aisladamente produce el efecto contrario, que es despertarnos con la fuerza física de su impacto.

En la página 86 nos encontramos con la visión subjetiva de la casa de prostitución. El principio ya exhibe el predominio barroco que va a imperar («esferoidal, fosforescente, retumbante, oscura-luminosa, fibrosa-táctil»). Infinidad de adjetivos, subordinadas, etc., constituyen una bóveda oscura donde la luz no llega a penetrar porque hacia el final el verbo ha quedado omiso en favor de todo lo que le precede.—*ALFONSO VILLARINO (Thiel College, Greenville, Pa. 16125.)*

PARA LEER A JOSE LUIS GONZALEZ: UN REPASO DE SU SEGUNDA SALIDA *

Hasta hace muy poco tiempo, la polémica entre *universalismo* y *regionalismo* (este último confundido o hermanado con el término *nacionalismo)* gozaba de excelente salud entre los críticos de literatura hispanoamericana. Un golpe de timón parece haber corregido en estos días el rumbo de la polémica, desplazándola de los polos entre los cuales se hallaba tensada. Tal desplazamiento obedece tanto al influjo de nuevas concepciones del hecho literario como a la presión del desarrollo político-ideológico hispanoamericano contemporáneo. La inteligencia crítica hispanoamericana ha comenzado a percibir, desde hace un tiempo y con creciente claridad cada día, la necesidad de un replanteamiento en profundidad de la noción de cultura, y, sobre todo, la imperiosa urgencia de precisar ideológicamente el pensamiento en torno a ella. Podríase decir que se halla ya instalado un proceso de signo irreversible, por el cual el crítico hispanoamericano ha decidido desembarazarse de ciertos supuestos valorativos, cuyo pico de extrema vigencia calza entre las décadas del treinta y del cincuenta. Uno de tales supuestos fue el de proyectar la obra del autor hispanoamericano sobre la pantalla de la literatura *mundial* (entendiéndose por ella, fundamentalmente, la europea occidental y la norteamericana). Así, el juicio sobre dicha obra solía desembocar casi siempre en una prueba final, irreductible: la comparación con los modelos *consagrados,* con el trabajo intelectual realizado en una zona de

* «La galería». México, Ediciones Era, 1972. «Mambrú se fue a la guerra» (y otros relatos). México, Editorial Joaquín Mortiz, 1972. «En Nueva York y otras desgracias». México, Siglo XXI Editores, 1973.

límites precisos, jerarquizada y aun a veces sacralizada. La actitud opuesta, pero sin embargo íntima y subterráneamente conectada con la anterior, consistía en trazar con lente de aumento las fronteras de un territorio casi siempre abonado por la emoción: el de la literatura *nacional,* válida en sí misma. En ambos casos se procedía al modo colonizado: en el primero, sin discusión y con aceptación automática del modelo; con plausible pero sospechoso enfrentamiento en el segundo. El desarrollo de estas pautas que aquí resumimos apresuradamente puede ser estudiado a lo largo de la historia de la crítica hispanoamericana. También, aunque menos específicamente, en los premios literarios gubernamentales o privados, en programas de estudio secundarios y universitarios, en planificaciones culturales y hasta en actitudes promocionales de gobiernos y entes privados nacionales del continente.

Esto, por cierto, puede extenderse más allá de la realidad cultural hispanoamericana. Habría que analizar, por ejemplo, posibles semejanzas de actitud de la crítica realizada fuera de Hispanoamérica. Pero en este caso se estaría realizando un desplazamiento a niveles y a órdenes diferentes, lo cual plantea sin duda la cuestión desde otra perspectiva ideológica y cultural: la de los *dadores* de modelos. Estamos hablando aquí desde el horizonte de los que hasta ahora han sido generalmente *receptores,* lo cual supone, obviamente, un importante cambio cualitativo. Reiteremos además, como segunda acotación de importancia, que se trata de un proceso en marcha: se deberá tener en cuenta que no todos los críticos hispanoamericanos participan del mismo, y que, cuando se habla de una nueva actitud, también se habla de una vanguardia cuyas filas aumentan día a día.

La línea de partida para este proceso está dada por el instante en que la toma de conciencia ideológica sobre la condición de dependencia económico-política de los países hispanoamericanos comienza a ser iluminada por el análisis de la dimensión cultural de dicha dependencia. No se trata por cierto de una novedad en sentido estricto: tanto dentro como fuera de Hispanoamérica, desde el seno o la periferia del Tercer Mundo, se ha venido gestando una tradición ideológica semejante. Lo que sí es nuevo es la amplitud del fenómeno, que en estos días abarca la mayor parte de la inteligencia creadora hispanoamericana, especialmente en sus filas juveniles. Este desarrollo se apoya asimismo en aspectos teórico-metodológicos más específicos: el enfoque antropológico-ideológico de la cultura; ciertos métodos de análisis en plena evolución, como la semiótica; las revaluaciones del concepto de historia literaria realizadas a la luz de los modernos planteos de la historia social y económica.

