:

"Su dicción es suave, sobria, en algunos momentos de un dulzaino sabor de epigrama. Es en ocasiones pesimista, pero no de un pesimismo definitivo. Todo le parece

perdido, pero observa que el sol no ha muerto, que hay esperanzas; y su pesimismo espera." 11

Esta joven y crítica tradición novelesca en torno a la hacienda llega a sufrir una transformación en los años treinta. No se trató exclusivamente de una toma de posición estética, sino, en primer lugar, de una toma de posición socio-política que incidió sobre ella.¹² Ya en 1919 Meléndez Muñoz concitaba a la "reconquista de la tierra" ante la creciente debacle de la agricultura nacional a manos extranjeras. En este mismo ensayo señalaba:

"Este problema de la reconquista de la tierra es uno de los más difíciles y penosos para esta juventud que va inclinándose fatalmente, al profesionalismo y a la burocracia. Para reconquistar nuestra tierra, tenemos que amarla, jóvenes. Tenemos que empezar por elevar el nivel moral de esos hermanos nuestros que la roturan, la cultivan y recolectan sus cosechas para otros. Tenemos que combatir la inmoralidad de sus uniones sexuales y su degradante y corruptora enfermedad del alcoholismo. Hay que vigorizar el cuerpo de esos hombres para que su miología alcance toda su potencialidad y sus nervios vibren y obtengan toda su tensión creadora ante la influencia de los más grandes ideales de nuestra época. Debemos redimirlos de la esclavitud de la ignorancia. Al engrandecerlos y exaltarlos, nosotros seremos grandes y poderosos, porque no constituiremos como hoy, una minoría culta, engarzada en una mayoría ignorante y analfabeta." 13

11. *Ibid.*, p. 14.

12. En gran medida, la historia literaria de P.R. ha estado signada por un diálogo mayor de carácter político, y muchos autores concibieron su sistema estilístico en función de él.

13. Meléndez Muñoz Miguel, *Op. cit.*, p. 100.

Tras la venta de sus tierras, algunos hacendados se convertirían en mayoristas del sector comercial y otros invertirían su fortuna en la educación de sus hijos. Con el prestigio e importancia que iban adquiriendo las profesiones, a medida se ampliaba el sistema educativo, muchos de éstos suplirían la necesidad de profesionistas e intelectuales que habrían de ocupar cátedras en la joven Universidad de Puerto Rico (1903), así como puestos burocráticos en la creciente infraestructura.

La lucha puertorriqueña por retener la producción agrícola en manos nacionales y de salvaguardar los intereses de los pequeños agricultores ante el latifundismo ausentista estadounidense fue derrotada políticamente. El diálogo intenso que se libró durante esas tres décadas sobre la propiedad y el trabajo tuvo como contendientes a gentes como el poeta José De Diego y acaudalados como Eduardo Georgetti defendiendo los intereses capitalistas estadounidenses, el primero de ellos bajo una cobertura patriótica y legalista, y del otro extremo, el movimiento proletario desenmascarando el falso patriotismo de De Diego y abogando por los derechos de la clase productora y por el internacionalismo con figuras como Ramón Romero Rosa, Manuel F. Rojas y Eduardo Conde, y al centro, la élite intelectual o ala liberal burguesa: Matienzo Cintrón, Zeno Gandía, L. Lloréns

Torres, Nemesio R. Canales y Meléndez Muñoz ¹⁴ defendiendo los intereses de un desarrollo económico nacional.¹⁵

El triunfo del sector burgués conservador zanjó aún más las divergencias con la burguesía en desventaja. El debilitamiento de ésta fue en crescendo al mismo tiempo que el sector favorecido ligado a la producción cañera se arraigaba cada vez más. El 1928 y a raíz del huracán de San Felipe, ha sido señalado repetidas veces como el año del descalabro decisivo de la industria cafetalera, mientras que dos años después la industria cañera registró su más alto nivel de producción en mucho tiempo. Aquel sector de la burguesía derrotada había entrado en una etapa de crisis que se agudizó en los años treinta; la tierra se había perdido, pero sus descendientes estaban preparados para ejercer su influencia en las zonas provistas por la creciente infraestructura, y en especial, la universidad. Ahora la reconquista se emprendería por medio de la palabra:

"En el período de ascenso histórico de su clase, los intelectuales de la burguesía criolla se acostumbraron a mirar hacia adelante, hacia el cambio y el progreso impulsado por ellos mismos, y lo que caracteriza lo mejor de la producción literaria puertorriqueña del

14. Un aspecto que arroja luz a la relación entre gestión política y gestión literaria, y que señalamos como una propuesta de investigación, es lo que a nuestro juicio constituye una afinidad espiritual entre la obra poética de L. Lloréns Torres, el ensayista de vena satírica Nemesio R. Canales y la prosa narrativa y ensayística de M. Meléndez Muñoz.

15. Para tener una idea más amplia y precisa de este proceso, consúltese los ensayos reunidos en Puerto Rico: identidad nacional y clases sociales, (Coloquio de Princeton), Rio Piedras, Huracán, 1981.

siglo XIX es su espíritu progresista e innovador. En el período de marginación y crisis, los intelectuales de esa misma clase se vieron obligados a mirar hacia atrás, hacia lo que iban perdiendo y se esforzaban en conservar, y espesaron a producir una literatura esencialmente conservadora." 16

A la sazón, en los años treinta se intensificó el sentimiento nacionalista de una clase históricamente en jaque. La mayor parte de los escritores jóvenes que por esos años debutaban con sus obras, inauguraron el diálogo sobre la identidad nacional, pero en buena medida fundado en una gran distorsión de la realidad histórica: la idealización del jíbaro o campesino isleño (cuya existencia se había debatido en la miseria, la enfermedad y la ignorancia), y el afán de subrayar las raíces hispánicas (hasta el grado de cimentario en un determinismo racial) evadiendo de manera abrumadora el legado cultural indígena y africano. En otras palabras, este movimiento cultural, cuyo portavoz principal lo fue Antonio S. Pedreira en el ensayo, y Pedro Albizu Campos en la actividad política, se caracterizó por una percepción monológica de la realidad, por supuesto, acompañada de una dimensión romántica. En todo este proceso, claro está, jugó un papel esencial la universidad:

"La fundación del Departamento de Estudios Hispánicos en la Universidad de Puerto Rico en 1927, avivó el estudio de la cultura española con los cursos de profesores visitantes -Fernando de los Ríos, Federico de Onís, Tomás Navarro Tomás, Amado Alonso, Samuel Gili

16. González José Luis, El país de los cuatro pisos y otros ensayos, Río Piedras, Huracán, 1980, ps. 66-7.

Gaya, Angel Valbuena Prat, Angel del Rio-. A oir esas lecciones se unieron a los estudiantes, profesores casi tan jóvenes como ellos y escritores que no eran estudiantes. Ciertos libros circularon por las manos de muchos: España virgen, de Waldo Frank; La decadencia de Occidente, de Spengler; El saber y la cultura, de Max Sheler (sic.); los libros del Conde de Keyserling, los de Ortega y Gasset y su Revista de Occidente; los ensayos de Gregorio Marañón y de Ramiro Maestu y, desde luego, los de Unamuno." 17

La influencia de estos literatos, escritores y pensadores junto a la de otros latinoamericanos como Rodó y Vasconcelos, entre otros, ejercieron un papel primordial en el diálogo de la llamada generación del treinta. No es de extrañar que el género literario más eficaz lo halla sido el ensayo, entre los que destacan Insularismo (1934) de Pedreira y Frontuario histórico de Puerto Rico (1935) de Tomás Blanco. En lo que toca a Insularismo, J. Flores ha detectado claramente las ideas de Rodó, Ortega y Gasset y Spengler, concluyendo que este libro es un ejemplo clásico de la ideología burguesa.¹⁸ Otro pensador que, como bien recalca C. Meléndez, tuvo no escasa influencia entre estos intelectuales lo fue Unamuno.¹⁹ De hecho, se podría afirmar que si en algún movimiento cultural la Generación del Treinta

17. Meléndez Concha, "La generación del treinta: Cuanto y novela", En: Literatura puertorriqueña 21 conferencias, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1969, ps. 346-7.

18. Flores Juan, Insularismo e ideología burguesa, Río Piedras, Huracán, 1979, p. 107.

19. Para tener una idea de la visión precapitalista de la realidad en Unamuno basta la lectura de ensayos como "La vida es sueño" y "La crisis del patriotismo" (Obras completas, vol. III, Barcelona, Vergara, ps. 407-17 y 451-60).

extendió sus raíces, este fue el de la Generación del 98 española. A Meléndez Muñoz se le señaló en ocasiones como un adelantado de esa reconquista, pero pese a las afinidades que desde luego compartía, hay que establecer cierta diferencia de grados similar a la que podría observarse entre los escritores de los años 40 y 50 respecto a los del 30.

Más adelante volveremos sobre las implicaciones que este diálogo incorporó a la palestra socio-ideológica y a Figuraciones, pero por lo pronto basta señalar que el mismo ocuparía un lugar central y predominante en la intelectualidad de esos años, determinando en buena medida los rumbos de la literatura en los años por venir. Puesto que toda esta corriente buscaba afirmar la identidad nacional, obviamente, sus gestores acogieron con júbilo las manifestaciones literarias del llamado regionalismo o "telurismo", término acuñado por el Conde de Keyserling. Es por eso que la novela de la hacienda adquirió por estos años un nuevo ímpetu. El narrador más aplaudido de la época, Enrique Laguerre fue el propulsor más conspicuo de esta tendencia.

Si bien en las cuatro novelas que este autor dedicó al mundo de la hacienda -La llanarada (1935), Solar Montoya (1941), La resaca (1949) y Los dedos de la mano (1951)- se hace clara la concepción de un proyecto artístico crítico, se acusa al mismo tiempo, en mayor o menor medida, una ambivalencia ideológica que

las debilita.²⁰ Poco antes de publicar su segunda novela, Laguerre, en una conferencia dictada en el Ateneo Puertorriqueño, tomaba como ejemplo el papel que a su juicio jugó Hugo Nast en el desarrollo de la novela argentina, para sugerir que en P.R. debía hacerse una literatura que pavimentara el camino hacia mejores autores y obras como las que produjeron E. Larreta, Lynch y Gúiraldes, gracias al susodicho autor de corte "semi-romántico". Más adelante argüía que "al público hay que enseñarle a leer, espesando por darle lo que le gusta", y en el párrafo siguiente expresaba brevemente cuál era a juicio suyo la misión del novelista:

"Creemos en la dedicación artística, ante todo. Recoger lo que hay de significación expresional en el folklore y el costumbrismo; captar los problemas insulares; interpretar nuestro medio geográfico; analizar nuestros tipos; aunarlo todo artísticamente: he aquí la misión del novelista. Nuestro folklore es rico, nuestro costumbrismo ofrece amplias posibilidades de explotación de la superficie al fondo, nuestros problemas son variados y agudos; nuestro verde y femenino paisaje es sorprendentemente variado para 3,600 millas cuadradas de territorio. Don Antonio Pedreira, con sus ansias de fondo puertorriqueñas, encendió faros de iluminación en Insularismo."²¹

20. En este sentido nos parece coincidir con el profesor R. Escudero de la Universidad de Puerto Rico. (Escudero Valentín Rogelio, "Fuego abrasador: relectura de La llamarada", Claridad, 30 de julio al 5 de agosto de 1982, p. 10).

21. Laguerre Enrique, "Vehículos de expresión de nuestra cultura: la novela", En: Problemas de la cultura en Puerto Rico, (Foro del Ateneo Puertorriqueño, 1940), Río Piedras, Universitaria, 1976, ps. 67-8.

Estas expresiones de Laguerre a la altura de 1940 arrojan luz al propósito y al contenido mismo de su obra. Sabido es que sus novelas de la hacienda se inscribieron en el diálogo de lo que se conoce como "novelas de la tierra" y cuyas obras más representativas lo fueron Dofa Bárbara, La vorágine y Don Segundo Sombra. No obstante, La llamarada, Solar Montoya y Los dedos de la mano nos resultan obras menos profundas. Si bien es cierto que existe una proclividad al romance que le ^{es} propia a las "novelas de la tierra", en estas obras de Laguerre la idealización, por ejemplo, del hacendado en Solar Montoya, del paisaje en ésta y en La llamarada, y sobre todo, la puesta en primer plano del tema amoroso (La llamarada, Los dedos de la mano), socavan la objetivación de la realidad que habían alcanzado Zeno Gandía y Meléndez Muñoz. Los conflictos no dejan de aparecer, pero las soluciones son semi-románticas. Y es que Laguerre no pudo substraerse a las complejas contradicciones de su extracción social con relación al horizonte cultural de la intelectualidad de su tiempo.

De sus cuatro novelas de la hacienda, la única que superó en buena medida su ambivalencia ideológica fue La resaca. En ella se relata la historia de un desposeído rebelde que, así como Cantaclaro de R. Gallegos, y tras la derrota de su padre como posible heredero, se lanza a vivir una existencia trashumante y legendaria en franca oposición al régimen de la hacienda. La imagen del hacendado Balbino Pasamonte, y dado el caso de que su hijo -Puro Pasamonte- aparece en Los dedos de la mano a cargo de

la sucesión, podría muy bien corresponder a la de aquellos terratenientes extranjeros que ya en el siglo XIX mantenían vínculos comerciales con los E.U. y que fueron favorecidos después de la invasión del 98. Pese a que Laguerre no maneja bien la palabra bivocal, en La resaca, en cambio, demuestra un dominio apreciable de la imagen del pícaro.

Paradójicamente, a partir de Laguerre, la novela de la hacienda, no empece a su impulso manifiesto, comienza a perder vitalidad. Ello se explica por el hecho de que la mirada al mundo de las plantaciones como centro organizador no podía correr pareja a las demandas de un presente que abrigaba nuevas condiciones económicas y sociales. Tal vez, el más claro ejemplo de ésto lo sea Los dedos de la mano. Sin embargo, al mismo tiempo que el país crecía económicamente, la crisis burguesa que había encarnado Pedreira se siguió agudizando. Con la emergencia cada vez mayor de los sectores medios y el crecimiento de las ciudades, ya en los cuarenta, despegó una novela urbana, la cual veremos en detalle más adelante.

El idealismo nacionalista de Laguerre no evadió, aunque como hemos visto, con cierta ambigüedad de contenido, la crítica contra la hacienda como institución. Sin embargo, conviene recordar que a diferencia de la hacienda cañera, observa con cierta simpatía el mundo de la cafetalera. Con la agudización de la crisis del sector burgués acorralado y su reflejo ideológico en la gestión del E.L.A. en el plano educativo, esa crítica, no obstante, se hizo mínima. Ello se hace palmario en La vigara del

hombre de René Marqués y en La muerte anduvo por el Guasico de L. Hernández Aquino, ambas publicadas en el 1959, y en parte en El tiempo jugó conmigo de J.I. De Diego Padró (1960).

En La víspera del hombre, Pirulo, el protagonista niño en la mirada del narrador observa a Don Rafa, el hacendado cafetalero, a través de una apreciación idealizante, y él habla de éste resulta ser en ciertos pasajes el lenguaje de un intelectual. La nostalgia por el pasado está muy presente en esta novela, y Marqués, incorporando un nuevo horizonte estético a su obra tanto dramática como narrativa, puede ser considerado como el máximo exponente del idealismo nacionalista: "La frenética modernidad y el vértigo de las transformaciones sociales exacerbaron en Marqués ese aprecio por la dignidad y el abolengo de lo viejo, por el mundo de los abuelos que domina tantos textos suyos", y más adelante, en ese mismo ensayo:

"Deslumbró el edificio que Marqués construyó: el soporte era antiguo, como el de las casas que empezaban a restaurarse en el Viejo San Juan, pero era una estructura agornada y reforzada con los materiales más modernos." 22

La exaltación nacionalista es procliva a la idealización y a la consecuente distorsión del pasado histórico. En La muerte anduvo por el Guasico, Hernández Aquino plasmó una novela de corte épico, a nuestro juicio, más cercana a la emoción del romance. Si

22. Díaz Quiñones Arcadio, El almuerzo en la hierba, Río Piedras, Muracán, 1982, ps. 162-3 y 167-8.

bien vale reconocer su fluidez narrativa, también vale señalar su filiación epigona con relación a Los de abajo de M. Asuela. Los sucesos bélicos que relata este autor son una subjetivación artística muy libre que no corresponde a la historia nacional durante el año de la invasión estadounidense.

En El tiempo jugó conmigo, la hacienda como institución se halla en franca decadencia, hasta el grado de que don Oscar, "hacendado" y tío del protagonista-narrador, se ha visto obligado a hipotecar su propiedad para afrontar los estragos que acasieron con el ciclón de San Felipe. En esta novela, la idealización del hacendado nos parece mínima, si se tiene en consideración que el punto de vista del protagonista es al mismo tiempo el de un pariente protegido. Ello no obsta para reconocer que De Diego Padró coincidió hasta cierto punto con el ideario nacionalista. Como bien señala P.J. Soto, en esta novela De Diego pone en boca de don Fausto una concepción ético-determinista de la gente de Coyoaroa (P.R.) que coincide con la de Pedreira,²³ pero estáticamente, el diálogo sobre la hacienda en esta novela es eminentemente realista.

Un dato interesante de esta historia es que don Oscar llega a ser asesinado por el bobo del pueblo y tras el suceso los descendientes pierden la propiedad de la finca Santa Rosa. Con su segunda novela, De Diego Padró, narrador que se había iniciado

23. Soto Pedro Juan, "El isleño", En: Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura, (editado por Asela Rodríguez de Laguna), Río Piedras, Huracán, 1985, ps. 31-40.

como novelista urbano, aborda el mundo rural, pero desde una perspectiva que sigue siendo urbana y en la que importa más la historia personal del protagonista en su lucha existencial que extrapolaciones hacia el pasado histórico.

