

LA LITERATURA DEL TAPÓN: LA NARRATIVA DE EMILIO DÍAZ VALCÁRCEL

Resumen

Se aborda la obra narrativa de Emilio Díaz Valcárcel a partir de los parámetros ideológicos y narratológicos que la condicionan. En esta obra, influida por las novedades formales que se producen en la novela en los Estados Unidos, Europa e Hispanoamérica durante la primera mitad del siglo XX, cobra gran importancia la factura multiperspectivista y heterogénea. El tapón o embotellamiento de tránsito y el aislamiento social que produce en los personajes, así como la lucha fallida del intelectual, se señalan como constantes que sugieren la dimensión universal de esta novelística.

Palabras clave: *literatura e ideología, factura narrativa, aislamiento social, caracterización, universalidad*

Abstract

This article approaches Emilio Díaz Valcárcel's narrative works focusing on the ideological and narratological parameters that determine his novel. Highly influenced by the formal innovations of Modernist fiction written in the United States of America, Europe and Spanish America, these works are characterized by heterogeneity and multiple narrative perspectives. Traffic jams and the social isolation that they produce in characters, as well as the intellectual's failed struggle are recurrent elements that suggest the universal dimension of these works.

Keywords: *literature and ideology, narrative form, social isolation, character construction, universality*

1. FIGURACIONES: VISIÓN DE MUNDO EN LA NARRATIVA DE EMILIO DÍAZ VALCÁRCEL

Cuando a principios de los años 80 Emilio Díaz Valcárcel acomete la tarea de escribir acerca de *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos, pretende explicar la obra a través de la inserción de ésta en la sociedad española y en las clases sociales [1982:7]. En este momento, se pretende emprender un camino inverso: un español desde España va a tratar de mostrar la *visión de mundo* que Emilio Díaz Valcárcel diseñó para sus novelas de ambientación y preocupaciones esencialmente puertorriqueñas. Parece útil comprender la obra del autor conforme a los parámetros ideológicos y narratológicos que él mismo empleó para el estudio de narraciones ajenas, pues sin duda esas mismas preocupaciones han motivado y condicionado su obra de ficción. Con todo, llegaré a contemplar la obra de Emilio Díaz Valcárcel desde un punto de vista integral y libérrimo, aun partiendo de la perspectiva que el

mismo dejó apuntada en *Visión del mundo en la novela*.

Díaz Valcárcel adopta el término de *esfera* del mismo Luis Martín Santos¹ para referirse a las diferentes clases sociales que intervienen en *Tiempo de silencio*. Las relaciones entre las diferentes clases dan lugar a la particular cosmovisión del escritor español, quien completa una panorámica de la sociedad española de la posguerra. De la misma manera, Díaz Valcárcel pretende a lo largo de sus novelas una observación de la realidad puertorriqueña a través de la indagación en las *esferas*, en las diversas clases y grupos políticos que den cuenta de una sociedad en trance de cambio o, en ocasiones, urgidas, a su modo de ver —y el que cree de una parte del mismo Puerto Rico—, de un cambio que transforme el estatus de Puerto Rico y la personalidad de los isleños. El método de Lucien Goldmann [1971] le sirve a Díaz Valcárcel para confirmar la responsabilidad del grupo social en la estructuración y coherencia de la obra, a pesar de la evidente aportación del escritor en el proceso de la escritura, a través de la cual responde al medio, la sociedad y las ideas de su entorno [1982:1]. De esta forma, se considera que la ideología subyacente al grupo y al escritor emerge del hecho literario al atender a la *visión de mundo* que preside la novela [Goldmann, 1971:14-5]. Esa cosmovisión vendrá ofrecida por el héroe novelesco, conflictivo y problemático [16], con frecuencia representado en la narrativa de Díaz Valcárcel por un escritor que reflexiona acerca de la realidad puertorriqueña y que, como expone Goldmann, acentúa su relación con los otros miembros de la sociedad y de ésta abocada al consumo [24]. El héroe, para Goldmann [1982:25] y para Díaz Valcárcel, es el individuo marginado que mantiene unos “valores auténticos” diferentes de las sociedades orientadas hacia la producción para el mercado [1982:4]. De esta manera, prevalecen las cualidades económicas y el prestigio del dinero por encima de los sentimientos y otros valores tradicionales. En este ambiente, el héroe marginado se convierte en la conciencia de la clase burguesa en la que surge la forma novela desde la que precisamente ese héroe emprende su lucha [5]. Por tanto, por su *visión de mundo*, el héroe crea un universo imaginario que se dirige hacia la estructuración social a la que tiende —piensa— la sociedad [Goldmann, 1971:6]. Al indagar en la red de relaciones que muestra la obra se explica, por tanto, no sólo al individuo, sino también a la sociedad en el sentido estimado por el escritor, convertido éste en la voz del grupo social que representa. Bajo esta perspectiva, Díaz Valcárcel trataba de explicar *Tiempo de silencio*, la sociedad española y lo que llama el *ser español*. Sin duda, en sus narraciones elabora un procedimiento analítico semejante para mostrar Puerto Rico y la sociedad puertorriqueña, para averiguar qué

¹ El descenso de Yuni, como el de Pedro, p. 45 y ss. de 1982: el mundo del bricoleur, como el que ve Yuni.

es el *ser puertorriqueño*.² Hasta la revisión posmoderna de *Mi mamá me ama*, Díaz Valcárcel expone a un héroe en lucha contra una realidad social y política que pretende cambiar en un momento histórico que parecía susceptible y proclive a ese cambio. El caso de *Mi mamá me ama* resulta más curioso y complejo, pues es el editor quien se convierte en héroe que manipula unos manuscritos redactados por un joven proanexionista para trazar, así, una sátira contra el discurso estadounidense y su adopción en Puerto Rico.