Es natural entonces que viejos tópicos como el de la oposición entre universalismo y regionalismo (o nacionalismo) estén desapareciendo del campo de vanguardia de la crítica literaria hispanoamericana. Una consecuencia inmediata es el replanteo de antiguas nociones acerca de la historia de las diferentes literaturas nacionales, de sus períodos, autores y obras; o la indagación de ciertos productos literarios desdeñados hasta ahora por una mirada crítica tradicional o poco inquisitiva.

Por ejemplo, el caso de José Luis González, quien luego de varios años de silencio editorial nos brinda tres libros de relatos entre 1972 y 1973. La obra de este excelente narrador puertorriqueño ha sido frecuentemente calificada como regional-nacionalista en los manuales dedicados a la historia de la literatura hispanoamericana, y ello en razón de sus primeros cuentos. Aparecidos en la década del cuarenta, esos primeros relatos estaban de alguna manera conectados con una tradición literaria que desde antiguo venía siendo identificada con dicha corriente: regionalismo, novela de la tierra, criollismo. Pero ofrecían también otros rasgos que posibilitaban un replanteamiento de la fácil oposición con el *universalismo*, y, al mismo tiempo, la detección de lo ambiguo de tal dicotomía. La crítica hispanoamericana de entonces no se hallaba quizás equipada para dar el paso que ha dado en los últimos años, en los términos que rápidamente bosquejamos al principio. José Luis González quedó de alguna manera incluido en el variado catálogo de los narradores dedicados a una *zona* (regional) y a una *exaltación* (nacional). Viene luego un período que se extiende entre 1954 y 1972, en el cual José Luis González sólo publica esporádicamente algunos relatos en revistas. Pero hasta ese momento había dado la apreciable cantidad de cinco libros a la narrativa hispanoamericana, con intervalos de pocos años entre sí: *En la sombra* (San Juan de Puerto Rico: Imprenta Venezuela, 1943), *5 cuentos de sangre* (San Juan: Imprenta Venezuela, 1945), *El hombre en la calle* (San Juan: Editorial Bohique, 1948), *En este lado* (México: Los Presentes, 1954) (cuentos) y *Paisa* (1950); 2.ª ed. México: Los Presentes, 1955) (novela corta). Ahora que contamos con nuevos relatos suyos y con reediciones de varios de los anteriores, estamos en condiciones de abarcar su producción para formular algunas precisiones acerca de ciertos conceptos con que se ha tratado de fijar su arte narrativo y su posición en el mundo literario hispanoamericano. Pasemos revista, antes que nada, a los textos que figuran en estos nuevos libros.

La galería presenta doce cuentos. De ellos, «El abuelo» es un texto recogido por primera vez en libro, y, hasta donde llega nuestro conocimiento, inédito hasta la fecha. Los restantes pertenecen a libros an-

teriores: de *5 cuentos de sangre* proviene el cuento «La mujer»; de *El hombre en la calle,* «Me voy a morir», «La carta», «El hijo» y «El vencedor»; de *En este lado,* el cuento que da título al libro, «La galería», y además, «Breve historia de un hacha», «En el fondo del caño hay un negrito», «Santa Claus visita a Pichirilo Sánchez», «Una caja de plomo que no se podía abrir» y «El pasaje».

Mambrú se fue a la guerra incluye la novela corta que da título al libro y otros cuatro relatos, dos de los cuales también son inéditos: «La noche que volvimos a ser gente» y «La tercera llamada». Los dos restantes provienen de libros anteriores: la novela corta *Paisa* y el cuento «El arbusto en llamas», incluido en este último en *En este lado.*

En Nueva York y otras desgracias ofrece once cuentos, uno de los cuales, «La despedida», fue publicado anteriormente en la *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* núm. 18 (enero-marzo 1963), páginas 36-43. El autor lo recoge ahora por primera vez en libro; de acuerdo con la fecha de redacción que le adjudica (1954), puede ser ubicado en el ciclo de la colección *En este lado.* Los diez cuentos restantes provienen de libros anteriores: del primero de ellos, *En la sombra,* tenemos «Pájaros de mar en tierra», «El ausente» y «Encrucijada»; de *5 cuentos de sangre,* «Cangrejeros», «Miedo» y «Contrabando»; de *El hombre en la calle,* «La hora mala», «El escritor» y «En Nueva York»; de *En este lado,* por último, «Está noche no».