En ese mismo año 60 aparece El derrumba de César Andreu Iglesias, novela que nos hace recordar estilísticamente a Yuyú. Dotado de un extraordinario excedente en el campo de visión, Andreu Iglesias procede con esta novela a la disección de la clase hacendada ya transformada bajo las exigencias del nuevo colonialismo. En primer lugar, es significativo que en ella el protagonista sea de apellido Pietri, es decir descendiente de un hacendado de ascendencia corsa.²⁴ Pero lo más significativo es que si bien Pietri ha heredado la propiedad de su padre, su conflicto emocional hacia él lo lleva a un rechazo de su rol como agricultor. Su imagen del padre, es decir, del hacendado, es repelente.

La historia de El derrumba se inicia cuando Pietri, tras retornar de la guerra de Corea, viene a hacerse cargo de su propiedad. Andreu Iglesias logra por medio del intercalamiento de un diario, representar la visión de mundo pequeño-burguesa de Pietri, al propio tiempo que narra una historia desde el punto de vista del narrador que pone a prueba su autoridad moral. El resultado es que ante la conducta criminal de Angelito Mulero, un

24. Este dato resulta significativo puesto que los corsos, así como los mallorquines y los peninsulares tuvieron durante el siglo XIX en P.R. el control de los medios de producción por medio del sistema de la hacienda.

cacique moderno, se acobarda en el momento en que presta un testimonio ante el tribunal, aún a sabiendas de que éste le había robado parte de las tierras y de que es culpable por el crimen que se le imputa.

Con El tiempo jugó conmigo, pero sobre todo con El derrumba, en el año 60 toca el fin a la novela de la hacienda. Si bien en el 1978 J.L. González publica Balada de otro tiempo, novela emparentada con esa trayectoria dialógica, y sobre todo, con El derrumba, su postura es realista, obediendo la misma como bien apunta E. Barradas, al propósito de fundamentar una interesante teoría sobre las diferencias del campesino del interior, el idealizado jíbaro, y el agricultor de la costa.²⁵ El hecho de que este crítico señale que Balada de otro tiempo "parece una obra de otra época, una obra vieja",²⁶ tal vez evidencia la muerte de esa tendencia, no como diálogo teórico, sino como materia prima novelable desde el punto de vista nacionalista.

Después de examinar a grandes rasgos el desarrollo de la novela de la hacienda, se hace imprescindible analizar las condiciones en que se produjo y desarrolló la novela urbana. En ella hallamos dos vertientes: una que arranca de las corrientes vanguardistas reaccionando contra el regionalismo, y otra que desde una postura localista se da a la tarea de representar los conflictos humanos del mundo urbano en crecimiento. Aunque el

25. Barradas Efraín, (Reseña sobre Balada de otro tiempo), Revista Iberoamericana, núms. 108-9, vol. XLV, 1979, p. 674.

26. Ibid., p. 675.

primer autor que abordó el tema urbano dentro de un marco nacional lo fue J. Pérez Losada en la primera década del siglo,²⁷ el tema urbano sólo despega decisivamente en la década del veinte. Durante estos años publicaron novelas urbanas Ezequiel Zeno Gandía y Carmela Eulate Sanjurjo e hicieron su aparición los dos escritores que serían la fuente dialógica de las dos tendencias urbanas: J.I. De Diego Padró (la primera) y Emilio S. Belaval (la segunda). Veamos en que consistió la primera.

La década de los veinte se caracterizó en P.R. como en muchos otros países por el influjo de las vanguardias en la producción literaria. Las figuras de mayor relieve a este respecto, lo serían Luis Palés Matos y De Diego Padró, quienes ensayaron un efímero movimiento poético llamado Diepalismo, pero además, por razones que veremos más adelante, junto a ellos valdría situar la obra cuentística de Belaval. Por lo pronto, ocupémonos de la obra realizada por De Diego Padró.

En el 1921, De Diego Padró se había iniciado como poeta, pero cuatro años después salió a la luz Sebastián Guanard, su primera novela, la cual habría de republicar ampliada en el 30, y más aún en el 40, bajo el título En había (El manuscrito de un branquicéfalo). Desconocemos cuál fue el efecto que tuvo esta espléndida novela en el público y la crítica de su tiempo, pero a juzgar por el denso manto de silencio que aún perdura en torno a ella y a toda la obra novelística de este autor (salvo el

27. Padua Reynaldo Marcos, "El manglar: primera novela de la ciudad en nuestra literatura", Claridad, 6 al 12 de marzo de 1981, p. 10.

reconocimiento y el examen que han emprendido los escritores Pedro Juan Soto y Carmelo Rodríguez Torres entre un reducidísimo grupo de críticos), y a despaicho de que le fue otorgado en la última fecha el premio de novela del Instituto de Literatura Puertorriqueña, cabe deducirse que su obra no fue comprendida. Es muy probable que la euforia jibarista nublara el horizonte artístico de la intelectualidad de esos años. Sin embargo, con toda franqueza consideramos a De Diego Padró el novelista de más altos vuelos en toda la historia literaria del país.

De Diego Padró se consagra aún más como novelista en los años 60 cuando refunde En había y publica otras cuatro novelas, concluyendo su labor novelística en el 1973 con El hombracito que vaía en grande, la cual se inscribe en el diálogo sobre la llamada novela del dictador. Para entender el sistema estético de este autor, no debe perderse de vista el espíritu de renovación en que marchó inbuida la vanguardia:

"¿Cómo caracterizar la vanguardia sino por el afán de adelantarse, hacer "otra cosa", afirmarse en la diferencia e ir más allá de las fronteras establecidas? El anticonformismo y la ruptura son los signos más visibles de la inquietud, que, casi sin advertirlo y a veces por gracia de sus adversarios, conduce a la cristalización de una postulación difusa en realizaciones concretas." 28

La gran apertura del vanguardismo, su heterodoxia militante que conllevó un diálogo intenso con el cambio acelerado en la

28. Gullón Ricardo, "Saludo al espíritu de la vanguardia", Revista Iberoamericana, núms. 106-7, 1979, p. 3.

percepción de la realidad, fue el puntal decisivo en la expresión de la estética del mundo abierto. Para ella, el presente dinámico, y por lo tanto, fragmentario y mudable, es la medida de todas las búsquedas. Puesto que el presente es multitudinario y transitorio, a ella le favorecen el azar y el contraste, la novedad y lo exótico, la excentricidad y la epifanía, el absurdo y la transfiguración. En la estética del mundo abierto la vida comienza o se implica en el presente, sea en el material, la forma, el contenido o sus posibles combinaciones. El presente, la contemporaneidad, es fuente de revelación y cambio; el dialogismo es la piedra de toque que lo pone en marcha, que lo desgaja en trozos de experiencias, porque entiende al mundo como un gran texto dinámico en el que todo se está haciendo.

De Diego Padró fue silenciosa, pero tenazmente el iniciador de la poética del mundo abierto en P.R. Frente al regionalismo ruralista fue cosmopolita, frente al pasado idealizado se ubicó en una escritura presente y en un mundo moderno, frente a la palabra convencional y trillada fue erudito y caudalosamente metafórico. Su monologismo centrífugo (o pictórico) ²⁹ se distingue por un hacerse constantemente que lo mismo incorpora giros verbales de P.R. que de España y de otros países latinoamericanos junto a cultismos, neologismos, citas y

²⁹ Por monologismo centrífugo o pictórico entendemos un estilo capaz de potenciar de diversas formas registros primarios y secundarios, los cuales sirven para los propósitos del estilo narrativo unitario. De esta manera, la actitud monológica se interanima y agiliza evitando así una seriedad o formalidad petrificante.

préstamos de otras lenguas, todo en medio de los lenguajes sociales que jerarquizan la novela. No espece a su perspectiva monológica, maneja bien la palabra bivocal, logrando cuando así lo desea estilizaciones objetivas o paródicas excelentes. También es capaz de parodiar por vía de imágenes lógico-objetuales a personajes incidentales como puede verificarse en novelas como En había y El minotauro se devora a sí mismo (1965).

A diferencia de los demás autores del patio, los cuales consagraron sus obras al diálogo socio-político, la realidad social observada en la obra de De Diego Padró se trasmuta en un país imaginario que, aunque se trate de un modo más directo, como en El tiempo jugó conmigo y Un cercarro de dos badajos (1969), se somete en todo momento al realismo abstracto que este autor forjó a la medida de sus concepciones estéticas fundadas en el subjetivismo. Por eso, aunque sus personajes no están exentos de jerarquización social, a De Diego Padró le parece irrelevante encuadrarlos conforme a la sociedad puertorriqueña en un sentido objetivo. Su mirada busca primero en ellos lo particular, y partiendo de la palabra y los actos descritos, se obtiene a menudo una extrapolación. En el caso de los protagonistas Jerónimo Ruiz Iturriburu y Patricio Costa Mir, ambos son privilegiados de extracción pequeño-burguesa. En las alucinaciones o invocaciones fantasiosas de sus protagonistas, hallamos rasgos propios de la sátira menipea, como por ejemplo, la utopía satírica (Pneumolandia) inserta en el capítulo cuarto de El tiempo jugó conmigo o el banquete de los filósofos

interpolado en En habia. En la tendencia a romper con la narración de hechos lineales poniendo énfasis en la capacidad imaginativa de la conciencia, De Diego Padró logró la apertura de la percepción lógica, ampliando y relativizando de esta manera la temática novelesca.

Junto a De Diego Padró, y dadas las afinidades estéticas, podemos situar a obras tales como Los vates (1949) de T. Blanco y El niño de arcilla (1950) de E. Ribera Chevremont. Aunque de un modo distinto, sobre todo en el caso de la novela de Blanco, lo que une a estos tres autores es una percepción occidentalista de la realidad.

Sabido es que De Diego Padró sostuvo en el año 1932 una polémica con Palés Matos en la que defendía un occidentalismo a ultranza contra el mulatismo que éste atribuía al alma puertorriqueña.³⁰ El occidentalismo de Blanco, en cambio, se nos figura más receptivo a la negritud. En Los vates, por ejemplo, Xavier Algora ríe al despertar sin saberlo mientras escucha la música popular de una murga en la calle. Nos parece entender aquí una oposición entre las exigencias que le impone su estrecho mundo pequeño-burgués y la libertad del sentimiento festivo popular. El occidentalismo de Blanco resulta ser el punto de partida para distinguir entre el pragmatismo de su clase y la espontaneidad expresiva del pueblo, si bien en el plano estilístico se trata de un narrador monológico. Otras afinidades

30. Cfr. De Diego Padró José I., Luis Palés Matos y su transmundo poético ("Apéndice"), Río Piedras, Puerto, 1973.

entre estos dos escritores son que, así como los protagonistas de De Diego Padró son escritores, Algora también lo es, además de que igualmente la historia en ambos penetra en estados involuntarios como el sueño e igualmente en ambos esos protagonistas pequeño-burgueses atraviesan una crisis de valores.

El niño de arcilla de Ribera Chevremont, por otra parte, nos parece la más occidentalista de todas las obras ya que esta confesión por su mirada nostálgica hacia el pasado español se mantiene en una nota muy autobiográfica ligada a un mundo familiar de ascendencia europea. Se trata pues de la obra muy personal de un poeta, cargada de una idealización en la que se excluye la realidad más amplia del mundo isleño.

Veamos ahora como se desenvuelve la segunda tendencia urbana, la cual se caracteriza por un diálogo socio-político. Estas dos últimas obras discutidas también deben incluirse en ella, claro está, reconociendo la distinción que las acerca también al occidentalismo de De Diego Padró.

En el año 1935 sale a la luz Los cuentos de la universidad de E.S. Belaval, autor que según Rivera de Alvarez había escrito ya sus relatos entre los años 23 y 29.³¹ Esta magistral colección de cuentos se distingue por su hondo sentido irónico que subvierte como nadie lo había hecho temas sociales como la hispanofilia, la idealización del jibaro, la mentalidad colonizada, el racismo, y la represión sexual. El mismo brinda

31. Rivera de Alvarez Josefina, Literatura puertorriqueña su proceso en el tiempo, Madrid, Partenón, 1983, p. 425.

material suficiente para una novela paródica ya que se trata de toda una gama de tipos que convergen y se relacionan entre sí en la nueva universidad. Los cuentos se centran primordialmente en las visiones de mundo y las actitudes que traen consigo los estudiantes respecto al país, la universidad, las alumnas, etc.

Este libro recibió una crítica desfavorable por parte de Pedreira, el portavoz de la generación del 30, mientras que La llanarada, recibió su espaldarazo intelectual. A nuestro juicio se trató más bien de una valoración ideológica más que estética. Los cuentos de la universidad es uno de los mejores libros escritos en toda la historia literaria del país y con él Belaval se convirtió en un maestro del cuento. Se destaca en este autor un excedente de visión profundo de la realidad social del país ligada al mundo universitario y un despliegue de imágenes carnavalizadas de primera línea, las cuales entablan relaciones dialógicas con Valle-Inclán. De ahí que la crítica definiera como esperpéntico su sistema estilístico. Si entre los escritores del 98 español Valle-Inclán fue el que más se acercó a las estéticas de la vanguardia, siendo, dicho sea de paso, maestro de R. Gómez de la Serna, no nos parece exagerado considerar a este libro como próximo a la sensibilidad vanguardista. Con Los cuentos de la universidad Belaval logró la apertura del material y del contenido.

El efecto innovador de esta obra sirvió de fuente dialógica para las novelas El 20 de febrero (1943) de Laquerre y Enrique Abril, héroe (1947) de J. Felices, las cuales heredaron el humor,

aunque no un manejo profundo de la palabra bivocal. Tres aspectos de relevancia en estas novelas que las hacen anticipadoras de la tónica que prevalecerá en la narrativa de los cincuenta es el marcado acento en el tema del aprendizaje y en el de la alienación, así como el estilo narratorio telegráfico que se propone llegar a un público más amplio.

Gracias a su visión presente de la realidad puertorriqueña refractaria a la exaltación nacionalista de la clase señorial en decadencia, Belaval fue el eslabón entre la crítica de Zeno Gandía y Meléndez Muñoz y el alto compromiso crítico de los narradores del 50. Con Cuentos para fomentar el turismo (1946) manteniendo el realismo grotesco de Los cuentos de la universidad, aunque con un grado menor de bivocalismo en el estilo narratorio, Belaval dirigió la más contundente crítica contra la ideología paternalista y de deferencia prolongada aún en el sistema de plantaciones y nuevamente representó la miseria y la ignorancia del jíbaro, planteando ya aunque de manera incidental el tema del arrabal capitalino que autores como J.L. González y Marqués explotarían en sus obras. Si bien los Cuentos para fomentar el turismo tratan el mundo rural, el tema de la hacienda se observa desde una mirada urbana, razón por la que consideramos a Belaval precursor de esa tendencia.³²

Quando nos referimos a una novela urbana que al enfocar los problemas de la sociedad puertorriqueña cobra relieve por estos

³². Es lo que sucede también con las novelas El derrumbe y El tiempo jugó conmigo.

años, debemos consignar antes que nada, el hecho de que el crecimiento económico de P.R. trajo aparejado un ascenso social que habría de registrarse en la producción artística, aportando esta vez una percepción de marcada tendencia objetivista. Tras la política del Nuevo Trato puesta en marcha por Roosevelt, y favorecida más aún por el cambio en la correlación de fuerzas entre las potencias capitalistas a raíz de la Segunda Guerra Mundial, se inició una nueva etapa neocolonial para los países de América Latina que H. Vidal llama industrialización sustitutiva,³³ y que tuvo también su versión puertorriqueña. En los países latinoamericanos, el cambio de metrópoli exigió que sus estados establecieran alianzas de clase, las cuales facilitarían el proceso de modernización o proletarianización. Así se produjo el fenómeno político conocido como populismo. Su versión en P.R. lo fue a partir de los años cuarenta y con mayor vehemencia en los años cincuenta el abandono del sistema de plantaciones por la importación de capital estadounidense que operaría en la manufactura. Con la nueva estrategia económica se proclamó a principio de los cincuenta el Estado Libre Asociado (E.L.A.).

El E.L.A. trajo consigo un crecimiento económico y al mismo tiempo una creciente crisis social. Entre los años 50 y 60 P.R. cambió de faz; la economía abrió curso para el crecimiento de las capas medias, una buena parte de la población tuvo que emigrar a

33. Vidal Hernán, Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis, Buenos Aires, Hispanérica, 1976, ps. 70-1.

los E.U. para engrosar con el auspicio de la metrópoli las filas del proletariado urbano y rural, mientras que por los años 60 el país por decisión de E.U. fue puesto a la disposición de miles de cubanos que huían de la transformación revolucionaria que se operaba en su país natal. Nuevamente en la historia de P.R. se incorporaba un agente aislante de los procesos sociales o como González diría, se le echó el cuarto piso a la sociedad puertorriqueña.³⁴ A la larga, estos cubanos apoyados por los E.U. encontraron en P.R. un terreno propicio para poner en marcha sus aspiraciones e intereses de clase.

Con el abandono paulatino de la agricultura, los medios masivos de comunicación al socaire de los procesos de acumulación del capitalismo multinacional, fueron jugando junto a la escuela un papel esencial en la transformación de los valores vitales tradicionales por una percepción fetichizada de la realidad.³⁵ Si para Althusser el binomio escuela-familia constituye el aparato ideológico de estado dominante dentro del capitalismo,³⁶ bajo el E.L.A. cada vez con mayor intensidad, y a guisa de progreso, se

34. González José Luis, Op. cit., ps. 11-44.

35. Si la ideología que infunden los bienes materiales depende de lo que Marx denominó fetichización de la mercancía, (Cassigoli A. y Villagrán C., La ideología en los textos, México, Marcha, 1982, p. 92), podemos inferir que este fenómeno llega a ejercer un poder tal que es capaz de crear distorsiones en el sentido mismo de las relaciones humanas y de la realidad en general. De ahí que nos parezca apropiado emplear el concepto percepción fetichizada de la realidad para referirnos al susodicho fenómeno.

36. Althusser Louis, Escritos 1968-1970, Barcelona, Laia, 1975, ps. 140-1.

ha producido el trinomio escuela-familia-~~masa~~-media. En pocos años el clamor de progreso canalizado por Muñoz fue dando lugar a una sociedad cada vez más alienada, dogmática y violenta.

