

UNA ESTÉTICA DEL EXORCISMO. NUEVAS NARRATIVAS PUERTORRIQUEÑAS

Resumen

El artículo gira y se desarrolla en torno de un interrogante: ¿Cómo se escribe luego del canon?, que en el caso de los narradores puertorriqueños de fin de siglo XX sería: ¿Cómo se escribe luego que las pautas que conformaron un canon siempre prestigioso han sido descalificadas por obsoletas, esencialistas y desconocedoras de la contemporaneidad? La recurrencia en una estética de extrañamiento parece instalarse en el campo cultural puertorriqueño como separación exorcista. Múltiples variantes de esa estética y su combinación con el microrrelato, caracterizan a estos nuevos gestos narrativos que ya no se conforman como reivindicación de un sujeto colectivo nacional, sino como despliegue de hechos extraños y distintas subjetividades. Pero a diferencia de Rosario Ferré, que leía asombrada el salto irreductible de Felisberto Hernández desde la orilla de la representación realista, estos nuevos cuentistas parecen dar el salto que la propia Ferré decide clausurar en su momento para su propia producción.

Palabras clave: estética de extrañamiento, separación, representación realista, tradición literaria, canon

Abstract

This article revolves around one key question: How does one write after the canon? In the case of Puerto Rican fiction writers of the end of the 20th century, this question could be rephrased in the following manner: How does one write after the norms of a prestigious canon have been questioned and labeled as obsolete, essentialistic and lacking a familiarity with contemporary literature? The recurrence of an aesthetics of estrangement enters the Puerto Rican cultural field as a form of exorcism and detachment from the canon. These emergent short narratives are characterized by multiple variants of this aesthetics of estrangement. They are no longer organized as a defense of a national and collective subject. Instead, they display a variety of subjectivities and unusual events. However, unlike Rosario Ferré, who reads with surprise Felisberto Hernández's leap from the edge of a realist form of representation, these new short story writers seem to take the leap that Ferré decides to close at a given moment and for her own texts.

Keywords: aesthetics of estrangement, separation, realistic representation, literary tradition, canon

I.

1. La escena es en un parque. Un lector que ha buscado un lugar tranquilo y apartado para leer el cuento "Las fieras" de Roberto Arlt observa la llegada al parque de una joven con sombrero de paja casi remolcada por dos

grandes perros; observa también cuando se sienta a reposar junto al tronco de un árbol con sus mascotas; de pronto, los animales sujetan con las cadenas a la mujer que ya dormita, la estrangulan, la desvisten prolijamente ante la mirada del *voyeur* imprevisto, la olfatean y finalmente la devoran de forma rápida y precisa. Esconden sus restos en la tierra, uno de ellos se viste con las ropas de la muerta, sombrero de paja incluido, y abandona el parque tirando al otro de la cadena.¹

2. Un libro que se titula *Historias Tremendas... que fabrica la liebre perspicaz para burlar a la voraz hiena* se abre con un prólogo de su autor y se cierra con una "Póstuma advertencia al lector a modo de epílogo", firmada a su vez por el seudónimo de otro escritor puertorriqueño, realmente existente, quien, al tiempo que hace una crítica despiadada del autor del libro y de cada uno de sus relatos, denuncia la trampa por la que su pedida colaboración ha sido relegada a ese epílogo por su actitud crítica.²

3. En "Breve de una flauta", Hamelin encuentra una flauta en una encrucijada de caminos. Al recordar una vieja leyenda, entra en la ciudad desconocida esperando fama y beneficios por el dominio del instrumento. La gente sale a saludarlo como si lo reconocieran y lo siguen con algarabía por las calles, hasta que poco a poco vuelven a sus faenas. Sin percatarse de ello y exultante por el éxito, Hamelin cae en una alcantarilla del camino. En el fondo del foso y para que lo vengán a rescatar, *toca la música más hermosa nunca oída*. Recordando el traidor sonido celestial miles de ratas acuden de las oscuridades subterráneas y lo devoran con odio.³