Estos tres libros de José Luis González nos traen la largamente esperada reedición de parte de su obra, más la atracción de algunos textos inéditos y de otros publicados en revistas no siempre accesibles. El autor ha seleccionado parte de su producción anterior de acuerdo con un panorama donde figuran tres de los trece cuentos de su primer libro; cuatro de los cinco aparecidos en el segundo; los siete del tercero y ocho de los diez que figuraban en el último libro publicado antes del período de silencio editorial. Tenemos, en suma, una muestra representativa del lapso comprendido entre 1943 y 1954, once años en los cuales José Luis González construyó las bases de un mundo narrativo, cuyas líneas detallaremos luego, a fin de iluminar la zona de su producción reciente. Pero tampoco se trata de una mera reimpresión de textos anteriores: cada uno de los cuentos se halla pulido y retocado respecto de la primera versión. Las variantes introducidas configuran también una intencionalidad que contribuye a iluminar el sentido total que el autor escoge para su obra. Hay, por lo pronto, una *hispanoamericanización* del texto, visible en la eliminación de rasgos de leísmo, que, en los cuentos de sus dos primeros libros, señalaban quizás un mayor peso estilístico del uso del español peninsular. Idéntica tendencia se advierte en cierta normalización léxica,

por la que se van eliminando regionalismos muy acentuados (por ejemplo, *hachones* en lugar del *jachos* de la primera versión de «Cangrejeros»). Las notas aclaratorias sobre léxico regional puertorriqueño que aparecían en las primeras ediciones, prácticamente desaparecen ahora, a tono con la actual tendencia a borrar el *color local* aportado por los «vocabularios» que se incorporaban a las narraciones de narrativa hispanoamericana hasta hace muy pocos años. Otro elemento importante en las variantes es la actualización de ciertos puertorriqueñismos destinada quizás a evitar tropiezos a los lectores puertorriqueños más jóvenes y a ampliar el radio de alcance del lenguaje narrativo (por ejemplo, el uso de *cañita* en lugar del *romo* de la primera versión de «Cangrejeros», para designar el ron destilado clandestinamente). Las variantes estilísticas tienden a aligerar y a perfeccionar el texto: hay mayor exactitud y seguridad en la adjetivación, sintaxis más flexible, supresión de repeticiones y redundancias, abandono de la transcripción cuasi fonética del habla popular a la manera que era corriente en la década del cuarenta (por ejemplo, eliminación de la tendencia a reflejar la aspiración de las sibilantes finales de palabras, entre otros rasgos). Se advierte asimismo un perfeccionamiento del uso de los idiomas extranjeros, particularmente el inglés. En textos de 1954, la expresión de personajes de habla inglesa se realiza en tal idioma, inmediatamente seguida de una traducción al español: «—That's it. Ese es» («El arbusto en llamas»); «—Soldier, take your hands out of me! ¡Soldado, quíteme las manos de encima!» («Esta noche no»). Esto desaparece en las nuevas versiones, donde los diálogos en español interjuegan con expresiones en inglés separadamente, sin traducción. En los textos nuevos se apela a una técnica más efectiva, inspirada quizás por las peculiares características de las deficientes traducciones de novelas populares de aventuras bélicas o policiales. Se trata de la escritura de un español anglicado en léxico y en sintaxis, técnica con la cual José Luis González ha perfeccionado su recurso anterior incorporando a la narrativa —simultáneamente— una técnica de caracterización, que, en su humilde origen, es un mero atentado idiomático que se cobija en pésimas traducciones de subliteratura. Véase, por ejemplo, *Mambrú se fue a la guerra* (pp. 29-30), donde el diálogo entre dos soldados del ejército norteamericano refleja en español construcciones, giros y niveles lexicales del inglés coloquial. Todo esto, junto con algunos retoques de mayor extensión destinados a actualizar ciertas situaciones o a condensar rasgos y acciones de los personajes, demuestra el cuidado y la conciencia artística con que el autor eligió y corrigió sus textos para la reedición; también, el desarrollo y perfeccionamiento de su calidad narrativa a través de los nuevos rela-

tos. La aparente fisura que abrió un paréntesis en su producción durante el lapso 1954-1972, desaparece ahora para revelar la existencia de una verdadera continuidad de escritura y de reflexión acerca de ella.