La transición campo-ciudad se recoge en el desarrollo de la cuentística de J.L. González y de un modo intrínseco en su corta novela Paiza (1950), en una novela como Trópico en Manhattan (1951) de G. Cotto Thorner, en la tragedia La carreta (1951-52) de R. Marqués, y en el hecho de que el más consagrado novelista de la hacienda, Laguerre, optara a partir de La caiba en el tiesto (1956) por escribir novelas de fondo urbano. En todas estas obras y en otras que discutiremos en adelante, el diálogo sobre la identidad nacional puertorriqueña que los intelectuales de los treinta diseminaron, se asume como tema de un modo o de otro. No nos parece exagerado afirmar, en cambio, que la clave que une a los narradores del mundo urbano en los 50 y 60 lo fue una concepción conscientemente comprometida del arte literario, por lo que podría aducirse que se trató de una literatura de resistencia cultural.

La marcada voluntad por el compromiso socio-político que enfoca eminentemente los conflictos que se hallan a la orden del día, encontró, aunque no exclusivamente, una fuente dialógica en la obra de los escritores estadounidenses de la llamada Generación Perdida, sobre todo Hemingway y Faulkner. Ello se hace palmario en la concepción conductista en la transmisión de la palabra ajena, así como en la apertura espacio-temporal de la historia. Cabe deducirse que el compromiso socio-político explica

el objetivismo y la intención de ejercer influencia en un público más amplio. La palabra en estos autores sirve, pues, a los propósitos del objetivismo. La estilización, por ello, ocupa un lugar esencial en la transmisión de la palabra ajena, tendiendo más hacia la parodia que hacia la idealización.

Las visiones de mundo de estos autores forman un abanico dentro de la opción política independentista que actúa como resorte de sus obras. Marqués era nacionalista; diametralmente opuesto a él podríamos ubicar a Andreu Iglesias, marxista anti-dogmático y junto a él a Soto y a González. Andreu Iglesias y González tienen en común la concepción marxista de la historia, en el primero de inclinación dialógica y en el segundo (para aquel entonces) un tanto dogmática. A nosotros nos parecen más afines entre sí Andreu Iglesias y Soto, ya que en ambos la expresión popular tratada paródicamente es más fuerte. Si bien Díaz Valcárcel se caracteriza por la psicologización de la realidad en muchos de sus cuentos, su primera obra debe ubicarse entre el intelectualismo marxista de González y el realismo nacionalista de Marqués. En resumidas cuentas, a todos, lo que los une es una gran protesta contra el sistema colonial remodelado por el E.L.A. De todos ellos dejaremos de lado a Marqués, ya que su única novela durante los 50 y 60, como ya vimos, se inscribe en el diálogo sobre la hacienda, claro está para los fines de este examen.

La primera obra de carácter novelesco en la que ya se perfila claramente la nueva sensibilidad de signo realista es

Países. En esta novelata se presenta la decadencia de la agricultura insular, así como el arrabal citadino y la urbe de Nueva York como medios sociales de perdición a los que la circunstancia histórica conduce fatalmente. La imagen del puertorriqueño pobre es la de un ser despojado de opciones. Aquí es que surge el tema de la delincuencia, ya sea como modus vivendi de un lumpen (el otro) o como abulia (Andrés). Sólo en el caso de Perucho, cuyos razonamientos nos parecen forzados, lo cual indica probablemente una simpatía de este autor (en aquel entonces) hacia el realismo socialista, hay una voluntad de cambio social inalcanzable para Andrés, el protagonista trágico.³⁷ Un aspecto importante en esta novelata es la retrospectiva intercalada y reiterada por medio de la cual el lector obtiene un panorama amplio que sugiere el fracaso endémico del sistema colonial para los desposeídos. En este sentido, González incorporó la apertura formal de la historia.

Otra obra que enfoca el tema de la emigración con matices trágicos es Tropico en Manhattan de Cotto Thorner. El contenido de esta novela redonda, por un lado, en la afirmación de la identidad nacional contrastada por el medio extraño de la urbe y de un modo de ser propio de los estadounidenses, y por otro,

37. Nos referimos a la tragedia como representación artística, observando los siguientes rasgos que a la luz de Aristóteles y Hegel, Sánchez Vázquez consigna: "la naturaleza trágica del conflicto proviene de una serie de imposibilidades humanas: a) imposibilidad de descartar el fin por el que se lucha; b) imposibilidad de alcanzarlo felizmente (sin arrostrar la muerte o el fracaso); c) imposibilidad de renunciar a la lucha. (Sánchez Vázquez Adolfo, Las ideas estéticas de Marx, México, Era, 1981, p. 122).

de la realidad. Y es que Andreu llevó la objetivación a un alto grado; la conducta de los personajes conjuga al mismo tiempo una fina percepción psicológica y una ideología afin a la extracción social. De ahí que sus estilizaciones sean profundas y que exista una marcada inclinación a que sus mundos sociales se ramifiquen dialógicamente, interactuando con las acciones narradas. Esto lleva, por otra parte, a recrear la sociedad como una multiplicidad de intrigas que se entrecruzan y se hallan en proceso de ser, y a desacralizar el papel que juegan sus protagonistas (Marcos Vega y José Dolores Pietri), los cuales se representan más bien como antihéroes.

Andreu Iglesias, y en esto es el más directo discípulo de Zeno Gandía, logra una considerable descentralización del mundo narrativo; el ejemplo más conspicuo de ello lo es Una gota de tiempo, novela en la que el protagonista es la realidad social que la puebla. Se saca en claro al leer estas obras que a Andreu le interesaban más los procesos sociales dentro del contexto de la lucha de clases que la personalidad por sí sola o concebida cerradamente, al mismo tiempo sabía captar y describir elocuentemente aspectos sutiles de los personajes.

Esta percepción del movimiento social como un todo que interactúa de múltiples maneras, permite la apertura incluso a esferas clandestinas de la vida social como pueden ser el adulterio, el bajo mundo, o bien una historia que se prolonga en un presidio. A veces el espeño abarcador lo lleva incluso a intercalar instantes de alguna historia marginal, pero cargada de

capta en la representación de los personajes de origen isleño la portación al mismo tiempo de posiciones ideológicas progresistas (Antonio, Juan Marcos) y reaccionarias (Lencho, Yeyo), aunque las soluciones de esta novela nos resultan maniqueas.

Junto a lo que se ha venido a llamar "novela de la emigración", surge además una novela de ambiente local urbano y semiurbano. Sus representantes son Andreu Iglesias, Soto y Díaz Valcárcel.

A mediados de los años 50, Andreu Iglesias, quien se había distinguido por años como líder sindical y militante del Partido Comunista, asediado por un panorama político decepcionante, opta por un "exilio voluntario" a la región de Maricao al oeste de la Isla.³⁸ En el campo construye una casa y se dedica a escribir. Se trata del principio de una de las obras más lúcidas que se haya concebido sobre la realidad social del país. Con Los derrotados (1956), Una gota de tiempo (1958) y El derrumbe (1960), Andreu Iglesias favorecido por un excedente de visión extraordinario, explora tres fenómenos sociales de la época: el ilusionismo y el idealismo en las acciones de guerra del movimiento nacionalista, el racismo y el arribismo clasemediero y la prolongación y renovación en el mundo agrario del autoritarismo heredado de la visión de mundo señorial.

Los rasgos más llamativos de esta obra deben verse a la luz de la particular profundización del narrador en la objetivación

38. Fromm Georg, César Andreu Iglesias, Río Piedras, Huracán, 1977, p. 104.

dramatismo como en el caso de un chulo sádico que corta con una navaja la espalda de una prostituta (Los derrotados) o el caso de una niña que mientras duerme llega a ser mordida por un par de ratas (El derrumba).

La profunda capacidad de observación en Andreu y su visión dialógica de la realidad se organizan gracias a la intriga que unifica la forma interna. Fuera de la arbitrariedad de los capítulos, la historia puede adquirir movilidad semántica gracias a la duda provisional³⁹ la palabra interior con cambio de punto de vista ajeno en discurso directo y gracias al azar creador capaz de intersectar el curso de otra historia paralela y contigua. Estos rasgos los hallamos con mayor vigor en Una gota de tiempo, novela que además tiene mucho de teatral.⁴⁰

La objetividad de Andreu Iglesias le permite una precisión significativa en la estilización y los actos narrados, pero también una toma de distancia respecto a ellos que puede redundar en una mirada paródica. Las estilizaciones paródicas se producen casi siempre por la interiluminación que el sentido del discurso

39. Llamamos con este nombre a un dato que el narrador introduce y que al mismo tiempo cambia el curso de las expectativas fundadas a lo largo de la relación, pero que puede ser tan sólo un ardid para conferirle mayor densidad semántica a la narración. Con la duda provisional, el narrador logra representar el carácter contradictorio de la vida humana, tendiendo con ello a una ambivalencia que favorece la intriga.

40. Andreu Iglesias poseía grandes dotes para el teatro, y de hecho en el 1958 ganó con El inciso hecho, obra de intención satírica, una mención honorífica en el certamen del Ateneo Puertorriqueño. Resulta curioso que Una gota de tiempo fue escrita para la misma época de esta obra.

narrativo implica respecto a alguna estilización ulterior. Puesto que la verdad ajena está engarzada a la palabra misma de donde procede, no sólo le concede importancia al diálogo directo e interior, sino a un género primario escrito como el diario, el cual, al ser intercalado reiteradamente en El derrumbe, sirve de testimonio y hace de la novela una forma arquitectónica abierta.

En la obra de Andreu Iglesias hay una tendencia muy marcada a la apertura. Por eso, a diferencia de las obras discutidas de autores como González y Marqués en las que se resuelve la historia de manera trágica, la apertura, ese mundo dinámico que parece rehacerse y que concluye siempre con una nota abierta al futuro, significa para nuestro autor la posibilidad del cambio, la comprensión de que los procesos históricos son más poderosos que una sola voluntad individual, que una sola conciencia. Es aquí que se nos confirma la visión dialógica de Andreu, o bien dialéctica según la concibió él de toda realidad social.

Andreu Iglesias no sólo fue honradamente objetivo y consecuente con su percepción dialéctica, sino que tuvo una gran capacidad para la comprensión del otro, tanto en cuanto al punto de vista divergente de sus personajes, como en cuanto a la mujer y la juventud:

"Guguí trataba de proteger su falda con una mano. En la otra sostenía su pequeño diploma envuelto en un pañuelo. La lluvia la salpicaba el rostro, y entre sus gotas frías sentía el calor de las lágrimas. ¿Por qué había ido a la graduación? ¿Y por qué su abuela también..?
Hubiera preferido quedarse con sus compañeras. Habían anunciado que se bailarían. Se admirarían entre sí los

trajes, se contarían sus cosas... ¿Qué sabía su abuela de eso? No hizo más que asomarse por la puerta de la escuela y sentenció: "Va a llover a cántaros". Y la tomó por un brazo y la arrastró hasta el yip. Lolo la recibió con una sonrisa burlona. Ella se sintió secuestrada." 41

En este pasaje se estila lo que nosotros denominamos comprensión empática tan característica en Andreu Iglesias y presente también en autores como Meléndez Muñoz, González, Soto, Carrero, L.R. Sánchez y Díaz Valcárcel. La comprensión empática se manifiesta como una representación sensibilizada de los hechos en la que concurren al mismo tiempo ya sea una visión angustiada o una dificultad física ajena y la reivindicación estética que sabe comprender su instancia humana más profunda. El narrador, por un lado objetiva un vicisitud que se ciñe a la sociedad refractada, pero puesto que su distancia y su sabiduría lo privilegian, toma la ruta del contraste entre adversidad y belleza, pues una y otra realmente no se excluyen como tampoco se excluyen el regocijo y la fealdad.

Cuando la comprensión empática se manifiesta en la intención del narrador se destruye la crisis que comporta el maniqueísmo y toda posibilidad de dogmatismo artístico. La comprensión empática constituye la presunción de que todo en la vida es dinámico y transitorio, de que todo lo existente pertenece a una totalidad mayor que a la vez priva y provee, muere y se regenera. En contraste con la idealización que observa y cosifica la imagen

41. Andreu Iglesias César, El derrumba, Río Piedras, Huracán, 1981, ps. 113-4.

unilateralmente, la comprensión empática y su solidaridad sensibilizada contempla al ser en su contexto material vivo y socialmente incompleto. Con ella, el autor pone de relieve que bajo toda la parafernalia de la civilización el ser humano es auténtico en su naturaleza primaria y en su verdad universal.

Una percepción de esta índole es sólo profunda en el terreno de una conciencia antidogmática ⁴². Por eso, a Andreu Iglesias le tocó el privilegio de realizar una pequeña revolución en el realismo crítico de estos años. De hecho, si alguien merece ser considerado el heredero más decisivo de la aportación de Zeno Gandía y Meléndez Muñoz a la novela, ese fue él. Con su obra contribuyó a relativizar el punto de vista, desollinó de patetismo el diálogo sobre la tragedia del puertorriqueño y con una novela como El derrumba logró la apertura de la forma arquitectónica.

Tanto en la comprensión empática como en la inserción del artista en el entorno popular de donde deriva estilizaciones efectivas que a veces se matizan de una intención paródica, así como en la legitimación de giros regionales al estilo narratorio, Soto es el narrador que más se asemeja a Andreu Iglesias en la

⁴². Una muestra de ello son estas expresiones suyas cuando salió El francotirador de Soto: "Cada quien puede interpretar la novela como le plazca. Hasta la propia interpretación del autor puede ser una -y sólo una. La variedad de interpretaciones es, quizás, el rasgo más valioso de la novela como género literario. Mucho de su valor radica en las preguntas que provoca. Y ésta de Pedro Juan no invita a pocas." (Soto Pedro Juan, El francotirador, Río Piedras, Huracán, 1978, (contraportada citada de Claridad, 7 de diciembre de 1969).

novela. Todos estos rasgos los hallamos presentes en la colección de cuentos Spika (1957) y en Usnail (1959), su primera novela.

El compromiso socio-político en Usnail toma como tema el municipio de Vieques, pequeña isla de pescadores al sureste de P.R. ocupada y mancillada desde los años cuarenta por la marina de guerra estadounidense. Usnail, hijo bastardo de un funcionario estadounidense y de una pobre isleña negra, y cuyo nombre fue tomado de un buzón del correo de E.U., por ignorancia de su madre, crece en esa isla y cuando marcha a San Juan con el objeto de ampliar su vida, sobreviene la desgracia. Tras haber asesinado a un marino estadounidense por una riña en torno a una prostituta, lo llevan a un cuartel de la policía y lo creen loco. En este final se representa la furia subterránea con que la opresión del colonizado revierte en violencia contra el colonizador. Se trata hasta donde tenemos noticias de la primera novela negrista, lo cual es revelador de que el tema de la identidad nacional se concibe dentro de unos parámetros mulatos. En el epílogo hallamos un dialogismo con Andreu Iglesias y en el aspecto trágico con González y Marqués.

En Usnail, la importancia que le concede su autor a la estilización es sobresaliente hasta el grado de que en el libro primero el habla popular se infiltra en el estilo del narrador. Pareciera como si Soto se sintiera tentado a adoptar esa variación dialectal. Precisamente, la estilización profunda va a ser una constante en todas sus demás novelas. En Ardiente suelo, fría estación (1961) estiliza tanto cierto dialecto rural como el

habla contaminada por el inglés de un puertorriqueño joven criado en los E.U. En esta novela nuevamente aborda el diálogo sobre el colonialismo, dramatizando la falta de identidad cultural en aquellos paisanos que ni pueden compartir del todo el mundo cultural estadounidense, ni han compartido del todo el mundo de P.R.

Ya en Ugail Soto revelaba una tendencia a la descentralización de la historia, pero la novela que mejor representa este aspecto es El francotirador (1969). En ella, Soto se propone el ambicioso proyecto de demostrar que la identidad nacional se desenvuelve como una pluralidad dinámica. Como motivo toma a la sociedad cubana contemporánea, a disidentes y adeptos a la revolución, y por medio de la ruptura de la linealidad cronológica en narraciones intercaladas, hace al mismo tiempo un esfuerzo por objetivar a la sociedad puertorriqueña a través de los ojos de un intelectual cubano que llega a la Isla invitado por la universidad. Todo esto es importante ya que es indicativo de una relativización del punto de vista y una consecuente superación del pathos en la novela sobre el diálogo en torno a la identidad nacional.

Gracias a la novela urbana de carácter socio-político, la novela puertorriqueña fue experimentando una evidente maduración durante los años 50 y 60. Con la relativización del punto de vista, el dialogismo y la ruptura de la representación espacio-temporal lineal se abrió una brecha para la narrativa de los años 70. Al incorporar una perspectiva popular más profunda, Andreu y

Soto aliviaron el patetismo independentista, confiriéndole una mayor totalización a la realidad social refractada. En Andreu ello se explica como una apertura que examina a la sociedad entendida como un proceso que se está haciendo. En Soto, la apertura lo lleva a que en El francotirador, por ejemplo, se rebasen los límites socio-culturales insulares, que si bien la novela de la emigración ya había explorado, no había ocupado un lugar tan primordial.

Tanto en el mundo social ajeno como el propio (P.R.) que representa El francotirador concurre una profundización sustancial del dialogismo interno de la palabra, aspecto que llegaría a adquirir una expresión más plena con Figuraciones. Tanto con El francotirador como con Temporada de caudales (1970), Soto al entablar contacto dialógico con la obra de De Diego Padró, logró una síntesis de las dos ramificaciones de la novela urbana. Con sus obras, De Diego Padró aportó entre otras cosas el cronotopo de la conciencia imaginativa.⁴³ Personajes como

43. Bajtín toma de la física einsteniana el término cronotopo para con ello definir la conexión intrínseca de las relaciones temporales y espaciales que se expresan artísticamente en el texto literario: "En el cronotopo artístico literario los indicadores espaciales y temporales están fundidos en un todo concreto cuidadosamente premeditado. El tiempo, por así decir, se espesa, se encarna, llega a ser artísticamente visible; asimismo, el espacio llega a cargarse y responder a los movimientos del tiempo, el asunto y la historia. Esta intersección de ejes y fusión de indicadores caracteriza al cronotopo artístico." (Bajtín M.M., Dialogic, p. 84). De esta manera, puesto que en las novelas de De Diego Padró la conciencia es altamente creativa y suele transgredir el tiempo y el espacio a partir del primer plano ficticio, nos parece pertinente hablar de cronotopo de la conciencia imaginativa.