La importancia de Díaz Valcárcel reside en la creación, así, de una literatura de alcance universal, porque trasciende en sentido y en forma el carácter más estrictamente puertorriqueño de los autores anteriores. Pues, aunque sus tramas y personajes son en esencia puertorriqueños, con problemas puertorriqueños, resulta que éstos son también de alcance universal. En primer lugar, porque otros países han experimentado también la llamada modernización, el progreso, con resultados positivos, en unos aspectos, y tal vez negativos, en otros. En este sentido, las novelas de Díaz Valcárcel son universales porque dan cuenta de esos cambios y de sus consecuencias en una sociedad como la de Puerto Rico, aun cuando ese desarrollo sea de alcance global. Y, en segundo lugar, lo son también porque Díaz Valcárcel asume un discurso colonizado, lo cual no sólo es una postura ideológica y personal acerca del estatus de la isla sino también la asunción de la dominación que, positiva en unos aspectos y negativa por otros factores, ejerce Estados Unidos como potencia hegemónica mundial y que se comporta como el catalizador de los cambios. Desde el poder extraordinario de los medios de comunicación exporta modas y modos de vida, y el mundo, en mayor o menor medida, lo imita, lo cual a menudo se contempla desde el exterior con recelo e incluso temor. Desde ese punto de vista colonizado, frente a un imperio como el actual que ha sustituido a los anteriores —español, francés, inglés, etc.—, la narrativa de Díaz Valcárcel queda vinculada a una corriente universal de pensamiento y de creación que ha recorrido el mundo desde mediados del siglo XX. Todo ello, además, como mencioné arriba, en una forma que se adecúa a las últimas prácticas expresivas que con frecuencia —aunque parezca paradójico en la narrativa postcolonial— derivan de la metrópoli. Efectivamente, algunas de las novedades de esta narrativa proceden de la extraordinaria narrativa estadounidense del último siglo —además de Joyce, Kafka y la Nueva Novela francesa—, así como de las indagaciones narratológicas en las *figuraciones* contemporáneas o el lenguaje de la publicidad y de los *mass media*.

² Es el héroe no heroico, que no se mueve, que sólo escribe, en la intimidad, y que se comporta con debilidad y docilidad —tal vez como reflejo del ensayo de René Marqués, “El puertorriqueño dócil”—, lo que le impide actuar [1993: 159]. Así, se convierte en una forma peculiar más del antihéroe contemporáneo o del héroe de la antiépica actual.

2. UNA NARRATIVA DE LA UNIVERSALIDAD: DE PUERTO RICO AL MUNDO

La generación del 50 emprendió una renovación absoluta de la narrativa puertorriqueña casi en contemporaneidad con los escritores hispanoamericanos que escribían desde el continente. Con la asunción de los problemas hispanoamericanos que comenzaban a contemplarse desde una perspectiva universal, se adoptaban las novedades formales de los grandes escritores europeos y norteamericanos. La obra de Díaz Valcárcel, como la de sus compañeros de generación, trató también de explicar a Puerto Rico en una clave universalista. Se indagaba acerca de la pérdida de la identidad, del colonialismo, y, en unión con las lecturas de Frank Kafka, de la soledad, de la angustia, y de la asfixia que siente el hombre contemporáneo ante los mecanismos del poder y de los cambios que se van produciendo en la sociedad del siglo XX después de la Segunda Guerra Mundial, cuando la razón ilustrada se ha quebrado definitivamente y los valores se han transformado absolutamente en los que hoy dominan el mundo. En este sentido, la obra de Díaz Valcárcel se convertía en una narrativa de anticipación, pues sus cuentos se ocupaban ya de esos aspectos y de la situación en ese contexto de los individuos marginales, en lo sexual, lo político o lo nacional. Pero con las novelas, Díaz Valcárcel indagaba en una serie de problemas de alcance ya global impuestos por la nueva economía y el imperio del mercado y la sociedad del entretenimiento de ascendencia posmoderna. Las nuevas formas de vida que llegaban, se decía, por el progreso, resultaban ya lejanas a las que habían mostrado décadas antes sus maestros como Enrique Laguerre o Abelardo Díaz Alfaro, aun cuando estos también se quejaron de los cambios sociales que vivía la sociedad en la que ellos se insertaban.

Díaz Valcárcel, en cambio, se sustentaba en las novedades formales que llegaban de Estados Unidos, de Europa o de Hispanoamérica, y trataba de componer unas novelas globales que dieran respuesta a la situación de Puerto Rico y de los puertorriqueños, aun cuando esta visión pudiera considerarse hoy ya no sólo puertorriqueña sino universal. En mayor o menor medida, no sólo Estados Unidos sino también, por ejemplo, España, México, Australia, Polonia, Gran Bretaña, Japón o Argentina han experimentado los mismos cambios en diferentes medidas. Las relaciones familiares, políticas, económicas, la nueva moral y la diferente religiosidad, o la mirada exclusivamente monetaria de los acontecimientos humanos, y, sobre todo, la inserción del individuo en esa sociedad se convierten en los centros de la nueva narrativa. Y esta narrativa, en el afán de universalización, se auto exigía un salto cualitativo. Mientras que las primeras novelas de Laguerre o las narraciones de Díaz Alfaro mostraban una visión única de lo real que solía coincidir con el punto de vista del escritor, la de Díaz Valcárcel quería constituirse en heterogénea, de mirada múltiple y discurso polifónico. Dife-