El mundo narrativo de José Luis González cubre una zona de márgenes amplios definida desde sus primeros cuentos, pero paulatinamente ensanchada y profundizada a medida que cada nuevo relato iba explorando el territorio adquirido. Los escenarios, ambientes y personajes de los relatos iniciales indujeron a que se los catalogara como *regionalistas;* pero si bien esta clasificación puede tener algún razonable asidero en la franja de relatos del primer libro, los que le siguen muestran un mundo que en los recientemente publicados alcanza pleno desarrollo y señala la estrechez de tales catalogaciones. Podemos delinear una suerte de carta de lectura que nos muestra que los escenarios y ambientes campesinos predominan solamente en el primer libro de cuentos (1943). Luevo van disminuyendo, de manera que sólo hay dos cuentos de tal naturaleza en el segundo libro (1945), uno en el tercero (1948) y tres en el cuarto (1954). A este último ciclo hay que agregar «La despedida», escrito, como dijimos, hacia ese año, aunque publicado posteriormente. En *La galería* (1972) el autor incluye un nuevo relato, también ubicado en el campo: «El abuelo». Ya en dos de los cinco cuentos del segundo libro hay algo que establece una suerte de puente, con lo que predominará en seguida: el ambiente urbano. «El cobarde», en efecto, se desarrolla con toda apariencia en un pequeño pueblo de la isla; «Cangrejeros», en un manglar presumiblemente cercano a la ciudad de San Juan. En *El hombre en la calle* (1948), su tercer libro, los ambientes campesinos prácticamente desaparecen: de los siete cuentos que lo componen sólo uno, «Me voy a morir», transcurre en los campos; cinco tienen por marco la ciudad de San Juan; mientras que «En Nueva York» inaugura lo que será luego uno de los escenarios preferidos de los cuentistas puertorriqueños: la ciudad gigantesca y hostil de la emigración y del desamparo. Nueva York también aparece en «El pasaje» (1954), y, ahora, en «La noche que volvimos a ser gente» (1972). En el mundo narrativo de José Luis González aparecen otros tres escenarios: el campo de batalla de Corea («El arbusto en llamas», 1954); México («Esta noche no» y «En este lado», 1954); Europa: un bosque de las Ardenas, en Bélgica, y la ciudad de París (*Mambrú se fue a la guerra,* 1972). Hemos dejado deliberadamente hasta este momento su primera novela corta, *Paisa* (1950), porque es una especie de encrucijada donde se reúnen los tres ambientes básicos de esta narrativa: el campo puertorriqueño, la urbe de San Juan y la de Nueva York. No sólo respecto

de los escenarios y ambientes es *Paisa* una obra clave de José Luis González; como veremos luego, también cobra ese carácter cuando nos remitimos a otros niveles, tanto formales como de contenido.

Estas consideraciones forman un primer estrato en la discusión que venimos haciendo en torno de la poca exacta catalogación de José Luis González como autor *regionalista*. Sus relatos partieron del mundo rural, pero no como rezagado reflejo de la conocida narrativa hispanoamericana de tema y escenarios *agrarios*. Esto se advierte claramente cuando se realiza una lectura completa de su producción atendiendo al hilo cronológico con que se ordenan los diferentes relatos. Se aprecia entonces que José Luis González no partió de modelos que hacia la década del cuarenta estaban ya en vías de extinción, sino que los utilizó como rampa de lanzamiento dentro de un programa narrativo, que aspiró desde el comienzo a revelar, por vías del realismo crítico, el meollo mismo de la problemática puertorriqueña. Por ello *Paisa* puede ser calificada de obra clave, porque en ella su autor realiza una suerte de resumen y de propuesta, de recapitulación y de parada para retomar fuerzas y para distinguir mejor el objetivo. Analicemos esa propuesta a través de dos rasgos principales: los personajes y los temas que anclan en los escenarios arriba detallados.

José Luis González nunca usa a sus personajes como vehículo de algo que los desborda. Los suyos suelen brotar del contexto literario que los empapa, eliminando así toda posibilidad de entenderlos como elementos yuxtapuestos al tema o a la fábula. Tal coherencia y homogeneidad de los materiales narrativos hace que sus relatos muestren, en lo que a los personajes se refiere, otro rasgo diferenciador respecto de la tendencia *regionalista:* eliminación de toda proclividad al pintoresquismo, y, consecuentemente, eliminación del tratamiento simbólico del personaje al modo de figura que abarque en su textura uno o más ingredientes *significativos*. Teniendo en cuenta lo observado, efectuemos un asedio, ahora, de los personajes que componen el mundo narrado por José Luis González.

Ante todo es interesante notar que los personajes pertenecientes al proletariado rural se mantienen constantes desde su primer libro, en donde predominaban. El campesino de sus relatos es el trabajador del cañaveral, del carbón vegetal, de la cantera, de la construcción de represas. Pero el autor no ha congelado su narrativa en esta franja social, no se ha especializado en ella para cobijarse, al mismo tiempo, en una tradición literaria muy prestigiada en Hispanoamérica. Lo que ha hecho desde sus comienzos —cosa que podemos verificar ahora frente a un sector ya considerable de su producción— es tender una mirada crítica y demistificadora sobre la realidad puertorriqueña. Esa

mirada trató de abarcar coherentemente el desenvolvimiento económico, social, político-ideológico y cultural puertorriqueño desde la década del cuarenta hasta la fecha. Los cuentos de José Luis González están incluidos en ese desenvolvimiento, y también a ellos habrá que referirse inevitablemente cada vez que se intente comprender en profundidad la encrucijada histórica de Puerto Rico. En tal sentido, los personajes de estos cuentos pisan sobre las huellas que dejan impresas los campesinos reales, sin que esto implique una actitud ancilar o de mero reflejo.