Estos párrafos son síntesis de cuentos o narraciones breves que corresponden respectivamente a textos de los escritores puertorriqueños Juan López Bauzá, Pedro Cabiya, Juan Carlos Quiñones. También se puede sumar a esta lista las narraciones de José Liboy Erba.⁴ Nacidos en su mayoría a comienzos de la década del setenta o mediados de la del sesenta, irrumpen en el universo narrativo puertorriqueño tomando distancia de muchos de aquellos que marcaron a fuego precisamente la época de sus nacimientos. Me refiero a Rosario Ferré, Luis Rafael Sánchez, Manuel Ramos Otero, Ana Lydia Vega o Edgardo Rodríguez Juliá.

En los treinta años que van de una producción a otra, hubo en el campo cultural puertorriqueño fuertes rupturas, desplazamientos, algunos vacíos ciertos y otros declarados. Situación que no ha sido privativa de ese espacio sino que

¹ Juan López Bauzá, "La sustituta", en *La sustituta y otros cuentos*, San Juan, Editorial Universidad de Puerto Rico, 1997.

² Pedro Cabiya, *Historias Tremendas... que fabrica la liebre perspicaz para burlar a la voraz hiena*, San Juan, Isla Negra, 1999. Del mismo autor: *Historias Atroces... que frangolla la voraz hiena para comerse a la liebre perspicaz*, San Juan/Santo Domingo, Isla Negra Editores, 2004 [2003].

³ Juan Carlos Quiñones (Bruno Soreno), *Breviario*, San Juan, Isla Negra, 2002.

⁴ José Liboy Erba, *Cada vez te despides mejor*, San Juan, Isla Negra, 2003.

en alguna medida refleja las producidas en otras zonas de América Latina. Una de las cargas que pareciera arrastrar la narrativa latinoamericana de fin de siglo XX es la sombra de un pasado glorioso relativamente reciente y la búsqueda de caminos exitosos para lidiar con ello. Respecto de lo exitoso, sabemos que se considera tanto en términos de reconocimiento intelectual por la calidad de una tarea artística como de ubicación en el mercado.

Respecto de la búsqueda de caminos para superar ese pasado, podemos observar la emergencia de líneas temáticas narrativas que incursionan en lo enigmático, en nuevos tratamientos de viejos temas históricos como, por ejemplo, el nazismo; en el cinismo del realismo sucio y, a menudo, en la inclusión del mundo académico como materia narrativa y forma de captación de un público intelectual cada vez más especializado. Los escritores de los sesenta y setenta escribían sobre el mundo y sus injusticias, en los de los noventa se observa un repliegue sobre el propio mundo intelectual o académico y sobre el propio oficio, desde diversas variantes y mezclas de lo policial, lo fantástico o lo histórico, como ya vimos.

Por otra parte, si bien la relación de nuevos escritores latinoamericanos con la llamada narrativa del boom y con sus epígonos se presentó en un primer momento, y en algunos casos, conflictivamente oportunista, bajo el viejo truco de enfrentar un oponente prestigioso —pienso en los grupos McOndo o Crack—,⁵ ese movimiento genera también un interrogante respecto de con qué armas se realiza el enfrentamiento. Los parricidios suelen ser necesarios pero no necesariamente exitosos. La recurrente imagen de Witold Gombrowicz, partiendo de Buenos Aires y aconsejando desde el barco a los jóvenes escritores argentinos la eliminación de papá Borges, vuelve a aparecer y pareciera reducir el problema de las tradiciones culturales a una genética psicoanalítica, pero ¿cómo competir con paternidades de ese calibre?

Podría pensarse, en definitiva, que siempre se trata de luchar con tradiciones más o menos incómodas. En el caso de los narradores puertorriqueños del canon setentista, la tradición incómoda de la que se hicieron cargo plenamente fue la de sostener y renovar una literatura nacional y de reivindicación nacional en un marco neocolonial, en un contexto regional de búsquedas de emancipación, e internacional de descolonización y al ritmo de la renovación de la literatura latinoamericana de esos años; lo hicieron con calidad literaria, modernizando sus procedimientos y logrando expansión y difusión en el mercado exterior.