rentes personajes de distinta índole interpretaban la realidad, no sólo porque desde mediados de siglo se ha confirmado que la realidad que vivimos y que transmiten los medios de comunicación es ilusoria, un mero simulacro, sino sobre todo porque Díaz Valcárcel pretendía mostrar *su* visión de mundo desde una óptica diversa, desde diferentes espacios, personajes e ideologías, en un diálogo de ascendencia postcolonial y de factura multiperspectivista. No cabe duda que siempre trataría de hacer prevalecer su opción política y social, pero se abriría a la pluralidad de perspectivas, a través de la superposición de narradores, interpretaciones y recensiones de vidas desde diferentes puntos vitales, con testimonios y confesiones (*Inventario*); el juego con los manuscritos, las manipulaciones de éstos por parte de varias manos (*Mi mamá me ama*); la convivencia de los discursos políticos, intelectuales y subculturales —o el plebeyismo [González, 1998:96]— en la misma narración (*Dicen que de noche tú no duermes*); el *collage*, las descripciones del ambiente neoyorquino y la narración del abigarrado universo de la gran urbe (*Harlem todos los días*); el uso del lenguaje publicitario y su instancia ficcional que menoscaba la autenticidad de lo real (*Laguna y Asociados*); o la utilización de la literatura para tratar de vencer a la realidad a través de cuentos e historias que acaban por convertirse en novela y, por tanto, en ficción (*Taller de invenciones*); y la constitución de un discurso global que incorpora cartas, crónicas históricas puertorriqueñas, facturas, diccionarios, voces truncadas de diferentes emisoras de radio en un intento de sintonización, horóscopos, listados telefónicos y bibliográficos, citas paródico satíricas³ fragmentos con titulares y noticias de prensa y de revistas del corazón, transcripciones del habla puertorriqueña, anotaciones de jitantáforas y otras formas de musicalidad (en un hito de la lengua castellana como *Figuraciones en el mes de marzo*). Esta configuración global de la novela redundaba en la interpretación total del mundo puertorriqueño, dentro del occidental, y supera por medio de la polifonía y la multiformidad del discurso la visión unívoca y parcial del narrador tradicional, tal como aun permanecía en *El hombre que trabajó el lunes*, novela que, en cambio, sí trascendía la producción del autor al crear —como se verá— una de las metáforas más afortunadas de la reciente narrativa en lengua española.

La narrativa de Díaz Valcárcel, además, se convierte en una de las mejores evaluaciones que se han trazado sobre la vida del individuo del siglo XX, pues su obra sobrepasa el ámbito puertorriqueño para convertirse

³ Entre las entradas bibliográficas aparece la de la celebre novela de su colega y amigo Pedro Juan Soto: *Usmaíl*. El juego intertextual se encuentra entre el paréntesis que acompaña a la referencia: "Se prepara traducción al castellano" [1982: 89]. Tampoco faltan los autores y los libros inventados, como el de John Wealthy, *¿Es Macondo un territorio rentable?* [90]. No en diferente forma aparecerá en otros escritores hispanoamericanos. Últimamente, ha utilizado el mismo juego Jorge Volpi en la bibliografía final de *El fin de la locura*.

en una muestra agudísima de los valores que se han ido paulatinamente imponiendo durante la segunda mitad del siglo XX. Pocas obras en lengua española han resultado tan oportunas y certeras, al constituirse la suya en una evaluación del nuevo orden del mundo y mostrar con una perspicacia narrativa admirable las coordenadas sobre las que se ha ido construyendo la moral y los valores que comenzaron a imponerse durante el siglo: el poder del simulacro (o las emisiones de los *mass media*) sobre la realidad; del mercado sobre el espíritu; la mentira sobre la verdad; la postmodernidad sobre la postcolonialidad; el capitalismo de ficción sobre el capitalismo tradicional; el plebeyismo sobre la cultura; la fuerza sobre la razón; la política sobre el diálogo; la televisión sobre el libro; Hollywood sobre el cine; el auto sobre el caminar; etc., con los cambios sociales y psicológicos que ello ha producido. Qué duda cabe que en su momento resultaron maravillosos el auto, Hollywood, los *mass media* o la televisión, por ejemplo, pero paulatinamente se han transformado en los instrumentos del poder para la manipulación de una población alienada que los ha convertido en modelos de vida; que ha renunciado a ser feliz a cambio de tener progreso; y que mientras trabaja para progresar olvida disfrutar lo que ya tiene. En este sentido, la de Díaz Valcárcel es una obra universal, porque esos cambios no son sólo los que se producen en Puerto Rico, sino también en el resto del mundo. Por tanto, se convierte en un ejercicio narrativo de resultados universales aunque insertos en un ámbito puertorriqueño. Puerto Rico se convierte por vez primera en un auténtico microcosmos del universo: el mundo es una pequeña isla anclada en el Atlántico.