La realidad puertorriqueña experimenta, hacia la década del cuarenta, el influjo de tres procesos que confluyen para cerrar una etapa histórica y para inaugurar otra que se extiende hasta nuestros días: el *New Deal* roosveltiano, aplicado a la isla por el gobernador Tugwell; los cambios de la economía insular como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, y el triunfo del Partido Popular Democrático y de su líder, Luís Muñoz Marín, quien, proclamado gobernador de Puerto Rico en 1948, refrenda en 1952 el llamado Estado Libre Asociado. Hechos concomitantes y decisivos para la economía insular son el retroceso de las estructuras agrícolas, la despoblación de las áreas rurales, el paulatino dominio de los oligopolios y del capital absentista de origen norteamericano. La industrialización (efectuada especialmente sobre la base de la atracción de capital norteamericano mediante exenciones de impuestos estatales y bajos niveles de salarios), la decadencia de la agricultura y la urbanización (79 por 100 de población rural en 1899, comra 70 por 100 en 1940 y 50 por 100 en 1960, en cifras aproximadas), transformaron profundamente la estructura social puertorriqueña a partir de 1940. A estos procesos debe agregarse el de la emigración a los Estados Unidos: inexistente prácticamente hasta 1945, desde este año a 1949 se registra un ritmo de 13.000 a 27.000 salidas anuales. En 1952 salen 60.000 puertorriqueños rumbo a los Estados Unidos; en 1953, 70.000; de 1955 a 1959, 193.000. En un epígrafe a su cuento «El pasaje», José Luis González refiere la contestación que un puertorriqueño da a la pregunta de un extranjero: la ciudad más grande de Puerto Rico es Nueva York, donde viven 400.000 puertorriqueños, mientras que en San Juan sólo hay 251.000 (véase la primera versión de este cuento —1954— en el libro *En este lado).* En 1963, Nueva York contaba ya con 700.000 puertorriqueños.

Esta situación histórica, que aquí resumimos apretadamente, es el cañamazo en donde se insertan los personajes de José Luis González. Los campesinos que, en sus primeros cuentos, están radicados en montañas y cañaverales van formando luego una corriente de éxodo a la ciudad de San Juan: en «La carta» y «La hora mala», de 1948; en «En

el fondo del caño hay un negrito», de 1954. Paralelamente aparece el otro salto, el éxodo (doble y más desgarrante) rumbo a los Estados Unidos: «En Nueva York», de 1948; «El pasaje», de 1954; «La noche que volvimos a ser gente», de 1972. Otra vez como punto de convergencia, ubicada en su centro de equilibrio dentro de este tratamiento de la realidad puertorriqueña, se halla la novela corta *Paisa,* donde ambos rumbos —éxodo a San Juan y éxodo a Nueva York— se condensan en una similar desesperanza y en un idéntico desamparo. A estas dos clases de personajes hay que agregar una tercera: los ubicados en la franja de la clase media y, dentro de ella, los de origen norteamericano. Ya en 1948 tenemos un cuento que aborda este tipo de personaje: el intelectual alienado y sordo a la realidad que aparece en «El escritor» y cuya contrapartida se abrirá paso en 1972, veinticuatro años más tarde, con el protagonista de la novela *Mambrú se fue a la guerra.* De alguna manera cabría incluir también en esta tercera categoría al pequeño propietario rural y al licenciado de «La galería» (1954). El sector de personajes norteamericanos aparece en cuatro relatos: tres de ellos acercan el rostro del racismo, en «Esta, no», «En este lado» y «El arbusto en llamas» (1954): el restante, «La tercera llamada» (1972), aporta el retrato del alto empleado cuarentón que en su vivienda suburbuna descubre la alienación a que ha sido entregado como reo de matadero. A este repaso de los personajes hay que agregar, por último, la categoría de los marginales que, como veremos luego, se enlaza en profundidad con los temas fundamentales del autor: los contrabandistas de «Contrabando» (1945), el ladrón de «El hijo» y el viejo boxeador de «El vencedor» (1948). Junto con los de *Paisa,* estos personajes señalan una línea donde se perciben ciertos ecos de la lectura de Hemingway.

Cuanto hemos observado hasta ahora cobra mayor solidez al enfrentarnos con el nivel temático de los relatos. Todos ellos presentan una formidable coherencia y pueden, por lo tanto, ser leídos como un único segmento literario, como un *supratexto* que los engloba insertándolos en una línea cuyo dibujo más exacto no sería la del desarrollo horizontal, sino la de la ampliación concéntrica a la manera de ondas irradiadas a partir de un núcleo.