Si, como pensaba Bourdieu, todo campo cultural tiende a generar sus

⁵ Me refiero en el primer caso al grupo de jóvenes escritores latinoamericanos liderado por los chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez. En el segundo, al grupo mexicano integrado por Jorge Volpi, Ignacio Padilla y Eloy Urroz, entre otros. Para ampliar el tema sobre sus propuestas véase: Ezequiel De Rosso, *Para leer* "Presentación del país McOndo" y "Manifiesto Crack", Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras-UBA, febrero 2004. Puede verse también: Daniel Link, "¿Qué hay de nuevo, viejo?", en *Radar Libros, Página 12*, Buenos Aires, diciembre 2003.

propias leyes, Luis Rafael Sánchez se metió de lleno en esa cuestión cuando se planteó hace casi veinte años los problemas a los que se debía enfrentar un escritor puertorriqueño a la hora de su producción: hacerse cargo de las pesadas cruces *de la identidad*, de la cuestión realista, del problema de la lengua, del infaltable humor caribeño y de la culpa consecuente en caso de no cumplir con alguno de estos *items*.⁶

A mediados de los noventa, jóvenes escritores puertorriqueños resentían, asimismo, las dificultades de acceso al campo editorial en tanto su escritura no acordara con esas premisas. En 1995, en la sección "Carta de lectores", de la revista *Nómada*, el poeta Noel Luna marcaba ese conflicto:

El discurso vindicativo y reivindicativo ha acaparado las posibilidades de la creación y de lo publicable. No se trata de negar la importancia que esas corrientes creativas hayan tenido en las letras de nuestro país. El problema es que se piense que en Puerto Rico se escribe o se debe escribir de una forma u otra. [...] Nuestra literatura ha sacrificado demasiado a la urgencia del sentido —pensemos en el eterno problema de la definición de lo nacional. *Esa urgencia del sentido se ha tragado la experimentación estética y el sentido lúdico de la manifestación artística.*⁷

Al señalar la situación que enfrentaban los escritores con las editoriales del país, el texto de Noel Luna podría también estar señalando hasta qué punto el tema había trascendido el plano ideológico con el que estuvieron comprometidas algunas pequeñas empresas editoriales desarrolladas al calor de los setenta, para convertirse en un aspecto defendido por gran parte del mercado editorial neoliberal, dada la reditabilidad asegurada de la *cuestión puertorriqueña* en un mundo globalizado donde *lo local* connotaba también mercancía de cambio.

Pero el campo cultural de comienzos del siglo XXI tampoco es el de los noventa y esos problemas que rodeaban a los escritores de los años setenta parecen en gran medida haber dejado de serlo. Mientras varios de ellos siguieron con trayectorias acordes con su prestigio y evolución intelectual y otros realizaron reconversiones literarias y políticas más o menos exitosas, más o menos condenadas por el ámbito literario, a partir de los años noventa, se produjo la emergencia de una crítica literaria y cultural que pateó el tablero del campo y defendió nuevas premisas intelectuales y nuevas estéticas.

Al calor de la irrupción del pensamiento de la postmodernidad, la nueva crítica decretó la defunción de la figura del intelectual épico de la incumplida modernidad nacional. Los escritores y ensayistas que habían hecho de su escritura compromiso de disputa con el poder político y cultural colonial

⁶ Luis Rafael Sánchez, "Cinco problemas posibles para el escritor puertorriqueño", en *No llores por nosotros, Puerto Rico*, Hanover, Ediciones del Norte, 1998.