Por consiguiente, Díaz Valcárcel parte para la universalización de los conflictos, del escenario puertorriqueño, que es el que mejor conoce, y sitúa a sus personajes en diferentes espacios para tratar de comprobar su *visión de mundo* en diferentes contextos: desde Corea, Madrid, Nueva York, San Juan, los personajes interpretan a Puerto Rico y el mundo. Por tanto, Díaz Valcárcel ha universalizado a Puerto Rico, con sus conflictos y bondades, y lo ha insertado verdaderamente en el mapa del mundo. Hasta entonces, Puerto Rico era esa nave, tal vez al garete, pero con la generación del 50 y, en concreto con Díaz Valcárcel, Puerto Rico comenzaba a tener fronteras por las que entraban y salían y se comunicaban sus individuos. Puerto Rico rompía su aislamiento literario y se encajaba con brillantez en la cultura y las letras contemporáneas. Además, Puerto Rico, por su larga trayectoria colonial, había configurado desde Hostos y Zeno Gandía una cosmovisión metafórica de la sociedad que generó una configuración alegórica del hecho literario que también asumirá Díaz Valcárcel. Una de sus más sobresalientes invenciones metafóricas de alcance nacional —y ya universal— se funda sobre el objeto que más ha encarnado los éxitos de la modernidad del país y del individuo: el auto. El vehículo —cuyo uso habría que considerarlo, en primer lugar, como una rémora de la épica— también se justifica porque permite una velocidad mayor en el individuo, que se transporta

más deprisa y puede realizar más actividades, con lo cual logra que la economía se expanda, en detrimento de las actividades más naturalmente humanas como el ya olvidado caminar diario. Todo ello, con sus implicaciones sociales, sirve de sustento de una alegoría de extraordinarias proporciones sobre la que se construye la realidad nacional y universal.

3. LA LITERATURA DEL TAPÓN: DE LA ASFIXIA A LA HUIDA

En *El hombre que trabajó el lunes* (1966), se observaba la isla conforme a las exigencias de compromiso que asumió la generación anterior, con sus críticas a las nuevas formas de vida y el poder de la propaganda que inculcaba en el pueblo la idea de qué es progreso, la visita a los *malls* y la filosofía del dinero. Mientras tanto, ese mismo considerado progreso alejaba al protagonista de la auténtica vida y por las prisas y los tapones se le generaban una serie de problemas que servían de alegoría a la situación de la isla y del mundo. El tapón se convertía en una metáfora de la situación del país, atascado en su definición social y política, encerrado como los personajes precisamente en el símbolo del progreso y del éxito estadounidense: el auto. Como en *Brave New World* (1932) de Aldous Huxley, donde en la Era Ford supuestamente feliz se había convertido al mismo Ford en el nuevo dios en sustitución de Cristo, el auto simboliza la distopía. En el caso puertorriqueño, además, es la forma contemporánea e individual del *insularismo*. Si anteriormente el puertorriqueño había sido desplazado del campo extenso a la ciudad de extensiones minúsculas, con violencia, paro y marginación, el proceso posterior en la dirección del progreso es el auto, espacio ya reducido absolutamente, donde, ventanillas en alto, el puertorriqueño pasa buena parte del día, como tratan de mostrar *El hombre que trabajó el lunes* y las novelas posteriores de Díaz Valcárcel, entre otros. En el espacio puertorriqueño ha surgido una transformación, del amplio y abierto del campo al estrecho y cerrado de la casa o del auto —Gelpí habla de una crisis del espacio de la casa [1994:166]—, y posteriormente al motel, adonde se llega en el auto, pero que se asemeja a la casa que no es hogar y sólo constituye un lugar de tránsito, como los amores, tal cual sucede en “Letra para salsa y tres soneos por encargo” de Ana Lydia Vega o *Cualquier miércoles soy tuya* de Mayra Santos-Febres. El progreso, se va observando en Díaz Valcárcel, reduce al puertorriqueño al espacio mínimo, y ante esta situación se recuerdan las voces de Laguerre y sobre todo de Díaz Alfaro en sus quejas constantes ante la venta de la tierra a manos extranjeras y las empresas de bienes raíces y de cemento. La agorafobia social se traduce en una vida que ya sólo se desarrolla en espacios cerrados. La calle y el campo se perdieron también para la narrativa, que comenzó a mostrar personajes claustrofóbicos y tendentes al suicidio.

Desde el tapón de *El hombre que trabajó el lunes* hasta *Dicen que de noche tú no duermes*, los atascos de tráfico en la narrativa de Díaz Valcárcel resultan constantes y sirven a sus personajes para reflexionar en torno a sí mismos, acerca

de su estatus como ciudadanos y sobre la situación política del país, como ocurre de manera más ejemplar en las páginas finales de *Inventario*. De manera semejante sucede en otras novelas, e incluso en *Dicen que de noche tú no duermes* se produce un tapón por la presencia de un toro que se paseaba libremente por la carretera y que es abatido por el disparo de un oficial de policía. Pareciera como si definitivamente el Josco de Abelardo Díaz Alfaro —la puertorriqueñidad— hubiera sido liquidado de camino al *mall*, precisamente cuando la narración se lamenta del fin de la vida tradicional de la isla, sepultada bajo el nuevo mercado de las grandes superficies que destruye el comercio popular. Bien es sabido que más tarde también Luis Rafael Sánchez utiliza el tapón para mostrar la intimidad de los personajes de *La guaracha del Macho Camacho* y que aun resulta relevante en la reciente novela, *Narromaniando con Mirta*, de Carmen Lugo Filippi. Incluso el mismo Enrique Laguerre en *Cauce sin río* enfrenta al protagonista Víctor Hugo Rodríguez Sandeau en el interior de su auto frente al tránsito, cuando comienza su cambio y su decisión de conducir su vida contra la mayoría proestadounidense, contraviniendo sus vivencias anteriores que siente como traiciones a su tierra. De esa conducción contra el tránsito, obtiene un choque que le postra, herido, en el hospital, que representa la exclusión social: “De súbito, sin que tuviese tiempo para evitarlo, el terrible golpe, el hundimiento en la sombra ... “ [1991:124]. Sin embargo, en la trayectoria narrativa de Díaz Valcárcel, el tapón se convierte en el indicador de la claustrofobia en la que considera que vive el país. Desde luego, que no es sólo Puerto Rico sino los habitantes de tantas ciudades del resto de América y del mundo que han transformado el modo de vida y el urbanismo hasta convertirlo en lo que se muestra en Díaz Valcárcel.