Jerónimo Ruiz Iturriburu, Sebastián Guenard y Patricio Mir Costa son dentro de sus respectivas obras grandes noveladores de la realidad. Con ello, y gracias a la epifanía, De Diego Padró logró la ruptura de la lógica narrativa lineal o en otras palabras, relativizó la dimensión espacio-temporal de la historia. Con ello, ya la representación no se limitaba a una secuencia de hechos, sino a hechos subjetivos y objetivos entrelazados y a veces fundidos de tal modo, que su autor logra dos niveles de ficción, confiriéndole así a la historia una categoría casi onírica. Precisamente este modelo de realidad cobra expresión en las novelas antes citadas de Soto. La impronta de De Diego Padró, inclusive se destaca en alguno que otro momento en el estilo mismo: "...archiconocedor del espíritu occidental, sapientísimo maestro japonés y de otras zarandajas" ⁴⁴.

Al mismo tiempo que Soto alcanzaba esa fusión, la novela urbana de carácter socio-político que se seguía cultivando por esos años mostraba la misma maduración cuyo común denominador lo fue sobre todo la profundización en el dialogismo interno de la palabra de inclinación paródica. Dos ejemplos de ello son Raquelo tiene un mensaje de J. Carrero, ⁴⁵ la más vigorosa crítica contra la mediocridad del Departamento de Instrucción Pública del E.L.A., y la mentalidad tecnocrática del nuevo P.R., y Veinte

44. Soto Pedro Juan, Temporada de duendas, México, Diógenes, 1970, p. 34.

45. Aunque ganadora del primer premio del Ateneo Puertorriqueño correspondiente al 1967, esta novela sólo fue publicada hasta el 1970.

siglos después del homicidio (1971) de C. Rodríguez Torres la cual al incorporar la percepción bergsoniana-proustiana del tiempo, plasó una novela abierta. Al año siguiente apareció Mambri se fue a la guerra, novela corta de González en cuya historia se hace claro una marcada apertura del autor hacia el mundo. Concluido nuestro examen dialógico sobre el desarrollo de la novela puertorriqueña, pasemos ahora a un análisis de cuál fue el papel que jugó Figuraciones a la luz de esta trayectoria.

Una lectura de los cuentos y noveletas del primer Díaz Valcárcel revela ante todo a un escritor eminentemente realista y urbano que se afanaba por explotar escenarios tales como la participación puertorriqueña en la guerra de Corea y los conflictos humanos del mundo provincial de los municipios y de la ciudad en el nuevo P.R., coincidiendo en ello con autores como González, Marqués, Andreu y Soto.

El tono de estos primeros relatos se caracteriza, a grosso modo, por una percepción monológica y una seriedad que a veces raya en una actitud francamente tendenciosa. La palabra ajena suele objetivarse en el texto de un modo muy discreto muy a tono con la actitud altamente racionalista que permea en todos ellos. Pareciera, se experimenta al leerlos, como si el cuidado extremado de la forma fuera en detrimento de la expresividad. El objetivismo emparentado con el enfoque conductista le imprime a la narración cierta sobriedad que escapa al lirismo, tendiendo moderadamente hacia la parodia.

La representación en estos relatos se centra de tal modo en la conducta humana que se tiende a la subestimación del trasfondo ambiental. Por eso, el contexto material a veces puede advertirse como una escenografía que el narrador fija sirviendo a un propósito estrictamente incidental respecto a lo que se cuenta. Este aspecto, claro está, implica una reacción contra el jibbarismo literario tan proclive a la descripción de la naturaleza. La puesta en relieve de las anécdotas, por otro lado, suele fluir cargada de patetismo con cierto matiz freudiano, el cual no resulta raro que adquiera la imagen de una visión alucinada.

En estos relatos ya se advierten los temas y ambientes que amueblarían en buena medida la historia de "un hombre que se enferma en un país extraño". En cuentos como El asedio, La mente en blanco, El sapo en el espejo, en la noveleta El hombre que trabajó lunes (1956) y en Inventario (1975),⁴⁶ entre otros, encontramos su particular enfoque psicológico y el tema del hombre alienado que volverán a cobrar vida en la historia de Eddy Leiseca; en cuentos como La muerte obligatoria, El alcalde, María y Sol negro, el ambiente municipal que se refracta en las cartas de los padres de Eddy, y en Proceso en diciembre, El soldado Damián Sánchez y Napala, el tema de la guerra tan vivamente reelaborado en la parodia de Cristato Aguayo.

46. Todos los relatos aquí citados excepto las novelas El hombre que trabajó lunes e Inventario, aparecen en la antología Panorama (Narraciones 1955-1967), Río Piedras, Cultural, 1971. Inventario, pese a que fue publicada en el 1975 es una novela anterior a Figuraciones.

La toma de conciencia que se operó en Díaz Valcárcel en España al percatarse de las nuevas posibilidades que abría el dialogismo interno de la palabra y la estética abierta en general, redundó en una reacción contra su monologismo que suscitó el boom y respaldó la pluralidad discursiva de ese país, pero que pudo haber sido abstraído en P.R. antes de su partida en 1969. Así como Soto en un ánimo de ponerse al día estéticamente con los alcances de los narradores latinoamericanos de los sesenta retomó a De Diego Padró, Díaz Valcárcel hizo otro tanto con Belaval. Ello, inclusive se hace manifiesto en las propias palabras de Díaz Valcárcel al interior de Figuraciones: "En Borinquen Belaval, tan bueno como el mejor." (p. 298).

El otro escritor nacional que se halla implicado dialógicamente en Figuraciones es, como ya vimos, Soto, amigo personal de Díaz Valcárcel. Al publicar El francotirador, Soto sentó un precedente importante que le sirvió como un motivo de superación a nuestro autor, lo cual se halla parodiado en la referencia que hace Eddy de Mancio al comentar que escribió El tirador (El francotirador) y Estación de brujas (Temporada de duendas) (p. 72). Pero además, cabe presumirse que junto al dialogismo estilístico señalado en el segundo capítulo, Díaz Valcárcel tuerce de tal modo la representación de la realidad en los enunciados confesionales y novelescos de Figuraciones, que esa ambigüedad espacio-temporal puede haber entablado relaciones dialógicas con la nueva percepción representada por De Diego Padró y presente en Soto. Esto lo planteamos tan sólo como una

hipótesis, ya que la percepción espacio-temporal abierta es, no obstante, un percepción estética bastante extendida en la literatura mundial, además de que en el primer Díaz Valcárcel hallamos ambigüedades espacio-temporales parecidas.

¿En qué medida Figuraciones además de ser innovadora, fue una obra profunda? Más que ningún género novelesco de su tiempo, Figuraciones alcanzó la síntesis de las percepciones estéticas más productivas en el desarrollo de la novela puertorriqueña: realismo crítico y poética abierta. Ambas tendencias se entrelazan y complementan al mismo tiempo en una concepción del arte literario orientado hacia la liberación socio-política. Pero lo más importante es que en el campo de visión de Díaz Valcárcel confluyen a la vez una dimensión individual y otra social, un sentimiento patrio y otro internacionalista. Ello radunda en una exploración del modo de ser del colonizado y en la identificación del colonialismo como una condición intrínseca al capitalismo.

Toda colonia es una entidad social cosificada; así como una mercancía, tiene para la metrópoli un valor de uso, al igual que sus pobladores que valen primero como hombres-hora y después como seres creativos. Para el capitalismo no hay nada más hostil que la libre creatividad ⁴⁷. En su razón de ser la "creatividad" que contempla el capitalismo sólo va aparejada al trabajo enajenado, a la reproducción de las relaciones de producción. Como actividad económica tiene que ver con el arte en lo que respecta al valor

⁴⁷. Para una visión amplia y profunda de la relación entre arte y capitalismo véase Sánchez Vázquez Adolfo, Op. cit., nota núm. 37.

de cambio de la obra vista dentro de un contexto de cultura oficializada. Por consiguiente, si la colonia es para la metrópoli medio de producción y su hegemonía se opone a un sincero y desinteresado desarrollo del arte, cabe deducir que el colonialismo es todo lo contrario de la creatividad. En el plano cognoscitivo implica inclusive una barrera epistemológica. Con relación a los niños Piaget ha dicho:

"El desarrollo de la inteligencia supone cierto interés o curiosidad en el individuo. Cuando el medio social es rico en sugerencias e incitaciones de esta índole, cuando el niño vive en una familia donde abundan las ideas y donde se analizan los problemas, hay un adelanto en su desarrollo. Por el contrario, si el medio social es ajeno a todo ello, hay un retraso inevitable." 48

Creemos que esta apreciación puede ser en mayor o menor medida extensiva a la vida social de los países. En el caso de una sociedad como la puertorriqueña donde existe una legitimación y hasta dogmatización del colonialismo a la par con una negación sistemática y consecuente de todo proceso de autogestión, se dramatiza la falta de un ambiente rico en diálogo, conocimiento y creatividad. Cuando nos referimos a estos términos hablamos de todo tipo de actividad intelectual, artística y científica dirigida a un mayor grado de salud social. P.R. adolece y adolece en términos generales de ese tipo de orientación. Si podemos decir que han habido instituciones como el Instituto de

48. Piaget Jean (entrevista), Conversaciones sobre la nueva cultura, Barcelona, Kairós, 1973, p. 79.

Cultura Puertorriqueña preocupadas por fomentar las expresiones culturales del país o la Universidad de Puerto Rico, pero todas ellas no se pueden entender sino dentro de los parámetros del E.L.A. La actividad creativa y científica a la que nos referimos requiere de una transformación total que contemple la disolución del colonialismo y ponga en marcha estos aspectos al servicio de un progreso lo mayor auténtico posible. El P.R. que dejó Díaz Valcárcel cuando optó por salir en 1969 a España apuntaba a todo lo contrario de esas actividades.

Cuando a fines de los años treinta un sector profesional proveniente de la clase hacendada moribunda comenzó a dar forma a lo que sería el E.L.A., el andamiaje ideológico se construyó sobre los condiciones intrínsecas a su clase en crisis:

"Esta se basaba sobre la concepción de un mundo maniqueo: la división fundamental de la sociedad se daba entre los buenos -el pueblo- y los malos -los enemigos del pueblo-, que eran los grandes intereses económicos explotadores (las corporaciones del capitalismo de plantaciones) y los políticos corruptos que permitían dicha explotación. La realidad estructural estaba presente en la ideología PPDista, sólo como marco o escenario de esa lucha maniquea y no como factor determinante o principal." 49

El maniqueísmo concibe al mundo monológicamente y puesto que en el fondo del Partido Popular Democrático no subyacía una crítica contra el capitalismo, sino contra la forma en que se

49. Quintero Rivera Angel G. "La clase obrera y el proceso político en Puerto Rico", Revista de Ciencias Sociales, núm. 1, vol. XX, 1976, p. 25.

había operado,⁵⁰ en ello radicaba la semilla de la crisis y eventualmente, a medida este sector fue adquiriendo poder y pronunciándose como clase ligada a la actividad manufacturera fundada en la importación de capital, con ello creció también el autoritarismo.

La concepción monológica del populismo se hizo realidad con el andamiaje que los intelectuales de los 30 habían forjado. De ahí que el símbolo principal del P.P.D. fuera el jíbaro. No resulta extraño que la superestructura ideológica diseñada por el Departamento de Instrucción Pública (D.I.P.) adoptara para los currículos de español principalmente, la lectura y discusión de aquellas obras que como Isla Carrera (1938) de M. Méndez Ballester y Terraço (1948) de A. Díaz Alfaro y las novelas de Laquerre, las cuales implicaban una clausura con el mundo de las plantaciones, idealizaban el pasado o elevaban la imagen del jíbaro.

El efecto de este proceso de ideologización tuvo no escaso alcance en la conciencia de las generaciones que crecieron bajo el E.L.A. Además del consecuente escamoteo y tergiversación de la historia nacional y la puesta en primer plano de la literatura española, no siempre la mejor (cfr. ps. 218-19) la puesta en relieve de los autores nacionales más conservadores y la orientación ideológica conservadora propulsada por el D.I.P. debilitaron el desarrollo de una conciencia crítica y creativa

50. Ibid., p. 25.

51. Precisamente ese atraso ideológico aparece rebajado en Figuraciones en la parodia de Armanda y de Nicanor Ríos. En esta última carta asistimos a una clara burla al populismo telurista, la hispanofilia y la mediocridad de la educación impulsada por el D.I.P., así como al provincianismo colonial.

El autoritarismo del E.L.A. se redujo al inmovilismo de cierto modelo reformista impulsado bajo el fervor de una unidad social inexistente (monologismo ideológico). En el fondo, las decisiones tomadas en Washington se aprovechaban o acataban y las luchas sociales domésticas se mantenían bajo control. Ello significó que en las décadas de los 50 y 60 el E.L.A. tuviera control tanto del movimiento sindical como estudiantil. El autoritarismo estadolibrista y su incapacidad para prever y promover la necesidad de una liberalización gradual de los poderes políticos, redundó a la larga en una crisis de esa misma burguesía local.

La ideología colonial del E.L.A. se halla parodiada en Figuraciones por medio del collage "Leyendo El Mundo". Si bien se entiende que muchas de las posiciones ideológicas de los

51. Esa insuficiencia unilateral que la ideologización del E.L.A. por medio del D.I.P. ha mantenido por décadas ha redundado en una imagen incompleta de la literatura puertorriqueña que no sólo ha sido de alcance nacional. De esta manera, llama la atención de que en un libro de J. Franco sobre la modernidad en la literatura hispanoamericana publicado en 1967, no se tome en cuenta a autoras como De Diego Padró y a Belaval, y sólo se comenta, además de la obra poética de Palés Matos, la obra de los autores que más fama han adquirido bajo el E.L.A.: Laguerre y Marqués. (Franco Jean, The modern culture of Latin America: society and the artist, London, Frederik A. Praeger, 1967, ps. 247-8).

escritores de esas columnas propias del diario más influyente en aquellos años corresponden al anexionismo insular aspirante a convertir el país en un estado de E.U., también ellas constituyen la consecuencia lógica del E.L.A. Por eso, la distinción que debe establecerse entre la palabra altamente tendenciosa de un Comas Guerra o un Misla Aldarondo y el estilo calmado de un Alex W. Maldonado es de forma y no de fondo.

Debido al autoritarismo colonizado que emergió con el E.L.A. como instrumento de una clase que se fue definiendo, su futuro ideológico parasitario no podía menos que intensificarse. El P.P.D. primero se dividió y a raíz de ello perdió la gobernatura en el año 1968 frente a otro sector local burgués ligado a la actividad financiera y más íntimamente vinculado al capital estadounidense.⁵²

Esta suplantación del poder fue el producto de varios factores en juego. Después del año 59 el populismo cayó en crisis; tras la Revolución Cubana, al huir de Cuba miles de emigrantes incondicionales al capitalismo, E.U. les dio libre acceso a P.R. y el gobierno del E.L.A. dio el visto bueno a esta repoblación del país. A su vez, la llegada de los cubanos exiliados al país, el crecimiento de la casta de veteranos de guerra que habían participado en los conflictos bélicos de la Segunda Guerra, Corea y más tarde Vietnam y la efectividad de la guerra fría dentro de un mundo de por sí colonial, transformaron

52. Mattos Cintrón Wilfredo, Puerta sin casa: crisis del E.S.P. y engrucijada de la izquierda, San Juan, La Sierra, 1984, p. xvi.

a P.R. en un país cada vez más alienado, dogmático y violento. Por eso, un discurso demagógico de político o tendencioso de los columnistas de El Mundo arriba citados, y un rasgo como el de la lengua contaminada de anglicismos de un A.W. Maldonado, son testimonios reveladores del gran autoritarismo que imperó en P.R. durante las décadas del 50 y el 60. El mismo se halla rebajado no sólo en "Leyendo El Mundo", sino, más aún en la sociedad que el narrador parodia en la biografía de Cristeto Aguayo y en la del bardo que recita en "spanglish". En la parodia de Cristeto Aguayo y en otros enunciados que representan a la sociedad puertorriqueña como la primera carta de Olga Vázquez, las del Dr. Winston Olmo y los "Diálogos en Nebraska Heights, P.R." se halla rebajada la conducta colonizada de los sectores medios.

El E.L.A. favoreció la autocondena ideológica del nacionalismo; la inmigración cubana y la guerra fría esparcieron por doquier un fuerte sentimiento anticomunista, pero lo más grave de todo es que el autoritarismo seguía campeando en las huestes independentistas. Si bien habían conciencias críticas como la de Andreu Iglesias, G. García, G. Froma y otros agrupados en torno a la revista La escalera, el movimiento independentista en general seguía en manos conservadoras. El culto a la personalidad prevaleció por encima del diálogo. La lucha exclusivamente antimperialista heredada del nacionalismo opacaba la percepción que diera como fruto un proyecto de cambio social profundo. En el fondo, la falta de una concepción profunda de la

historia socavó una orientación revolucionaria que pudiera, por ejemplo, desarrollar una campaña por una educación liberadora.

En Figuraciones estos sectores también se hallan representados e implicados. Por un lado, se trata de una obra dirigida a un lector independentista; por el otro, entre sus personajes, Eddy, Yolanda, Akiro, Graciela, Mancio y Miguel son independentistas. Veamos primero como Díaz Valcárcel caracteriza a sus personajes y luego tengamos en consideración su postura como participante que dialoga con esa corriente de pensamiento.