⁷ Noel Luna, "Escribir y publicar en Puerto Rico: un testimonio", *Nómada*, 2, octubre 1995; p. 120. (El destacado es mío).

fueron descalificados por lo que se consideró la soberbia y la ingenuidad de sus objetivos románticos. Soberbia por la creencia en el poder transformador del oficio de la palabra e ingenuidad por creer que la llegada al estado-nación era la resolución natural de todos los pueblos y no la construcción político-económica y cultural de una época que había llegado a su fin, liberando de un deber incumplido.

La virulencia de los debates marcó la década y se extendió en los comienzos del milenio. Para el investigador o lector de esa literatura, habiendo incurrido en los clásicos nombrados y una vez, no digo apagado, pero sí aminorado el huracán polémico, surge el interrogante por lo que queda después del vendaval, es decir nuevamente la pregunta ¿cómo se escribe luego del canon?, pero que en este caso sería ¿cómo se escribe después de que el canon ha sido descuartizado por obsoleto, esencialista y desconocedor de la contemporaneidad?⁸

II.

Al mirar ahora desde otro aspecto aquel proceso de cambios y desplazamientos del campo cultural puertorriqueño, se puede observar que, más o menos para la misma época en que Luis Rafael Sánchez expresaba la dificultad de ser un escritor nacional, Rosario Ferré, su contracara canónica, traducía también malestar pero desde un plano más interno a su propia obra. Al reeditar en 1986 su primer texto de ensayos, *Sitio a Eros*, incluyó en esa segunda edición sus luego clásicos artículos: "La cocina de la escritura" y "De la ira a la ironía o sobre cómo atemperar el acero candente del discurso".⁹

Además del discurso feminista al que adherían ambos textos, emergía expresamente en el segundo la tensión estética entre formas de representación, entre lo que la autora denominaba *el nivel de la anécdota*, por un lado, y *el nivel lingüístico*, por otro. La tensión argumentativa se evidenciaba en el enfrentamiento de lealtades, por un lado, a ese discurso de reivindicación de género, pero que querrá más referencializado local e históricamente, y por el otro a un oficio de escritura que había emergido potente, amenazadoramente ingobernable y que iba adquiriendo entidad lingüística profesional más allá de su funcionalismo militante respecto de discursos identitarios o coyunturas personales. Pero la tensión era contada al tiempo que se la resolvía o, mejor dicho, cuando ya se había optado por su resolución en un pacto de gobernabilidad con la escritura que le permitiera dar a la referencialidad histórica el peso que consideraba necesario en sus relatos.

⁸ Al respecto puede verse: Irma Rivera Nieves, Carlos Gil (eds.), *Polifonía Salvaje. Ensayos de cultura y política en la postmodernidad*, Río Piedras, Ediciones Postdata, 1993.

⁹ Rosario Ferré, *Sitio a Eros*, 2da ed. Corregida y aumentada, México, Joaquín Mortiz, 1986.

Contemporáneo a esas reflexiones sobre su propia obra, se publica, también en 1986, su texto crítico *El acomodador. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*.¹⁰ La obra de Felisberto le llega a Rosario Ferré de la mano del magisterio de Ángel Rama, quien para 1971 está dictando clases en el posgrado de la Universidad de Puerto Rico. Si bien diversos avances de esa investigación habían ido apareciendo desde 1972 en artículos, ya en *Zona carga y descarga*, ya en *Sin Nombre o Claridad* o en la revista universitaria *Diálogo*, la tesis de maestría completa será publicada en esa edición de 1986 por FCE.¹¹

Como toda tesis crítica, el texto sobre Felisberto se propone llenar un vacío de sentido, en este caso en lo que hace a las interpretaciones hechas a la obra del uruguayo, por lo que su lectura se posiciona en principio, apartando aquellas perspectivas de análisis que a su entender conspirarían contra la legibilidad crítica. Describir el estado de la cuestión de esas lecturas (hechas desde lo que considera perspectivas surrealistas, postestructuralistas o desde distintos enfoques psicoanalíticos), le servirá para señalar esa ausencia de sentido, ofrecer consecuentemente un cambio de registro y colocar en el escenario crítico su lectura de Felisberto desde lo que denomina la perspectiva de la literatura fantástica.