Ante esta situación, el intelectual que emerge en las novelas de Díaz Valcárcel siente una asfixia de orden no solamente físico sino especialmente espiritual y, literariamente, de raíz kafkiana. La sociedad contemporánea ha arrinconado al intelectual, que es incluso visto con recelo y sospecha. Él mismo se siente apartado por una sociedad a la que no conviene la gente que piensa y disiente y que prefiere los dogmas y los debates en torno a las crónicas sociales, los divertimentos infantiles y el plebeyismo para huir de esa realidad. Desde luego que es la elite culta la que ha visto el extraordinario negocio de esas actividades, pero así al tiempo ha marginado al escritor y al intelectual a una presencia social relegada e inútil. La obra de Díaz Valcárcel, aun siendo una crónica de la vida puertorriqueña y occidental, de sus amenazas y sus problemas, e incluso adoptando a veces una forma próxima al discurso popular (repeticiones, ritmo, lenguaje, etc.), se siente apartada socialmente. Su obra trata, además, precisamente de llamar la atención acerca de los modos de vida de aquellos que nunca van a leer sus libros. Ante una situación así decide la huida.

4. EL DISCURSO DE LA HUIDA: UNA CLAUSTROFOBIA PERMANENTE EN LOS SIMULACROS ILUSORIOS

Eduardo Leiseca en *Figuraciones en el mes de marzo* (1972) huye de Puerto Rico y se instala en Madrid, en un exilio voluntario ante la sensación de asfixia que le produce su país. Por ello no existen los taponés de *El hombre que trabajó el lunes*, pero sí la sensación de ahogo del intelectual comprometido con su país. El personaje va experimentando una sensación de cerrazón, de agobio por la llegada de cartas y pedazos de Puerto Rico que abarrotan su vida como la novela que lee el lector, de manera que el personaje acaba por plantearse la marcha a la lejana Finlandia.

En *Inventario* (1975) también el personaje se siente como en una jaula: aislado en una isla [1975:66]. Esta situación de encerramiento permite en *Figuraciones...* la reflexión acerca de la situación estatutaria de Puerto Rico y del predominio de lo popular que se está produciendo en los ambientes puertorriqueños que frecuenta.⁴ En un contexto dominado por lo “plebeyo” —las revistas del corazón, los telefilmes televisivos y la ignorancia de la clase media, como se descubre en los textos de las cartas que le remiten a Eduardo y a su esposa—, la lucha del intelectual queda abocada al fracaso, como la del político proindependentista, el hombre silenciado —o autocensurado— en una sociedad moderna, de aparente progreso, que siente agobiante y que se encuentra muy alejada del auténtico estado de bienestar.

Edward Said ha indagado en la sensación de los pueblos colonizados —“pueblos que adquieren conciencia de ser prisioneros en su propia tierra” [1996:333]— frente a los imperialismos antiguos y modernos de cualquier parte del mundo. El caso de Díaz Valcárcel, quien se siente colonizado, no sólo constata el hecho evidente de la abundancia de los atascos de tráfico. También muestra las consecuencias de una organización urbanística y un estilo de vida traídos del exterior que han llegado a impedir la movilidad de los habitantes o su desplazamiento cómodo si no es en auto, dadas las enormes distancias entre los lugares de residencia y de trabajo, los espacios de compras o de recreo. Esto puede resultar extraordinariamente extraño y antiecológico en un espacio tan limitado como el de Puerto Rico. La organización del país, después de la apropiación de la tierra por parte de la potencia metropolitana a que adapta el paisaje y el hábitat local [Crosby, 1986:196 y ss.], siempre se ha desarrollado según el proceso que termina en la *segunda* naturaleza [Smith, 1984:146]. En un país que aún no se ha reapropiado de la tierra no puede alcanzarse el siguiente estadio posterior al de la modificación del urbanismo y la vida por parte de la metrópoli: la *tercera* naturaleza, que se aprecia en las hispanoamericanas,

⁴ Conforme a la diferencia establecida por José Luis González, lo que pone en tela de juicio Díaz Valcárcel es el plebeyismo: “Plebeyismo es creación de modelos desde abajo y su imposición hacia arriba” [1990: 92], lo que explotará con gran fortuna Luis Rafael Sánchez en *La guaracha del Macho Camacho* y en *La importancia de llamarse Daniel Santos*.

irlandesas, africanas y asiáticas, o en las europeas en otros momentos de la Historia. Esa imposibilidad de reapropiación y de hallarse el escritor ya en una naturaleza que no es la del país —el caso de la urbanización Nebraska Heights de *Figuraciones*—, produce igualmente la sensación de cerrazón y angustia. Además, sirve de metáfora que explica la situación de la isla obstruida por el poder colonial que se ejerce desde hace cinco siglos.