Una de las cartas más interesantes desde el punto de vista político es aquella en la que Graciela revela todo lo que aconteció en su nuevo trabajo (ps. 230-33). Lo primero que salta a la vista es el partidismo, el cual, ha sido muy común en la vida política puertorriqueña con un incremento a partir del año 69 cuando llegaron los anexionistas al poder. En la conducta de la cubana que rivaliza contra Graciela, Díaz Valcárcel busca dramatizar, por otra parte, cómo los extranjeros han desplazado a los trabajadores nativos. Pero lo que más nos interesa señalar aquí es el reformismo independentista. Es claro que Graciela se pronuncia en sus dos cartas como partidaria de la independencia del país, pero al mismo tiempo respeta excesivamente las leyes coloniales. Su conciencia política es muy epidérmica, ya que habiendo sido discriminada opta por renunciar a sus derechos laborales e individuales. Iglesias, el jefe al que ella considera como "patriota" se presenta a raíz de su oportunismo como un

farsante que "cree en esas mismas ideas independentistas, pero eso sí con orden y religión y leyes." (p. 41).

Este sistema de creencias de carácter reformista ha tenido su mayor expresión en el Partido Independentista Puertorriqueño (P.I.P.), de orientación pequeño-burguesa y de política electorera. Ya en el año 59 un grupo se había separado de este partido formando el Movimiento Pro Independencia (M.P.I.), el cual practicó la abstención electoral y en el cual no faltó un ala marxista (Andreu Iglesias). Sin embargo, en la dirección del M.P.I. predominaría el ala reformista (J. Mari Bras), aún cuando en el año 70 se constituyó como Partido Socialista Puertorriqueño de plataforma marxista. Uno de los aspectos que a causa de los actos conspiratorios de los grupos derechistas cundió entre los militantes del P.S.P. fue lo que se llamó "la paranoia", a veces hasta el grado mismo de la desconfianza injustificada. Al igual que el reformismo tradicional independentista se halla tipificado y puesto en tela de juicio en las cartas de Graciela, este grupo también ha sido rebajado en la carta de Miguel. Sin embargo, nos parece entender que en el fondo de ese temor se agazapa un gran autoritarismo el cual es producto del dogmatismo político que en mayor o menor grado estuvo presente en el P.S.P. 53

Los demás personajes independentistas mencionados exceptuando hasta cierto punto a Eddy, representan en

53. Sin embargo, debe reconocerse que en el seno del P.S.P. no faltó una orientación marxista honesta, las cuales, se han agrupado en organismos independientes que no han cesado de realizar algún tipo de actividad política.

farsante que "cree en esas mismas ideas independentistas, pero eso sí con orden y religión y leyes." (p. 41).

Este sistema de creencias de carácter reformista ha tenido su mayor expresión en el Partido Independentista Puertorriqueño (P.I.P.), de orientación pequeño-burguesa y de política electorera. Ya en el año 59 un grupo se había separado de este partido formando el Movimiento Pro Independencia (M.P.I.), el cual practicó la abstención electoral y en el cual no faltó un ala marxista (Andreu Iglesias). Sin embargo, en la dirección del M.P.I. predominaría el ala reformista (J. Mari Bras), aún cuando en el año 70 se constituyó como Partido Socialista Puertorriqueño de plataforma marxista. Uno de los aspectos que a causa de los actos conspiratorios de los grupos derechistas cundió entre los militantes del P.S.P. fue lo que se llamó "la paranoia", a veces hasta el grado mismo de la desconfianza injustificada. Al igual que el reformismo tradicional independentista se halla tipificado y puesto en tela de juicio en las cartas de Graciela, este grupo también ha sido rebajado en la carta de Miguel. Sin embargo, nos parece entender que en el fondo de ese temor se agazapa un gran autoritarismo el cual es producto del dogmatismo político que en mayor o menor grado estuvo presente en el P.S.P. ¹¹

Los demás personajes independentistas mencionados exceptuando hasta cierto punto a Eddy, representan en

¹¹. Sin embargo, debe reconocerse que en el seno del P.S.P. no faltó una orientación marxista honesta, lo cual se comprueba por la actividad política que ciertos grupos, hoy independientes de aquél, han mantenido.

Figuraciones sistemas de creencias que dado un mayor grado de elaboración, se oponen a los valores del colonialismo y contrarrestan los aspectos negativos de la lucha por la independencia. Es, por ejemplo, la crítica de Akiro al fenómeno del colonialismo, expresada en la alegoría sobre el aficionado al violín (ps. 235-36), la crítica al evasiónismo que plantea Nancio en su carta (p. 285) y más aún, la crítica al pesimismo pequeño-burgués en la visión de mundo del idealismo independentista, la cual se desprende de las expresiones vertidas por Yolanda. La misma está planteada en este coloquio del personaje con Eddy:

— ¿Vinimos a este país a que te pases la vida entre cuatro paredes? Para eso nos hubiéramos quedado en Nebraska Heights.

— ¿No me lo mientes o cuelgo!

— ¿Te fijas? Estás tenso. Nos aburríamos pero no es para tanto.

— ¿Nos aburríamos y algo más! ¿Te acuerdas de aquel tipo enorme, más de seis pies cinco pulgadas, que pasaba como una tonelada? ¿Te acuerdas que salía al balcón con una banderita americana de cuatro pulgadas de largo? Me parecía grotesco. Si era tan yanqui, y según su estatura, debía salir con una banderota, algo que sonara a "heroico", pero ni eso, es la pequeñez, la pequeñez de espíritu, la mezquindad. ¿Te crees que quiero tener a Cristeto Aguayo de vecino? ¿Y ese chorro de extranjeros? Uno termina chauvinista.

— Ya sé que estás a punto de decir lo de paraíso de extranjeros. Pero ¿no te das cuenta de que eso sólo es una frase? Un cliché, no puedes juzgar la situación del país armado con unos cuantos estereotipos. Yo sé que fue duro que estuvieras buscando trabajo y que fueran cuatro extranjeros los que decidieran que no te podían emplear, pero...

— ¿No me lo recuerdes! ¡Cuatro gusanos!

— Ahí está. Gusanos. Espero que la estadia acá te enrique un poco. Esa fue una de las razones por la que acepté venirme acá contigo, aparte la Epistola. Nene, serónate, ya es tiempo. Lo pasado, pasado.

— ¿Mis paisanos sacarían la cara por mí? ¿Les importa que esté desempleado y que ese chorro de desmadrados se

vayan quedando con las plazas que van quedando? Son incapaces de sentir nada por los suyos. No saben distinguir. Lo lógico, normal, natural es que se atienda primero las necesidades de casa, luego lo otro. Allí no existe ni siquiera esa elementalísima regla de autodefensa.

Calma, calma. Espero que de aquí a un tiempo hayas logrado enfriarte; la perspectiva... qué sé yo. Porque algún día tendremos que volver. Las cosas evolucionan, no son estáticas.

Guardó silencio, porque las últimas palabras de Yoli le habían sorprendido.

Sí, sí dije sin ánimos. Pero ¿qué hay ahora? ¡Yo no vuelvo a esa muchedumbre de consumidores! ¿No te das cuenta de que algo se ha roto allí, la cohesión interior que necesita un país para no ser simple muchedumbre? ¡Entre cháchara y cháchara y discursos y poemas sobre los flamboyanes y el folklore nos hemos dejado arrebatar el país! No nos hemos dado cuenta de que en nuestro caso el folklore ha sido la vaselina del imperialismo. Lo que interesa es vender la tierra, el suelo, el subsuelo, el aire, el mar, sacarle el jugo al país sin miramientos, meterse dólares y más dólares en los bolsillos. Un eterno banquete con fotos y música y propaganda, una comilona interminable en la que unos y otros se arrebatan las presas y ponen cianuro en la cocacola del vecino. No tenemos país, lo perdimos, pero no queremos aceptar esa realidad simple, objetiva, fácilmente comprobable. ¡Que vacíen la despensa, que se lo coman todo de una vez, hasta las migajas! Lumpen burguesía, oligarquía, extranjeros y nativos se dan la mano ideológicamente.

Yolanda guardó silencio; escuchaba su agitada respiración. Al cabo dijo:

Mene, ¿estás ahí? ¿Qué quieres que te diga? Es nuestro país, nuestra patria o como quieras llamarla. Pero creo que... has retrocedido mucho. Claro, estás agitado; deja la botella, Eddy. No hace mucho me decías que habíamos perdido el país, pero que había que recuperarlo con fuego porque no hay otra manera. Y hoy me hablas así. Nacimos allí, crecimos allí, allí están enterrados nuestros muertos. Uno nace en un sitio, en una época, no en el aire como pretenden muchos que tú mismo has atacado." (ps. 102-4)

La amargura y el pesimismo de Eddy se producen como una reacción ante la magnitud de la alienación colonial. El está consciente de ese malestar pero puesto que su interpretación de

la historia es insuficiente no puede menos que convertirlo en un problema personal casi insoluble. Y es que su visión monológica, "ser o no ser" se mantiene al margen de la dinámica del cambio. Ciertamente se trata de una sociedad que comporta unos graves conflictos,⁵⁴ pero las experiencias vividas y la información recibida del país por distintos medios está sujeta a procesos de cambio más profundos que escapan a esa sola percepción. Por eso es que Eduardo Leiseca por carecer de una percepción objetivante del proceso histórico, cree que todo se ha derrumbado, que, en sus términos idealistas, se ha roto "la cohesión interior". Sin

54. En un libro publicado en el 1971 C. Varo informaba: "Puerto Rico ostenta una de las más altas tasas de suicidio del mundo, posiblemente la más alta de adicción a las drogas (cifras que oscilan entre 20,000 y 50,000 adictos); alta tasa de alcoholismo (100,000 alcohólicos en una población que no llega a los tres millones); índice increíble de divorcio, alta incidencia de enfermedades mentales, bastante por encima de la media normal, 600,000 personas dependientes de la Beneficencia Pública, proliferación de accidentes automovilísticos que pueden inducir a creer que existe en la población puertorriqueña o un alarmante grado de agresividad soterrada o un instinto de auto-destrucción; acelerada espiral de criminalidad; la más alta tasa de incesto en el mundo (al menos de los países conocidos), y una serie de etcéteras..." (Varo Carlos, Consideraciones antropológicas y políticas en torno a la enseñanza del "spanish" en Nueva York, Río Piedras, Librería Internacional, 1971, ps. 93-4). A la luz de estos datos, el puertorriqueño de conciencia crítica puede responder enérgicamente hasta el grado de la violencia, pero el narrador puede violentar esa terrible realidad más efectivamente por medio de su intención satírica. De esta manera, a Díaz Valcárcel, a quien no le fue extraño el acceso a estos datos, logra en su protagonista una caricatura que reúne muchos de estos índices. En la parodia de Cristeto Aguayo es como si llevara hasta el sarcasmo esa batida siniestra de récords: "La alta oficialidad comprobó con júbilo que los paisanos de Cristeto, sonrientes, tranquilos, obedientes y sentimentales, demostraban una innata capacidad para degollar, destripar y achicharrar toda clase de ser viviente sin perder la serenidad ni la habitual sonrisa." (p. 175).

embargo, la única salida que ve posible para alcanzar la liberación es por medio de la lucha armada. Su subjetivismo nacionalista, su narcisismo de artista si se quiere, lo lleva a perder las coordenadas de la realidad más amplia que siempre está en proceso de ser y en cuya complejidad primero hay que buscar las explicaciones objetivas y aquellos métodos que las luchas sociales han ido sabiamente acumulando. Sin comprensión no puede haber real liberación de los problemas humanos. Y la conciencia monológica tan propia del nacionalismo, cuando no ha crecido lo suficiente, se basta con su sola verdad. En situaciones de crisis la percepción monológica de la realidad (su absolutismo y su idealismo) conduce inevitablemente al pesimismo a la desesperación y a la derrota.

La postura de Yolanda parte de otras premisas. Primero, en su visión de mundo hay una descentralización del problema socio-político y en segunda instancia, al establecer una distancia entre el yo y el otro, no pierde de perspectiva que la realidad está en proceso de cambio y que por lo tanto conviene mantener la cordura de lucha. Un idealismo sentimental como el pensar que todo está perdido es para ella un retroceso ideológico que se desvincula de la realidad. Además de esa tendencia a poner los pies sobre la tierra, Yolanda cree en la búsqueda de soluciones prácticas a los problemas, depositando un gran optimismo que la orienta hacia el diálogo y el contacto con el otro. La posición de Yolanda, y en eso tuvo mucha razón Rosario Ferré al captar en

ella el símbolo de Yocasta en su relación con Edipo (Eddy),⁵⁵ es la de una madre, la mujer como fecundadora, la tierra, lo material.

A la sazón, existe una oposición clara entre la visión de mundo de Eduardo y Yolanda. La visión del protagonista es la del idealismo patriótico que desde el Partido Nacionalista hasta la actualidad ha atravesado el pensamiento independentista, correspondiendo a las aspiraciones de un sector de clase pequeño-burgués. La de Yolanda es popular ya que se distingue por una orientación dialógica hacia la realidad. Ella es quien escribe a los amigos del país, sugiere a Eddy consultar un psiquiatra y salir a la calle a entablar contacto con los españoles, su habla misma se ha teñido incluso de giros castellanos que se han ido adhiriendo a la palabra en el contacto con el otro y además del trato con gente sencilla como Pepe y Circun, ha estrechado amistad con Mayte. Esta orientación dialógica hacia la realidad arraiga en el sentido común popular, pues si hay algo que caracteriza a la masa, ello es la tendencia a la materialización de las ideas y hacia la apertura de la experiencia humana.

Esta distinción es importante toda vez que en ella se cifra la crítica que Díaz Valcárcel formuló con relación a temas como el de la identidad nacional y el colonialismo dentro del marco de la sociedad puertorriqueña. Si bien en Figuraciones la verdad está puesta en discusión, encontramos indicios que favorecen la visión de mundo de Yolanda por encima de la de Eddy: 1) muchas de

55. (Zona), p. 19.

las confesiones y novelas de Eddy revelan una actitud autocrítica frente a los actos autobiográficos narrados del pasado, 2) el héroe se inicia como lírico pero llega a ser blanco de la parodia del narrador, 3) en contraste con la sociedad que Eddy considera muchedumbre⁵⁶ en las noticias que llegan en las cartas sobre los actos independentistas y en el testimonio ideológico que brindan algunas de ellas, así como en la expresividad estilística misma que las hace testimonios, se presenta a una sociedad en proceso de cambio y 4) la crisis subjetiva de Eddy finalmente no se supera, mientras que Yolanda mantiene su ecuanimidad.

Ya hemos visto como Eddy llega a ser blanco de la parodia, por lo que nos interesa examinar aquí brevemente los demás aspectos. En el relato que Eddy ofrece sobre la conversación sostenida con el hombre de la compañía de autocares su actitud autocrítica es evidente:

"Y de paso hice una trémula declaración de amor a nuestras tradiciones y lengua e idiosincracia de reputado hispánico origen y añadí sin convicción (más bien mintiendo radicalmente) que éramos un pueblo que mantenía en alto el estandarte de una hidalguía de corte celtibérico, eso dije arrobado, españolizantemente colonial (E.E.P.) Y rogú a mi improvisado oyente, con abundancia de adjetivos y

56. Este vocablo procede de las expresiones que R. Matienzo Cintrón intelectual y político puertorriqueño se hizo en 1903 contestando a la pregunta "¿qué y cómo somos?": "Hoy, Puerto Rico es sólo una muchedumbre, pero cuando la muchedumbre puertorriqueña tenga un alma, entonces Puerto Rico será una patria." Esta interpretación de carácter monológico, ha sido revivida por Eddy, pero decir esto a la altura de los años setenta resulta falaz. Sobre el diálogo de la identidad nacional un libro útil es el de Juan Flores (cfr. nota núm. 18).

grandes palabras dominicales que confiaran en nosotros, que todavía no estábamos perdidos, que durante siglos hemos luchado solos, que necesitábamos el apoyo de otros pueblos, de otras gentes, que por lo pronto sería que cada español entrañable supiera que se seguía luchando, que no nos rendíamos, dije, pero que como "pertenecíamos" a la potencia número uno del globo la gran prensa mundial se encargaba de silenciar nuestra lucha." (p. 94)

Esa autocrítica de Eddy está dirigida contra la hispanofilia heredada del nacionalismo. En tal actitud, se esboza paradójicamente un independentismo colonizado que es incapaz de aceptar y comprender la juventud del país y se abriga en el prestigio de España. Ello comporta tanto una distorsión histórica del papel que jugó España en la Isla, como una falsa conciencia del devenir puertorriqueño, por cierto, ultraconservadora.

La autocrítica de Eddy para consigo mismo se orienta desde el principio a Yolanda. Ella, observada en parte como la madre, y en parte como la completud más plena del hombre en el mundo, interactúa en su convicción interna, lo que no obsta para que entendamos que esas autocríticas a veces, como en el ejemplo arriba citado, estén dirigidas al lector. Las mismas, a la vez implican una autocrítica del narrador hacia tópicos de su propia visión de mundo, aspecto que sólo puede ser comprendido cabalmente a la luz del espíritu de época de esos años.

Desde un punto de vista meramente ideológico los últimos años de los sesenta y los inicios de los setentas fueron para P.R. época de una gran apertura dialógica que se produjo en muchos sentidos y con mayor o menor profundidad. Recuérdese que a

partir del año 1968 tuvieron lugar acontecimientos mundiales de gran magnitud como las huelgas de París, la invasión de Checoslovaquia por la U.R.S.S., la masacre de Tlatelolco, el asesinato de Martin Luther King y las oleadas de motines raciales en E.U., así como las protestas contra la guerra de Vietnam que culminarían en 1970 con la muerte de cuatro estudiantes en la Universidad de Kent.

En marzo de 1969 la Federación de Estudiantes Pro Independencia de la Universidad de Puerto Rico atacó el edificio del R.O.T.C., institución militar del ejército de E.U. enclavada en terrenos del campus. Las escaramuzas entre cadetes de la institución y estudiantes independentistas vino a ser sofocada por la fuerza de choque de la policía y horas después los disturbios se habían extendido a las calles aledañas de la municipalidad de Río Piedras. A consecuencia de ello, una estudiante fue asesinada por la policía y varias decenas de estudiantes fueron heridos tanto en los disturbios como en los cuarteles policiacos. Una situación parecida se desataría en el mes de marzo del año siguiente con un saldo esta vez de dos policías y un cadete asesinados.