El tema predominante en los primeros relatos es el del desamparo y la miseria rurales, al que frecuentemente acompaña el subtema del desgaste, del envejecimiento prematuro. Esto lo encontramos en cuentos de 1943, como «Encrucijada» y «El ausente», para citar sólo dos ejemplos. En este último cuento también aparece el tema del horizonte cerrado de la caña, de la estructura socioeconómica del campo puertorriqueño; un tema que reaparecerá, con ingredientes de fatalismo, en «El enemigo» (1954). Es interesante destacar esta línea porque ella

revela, precisamente por su temprana aparición, la existencia de una clara tendencia demistificadora en el trabajo literario de José Luis González: observados en el conjunto de la literatura puertorriqueña contemporánea, esos relatos inauguran críticamente la reacción contra el tradicional tópico del *beatus ille* y de la sacralización de lo campestre, que, al amparo de la particular situación histórica de Puerto Rico, experimentó un rebrote cuyas prolongaciones aún hoy se dejan ver de cuando en cuando en la producción literaria isleña. Esa actitud demistificadora, de realismo crítico, da una doble vuelta de tuerca a través del tema del éxodo a San Juan y de la emigración a Nueva York. A la capital isleña van los jóvenes expulsados por la miseria, en busca del trabajo que el monocultivo y la explotación sistemática del proletario rural ha hecho escasear en los campos. Pero en San Juan tampoco hay trabajo. En el reino de los inaccesibles valores urbanos no hay lugar para el jíbaro, quien queda sometido al deterioro y a la degradación: es, para él, convertirse en mendigo, en «La carta»; en delincuente, en «El hijo»; en prostituta, en «La hora mala» (todos éstos, relatos de 1948); es morir, en «En el fondo del caño hay un negrito», y es quedar desgarrado, en «La despedida» (1954). El mismo proceso, agravado por la distancia y la forzada transculturación, emerge en el tema de la emigración a Nueva York, cuyo exponente más temprano es un relato de significativo título: «En Nueva York» (1948). Allí se encuentran algunos rasgos principales que son luego desarrollados en otros textos: el desamparo, la ajenidad, la discriminación racial y social, la desesperación, que termina arrojando al emigrado hacia la marginalidad. La novela corta *Paisa*, con su lúcida síntesis de campo, San Juan y Nueva York, es una vez más un punto en que ambas líneas se cruzan, engendrando el personaje de Andrés y la historia de su caída en la delincuencia. Unos años más tarde reaparecerá lo mismo en «El pasaje» (1954). Y en la más reciente producción de José Luis González vuelve a brotar el tema en «La noche que volvimos a ser gente» (1972), ahora bañado por un humor juguetón y emotivo, bajo cuya superficie corren las melancólicas aguas de la cosificación y la alienación del puertorriqueño en el seno de la cultura urbano-industrial norteamericana.

Estas tres notas temáticas (desamparo campesino, éxodo a San Juan, emigración a Nueva York) hacen su camino dentro de una franja textual más amplia, en donde se esboza lo que podríamos denominar *historia alusiva* de Puerto Rico. En *Paisa* se realiza una síntesis social, económica, cultural y política a través de una familia desgarrada por el éxodo forzoso. El abuelo de Andrés representa una clausura, un fragmento cerrado y sin salida cuyo feliz escape consiste en rememorar «sus días de recluta en el Ejército español y... las escaramuzas

con los invasores yanquis en el 98». En la madre se encarna la oscura comprensión de haber sido degradada y convertida en cosa; en el padre, la destrucción en el nivel físico, el agotamiento y la muerte. En los hijos, la dispersión y la desintegración final de la familia, que, en Andrés, culmina en una emigración donde lo acechan la delincuencia y la muerte. Aquella rememoración del 98 reaparecerá años más tarde, con pleno desarrollo, en «El abuelo» (1972).