La narración de la primera persona de *Figuraciones*... es la que revela la visión del intelectual en contraste con la que desvelan esas cartas, que Eduardo no responde porque representan todo aquello de lo que él ha huido con su exilio. Es la novela total de la desesperación y del silencio, del individuo en crisis que asume una revuelta personal y nacional abocada al fracaso. Ante el pavor de la incomunicación, del no-compromiso con Puerto Rico de algunos puertorriqueños, convencidos en la idea parcial de lo que es el progreso tal como lo emiten los medios de comunicación de masas, Eduardo Leiseca escribe como la solución a una situación de asfixia que le produce la percepción de la realidad del país. Su texto admite la incorporación de otras voces, de diferentes opiniones acerca del estatus de Puerto Rico y sobre sus modos de vida. Ésta es la realidad que agobia al personaje y que tiene que ver con el paratexto, pues la cita de Witold Gombrowicz reza: “Existe algo así como un exceso de realidad, una abundancia que ya no se puede soportar” [1982a:9]. La acumulación de textos sepulta la voz del protagonista, que queda en la obra, donde expone sus propias *figuraciones*.⁵ Su texto se convierte en el testimonio del estado del país y del intelectual puertorriqueño y así se crea un género: la *figuración*, que más que mostrar la realidad revela lo que el autor imagina —en semejanza a lo que han efectuado los *mass media* sobre el pueblo— que la realidad es:

Un río de vaga consistencia discurría bajo el arco plateado del puente y yo avanzaba entre cañaverales, mareado por la fragancia de la melaza contenida, por el vaho de la tierra chirriante de calor; a la sombra de un bucayo respiraba profundamente, desembocaba en un bosquecillo perfumado y aparecía ante los rieles en cuyos durmientes había trozos de cañas de azúcar que tenían la facultad de convocar ejércitos de hormigas. Estos recuerdos me asaltaban en el Metro, en nuestro cuarto, en una mesita de Callao, en la sala de conciertos del Teatro Real, en las estrechas callejuelas del viejo Madrid tan parecidas a las de la antigua capital de mi país. Vulnerable al sol, me dejaba tomar por las viejas imágenes destellantes, embebido y sin palabras. Y tú pasabas una mano ante mis ojos. “Despierta, despierta”. Yo no te narraba la procesión de luces y sombras que desfilaba por mi cabeza, temeroso de tu posible nostalgia, de que te empeñaras en regresar no al dulce camino iluminado ni a los cañaverales anonadantes sino a las asperezas de la ciudad falsamente mediterránea, a nuestra urbanización Nebraska Heights, a los millares de tubos de escape soplando su humo sucio en las calcinadas calles, a los grandes y arbitrarios edificios llenos de acentos extranjeros. En las inestables tardes castellanas del invierno era posible reconstruir la

⁵ La sexta acepción del verbo figurarse en el Diccionario de la R. A. E. ofrece el significado del valor pronominal de figurar como “Imaginarse, fantasear, suponer uno algo que no conoce”.

isla refulgiendo bajo el sol, inventarla nuevamente en el Caribe y caminar entre las frondas lujuriosas y detenerme junto a la vía férrea esperando esperando esperando qué Dios mío esperando embriagado simplemente embriagado. [1982a:15]

Los fragmentos de texto de *Figuraciones en el mes de marzo* han de componerse como un rompecabezas para lograr la realidad completa y ésta se revela como una mera apariencia —Díaz Valcárcel, como el resto de su generación, es devoto de Kafka—, una simulación de lo auténtico, pues se conforma de textos dudosos: prensa y otros *mass media*, revistas de papel *couché*, cartas de personajes desinformados acerca del mundo y desconocedores de su mismo país y del exterior, etc.

En el mundo de las apariencias que genera un mercado que proviene del exterior y que enajena a los ciudadanos, el escritor produce una realidad que le agobia, como explica en *Inventario*: “Ése era el mundo malignamente estrecho al que él pertenecía” [1975:77]. También Germán se encierra durante dos años en los que no habla con nadie hasta que comienza a hacer *inventario* de su vida ante Carmen y sale de su aislamiento. La salida de este encierro —sin duda metafórico de la actitud del isleño desde *Insularismo* de Pedreira— significa enfrentarse a otras falsas realidades: prensa, anuncios publicitarios, temores creados para amedrentar a la población. Y, después, el tapón en el que discute con el taxista el estatus de Puerto Rico. Se enfrentan dos realidades, la descolonizada y la colonizada, la que surge de los libros que lee Meléndez y de la realidad auténtica y la propaganda de “los grandes medios de comunicación masiva en manos extranjeras [...] anunciando a toda hora del día en qué maravilloso sistema naufragamos” [192]. La propaganda también genera el miedo a salir: la narrativa de la claustrofobia muestra la agorafobia que impide salir a los ciudadanos por el miedo, y del encierro en la casa pasan al de los autos. En esa circunstancia, en esa soledad, surge el monólogo interior —que recuerda al final de Molly Bloom en *Ulysses*—, algo deslavazado, de redacción entrecortada, que emite Germán (su nombre recuerda al primer asentamiento español en la isla) de camino a una reunión con los amigos que no tiene claro si es una *figuración*: “... se preguntó si la amable tarjetita, en la que alguien había escrito «No faltes, todos te esperamos», había existido alguna vez” [207]. La deconstrucción de las últimas escenas pone en entredicho la autenticidad de la narración en un mundo de apariencias y donde predomina la irrealidad, como la misma denuncia advierte.

Las apariencias se concitan igualmente en *Harlem todos los días* (1978) en las conformadoras de la visión de Nueva York. El discurso resulta un asombroso ejercicio narrativo donde el narrador nos pasea por las calles neoyorquinas, escuchando varias lenguas (*spanGLISH*, sefardí, inglés, diferentes formas de español), enumeraciones, descripciones con un ritmo apabullante, diálogos, reproducciones de anuncios y letreros varios, y de la calle ascendemos al apartamento de Ale y contemplamos su biblioteca, los títulos de los ensayos y otras

obras, y se nos muestran los miedos y las contradicciones del progreso del mercantilismo. Sin duda, narratológicamente, Nueva York es como el Dublin del *Ulysses* de James Joyce o el Madrid de *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos. En ese espacio, el intelectual se siente, como en las otras novelas, atrapado entre los simulacros y el discurso del poder, pues la inclusión del personaje-autor del manuscrito que se convertirá en novela redundante en el sesgo social que Díaz Valcárcel y su generación quieren imprimir a la escritura, que se convierte una vez más en el instrumento de reivindicación personal y nacional de la causa ideológica de la generación del 50. Pero con *Harlem todos los días*, además, Díaz Valcárcel introduce su novela en esa otra parte de la realidad puertorriqueña que completa la realidad isleña y a la vez contempla más directamente la vida en la metrópoli, en una escritura fascinadora por la ciudad que alcanza a dejar reflejada por el uso de los recursos narrativos.