Al socaire de esos sucesos mundiales y locales, los años que van del 68 al 72 se presentaban como de una gran efervescencia en la que la lucha obrera como lo demuestran las huelgas de El Mundo y de la Autoridad de las Fuentes Fluviales tuvieron una gran resonancia tras los años de control franquista. La juventud universitaria alternaba entre sus lecturas de los rencabrados

narradores del Boom libros como Los condenados de la tierra de F. Fanon, Ernesto Cardenal en Cuba y El diario del Che en Bolivia. En el 1970 en Chile había ganado las elecciones la Unidad Popular. Con el fortalecimiento de la Revolución Cubana se había creado una moda guerrillera que se confundía con la moda hippie de crear comunas y vestir estrafalario. Pero además de la efervescencia estudiantil y laboral, el país fue invadido por modas como la creencia en el horóscopo y por sectas seudorreligiosas como los Cristo te ama y los Catacumbas, las cuales acrecentaron el pensamiento supersticioso. A propósito, estos aspectos se hallan rebajados en Figuraciones tanto en los horóscopos intercalados como en la referencia a los escapularios.

Tan pronto los anexionistas ganaron las elecciones de 1968 y más tarde se fue develando su mediocridad asimilista, la pequeño-burguesía independentista se radicalizó. El M.P.I. pasó a ser el Partido Socialista Puertorriqueño (1970), y poco después el P.I.P. también experimentaría una efímera radicalización propulsada por el grupo llamado Los Terceristas. El P.P.D., partido colonialista tradicional, asumió tras la derrota una postura que aparentó ser más liberal:

"¡Bonito papel cuando hasta las islitas de Curazao y otras del Caribe, más chiquitas que nosotros, son ya libres y están en las Naciones Unidas y todo, mientras nosotros tenemos que esperar que un tipo que ni siquiera tiene voto nos "representa" allá de parte del gobierno americano! En mi juventud fui admirador de don Pedro Albizu, pero luego fui fundador del Partido Popular Democrático y seguí ahí porque creía que mis ideas se realizarían con el tiempo y poco a poco y sin violencia. Pero ya ves que después de treinta años han

ganado las elecciones los anexionistas, y quieren que esto se convierta en un estado de la Unión Americana. Bueno hasta ahí llegamos. Mejor ser una república que un estado americano. Don Pedro tenía mucha, y ahora mucha gente se va dando cuenta de eso." (p. 281)

En esta carta la voz del narrador casi se apodera del discurso del padre. Con ello Díaz Valcárcel supo plasmar esa atmósfera de efervescencia que durante esos años hizo pensar a muchos que se operaría en la sociedad una polarización entre independencia y anexionismo. Díaz Valcárcel, en la distancia, creyó al menos, ahora nos parece ingenuamente, que un proceso decisivo se empezaba a desencadenar según cabe inferirse del enunciado "Encontrado en el buzón" (ps. 149-50). De hecho, la visión de mundo independentista del autor se vio conmovida y arrastrada por el ilusionismo de esos años. Y es que él también desde su trinchera literaria y de algún modo, participó del proceso de radicalización de la pequeño-burguesía independentista. 57

57. En muchos aspectos, Díaz Valcárcel emite juicios de valor que coinciden con el del independentismo pequeño-burgués que se radicalizó por esos años, sobre todo el agrupado en el P.S.P., lo que no le resta un mínimo de sentido popular en el manejo de la palabra bivoocal en Figuraciones, pues recuérdese que la pequeño-burguesía tiende como grupo a fluctuar entre la burguesía y la masa. En temas que el narrador pone en boca de Eddy como el de la cultura suscitado por la anécdota con Archibald y en el que hace sobre el dominio del inglés (p.159), así como en el tratamiento satírico que da a figuras históricas como José C. Barbosa y Santiago Iglesias, por ejemplo, hallamos una coincidencia ideológica con el independentismo. Sin embargo, creemos que este aspecto merece una investigación más amplia que no entra en los propósitos de este ensayo.

Así como las expresiones vertidas por el padre sobre la situación del país revelan una toma de conciencia, las noticias sobre los disturbios universitarios en cartas como las de Marisel y Graciela dan testimonio de que se están produciendo cambios. Por eso, las voces que intervienen en las cartas, además de poner al lector al tanto de los problemas del mundo colonial, representa a una sociedad en movimiento. Se obtiene de esta manera una imagen de la sociedad en proceso de ser, con sus pros y sus contras y al mismo tiempo genuina.

Figuraciones representó más que ninguna otra obra de su tiempo esa apertura dialógica que corrió pareja a un nuevo cuestionamiento de las condiciones socio-políticas del país. Por primera vez en muchos años se creyó en un despertar que si bien en la visión idealista de los independentistas habría de culminar en el logro de la emancipación política, al menos amplió el diálogo político e incubó un nuevo pensamiento revolucionario. En un viaje a la Isla en años recientes, el crítico literario Julio Ortega, advirtió que entre la gente puertorriqueña en general hay una continua autorreferencia al país y un lenguaje popular tan socialmente unánime que es como si se tratara de un acuerdo común.⁵⁸ A nuestro juicio, esa verbalización de lo propio se agudizó durante los años que hemos venido examinando. Pero además, esa presencia popular ha coincidido también con lo que

58. Ortega Julio, "Conversaciones en San Juan", Cuadernos Americanos, núm. 3, año XLIV, vol. CCLX, 1985, ps. 59-60.

González llamó plebeyismo en el arte, ⁵⁹ cuyos antecedentes los encontramos en la narrativa urbana de carácter socio-político, y cuya culminación y punto de partida hacia un nuevo horizonte estético lo fue Figuraciones.

Tal ha sido la agudización del proceso de reafirmación social puertorriqueña que se ha llegado a hablar de un renacimiento cultural. En la literatura éste se caracteriza por diversos aspectos de la poética abierta, los cuales se hacen ostensible en obras como La guaracha del macho Camacho (1976) de L.R. Sánchez, Papeles de Pandora (1976) de R. Ferré y en los cuentos de A. Ramos, de Abreu y de A.L. Vega entre otros. Pero además, paralelamente a esa eclosión de creatividad, en el plano de los estudios humanos se ha registrado un renacimiento de la historiografía (e.g. el grupo Cerep).

En este sentido, la gran aportación de Figuraciones al diálogo socio-político de Puerto Rico fue la autocrítica del idealismo y el pesimismo independentista. Lo que Díaz Valcárcel logró calar en Madrid para contrarrestar el sentimiento que genera la crisis perenne del colonialismo, podría esbozarse en estas palabras que Cortázar dirigió a los escritores exiliados:

"El hecho está ahí nos han expulsado de nuestras patrias. ¿Por qué colocarnos en su tesitura y considerar esa expulsión como una desgracia que sólo negativamente puede determinar nuestras reacciones? ¿Por qué insistir cotidianamente en artículos y tribunas sobre nuestra condición de exiliados subrayándola casi siempre en lo que tiene de más

59. González José Luis, Op. cit., p. 99.

penoso, que es precisamente lo que buscan aquellos que nos cierran las puertas del país? Exiliados, sí, Punto. Ahora hay otras cosas que escribir y que hacer: como escritores exiliados, desde luego, pero con el acento en escritores. Porque nuestra verdadera eficacia está en sacar el máximo partido del exilio, aprovechar a fondo esas siniestras becas, abrir y enriquecer el horizonte mental para que cuando converja otra vez sobre lo nuestro lo haga con mayor lucidez y mayor alcance. El exilio y la tristeza van siempre de la mano, pero con la otra mano busquemos el humor: el nos ayudará a neutralizar la nostalgia y la desesperación. Las dictaduras latinoamericanas no tienen escritores sino escribas: no nos convirtamos nosotros en escribas de la amargura, del resentimiento o de la melancolía. Seamos realmente libres y para espezar librémonos del rótulo conmisericordioso y lacrimógeno que tiende a mostrarse con demasiada frecuencia (sic.). Contra la autocompasión es preferible sostener, por demencial que parezca, que los verdaderos exiliados son los regimenes fascistas de nuestro continente, exiliados de la auténtica realidad nacional, exiliados de la alegría, exiliados de la paz.⁶⁰

Para neutralizar el pathos de Eduardo Leiseca fundado en el conocimiento, pero en un conocimiento que se aniquila de tanta seriedad, un conocimiento que ha perdido las coordenadas, Díaz Valcárcel con la mediación de Yolanda ⁶¹ introduce una visión

60. Cortázar Julio, "América Latina: exilio y literatura", Actas del Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español, Budapest, Academia de Ciencias de Hungría, 1980, ps. 121-2.

61. A diferencia de Eddy, el personaje de Yolanda mantiene a lo largo de la historia una gran estabilidad. Eddy se nos presenta como un héroe caricaturizado, gracias en parte a los estados alterados de la mente. Yolanda, por el contrario, es quien trae la realidad a sus justas proporciones. Es significativo que en el enunciado final el narrador le conceda la palabra, acentuando con ello, junto a Mancio y Akiro, su importancia como conciencia crítica. Mientras Eddy desea permanecer en ese guardarropas oscuro y entre la ropa sucia, lo cual puede entenderse desde el punto de vista psicoanalítico como una regresión, ella desea salir. En la reducción al absurdo que alude a Mancio y

popular de la realidad humana y por supuesto insular. Si las clases dominantes tienden a la seriedad ya que el objetivo que las guía redundaría en mantener la palabra autoritaria, la esencia de lo popular es la resistencia.⁶² De ella precisamente se deriva la solidaridad (comprensión empática) y la creatividad. En el arte la creatividad popular nace de la ironía, la cual puede concebirse como la salud que aplaca toda crisis. La parodia, su grado sumo, es la transformación de la seriedad en juego:

"El juego es la crítica del rito en el sentido de que por la verdad del juego vemos la mentira del rito. El rito ritualiza el juego, lo fanatiza, le da un contenido guerrero, religioso o práctico."⁶³

La máxima expresión del juego es la risa:

cierra la obra nos parece vislumbrar la demolición ideológica de su pathos, así como el reconocimiento de que el disparo decisivo del amigo "Sal del burladero y enfrenta al toro." es la única forma de solucionar la crisis del colonialismo.

62. Esta fortaleza popular ha sido descrita con gran lucidez por un autor muy apreciado de Díaz Valcárcel: "La vida puede ser dura pero, a veces, la gente del pueblo qué carnes tan apretaditas tienen y qué bien saben andar o hacer gestos o reír disparatadamente cuando nada provoca a la risa o estremecerse como de voluptuosidad, cuando lo único que ocurre es que hace sol y que el aire está limpio. Esa engañosa belleza de la juventud que parece tapar la existencia de verdaderos problemas, esa gracia de la niñez, esa turgencia de los diecinueve años, esa posibilidad de que los ojos brillen cuando aún se soportan desde sólo tres o cuatro lustros la miseria y la escasez y el esfuerzo, confunden muchas veces y hacen parecer que no está tan mal todo lo que verdaderamente está muy mal." (Martín-Santos Luis, Tiempo de silencio, Barcelona, Seix Barral, 1985, ps. 19-20).

63. Umbral Francisco, Op. cit., p. 144.

"La verdadera risa ambivalente y universal, no excluye lo serio, sino que lo purifica y lo completa. Lo purifica de dogmatismo, de unilateralidad, de esclerosis, de fanatismo y espíritu categórico, del miedo y la intimidación, del didactismo, de la ingenuidad y de las ilusiones, de la nefasta fijación a un único nivel, y del agotamiento." 64

Figuraciones fue en su tiempo la más rotunda oposición estética a las consecuencias alienantes del capitalismo. Temáticamente identificó y rebajó su poderío tanto en el plano insular como en el internacional; ideológicamente opuso a la falsedad de su modelo alienado del mundo, la virtud del deseo creativo, el juego y la risa, y la risa fue liberadora aliada a la crítica y a la comprensión empática. Con ello rebajó como nadie la palabra autoritaria. Además de ser crítico fue autocrítico de la palabra, clausurando, al menos estéticamente, la visión idealista, trágica y pesimista del movimiento independentista insular. Con él hoy podemos decir que sólo desde el momento en que somos capaces de objetivar y burlar nuestras propias distorsiones se abre la posibilidad real hacia un proceso de liberación.

64. Bajtin M.M., (Rabelais), p. 112.

Conclusión

Por estética del mundo abierto entendemos aquella relación del artista con su medio en la que el tratamiento de los temas humanos pasan a formar parte de un escrutinio de verdad que ya no se conforma ni con el monologismo ni con el lirismo. Puesto que la misma proliferó en una atmósfera de crecientes cambios y concomitante a una descentralización visual e histórica del mundo, sus elementos definitorios descansan sobre una apertura libre hacia la realidad humana dialogizada y dialogante: otredad y fragmentarismo.

Al percibir la realidad como texto y testimonio, al tomar en cuenta la amplitud dialogante del mundo, la cual desintegra toda unidad y todo estatismo perceptual, ella tendió a relativizar aún más la univocidad del arte. De ahí que la estética del mundo abierto se inclinara por la exploración de nuevos espacios abiertos, desacralizando la seriedad acartonada de la ideología burguesa y contrastando irónicamente las contradicciones que encierra la multiplicidad.

La estética del mundo abierto es un acto de liberación más de ese maravilloso strip-tease de la historia, el cual, fue desencadenando en los albores del siglo XX una revolución cognoscitiva y artística. Por un lado, el desarrollo industrial entró en una nueva fase cuyos resultados tuvieron un efecto transformador en la percepción humana; por el otro, al mismo tiempo que se alcanzaba un mayor dominio de la realidad, un

acontecimiento como la Revolución Rusa revelaba que la especie humana no sólo podía ser constructiva en la ciencia sino también en el aspecto moral. Con Marx, Darwin y Freud se había puesto en tela de juicio el antropocentrismo.

En sus orígenes, la estética del mundo abierto fue hondamente optimista y libertaria. En las artes plásticas la hallamos en el movimiento Futurista y Cubista, en Picasso, Rousseau, Chagall, los muralistas mexicanos y el Movimiento Pop, en la música Schoenberg, Stravinski y el jazz, en el cine, el arte abierto por excelencia, Eisenstein, Griffith, Chaplin, Fellini, Pasolini, etc., en la poesía Apollinaire, Eliot, Huidobro, Neruda, Vallejo, etc.; en la novela, hasta el grado de transformarla, Proust, Joyce, Kafka, Faulkner y muchos otros. Asimismo, narradores latinoamericanos contemporáneos como Macedonio Fernández, Cortázar, Rulfo, Onetti, Arcaño, Lezama Lima, De Diego Padró, García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa, Roa Bastos, Cabrera Infante, Puig, Sarduy, Arenas, Skármeta y Bryce Echenique, Peri Rossi y otros se inscriben en esa tradición de la apertura de un modo o de otro. Entre ellos Díaz Valcárcel con Figuraciones logró una de las obras más totales de la poética del mundo abierto.

La poética abierta transformó la obra de Díaz Valcárcel. Sus obras posteriores -Harlem todos los días (1978), Mi mamá se ana (1982) y Dicen que de noche tú no duermes (1985) heredaron aunque en menor medida su percepción dialógica de la realidad narrada. En estas, en cambio, echamos de menos la ambivalencia paródica.

La intención satírica no puede andar de manos con el dogmatismo so pena de redundar en una parodia tendenciosa más cercana al panfletismo. Precisamente esta es la virtud que encierra la parodia en el arte narrativo: la amplitud crítica hasta el grado de la autocrítica.

* * *

El resultado de esta investigación nos indica, en primer lugar, que la teoría de la novela que aportó Bajtín se funda sobre bases prácticas de la creación verbal que legitiman su valía y reclaman un nuevo enfoque de los estudios literarios que tenga como piedra angular la percepción dialógica de la palabra en la comunicación social (translingüística). En segundo término, que la utilidad de la comprensión dialógica del discurso rebasa el examen exclusivo de los géneros novelescos. Con la teoría de la estratificación social de la palabra y de los géneros discursivos, hay todo un campo abierto para el estudio de los géneros cuentísticos, dramáticos y la poesía, por ejemplo, aunque vistos cada uno de ellos conforme a sus particularidades genéricas. Igualmente, Bajtín al proponer la teoría de los géneros discursivos crea un modelo abierto de la transmisión verbal que plantea un nuevo enfoque de la lingüística. Una tarea inaplazable a este respecto es la profundización en el estudio de géneros discursivos primarios tales como el chiste, el cuento oral y otros de la vida cotidiana. Por eso, nos atrevemos a

proponer que gracias a la reivindicación que hace de la cultura popular, la cual fertiliza sus planteamientos teóricos, Bajtin mismo tuvo mucho que ver con la estética del mundo abierto.

Ciudad de México, San Juan,
Morelia, Guanajuato, Houston,
San Francisco. 1984-87

APENDICE

Análisis de dos estilizaciones habituales en Figuraciones

La primera carta de la madre (ps. 16-8) se inicia con un formulismo propio de la carta familiar, el cual consiste en una expresión de salutación muy popular y difundida de raíz cristiana. Con ello se implica que en primer término debe expresarse de manera sucinta un deseo de bienestar para el destinatario y un informe igualmente breve sobre la condición del remitente. Otros giros orales generalizados dentro de la estratificación genérica de la carta personal, aunque motivados por fines diversos son: "Bueno hijo no quiero darte más lata", "por acá todo sigue igual", "y que no seas falso", muchos besos y abrazos y carifos y recuerdos" y "tu padre Sebastián te manda muchos recuerdos".__

En la voz de la madre, e inundando los formulismos de la carta, cobra vida un estilo muy coloquial cuya dominante estratificadora lo es toda una serie de lenguajes correspondientes a una generación, fortalecidos además por registros primarios (cfr. p. 49) populares, algunos muy autóctonos: "la mejor fuerza es mondongo" y "mira a ver, miren a ver..." y otros más propios de un español más general: "dijo que yo era una santa" y "parecíamos dos angelitos".