En el centro de esta franja textual está engastada la mirada crítica básica con que José Luis González abarca la realidad puertorriqueña: el emplazamiento del imperialismo. También en *Paisa* hallamos un resumen de esta línea: «La jíbara no hubiera podido explicar, por ejemplo, que el antiguo orden, con todas sus injusticias y sus valores falsos, era un momento natural en la historia de un pueblo, sujeto a los cambios y a las rectificaciones del progreso, mientras que esto que ella presenciaba ahora era la desintegración impuesta por designio extranjero, el absurdo y alevoso reemplazo de un orden imperfecto por el desorden premeditado.» Este gran tema del imperialismo abatido sobre Puerto Rico aparece de diversas maneras en los relatos. Es, en un estrato simbólico, la violación de la jíbara por el soldado norteamericano en «Breve historia de un hacha»; o la trituración, el despedazamiento de un soldado puertorriqueño muerto en la guerra de Corea, en «Una caja de plomo que no se podía abrir» (1954). Pero sería demasiado estrecho congelar en un solo nivel a esta temática, que en realidad es abarcada ideológicamente por una concepción más amplia donde se ensancha el espacio literario de los relatos y se adquiere mayor incisividad y hondura también en el alcance inmediato. Tomando relatos de épocas diferentes podemos construir el modelo de esa concepción. Un cuento como «La galería» (1954), por ejemplo, entrelaza un doble rito de iniciación adolescente: el descubrimiento de la atracción sexual y la toma de conciencia ético-ideológica. Ambas cosas, para el muchacho quinceañero que las experimenta, están envueltas en varias capas de oscuridad; quedan, sin embargo, irreversiblemente aprendidas. Hay una doble ruptura, que se resume en la manera típica de la iniciación: la pérdida de la inocencia. Pero el cuento no inscribe tal quiebra en un marco psicológico, sino que la incluye en una base de sustentación ideológica: en última instancia se trata de la ruptura del orden y de la moralidad pequeñoburguesa, enraizadas ambas cosas en el concepto del predominio del más fuerte. Al entrar en el recinto de los valores de los adultos, el adolescente de este cuento pierde la inocencia y al mismo tiempo emprende una fuga que más que un acto de impotencia o cobardía supone una búsqueda: «... corriendo, lejos de aquella galería, lejos, cada vez más lejos, pero nunca suficiente-

mente lejos...». José Luis González ha seguido explorando el tema del deterioro de los valores pequeñoburgueses, degradados en la mueca del racismo y de la cosificación. El tema del racismo confluye a veces con la línea de los relatos *puertorriqueños,* como en la novela *Paisa;* pero también la desborda, señalando así la existencia de una fuente generadora no localista, sino ideológica. Cuentos como «El arbusto en llamas», «Esta noche, no» y «En este lado» (1954) deben ser incluidos en esta zona de su producción. Con cierta ligereza podrían ser clasificados dentro de la tendencia del *relato antiyanqui,* en razón de sus argumentos. Pero temáticamente, observados desde el conjunto de su obra, se evaden de esta cómoda categorización. Hay que ubicarlos junto a relatos como «El escritor» (1948), que hinca el diente en la alienación del intelectual de clase media; o junto a «La tercera llamada» (1972), cuyo protagonista es un norteamericano de clase media que nada tiene del estereotipo del *ugly American:* en este caso se da otra vuelta de tuerca al tema de la degradación de los valores pequeñoburgueses, enfocados, por así decirlo, en el epicentro de la cultura urbano-industrial capitalista.

Esta concepción de que venimos hablando formula también una propuesta. Los sumergidos y desamparados, los de abajo, cubren otra zona del *texto* que forman todos los relatos considerados en conjunto. «El cobarde» (1945), por ejemplo, despliega una rápida anécdota, de la que emerge el tema de la interioridad, que se abre paso quebrando la superficie externa, que la niega en apariencia. Ese conflicto se encarna en un sumergido, un personaje que se convierte en paradigma. Aquí, nuevamente, no se trata de un rasgo narrativo prolongado, sino de una *metáfora,* que, leída dentro del texto total de los cuentos, anuncia en fecha temprana el rostro futuro de una concepción del mundo construida paulatinamente. Tres años más tarde aparece esto mismo en «El vencedor» (1948), un relato aparentemente dedicado —bajo el influjo de Hemingway— a cubrir el tema del coraje físico y moral que se sobrepone al proceso de decadencia. Pero además de este tono deportivo a lo Hemingway (y además de ser uno de los mejores cuentos de boxeadores producidos en Latinoamérica, junto con el célebre «Torito», de Cortázar), este relato debe ser leído en la línea temática que señala la emergencia del desamparado: de lo que desde abajo rompe la cáscara exterior de una aparente condena o destino. Es, también, lo que leemos detrás del sencillo argumento de «Cangrejeros» (1945): la apariencia *(suciedad)* de los negros pescadores se enfrenta con otra apariencia de signo contrario, la *limpieza* de los policías. Ambos son grupos homogéneos y en ambos funciona un espíritu de cuerpo. Pero los separa la diferente naturaleza de aquello que los