El estructuralismo de Todorov sobre el tema, muy leído en América Latina para esos años,¹² le ofrece a la mano un modelo sistémico para dar cuenta de un objeto de estudio que parece sorprenderla al tiempo que le despliega interrogantes de escritura y de elección de caminos estéticos.

Por otra parte, tanto la descripción del estado de la cuestión, como la preocupación por un modelo teórico autorizado que legitime el abordaje textual hacen a lo metodológico de una investigación de tesis, pero también hacen a lo contextual en tanto inserción en un momento cultural determinado; es en ese nivel en el que se destaca la preocupación de Ferré sobre la función social del género fantástico. Esta preocupación ella la señala asimismo en Todorov y en Eric Rabkin, los modelos teóricos que finalmente elige, pero excede la deuda con ellos en tanto es preocupación y demanda de época, como la podemos encontrar también en el trabajo de Ana María Barrenechea, en el que discute con Todorov sobre su caracterización del género.¹³

Quiero decir que ese repetido gesto de la crítica de la época por buscar una función social al género fantástico, casi como necesidad de defenderlo, de protegerlo de cualquier apresurada sospecha de escapismo o evasión de la debida

¹⁰ Rosario Ferré, *El acomodador. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*, México, FCE, 1986.

¹¹ Posteriormente, Rosario Ferré publicará su tesis de doctorado, en la que trabajará aspectos de la obra de Julio Cortázar: *Cortázar, el romántico en su observatorio*, Río Piedras, Editorial Cultural, 1990.

¹² Véase al respecto el trabajo de Anita Barrenechea sobre el texto de Tzvetan Todorov que refuta algunas de sus propuestas y presenta otras. Datos bibliográficos en nota 13.

¹³ Ana María Barrenechea, "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", en *Textos Hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Caracas, Monte Ávila, 1978.

representación realista, habla del momento y de la crítica, pero también de la dificultad de abordaje inherente al género mismo, que se conforma y se hace fuerte como tal convirtiendo en debilidad extrema lo que se quiere duro límite entre lo cotidiano y lo extraño, lo real y lo irreal, la vida y la muerte.¹⁴

A su vez, *contar y oír historias* era para Adolfo Bioy Casares un antiguo y perenne anhelo humano que alcanzaría su satisfacción máxima en el relato fantástico porque como decía: “Viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a la letra”. Es más, en el prólogo de la edición de 1940 de la *Antología de la literatura fantástica*, que publica en colaboración con Silvina Ocampo y Jorge Luis Borges, Bioy Casares recuerda que el objetivo de la antología fue contraponer la literatura fantástica, *como panacea*, frente a la novela psicológica y la novela de la tierra, a las que veían adolecidas de fuertes debilidades de la trama, por cuanto, al entender de los famosos antólogos, los autores de aquellas novelas habían olvidado que el propósito primordial de la profesión era contar cuentos.

Veinticinco años después, en la edición de 1965 de la antología, en la “Postdata” a ese primer prólogo, Bioy se arrepiente de aquellas irreverencias de juventud para con la novela psicológica a la que termina reconociéndole su indudable aporte literario, pero desplaza ahora su blanco hacia lo que sin duda aparecía en el horizonte de los años sesenta como un contrincante modernamente arrollador y muy crítico del relato fantástico, la literatura comprometida, a la que no nombra de esa manera pero describe con mucha ironía como “una literatura más grave que traiga alguna respuesta a las perplejidades del hombre...”.¹⁵

Por otra parte, y volviendo al texto de Rosario Ferré sobre Felisberto, vemos que su orden de interés crítico se aleja de la categoría de género para preocuparse por un tipo de representación que para ella configuraría el corazón de lo fantástico. Y allí hay un desplazamiento interesante por cuanto Ferré repetidamente articulará función social y reivindicación de género, pero en este caso lo reivindicativo está puesto en el carácter “subversivo” o “revolucionario” del modo de representación felisbertiano, en relación con los cánones narrativos vigentes en su época.