En cambio, *Mi mamá me ama* (1982) presenta a un protagonista-narrador joven que vive en Estados Unidos, pero que regresa a Puerto Rico, con su educación en lo viril y militar en el Adirondack College, para apoyar la campaña electoral de su Partido. El "tapón" lo conforma la educación que ha recibido, que ha convertido su visión de Puerto Rico en negativa, pues no confía en sus compatriotas, que reúnen toda la serie de tópicos que la Historia ha repetido cuando trata de hablar de pueblos a los que un país subordina. Su "tapón" es esa idea maniquea vinculada al pensamiento imperialista, pero esas convicciones de Yunito quedarán menoscabadas por la auténtica realidad de la isla, alejada de los mitos y de la propaganda que emiten los *mass media*. Por otro lado, las apelaciones a un lector plural al que trata con tanta familiaridad y al que confiesa asuntos tan delicados como su misoginia y su machismo, su simpatía por el nazismo y sus argumentos acerca del subdesarrollo genético de algunas razas que pueblan la isla, dice mucho del estrechamiento de miras de un discurso derivado de la educación del *Mi mamá me ama*. Yunito no conoce mundo; sólo dos puntos sobre los que lo evalúa: ni viaja ni lee sino manuales de supermercado. La Constitución impide que exista el racismo, dice, aunque éste sea evidente. La parodia satírica brota de esas líneas y caracteriza a toda la persona cuando trata acerca de otras razas:

¿Cómo realizar un análisis sobre este aspecto de mi experiencia social y psicológica? He recurrido al libro de Martín, pero no ofrece solución alguna. Así que llego a mis propias conclusiones: carezco de prejuicios, como he dicho, pero quién puede negar con toda certeza que ciertas razas tengan algún tipo de subdesarrollo genético que les impida comprender cabalmente el mundo que habitan?

Que nadie se sobresalte por lo que acabo de decir. Soy justo: no es que *no quieran* comprenderlo, sino que *no pueden*. No es, pues, una cuestión volitiva: no se trataría de una enfermedad de la voluntad, sino de una incapacidad racial, una especie de tara de la que habría que culpar a los genes, no a la gente. En vez de despreciarlos, pues, hay que tratar de comprender sus limitaciones. No es racismo, ya vimos cómo la Constitución habla de la igualdad de todos en este país. [31]

Este discurso muestra la *visión de mundo* del joven Yunito, quien lo incorpora a su trabajo académico. El nombre mismo —a diferencia de los kafkianos de otras obras de Díaz Valcárcel— revela la mentalidad de la que brota su opinión y su alegato. Finalmente, se añade el capítulo último con el objeto de mostrar el contraste y que se advierta el sacrificio de la clase media puertorriqueña, de la abnegada mujer de la isla, tan alejada del modelo de la madre infiel e incestuosa que ha convertido a su hijo en un “muchachito” y además “raro”, como lo califica la Dra. Delgado en las páginas últimas.

Igualmente *Dicen que de noche tú no duermes* (1985), *Taller de invenciones* y *Laguna y Asociados* muestran a sus personajes atrapados por las diferentes ilusiones que ha diseñado el “capitalismo de ficción”: la música de la velloñera, la literatura menor o la publicidad. Los personajes de la primera viven una vida escasamente atractiva y de importancia nimia si se compara con las historias de las canciones y las telenovelas. En cuanto al Alfredo escritor de *Taller de invenciones* (1991), su sensación de ahogo y la necesidad de salir de lo que llama “ambiente estrecho. asfixiante” [122] le impulsa a escribir, pero, paradójicamente, no para huir —como en apariencia trata Joel con sus relatos de ciencia-ficción o los demás con narraciones criollas o sentimentales— de esa realidad agobiante, sino para denunciarla. Y en *Laguna y Asociados* (1995) observa el mundo de la publicidad y sitúa a Greg —abreviatura del nombre kafkiano ya usado por Díaz Valcárcel— el escritor protagonista que emprende un proceso autodestructivo ante su negativa a pertenecer a una sociedad así. Una vez más, el escritor se siente excluido de una sociedad donde lo real ya posee poca importancia y todo —las personas, los objetos, las ideas, las creencias— son carnavalizados a través de los medios de comunicación de masas a instancias de la publicidad. La realidad es un *jingle*, una teleserie o una crónica social de revista rosa, donde todo se maquilla y se metamorfosea como los guiones publicitarios, la personalidad de Stavros o los pacientes del cirujano estético. En este ambiente, la obra auténticamente creativa de Greg —“hace años que vive fuera de la realidad en su cuarto de Vallealto” [1999:65]— es ignorada, incluso por su compañera Jessica. Siente que nadie se interesa en “la otra obra, la personal” [61], de modo que no le queda otra opción que el suicidio o la autodestrucción a través del alcohol.