Para totalizar aún más la imagen de la madre, el narrador permite que esa voz fluya espontáneamente, copiando así cierto ritmo dialectal que va más allá del mero uso del polisíndeton: "tu padre Sebastián te manda muchos recuerdos y que no seas falso

y tú Yolanda que les escribas tú también que eres también hija nuestra que hace un mes no recibimos letra de ustedes y nos preocupamos hijos míos y tú Yolanda...", empleando además el queísmo y la supercorrección: "Hespaña", "nunca jamás", etc. Otro rasgo en el estilo de la madre es el empleo de ciertas modalidades sintácticas que se caracterizan por el contrasentido: "nosotros bien a. D. G. aunque tu padre Sebastián se queja de dolores en la espalda" y "por acá todo sigue igual... aunque el domingo como a las tres de la mañana... un hombre mató de seis tiros a su mujer".

Tanto los formulismos epistolares como todas las modalidades estilísticas que acabamos de ver se hallan totalmente fundidas a los roles sociales de la madre, la ama de casa y la esposa, a su edad y su extracción social. La autenticidad de su estilo a partir de todos estos componentes, resulta tan eficaz, que el autor los vuelve a poner en vigor en su segunda carta (ps. 151-54). Así, su voz cobra vida de entrada con la misma forma de salutación mencionada arriba, y nuevamente hallamos contrasentidos: "aquí todo sigue igual nunca pasa nada pero los otros días se desapareció la hija de Fermín", polisíndeton y supercorrecciones: "Aperninos" por Apeninos y hasta el empleo de símiles muy populares, las cuales reflejan el mundo rural y municipal isleño. En la primera carta ella dice que Sebastián trabaja "como un buey", mientras que en la segunda dice que "está en pié a las seis de la mañana como un corozo" y que el hijo de Pedro Caraballo se puso "como un cimito". También en los temas

de las cartas hallamos paralelismos ideológicos. Lo que la madre narra en ellas está centrado en el ambiente pueblerino del municipio. El mismo va desde el nombre del carnicero -Ismael el Reloj- hasta la memoria oral de las fiestas patronales. La alusión a Daniel Santos, ídolo de toda una era, favorece la corporización del ambiente, y para aquellos lectores que hayan escuchado las dos canciones cuyos fragmentos aparecen citados, resulta fácil recordar la tonada de las melodías mismas.

Los reflejos de género que integra la primera carta de la madre -memoria y noticia oral, anécdota, chisme y chascarrillo- armonizan con los roles típicos de la madre y con el ambiente municipal. Los temas que aborda -el vecindario y la vida familiar- corresponden al mundo de una madre de extracción popular. En su rol de esposa y ama de casa podemos distinguir lenguajes sociales tales como: "tu padre Sebastián se queja de dolores en la espalda y trabajando todo el día en la tienda", "le dije cuatro verdades como un templo", "porque vivía enterrada en este pueblo", "que bastante me hizo sufrir", las veces que tuve que prepararle baños de natas medicinales", "pero tenía apetito y él mismo se iba al matadero en persona", "dio un cambio entonces que nadie lo conocía", etc.

En el rol de madre podemos captar los siguientes registros: "ay hijos míos las cosas que una se atreve a hacer cuando está toda turbada", "Busno hijo no quiero darte más lata por acá todo sigue igual", "tu padre Sebastián te manda muchos recuerdos y que no seas falso y tú Yolanda que les escribas tú también que eres

también hija nuestra que hace un mes no recibimos letra de ustedes y nos preocupamos hijos míos y tu Yolanda mira a ver que tú suegro Sebastián dice que miran a ver que no tenemos nietos a ver que hacen muchos besos y abrazos y cariños y recuerdos y que se sigan portando bien y no se queden demasiado tiempo por esos mundos lo digo por decirlo porque Eddy es ya un hombre hecho y derecho y inteligente y sabe lo que hace miran a ver esperamos su contestación no sean falsos miran a ver" y "Como allá hace frío y cae nieve tú me avigas hijo si no hay tomates para ver que hago y les mando tomates".

En estos lenguajes citados puede advertirse claramente que la madre cumple con el rol tradicional de acuerdo a su extracción social y su época. Junto a las modalidades de estilo tales como la supercorrección y el desconocimiento de las reglas de puntuación, lo cual es índice de una escasa preparación académica, confirmado más adelante por el padre (p. 52), los achaques de edad reflejados en la carta, tanto por referencias propias como en la palabra misma (ver en el penúltimo ejemplo la repetición de "miran a ver"), así como los arcaísmos y los lenguajes de generación ponen en evidencia que doña Ramona es una mujer de edad madura.

Los lenguajes de generación fluyen por toda esta carta, están presentes en los lenguajes de rol social, en los lenguajes que reflejan el mundo rural y en el léxico popular, así como en los arcaísmos, pero aquí tan sólo mencionaremos aquellas frases en las que resalta más. Veamos primeros los que están

relacionados con el campo de la medicina: "se le encalabró la respiración", "que tenía cosas malas en el sentido", "tenía la sangre enferma" y "estaba que ni un toro por fuera que es sanguíneo y de humor claro como el agua pero ya la carcoma lo trabajaba por dentro".

En el primer ejemplo se trata de un americanismo que refleja el pasado campesino, así como carcoma de un español más general. En la segunda cita, el vocablo subrayado se emplea como sinónimo de razón o entendimiento, según lo registra el Diccionario de autoridades,¹ por lo que cabe inferirse que se trata de una modalidad popular arcaica, cada vez más en desuso dentro de la sociedad puertorriqueña. En los casos que siguen la madre ofrece una explicación popular de los padecimientos fisiológicos humanos, los cuales reflejan un sistema de creencias obsoleto. En la "sangre enferma", "humor claro" y "sanguíneo", se esboza la doctrina médica conocida como humoralismo, la cual sostenía la teoría de que las enfermedades se producían por alguna alteración en los humores o fluidos del cuerpo. Entendía esta doctrina cuyas raíces se remontan a la antigüedad, que los cuerpos vivos estaban constituidos por los humores y que la constitución física y el temperamento humano podía inclinarse por alguno de ellos, a saber, la sangre, la cólera, la flema y la melancolía. De esta manera, un ser humano podía ser de temperamento sanguíneo, colérico, etc. Todavía en el siglo XIX este sistema de creencias

1. Diccionario de autoridades, (s-2), Madrid, Gredos, 1963, ps. 82-3

se difundía en España. Así, en el Almanaque Enciclopédico Español de 1866 nos topamos con esas ideas, aunque un tanto modificadas. Se deduce, por lo tanto que en la madre, ese arcaísmo ideológico que refleja el pasado español, revela la supervivencia de la cultura popular.

Otros lenguajes generacionales en la carta de la madre son el modismo "decir cuatro verdades como un templo", llamar boticario a Digno, en vez de farmacéutico como actualmente se emplea, hacer hincapié en el nombre de su esposo: "Sebastián tu padre" y el empleo de "Dios lo tenga en la Gloria". En la segunda carta, además de la modalidad "loco de contento" (p. 152), la cual evoca el lenguaje de época y de moda propio de las generaciones que vivieron el apogeo de la canción de Rafael Hernández, Lamento Borincano, la cual se inicia: "Sale loco de contento, con su cargamento para la ciudad...", hallamos varios ejemplos de lenguajes de generación ligados a las ideas religiosas como "Dios es misericordioso" y "Dios los favorezca", y en la segunda carta: "Dios lo tenga en la Gloria", "Dios quiera que al recibo de ésta..." y "Dios nuestro señor no aguantó más".

La palabra de convicción interna de la madre (cfr. p. 122), resulta ser en estas cartas, a la vez palabra ingenua, pues en ella se refleja por un lado el autoritarismo del pasado colonial español devenido convicción interna, así como otros puntos de vista fundados en la tradición popular, y por el otro, palabra testimonial que se aclimata a las condiciones materiales de existencia. Esto, obviamente, presupone una conciencia externa

que juzga desde otro plano cognoscitivo. Para el narrador, así como para el lector a quien ha sido dirigida Figuraciones, la palabra ingenua tanto de la madre como del padre, promueve al menos una sonrisa. La madre representa al Puerto Rico del ayer, y el narrador busca resaltar y representar esa conciencia, pero a la luz de la suya la cual, tras la confesión inicial de Eddy, se presupone intelectual y poética en el sentido estrecho del término; es decir, de esta manera el estilo popular de la madre se halla dialogizado.

En el discurso de doña Ramona, el lector asiste a una visión de mundo cristiana, la cual está estrechamente vinculada a su extracción y grupo social, a su nivel educativo, a su medio cultural y a su generación. Si conjugamos todos estos aspectos, llegamos a la conclusión de que ella, como personaje es portadora de la tradición del Puerto Rico agrario y municipal, conjuntamente con la del padre. En éste la visión de mundo es liberal, pero también ingenua en algunos aspectos, y la mirada del narrador, en vez de rebajarlos se deleita con esas visiones de mundo que resuenan anticuadas y graciosas. Aquí se produce una comprensión empática, ya que la estilización paródica no pierde de vista la solidaridad. No se intenta rebajar la humildad y la ignorancia, sino reivindicar los valores genuinos que perviven en la cultura popular.

Para tener una visión más completa de la sociedad puertorriqueña refractada en Figuraciones, procederemos ahora al examen de un estilo generacional joven. Nuestro punto de partida

será la segunda carta de Marisel (ps. 304-7). Su estilo exhibe una gran correspondencia con el lenguaje de grupo social al que pertenece dentro del marco insular. Tanto es así que el narrador logra matizaciones femeninas altamente evocativas, las cuales van muy a tono con reflejos de géneros tales como el chisme, la anécdota y el chascarrillo. Los mismos quedan acentuados gracias a las frases del trato afectivo: "Nena", "Pues resulta que...", "figúrate", "Pues una noche...", "te juro nena que...", y otra menos típica como "la cosa se supo porque...", la cual entabla una relación dialógica con "Todo se ha sabido porque..." de la carta de Wanda (ps. 20-2). En ambos casos se trata de frases propias del chisme como acto enunciativo en boca de dos secretarías jóvenes. Se hace evidente que el narrador ha querido en estos casos reforzar esa conducta.

Otro aspecto en el que coinciden estos dos personajes es la simpleza o estupidez. En su carta, Wanda al referirse a Jimmy, su novio, dice: "Es de Delaware y la gente de Delaware es así." (p. 22), mientras que Marisel comenta: "Pero es que Rolan es así." (p. 307). Todo esto nos lleva a concluir que Díaz Valcárcel se propuso crear una imagen socialmente tipificada de las secretarías como grupo social, en la que cabe decir con Kundera: "la estupidez no se desvaneca frente a la ciencia, la técnica, el progreso, la modernidad; al contrario, con el progreso ¡ella también progresa!"² Teniendo en cuenta aspectos como éste, el

2. Kundera Milan, "La risa de Dios", Vuelta, 1985, 104, p. 8.

narrador observa paródicamente a Marisel. Para visualizar más claramente este aserto, hagamos un desglose de los lenguajes de grupo social en Marisel.

Lenguajes de grupo social en Marisel

A. Esfera laboral (rol de secretaria)

1. "Resulta que una de las secretarias renunció y yo he estado full de trabajo porque tengo que hacer todo lo que ella dejó de hacer. Tenía un tremendo desorden en el archivo y había más de cincuenta cartas sin contestar".
2. "Su escritorio parecía un basurero".
3. "No hacía más que estar pintando en el Lady y coquetearle a los muchachos. Al pobre mensajero lo traía mareado".
4. "Una vez salió con un cliente y no sé que cosa le dijo ella que le iba a facilitar como empleada, aligerar ciertos trámites y la cosa es que el cliente se gastó un montón de dinero llevándola a los mejores night club y dicen que hasta Miami".
5. "Por suerte renunció, y lo dejó todo regado de vez. Se creía que la oficina era un beauty parlor".
6. "Pues resulta que como la secretaria que te dije se fue, he tenido que hacerme cargo de su trabajo y trabajar horas extras a veces hasta las ocho o las nueve de la noche. No he tenido tiempo ni para respirar, figúrate. Yo soy la

secretaria de confianza, y no podía rehuir mi responsabilidad".

7. "Él que es el jefe va y busca sandwiches y cocacolas a los empleados cuando trabajamos hasta tarde. ¿Te crees que otro jefe haría eso?"

B. Esfera socio-cultural (rol de mujer soltera)

1. "Ya sabes la habilidad que tiene esa clase de mujeres para volver locos a los hombres, basta que sean malas para que los hombres corran detrás de ellas llorándoles".

2. "Ella fue la que se sacó la mentira de que Rolan era un pasado para después ponerse a hacerle cucamonas. Claro que un hombre es un hombre, y tanto estuvo ella con sus zalamerías hasta que casi lo obligó a que saliera con ella".

3. "Nena, no vuelvas a preguntarme por Victor. Rompimos y yo lloré muchísimo, tanto que no quiero recordarlo. Todos estos días he estado con los nervios de punta".

4. "Pues una noche se fueron todos los otros empleados y yo me quedé sola con él, pero te juro nena que no se propasó ni me dijo nada molesto ni se atrevió a tocarme una uña".

5. "Entonces cuando yo me iba a ir empezó a llover como en una película, porque así fueron las cosas, y se ofreció a llevarme a casa en su carro, un Oldsmobile convertible azul que sólo tiene seis meses de uso".

6. "y me dijo que si me subía el cristal para que no me mojara y le dio un botón y el cristal subió solito, y entonces prendió el aire acondicionado y me dijo que pusiera

la radio en la estación que quisiera y me preguntó que si me gustaba la música clásica y yo tú sabes le dije que los valses de los Bosques de Viena, figúrate porque una no puede parecer muy ignorante".

7. "en la cafetería muy bona y chic".

8. "Era la persona que te dije que había visto con Rolando holding hands en el parque".

9. "Yo me tomé una cocacola y él un scotch, un J and B porque dice que es fino y bueno".

10. "me dio mucha pena que un hombre como él sufriera por una mujer así que ni siquiera se peina para cuando llega del trabajo siendo él un ejecutivo".

11. "en una reunión que tuvo con mister Hoogs, nada menos que socio principal de la empresa, la llevó, porque había un coctel importante, y ella se emborrachó como una perra".

Cuando nos referimos aquí a lenguajes de grupo social, lo que nos interesa señalar son aquellas particularidades ideológicas compartidas por un sector social intermedio más o menos amplio y determinado por una esfera específica de trabajo dentro del modo de producción capitalista actual. Puesto que las secretarias en la sociedad puertorriqueña son un sector bastante disperso, sin unidad política de ninguna índole, no puede ser considerado como clase, sino como un grupo social de las capas medias.

La ocupación de secretaria, así como la de gerente o de vendedor, juegan un papel de vital importancia para la perpetuación del orden capitalista, incluso, son ocupaciones con una formación y orientación ideológica afin a los valores que genera esa superestructura ideológica. En el caso específico de la secretaria, se trata de una ocupación tradicionalmente entendida como propia de la mujer y adecuada para aquella de las capas populares y medias. Esto se explica por el hecho de que se trata de una carrera cuya duración es relativamente corta, su preparación es eminentemente técnica y su mercado de trabajo se mantiene abierto. En otras palabras, es una carrera favorable para aquellas mujeres que no aspiran a ser profesionales sea por la razón que sea, pero en buena medida condicionadas por la extracción social.

Marisel, precisamente, es una mujer de extracción popular. Al salir del trabajo ella tiene que viajar en guagua y su ex-novio Víctor es también, y a todas luces un personaje de extracción popular. Cuando insulta a Rolando lo llama "blanquito", expresión que retrata con vehemencia las consecuencias raciales de la lucha de clases en el marco de la sociedad puertorriqueña. Por esta razón, la anécdota narrada por Marisel debe entenderse como un choque de posiciones ideológicas que reflejan a la sociedad en juego. Obedeciendo a una percepción fetichizada de las relaciones humanas (cfr. p. 269), ella se inclina por el arquetipo social (Rolando) que la visión de mundo

burguesa, por medio de la superestructura ideológica, le indica. De ahí su filiación amorosa para con él.

Entre los lenguajes de grupo social de Marisel detectamos un lenguaje ocupacional contaminado por el inglés, lo cual se explica por la relación ideológica intrínseca del empleo con los valores del capitalismo estadounidense (A. 1, A. 3, A. 5, B. 8, etc.) Puesto que se trata de una palabra típica de esa ocupación, la misma tiene una gran fuerza testimonial. Sin embargo, no vislumbramos en ella una parodia intensa. A diferencia del estilo de la madre en el que la parodia reviste un sentido lúdico, en este caso predomina la actitud crítica.

La visión fetichizada de la realidad es uno de los aspectos de la alienación social más extendidos en el P.R. actual, probablemente de un modo más acusado entre las capas medias. Ello se hace ostensible en el consumismo que auspician los mass-media. Así, Marisel describe la cafetería (B. 7) con un lenguaje muy propio de revistas femeninas tales como Semana, Vanidades, Cosmopolitan, etc., las cuales, al igual que las fotonovelas, las novelitas de amor y las telenovelas alimentan esa distorsión de las relaciones humanas, favoreciendo de esta manera los valores sociales, políticos y económicos sobre los que descansa el capitalismo. En otras palabras, la fetichización de la realidad como visión de mundo, redundando en una falsa conciencia que es como una visión artificial de lo externo. Más aún, no es solamente que ella vea la experiencia fetichizada como en una película (B. 5), sino que la fetichización en su conciencia transforma su sentido

de ser en su rol de mujer (B. 10). Por lo tanto, sus expectativas, así como el concepto de felicidad y el de su papel en la historia se transparentan en esta carta como algo sumamente frívolo. Esta, a nuestro modo de ver, es la crítica central de este enunciado, aunque la estilización habitual del personaje no sea una de las parodias más sostenidas e intensas. Por medio de esta carta, pues, Díaz Valcárcel pone en entredicho los falsos valores del nuevo Puerto Rico.

Definimos la visión de mundo de Marisel como fetichista ya que la distorsión de las relaciones humanas en ella, el sexismo, el consumismo latente y el maniqueísmo telenovelesco reflejados en los lenguajes de la esfera laboral y socio-cultural, reflejan una falsa conciencia que se caracteriza por la falta de sentido crítico o en otras palabras por la perpetuación del orden convencional, el cual adolece de autenticidad.