La lectura de Rosario Ferré se enfrenta así a la voluntad escrituraria de Felisberto, registra cuán indiferente es a cualquier mandato de transmisión de un mensaje y remarca casi con asombro su solo intento de comunicación de la escritura misma. Es en este nivel de comprensión que el texto de Ferré sobre Felisberto alcanza su logro. Lo hace al desplegar una mirada llena de

¹⁴ La cantidad de críticos, antólogos y/o autores que se han preocupado por definir y clasificar minuciosamente las muchas variaciones del género dicen de esa dificultad.

¹⁵ Adolfo Bioy Casares, “Prólogo” a la edición de 1940 y “Postdata” a esa edición de 1965, en Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965.

curiosidad, de hambre de oficio narrativo, morosa y asombrada, al proceso de trabajo de Hernández. Una mirada al oficio despojada pero hecha también desde el conocimiento del oficio narrativo.

Esa mirada, a través del análisis detallado, de la descripción exhaustiva y minuciosa de los procedimientos textuales, va develando no sólo los recursos técnicos concretos llevados a cabo en la construcción de relatos y personajes, sino que se presenta como lectura de todo el proceso de producción del proyecto estético de Felisberto. Pero al leer ese proceso de producción como un encañamiento de descubrimientos, es decir, el uso de tal recurso técnico en esta etapa abrirá el camino para otra forma del recurso en una siguiente etapa, (como observa respecto del *funcionamiento residual de la anécdota semilla que brota de la conciencia fragmentada del narrador*), al leer de este modo, Ferré va articulando una descripción estructuralista casi taxonómica de los procedimientos textuales con la narración que quiere racionalizar de un proceso vital de búsqueda y producción de una representación única.

Y lo que para ella pareciera ser única, y al tiempo revulsiva a los ojos del canon, la escritura de Hernández es que lo que denomina el *juego irrespetuoso* con la ambigüedad y la dispersión fragmentaria *toma* el lugar de la anécdota; *que no suceda nada y suceda todo y que lo único real de la literatura sea ese juego ambiguo*,¹⁶ como señala respecto de “La envenenada”, entendiendo que será ese mismo juego el que lo llevará finalmente a Felisberto *a dar el salto* desde lo que llama una literatura subjetiva a la “ribera de la literatura fantástica”.

Más allá de si se está de acuerdo o no con el carácter fantástico de la narrativa de Felisberto, y sobre todo de qué se habla cuando se habla de lo fantástico,¹⁷ es interesante esa imagen del salto, leída respecto de la dinámica de un modo de representación, tanto en el paso de lo anecdótico o histórico al puro juego narrativo, como del de la ambigüedad subjetiva a lo fantástico, porque obviamente arrastra resonancias de los desacuerdos que Rosario Ferré tenía paralelamente con su propio modo de representación narrativa y respecto del cual la posibilidad de ese salto escriturario es rechazada como arrojado al vacío autodestructor de la ira.¹⁸ Además, en ese enfrentamiento que plantea

¹⁶ Rosario Ferré, *El acomodador. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*, op. cit., p. 40.

¹⁷ Algunos críticos de la obra de Felisberto Hernández como, por ejemplo, Julio Cortázar, Jaime Alazraki o Gustavo Lespada, consideran la dificultad de encasillamiento de los relatos de Felisberto en la categoría de lo fantástico. (Cfr. Julio Cortázar, “Felisberto Hernández: carta en mano propia” (1980), en *Obra crítica/3*, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 268; Jaime Alazraki, “Contar como se sueña: relectura de Felisberto Hernández”, en *Revista Escritura*, Año VII, 13-14, Caracas, ene-dic., 1982, p. 31. Gustavo Lespada, “Asedio a lo inasible, Libro sin tapas, de Felisberto Hernández”, en Noé Jitrik (Comp.), *Aventuras de la Crítica. Escrituras Latinoamericanas en el Siglo XXI*, Buenos Aires, Alción Editora-Instituto de Literatura Hispanoamericana, 2006, p. 82.