5. LA NARRATIVA DE DÍAZ VALCÁRCEL, UNA CRÓNICA DEL SIGLO XX

La universalidad de Emilio Díaz Valcárcel reside en la factura narrativa y su destino: la constatación del mundo de ficción con el que el individuo del siglo XX se ha conformado. Para el autor, los hombres y mujeres de Puerto Rico y del mundo se pasean por la realidad como *quijotes* contemporáneos en constante fascinación por los engaños de los falsos encantadores o por la consecución de ínsulas de Barataria que se convierten en utopías de imposible cumplimiento. La abigarrada factura formal de todas sus novelas, la técnica del manuscrito

y del iceberg, la polifonía de voces, la superposición de niveles narrativos, la poderosa descripción y la narración fascinadora, construyen un mundo paralelo de detalle preciso sobre el que se concitan las observaciones y las denuncias. El "tapón" se concibe como la nueva metáfora que caracteriza a Puerto Rico, pero seguramente que al mundo todo. La nueva versión del *insularismo* se explica a menudo físicamente con la observación de un auto parado en el camino, con las ventanillas cerradas, y obstaculizado para conseguir su destino, atrapado por la ingente oleada de la modernidad. Resulta paradójico que en la era de los medios de comunicación el individuo se sienta aislado, pero así es y Díaz Valcárcel lo confirma, y constata que la realidad es cada vez menos aprehensible a pesar del poder de los vehículos de información. Lo cierto es que, con frecuencia, como se ha manifestado en la narrativa hispanoamericana y universal, el menoscabo de la realidad y del concepto de verdad explica psicológicamente la metáfora del "tapón", que se manifiesta también cuando el intelectual desea crear en libertad y ser atendido, pero él mismo va advirtiendo su marginación en un ambiente donde van predominando otras formas y los mensajes de los *mass media* y la propaganda. El arte se convierte en la forma de huir de esta realidad que agobia al intelectual, pero el compromiso convierte a su literatura en una crónica del mismo Puerto Rico del que huía y, por extensión, del paradójico mundo contemporáneo que nos toca reconstruir a todos.

José Luis de la Fuente
Universidad de Valladolid
España

BIBLIOGRAFÍA

- Chomsky, Noam. *La responsabilidad de los intelectuales y otros ensayos históricos y políticos (los nuevos mandarines)*, Barcelona: Ariel, 1969.
- _____ e Ignacio Ramonet. *Cómo nos venden la moto: información, poder y concentración de medios*, Barcelona: Icaria, 1995.
- Crosby, Alfred. *Ecological Imperialism. The Biological Expansion of Europe, 900-1900*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Díaz Quiñónez, Arcadio. *La memoria rota: ensayos sobre cultura y política*, San Juan: Huracán. 2da. ed., 1996.
- Díaz Valcárcel, Emilio. *El hombre que trabajó el lunes*, México, Era, 1966.
- _____. *Inventario*, Río Piedras: Cultural, 1975.
- _____. *Figuraciones en el mes de marzo*, Barcelona: Seix Barral, 1982.
- _____. *Visión del mundo en la novela*, Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1982.

- _____. *Harlem todos los días*, Río Piedras: Cultural, 2da. ed., 1987.
- _____. *Dicen que de noche tú no duermes*, Río Piedras: Cultural, 2da. ed., 1987.
- _____. *Taller de invenciones*, San Juan: Cultural, 1991.
- _____. *En el mejor de los mundos*, San Juan: Cultural, 1991.
- _____. *Mi mamá me ama*, San Juan: Cultural, 5ta. ed., 1993.
- _____. *Laguna y Asociados*, Río Piedras: Plaza Mayor, 4ta. ed., 1999.
- _____. *Cuentos completos*, Guaynabo: Alfaguara, 2003.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*, México: Siglo XXI, 20ma. ed., 2001.
- Gelpí, Juan. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994.
- Goldmann, Lucien. *Sociología de la creación literaria*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1971.
- González, José Luis. *El país de cuatro pisos y otros ensayos*, Río Piedras, Huracán, 8va. ed., 1998.
- Grüner, Eduardo. *El fin de las pequeñas historias: de los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*, Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Jameson, Fredric. *Ensayos sobre el Posmodernismo*, Buenos Aires: Imago Mundi, 1991.
- _____. *Teoría de la postmodernidad*, Madrid: Trotta, 3ra. ed., 2001.
- Laguerre, Enrique A. *Cauce sin río*, Río Piedras: Cultural, 1991.
- Leenhardt, Jacques. *Lectura política de la novela*, México: Siglo XXI, 1975.
- Lugo Filippi, Carmen. *Narromaniando con Mirta*, San Juan: Isla Negra, 1999.
- Marqués, René. *El puertorriqueño dócil y otros ensayos, 1953-1971*, Río Piedras: Cultural, 4ta. ed., 1993.
- Pedreira, Antonio S. *Insularismo*, Hato Rey: Antillana, 1986.
- Said, Edward. *Cultura e imperialismo*, Barcelona: Anagrama, 1996.
- _____. *Orientalismo*, Barcelona: Mondadori, 2003.
- Sánchez, Luis Rafael. *La importancia de llamarse Daniel Santos*, Hanover: Del Norte, 1998.
- Smith, Neil. *Uneven Development: Nature, Capital and the Production of Space*, Oxford: Blackwell, 1984.
- Toro, Alfonso de. "Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea: postmodernidad, postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica", en Alfonso de Toro, ed., *Postmodernidad y Postcolonialidad: breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Frankfurt- Vervuert: 11-49, 1997.
- Vattimo, Gianni y otros. *En torno a la posmodernidad*, Barcelona: Anthropos, 1994.
- Verdú, Vicente. *El planeta americano*, Barcelona: Anagrama, 4ta. ed., 2002.
- _____. *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*, Barcelona: Anagrama, 2003.