cohesiona: lo exterior del trabajo al servicio del sistema en los policías; lo interior de una unión humanizada en los negros cangrejeros. Ley y orden del sistema, por un lado; solidaridad del desamparado, por el otro. El conflicto de lo externo (suciedad-limpieza: barro de los cangrejeros, zapatos y uniformes relucientes en los policías) se resuelve en el conflicto de lo interno (falso grupo-grupo verdadero: mera adscripción de los policías, frente a cohesión solidaria de los cangrejeros). Cuando los policías (el sistema) intentan arrestar a uno de los cangrejeros, éstos (los sumergidos) contraponen su respuesta, su otro *sistema* de solidaridad. Como en el vagabundo de «El cobarde» o en el viejo boxeador de «El vencedor», en los pescadores de «Cangrejeros» se habla el lenguaje ideológico de la clase que despierta, que lucha y puede vencer. Este lenguaje tiene ecos de refuerzo en el tema colateral de la violencia de los de abajo como respuesta a la violencia ejercida desde arriba por el sistema. Es lo que se lee en relatos como «Miedo» (1945) o «Me voy a morir» (1948), que se centran en huelgas desesperadas dentro del cañaveral puertorriqueño. Es asimismo lo que se lee en «El escritor», en el nivel que narra la huelga del proletario urbano reprimido por la policía.

Esta concepción del mundo que acabamos de esquematizar engloba dentro de su vasto marco la totalidad de los textos producidos por José Luis González desde 1943 hasta la fecha. Uno de sus rasgos distintivos es la eliminación de lo psicológico en nombre de un enfoque estructural donde lo histórico, lo político-social y lo ideológico actúan como líneas de arranque y de alimentación del trabajo literario. Una precisa y efectiva técnica narrativa empleada por el autor ejemplifica este aspecto del *contenido* en el plazo de la *forma.* Se trata de lo que podríamos denominar «técnica del doble tema». Por medio de esta técnica, un desarrollo temático ocupa la atención del lector de modo casi exclusivo hasta que, súbitamente, aparece un segundo tema que termina por convertirse en el verdadero motor del relato. El tema «falso» es, casi constantemente, de orden psicológico; pero el segundo, el que lo desborda y engulle, responde a un enfoque opuesto, no psicologizante. En «Miedo» (1945), el tema «falso» es un caso de cobardía, mientras que el tema «verdadero» es la violencia de los de abajo como respuesta a la violencia del patrón. En «La carta» (1948) creemos que el tema es el del amor filial hasta que nos hallamos con el del desamparo y la miseria. En «La galería» (1954), el tema de la iniciación sexual es cubierto finalmente por el de la toma de conciencia. En la novela corta *Mambrú se fue a la guerra* (1972), el tema erótico es desplazado por el del exilio y la búsqueda de un lugar político e ideológico. En «La despedida» (1954-1963-1973), el tema del

amor adolescente es finalmente dominado por el del desamparo del poblador rural en el seno de una sociedad basada cada vez más en el valor de cambio. Así, los planos de la forma y del contenido quedan estrechamente enlazados. De la misma manera en que señalábamos al principio la necesidad de considerar la producciónde José Luis González fuera del estrecho límite del regionalismo, podemos advertir ahora cómo sus temas y su estilo han partido de una concepción firme y gradualmente construida en treinta años de trabajo literario. Al modo de las ondas que nacen del impacto de una piedra sobre una superficie líquida, sus relatos pertenecen a un centro que los explica y alimenta; pero al mismo tiempo exploran y adquieren zonas cada vez más amplias. Rectifiquemos, pues, la comparación: si las ondas van perdiendo su fuerza, los relatos de José Luis González, a juzgar por lo nuevo que nos acaba de entregar, la conservan por entero.—*ANDRES AVELLANEDA (Medeiros, 3409. BUENOS AIRES).*

UNA VISION INTERIOR DEL TRIENIO LIBERAL

Hace algunas semanas ha aparecido un libro de gran importancia para el conocimiento del Trienio liberal español. Su título es *Las Sociedades Patrióticas, 1820-1823*, y el subtítulo, *Las libertades de expresión y de reunión en el origen de los partidos políticos* (Madrid, Editorial Tecnos, 1975). Su autor es don Alberto Gil Novales, adjunto en la cátedra de Historia de la Facultad de Ciencias Políticas y Económicas de la Universidad de Madrid y, desde 1972, agregado en la Autónoma de Barcelona. Dos gruesos tomos, con 1.290 páginas en total, anuncian desde el principio la importancia del trabajo.

Gil Novales escribe en el prólogo que su intención había sido hacer «un estudio de ideología política, y con simpatía hacia los llamados liberales» pero que este propósito inicial necesitó diez años de «reconstruir pacientemente, y en la medida de lo posible, todos los datos de la vida española en la gran crísis» de aquellos tres años, «que las historias al uso daban por conocidos, sin serlo realmente». El resultado son esas casi 1.300 páginas donde se estudian las sociedades animadoras de la revolución liberal traída por Rafael del Riego, sociedades que —casi siempre en cafés públicos, pero también en Casas Consistoriales, en antiguos conventos, casas particulares y algún que otro teatro— aglutinaron a los elementos más