¹⁸ Cfr. Rosario Ferré, “De la ira a la ironía, o sobre cómo atemperar el acero candente del discurso”, op. cit.

entre juego y anécdota, entre lo que hoy podríamos describir como el cortazariano *libre juego de la palabra en todas sus posibilidades de relación*¹⁹ y la necesidad de legibilidad del relato de un *local nacional colonizado*,²⁰ arrastra también resonancias conceptuales de los debates latinoamericanos de los años setenta, en los que se polarizaba dicotómicamente vanguardia estética y función social.

III.

Si nos situamos nuevamente frente al interrogante de cómo se escribe luego del canon y sobre todo, cómo luego de su defenestración crítica, en el caso de los jóvenes cuentistas puertorriqueños que nombré, la respuesta parecería ser la incursión en una estética que podríamos definir como de *extrañamiento*. Pero un extrañamiento al que no le preocupa un sentido brechtiano, en pos de una concienciación del lector o espectador, sino acercarse a uno más cortazariano.²¹ Es decir, una estética que se demora y se complace en la incorporación y observación de *lo extraño*, lo insólito, lo que puede ser rápida y vulgarmente reconocido como *fantástico*, pero que lo trasciende en tanto despliegue o manifestación de *lo lúdico*, que en términos de Cortázar es entendido:

...como una visión en la que las cosas dejan de tener sus funciones establecidas para asumir muchas veces funciones muy diferentes, funciones inventadas. El hombre que habita un mundo lúdico es un hombre metido en un mundo combinatorio, de invención combinatoria, está creando continuamente formas nuevas.²²

La recurrencia en esa *estética de extrañamiento*, en sus múltiples variantes, y su combinación con el microrrelato (condensador, según el mismo Cortázar, de la obsesión de la alimaña), caracterizan a estos nuevos gestos narrativos puertorriqueños. La crítica nacional los celebra, tanto desde la perspectiva de los “épicas” como de los “posmodernos”. En algunos casos, y a partir de declaraciones de uno de los propios escritores,²³ se precisan esas narraciones como hijas de la cultura de medios y video juegos; no lo descarto, pero el vuelo talentoso de su escritura y de sus relatos, ya gentiles ya brutales, trasciende esa

¹⁹ Julio Cortázar, “Literatura de la revolución y revolución en la literatura”, en *Revista Nuevos Aires*, Buenos Aires, junio-julio-agosto de 1970.

²⁰ Esta conceptualización parte de las formulaciones sobre *lo local* que desarrolla Arjun Appadurai en “La producción de lo local”, en *La modernidad desbordada*, Montevideo-Buenos Aires, Ediciones Trilce- FCE, 2001 (Primera edición en inglés: 1996).

²¹ Julio Cortázar, “El sentimiento de lo fantástico”, en *La casilla de los Morelli* (Edición, prólogo y notas de Julio Ortega), Barcelona, Tusquets, 1973.

²² Julio Cortázar, charla con Omar Prego Gadea, en *La fascinación de las palabras*, Buenos Aires, Alfaguara, 1985.

²³ Carmen Dolores Hernández, “Mi compromiso más grande es con el juego”, Entrevista a Pedro Cabiya, en “Revista Domingo”, *El Nuevo Día*, San Juan, 18 de abril de 2004, pp. 10-12.

inmersión de infancia y juventud y hace pensar en nuestros Felisberto, Piñera, Cortázar; también en Kafka.