Bibliografía

A. Obras consultadas

1. Acosta-Belén Edna, "Encuentro con Emilio Díaz Valcárcel", Plural, 1979, 99.
2. Althusser Louis, Escritos 1968-1970, Barcelona, Laia, 1975.
3. Altieri de Barreto Carmen, El léxico de la delincuencia en Puerto Rico, (tesis presentada para obtener el grado de Maestra en Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico), Río Piedras, P.R., 1969.
4. Auerbach Erich, Mimesis. la representación de la realidad en la literatura occidental, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
5. Austin J.L., Las palabras y las cosas, Buenos Aires, Paidós, 1983.
6. Bajtin M.M., Estética de la creación verbal, México, Siglo XXI, 1982.
7. _____, "Le problème du contenu, du matériau et de la forme dans l'oeuvre littéraire", Esthétique et théorie du roman, Paris, Gallimard, 1978, ps.
8. _____, La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento, Barcelona, Barral, 1974.
9. _____, Problemas de la poética de Dostoiévski, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
10. _____, The dialogic imagination, (compilación y traducción de C. Emerson y M. Holquist), Austin, Texas University, 1981.
11. Barradas Efraim, (Reseña sobre Balada de otro tiempo), Revista Iberoamericana, 1979, 108-9
12. Benveniste Emile, "La naturaleza del pronombre", Problemas de lingüística general I, México, Siglo XXI, 1980, ps. 172-8.
13. Bergson Henri, La risa, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
14. Bubnova Tatiana, El espacio de Mijail Bajtín: filosofía del lenguaje. filosofía de la novela, (separata), México, El Colegio de México, p. 87-114.

15. _____, "El texto literario, producto de interacción verbal. Teoría del enunciado en Bajtin", Acta Poética, 1982-83, 4-5, ps. 215-33.
16. Carpentier Alejo, Tientos y diferencias, La Habana, Contemporáneos, 1966.
17. Caudwell Christopher, Ilusión y realidad: una poética marxista, Buenos Aires, Paidós, 1972.
18. "Conversación con Emilio Díaz Valcárcel", Zona de carga y descargas, 1972, 2, ps. 18-21.
19. Cortázar Julio, "América Latina: exilio y literatura", Actas del Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español, Budapest, Academia de Ciencias de Hungría, 1980, ps. 120-4.
20. Cros Edmond, Ideología y genética textual, Madrid, Cupsa, 1980.
21. Chevalier Maxime, Folklore y literatura: el cuento oral en el siglo de oro, Barcelona, Crítica, 1978.
22. De Diego Padró José I., Luis Palés Matos y su trasunto poético, Río Piedras, P.R., Puerto, 1973.
23. De Granda Germán, Transculturación e interferencia lingüística en el Puerto Rico contemporáneo 1898/1968, Río Piedras, P.R., Edil, 1980.
24. Diccionario de autoridades, (Real Academia Española, ed. facsimil), Madrid, Gredos, 1963.
25. Díaz Quiñones Arcadio, El almuerzo en la hierba, Río Piedras, P.R., Huracán, 1982.
26. Ducrot O. y Todorov T., Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, México, Siglo XXI, 1980.
27. Eco Umberto, Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo, Barcelona, Seix Barral, 1975.
28. Eichenbaum B., "Sobre la teoría de la prosa", Teoría de la literatura de los formalistas rusos, [1918] (antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov), México, Siglo XXI, 1980, ps. 147-76
29. Escudero Valentín Rogelio, "Fuego abrasador: relectura de La llamarada", (primera parte), Claridad, 30 de julio al 5 de agosto de 1982, ps. 8-10.

30. Ferreras Juan I., El triunfo del liberalismo y de la novela histórica 1830-1870, Madrid, Taurus, 1976.
31. Flores Angel, El realismo mágico hispanoamericano, México, Premia, 1985.
32. Flores Juan, Insularismo e ideología burguesa, Río Piedras, P.R., Huracán, 1979.
33. Fourastia Jean, "Reflexión sobre la risa", Diógenes, 1983, 121, p. 129-43.
34. Franco Jean, The modern culture of Latin America: society and the artist, London, Frederik A. Praeger, 1967.
35. Fromm Georgy, César Andreu Iglesias, Río Piedras, P.R., Huracán, 1977.
36. Frye Northrop, Anatomy of criticism, Princeton, N.J., Princeton University, 1957.
37. Frye Northrop et al., The Harper handbook of literature, New York, Harper & Row, 1985.
38. Giménez Gilberto, "La argumentación en la ficción y en la crítica literaria", Acta poética, 1982-83, 4-5, ps. 175-89.
39. Gómez de la Serna Ramón, IGNOS, Buenos Aires, Brújula, 1968.
40. González José Emilio, "Figuraciones en el mes de marzo: ¿novela o antinovela?", Sin nombre, 1974, 5-6, ps. 113-24.
41. González José Luis, El país de los cuatro pisos, Río Piedras, P.R., Huracán, 1980.
42. Gullón Ricardo, "Saludo al espíritu de la vanguardia", Revista Iberoamericana, 1979, 106-7, ps. 3-6.
43. Historia del arte, tomo 12, Barcelona, Salvat, 1976.
44. Kiremidjian David, A study of modern parody, New York, Garland, 1985.
45. Kirk Eugene P., Manipulative satire, an annotated catalogue of texts and criticism, New York, Garland, 1980.
46. Krappe Alexander H., The science of folk-lore, London, Methuen, 1930.
47. Kristeva Julia, El texto de la novela, Barcelona, Lumen, 1981.

48. Kundera Milan, "La risa de Dios", Vuelta, 1985, 104, ps. 6-9.
49. Laguerre Enrique, "Vehículos de expresión de nuestra cultura: la novela", Problemas de la cultura en Puerto Rico, (Foro del Ateneo Puertorriqueño, 1940), Río Piedras, P.R., Universitaria, 1976, ps. 64-68.
50. Lohisse Jean, "La revolución silenciosa: la comunicación del pobre del siglo XVI al siglo XVII", Diágonas, 1980, 113-4, ps. 82-103.
51. Lotman Yuri M., Estructura del texto artístico, Madrid, Istmo, 1982.
52. Lukács Georg, La novela histórica, México, Era, 1977.
53. _____, Teoría de la novela, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1974.
54. MacAdam Alfred J., Modern latin american narratives. the dreams of reason, Chicago, Chicago University, 1977.
55. Maliandi Ricardo, Novela dentro de la novela, Buenos Aires, Ramo Americana, 1981.
56. Marcialis Nicoletta, "Bachtin e la sua cerchia", Il linguaggio, il corpo, la festa, per un ripensamento della tematica de Michail Bachtin, Metamorfosi, Milano, Franco Angeli, 1983, ps. 104-29.
57. Marx Karl, "El fetichismo de la mercancía, y su secreto" (tomado de El Capital, México, FCE., 1972, tomo 1, ps. 36-47), La ideología en los textos (compilado por Cassigoli A. y Villagrán C.), México, Marcha, 1982, ps. 90-105.
58. Mattos Cintrón Wilfredo, Puerta sin casa: crisis del P.S.P. y encrucijada de la izquierda, San Juan, P.R., La Sierra, 1984.
59. Medvedev P.N./Bajtín M.M., The formal method in literary scholarship, [1928], (traducción e introducción de A. J. Wahrle), Baltimore, John Hopkins, 1978.
60. Meléndez Concha, "La generación del treinta: cuento y novela", Literatura puertorriqueña 21 conferencias, San Juan, P.R., Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1969, ps. 341-76.
61. Meléndez Muñoz Miguel, Lecturas puertorriqueñas, San Juan, P.R., Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1950.

- P.R., Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1950.
62. Méndez José Luis, Para una sociología de la literatura puertorriqueña, Río Piedras, P.R., Edil, 1983.
 63. Ortega Julio, "Conversaciones en San Juan", Cuadernos Americanos, 1985, 3, ps. 50-63.
 64. Ortega Julio et al., Guillermo Cabrera Infante, Caracas, Fundamentos, 1974.
 65. _____, La contemplación y la fiesta, Caracas, Monte Avila, 1979.
 66. Padua Reynaldo Marcos, "El manglar: primera novela de la ciudad en nuestra literatura", Claridad, 6 al 12 de marzo de 1981, ps. 10-1.
 67. Panico Marie Joan, "Emilio Díaz Valcárcel: nueva novela enfoca miseria viven boricuas en N.Y." (entrevista), El Mundo, 8 de abril de 1979, ps. 1-A, 18-A, 16-D.
 68. Paz Octavio, "La obra abierta", Antología de textos de lengua y literatura, México, U.N.A.M., 1974, ps. 164-5.
 69. Piaget Jean, Conversaciones sobre la nueva cultura, (entrevista), Barcelona, Kairós, 1973, ps. 75-98.
 70. Pope Randolph D., "Dos novelas álbum: El libro de Manuel de Cortázar y Figuraciones en el mes de marzo de Díaz Valcárcel", The Bilingual Review, 1974, 2, ps. 170-84.
 71. Quintero Rivera Angel G., Conflictos de clase y política en Puerto Rico, Río Piedras, P.R., Huracán, 1978.
 72. _____, "La clase obrera y el proceso político en Puerto Rico", Revista de Ciencias Sociales, 1976, 1, ps. 3-48.
 73. Quintero Rivera A.G. et al., Puerto Rico identidad nacional y clases sociales. (Coloquio de Princeton), Río Piedras, P.R., Huracán, 1981.
 74. Quiñones Samuel R., Texas y letras, San Juan, P.R., Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1942.
 75. ¿Reírse en España? (el humor español en el banquillo), Valencia, Fernando Torres, 1974.

76. Rivera de Alvarez Josefina, Literatura puertorriqueña su proceso en el tiempo, Madrid, Partenón, 1983.
77. Rodríguez Monegal Emir, "Carnaval/Antropofagia/Parodia", Revista Iberoamericana, 1979, 108-9, ps. 401-12.
78. Sánchez Vázquez Adolfo, Las ideas estéticas de Marx, México, Era, 1981.
79. Sartre Jean-Paul, "El escritor en persona", (entrevista realizada por M. Chapsal), El escritor y su lenguaje y otros textos, Buenos Aires, Losada, 1973, ps. 12-30.
80. _____, "Los móviles de Calder", La república del silencio, Buenos Aires, Losada, 1968, ps. 196-8.
81. _____, "Retrato de un desconocido", Literatura y arte, Buenos Aires, Losada, 1966, ps. 9-14.
82. Soto Pedro Juan, "El isleño", Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura, (Congreso de la Universidad de Rutgers editado por Asela Rodríguez de Laguna), Río Piedras, P.R., Huracán, 1985, ps. 31-40.
83. The standard dictionary of folklore, mythology and legend, vol. 2, New York, Funk & Wagnalls, 1950.
84. Titunik I.R., "Metodo formale e metodo sociologico (Bachtin, Medvedev, Volosinov) nella teoria e nello studio della letteratura", Michail Bachtin, semiótica della letteratura e marxismo, Bari, Dedalo libri, 1977, ps. 161-96.
85. Todorov Tzvetan, La principe dialogique, Paris, Seuil, 1981.
86. Umbral Francisco, Ramón y las vanguardias, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.
87. Unamuno Miguel de, Obras completas, vol. III, Barcelona, Vergara, 1958, ps. 407-17 y 451-60.
88. Varo Carlos, Consideraciones antropológicas y políticas en torno a la enseñanza del "spanGLISH" en Nueva York, Río Piedras, P.R., Librería Internacional, 1971.
89. _____, Estructura interna de Figuraciones en el mes de marzo, (Ponencia presentada en el Primer Congreso Internacional de Literatura Hispanoamericana Contemporánea, Universidad Interamericana de Puerto Rico, 18 al 20 de septiembre de 1980).
90. Vidal Hernán, Literatura hispanoamericana e ideología

liberal: surgimiento y crisis, Buenos Aires, Hispanamérica, 1976.

91. Voloshinov Valentin N., El signo ideológico y la filosofía del lenguaje, [1930], Buenos Aires, Nueva Visión, 1976.
92. _____, Freudianism: a marxist critique, [1927], New York, Academic Press, 1976.
93. Wagensberg Jorge, "El azar creador", Mundo científico, 1982, 12, ps. 316-22.
94. Watt Ian, The rise of the novel, Berkely, University of California, 1971.
95. Yurkievich Saúl, A través de la trama, Barcelona, Muchnik, 1984.
96. _____, "Los avatares de la Vanguardia", Revista Iberoamericana, 1982, 118-9, ps. 351-66.
97. Zeno Gandía Manuel, "Prólogo", Cuentos del cedro, (libro de M. Meléndez Muñoz), Puerto Rico, Departamento de Instrucción Pública, 1968, ps. 1-7.

B. Obras literarias comentadas

1. Andreu Iglesias César, El derrumbe, Río Piedras, P.R., Huracán, 1981.
2. _____, Los derrotados, Río Piedras, P.R., Puerto, 1973.
3. _____, Una gota de tiempo, Puerto Rico, Puertorriqueña, 1958.
4. Belaval Emilio S., Cuentos para fomentar el turismo, Río Piedras, P.R., Cultural, 1985.
5. _____, Los cuentos de la universidad, San Juan, P.R., Biblioteca de Autoras Puertorriqueñas, 1935.
6. Blanco Tomás, Los vates, Río Piedras, P.R., Huracán, 1981.
7. Cabrera Infante Guillermo, Tres tristes tigres, Barcelona, Seix Barral, 1970.
8. Carrero Jaime, Raguato tiene un mensaje, San Juan, Manuel Pareja Montana, 1970.
9. Castellanos Rosario, Album de familia, México, Joaquín Mortiz, 1986.

10. Cervantes Saavedra Miguel de, Don Quijote de la Mancha, Buenos Aires, Librería El Ateneo, 1942.
11. Cortázar Julio, Rayuela, Buenos Aires, Sudamericana, 1968.
12. Cotto Thorner Guillermo, Trópico en Manhattan, San Juan, P.R., Cordillera, 1969.
13. De Diego Padró José I., El hombrecito que veía en grande, San Juan, P.R., Ponce de León, 1973.
14. _____, El minotauro se devora a sí mismo, Palencia de Castilla, España, Diario-Día-Ponce de León, 1965.
15. _____, El tiempo jugó conmigo, Barcelona, Rumbos, 1960.
16. _____, En había (El manuscrito de un branquicéfalo), México, Gráfica Panamericana, 1961.
17. _____, Un cancerro de dos badajos, San Juan, P.R., Ponce de León, 1969.
18. Díaz Alfaro Abelardo, Terrazo, San Juan, P.R., Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1967.
19. Díaz Valcárcel Emilio, Dicen que de noche tú no duermes, Río Piedras, P.R., Cultural 1985.
20. _____, El hombre que trabajó lunes, México, Era, 1966.
21. _____, Figuraciones en el mes de marzo, Barcelona, Seix Barral, 1972.
22. _____, Habla todos los días, México, Nueva Imagen, 1978.
23. _____, Mi mamá se ausa, Barcelona, Seix Barral, 1982.
24. _____, Panorama (Narraciones 1955-1967), Río Piedras, P.R., Cultural, 1971.
25. Felices Jorge, Enrique Abril, héroe, San Juan, P.R., Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1947.
26. Ferré Rosario, Papeles de Pandora, México, Joaquín Mortiz, 1976.
27. González José Luis, Balada de otro tiempo, México, Nueva Imagen, 1978.
28. _____, Mambri se fue a la guerra y otros relatos, México, Joaquín Mortiz, 1972.

29. Goytisolo Juan, Reivindicación del Conde don Julián, Madrid, Cátedra, 1985.
30. Hernández Aquino Luis, La muerte anduvo por el Guasig, Santo Domingo, R.D., Editorial del Caribe, 1968.
31. Laquerre Enrique, El 30 de febrero, Río Piedras, P.R., Cultural, 1967.
32. _____, La ceiba en el tiesto, Río Piedras, P.R., Cultural, 1968.
33. _____, La llamarada, San Juan, P.R., Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1939.
34. _____, La kasaca, Puerto Rico, Departamento de Instrucción Pública, 1967.
35. _____, Los dedos de la mano, Río Piedras, P.R., Cultural, 1968.
36. _____, Solar Montoya, San Juan, P.R., Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1973.
37. Lowry Malcolm, Bajo el volcán, México, Era, 1979.
38. Marqués René, La carretera, Río Piedras, P.R., 1963.
39. _____, La víspera del hombre, Río Piedras, P.R., Cultural, 1970.
40. Martín-Santos Luis, Tiempo de silencio, Barcelona, Seix Barral, 1985.
41. Meléndez Muñoz Miguel, Xuyo, Puerto Rico, Cultural Puertorriqueña, 1982.
42. Méndez Ballester Manuel, Isla carrera, México, Diana, 1949.
43. Onetti Juan Carlos, El astillero, Madrid, Cátedra, 1983.
44. Puig Manuel, La traición de Rita Hayworth, Barcelona, Seix Barral, 1982.
45. Ribera Chevremont Evaristo, El niño de arcilla, San Juan, P.R., Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1950.
46. Rodríguez Torres Carmelo, Veinte siglos después del homicidio, Río Piedras, P.R., Antillana, 1980.
47. Sánchez Luis Rafael, La guaracha del macho Camacho, Buenos

Aires, La flor, 1975.

48. Soto Pedro Juan, Ardiente suelo, fría estación, México, Universidad Veracruzana, 1961.
49. _____, El francotirador, Río Piedras, P.R., Huracán, 1978.
50. _____, Temporada de duendes, México, Diógenes, 1970.
51. _____, Usmail, Río Piedras, P.R., Cultural, 1981.
52. Zeno Gandía Manuel, El negocio, Río Piedras, P.R., Edil, 1973.
53. _____, Garduña, Puerto Rico, Instituto de Literatura Puertorriqueña, 1955.
54. _____, La charca, San Juan, P.R., Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1972.
55. _____, Redentores, Río Piedras, P.R., Edil, 1973.