Si pensamos ahora en la producción de estos cuentistas en relación con los problemas que señalaba Luis Rafael Sánchez, observamos que en tanto sus narraciones carecen de una intención programática, que sí podíamos observar en su momento en *La guaracha del Macho Camacho*, en *Papeles de Pandora* o en *Encancarablado y otros cuentos de naufragio*, por ejemplo, ya no se conforman como representación de un sujeto colectivo nacional, sino como despliegue de hechos extraños y distintas subjetividades, sin anclajes contextualizadores ni marcas especiales que definan esas escrituras como producción de aquel *local nacional colonizado*. Consecuentemente, tampoco hay procedimientos para dar cuenta de una identidad nacional ni de su problematización; no hay traumas originarios que desvelen, ni culpa histórica por el estatus colonial, ni especial preocupación por la representación de la realidad puertorriqueña.²⁴

Al desaparecer la representación de ese sujeto colectivo, al menos en los autores que nombré, desaparece también algo caro y sustancial de la narrativa programática de aquellos años: el registro polifónico, la representación de las hablas de distintas parcialidades de género, raza, nación, credo o adicción como forma de dar cuenta de la heterogeneidad de ese sujeto. Con lo cual ese despliegue de mundos subjetivos y raras situaciones irrumpe creando flujos narrativos en los que de pronto pareciera haberse hecho el silencio. Ni burundanga palesiana, ni guaracha setentista ni bolero querendón, los insólitos mundos interiores y las morosas descripciones de las extrañas realidades se deslizan en estos cuentos casi sin sonoridad, pero en una combinación de plasticidad de imágenes y temporalidad verbal que otorga un inquietante ritmo a ese refrescante silencio.²⁵ Y silencio en este caso no quiere decir silencio de sentidos, aunque sí de la *urgencia* de la que hablaba Noel Luna. Quizá el más fuerte de los sentidos desplegados es la apuesta a una escritura en lengua castellana, no castiza, pero sí culta y en general sin mezclas con el inglés. Una lengua que se aparta de lo coloquial, de vocablos y usos populares y localistas; que se aleja también del instalado barroquismo caribeño para trabajar con economía de recursos, sobre todo en sintaxis y en adjetivación, pero con galanura de lenguaje. Una lengua que en definitiva se convierte en objeto-centro de la narración, pero no sólo porque pueda llegar a tematizarse sobre el proceso de escritura, sino porque su exploración y su uso en función del *contar una historia* la vuelve materia visible, luminosa, sin necesidad de

²⁴ Al respecto véase, Manuel Clavell Carrasquillo, "Una falta de fijeza radical", Entrevista a Juan Carlos Quiñones, en "Revista Domingo", *El Nuevo Día*, domingo, 5 de septiembre de 2004, pp. 14-15.

²⁵ Cfr. con otros cuentos de Juan López Bauzá, como "La entrada" o "Resbalando", también en *La sustituta y otros cuentos*, *op. cit.*

recurrir a los prodigios de un realismo mágico epigonal, aunque sí habiendo evidentemente metabolizado precedentes nacionales insoslayables en calidad de escritura y en apuesta al riesgo del oficio. Al respecto, es de creer a Juan Carlos Quiñones cuando, relativizando los conceptos de generación o género, elige sus modelos nacionales:

Toda literatura es compleja y rica. Por otro lado, yo me pregunto: ¿No están vivitos y escribiendo muchos de los escritores catalogados en la generación del 70? ¿No los hace este hecho mis contemporáneos? Yo confieso que no he leído tanta literatura puertorriqueña como acaso he debido; igual me culpo de no haber leído lo suficiente en general, una culpa que es ciertamente inexpiable. Pero he leído alejándome de agendas como la generacional. He leído lo que me ha llamado la atención, lo que me ha fascinado, lo que me ha servido para mis proyectos y más o menos lo que me ha dado la gana, lo cual es un modo de la libertad. *Si, por ejemplo, de Manuel Ramos Otero, de Luis Rafael Sánchez estamos hablando, entonces sí, influido he sido. Uno está vivo y sigue escribiendo; el otro está muerto y sigue escribiendo. A ambos los amo, no importa que hayan escrito en los setenta o en la Edad Media.* Sobre la carencia de peso y lo fantástico, sólo dos cosas: primero, y otra vez buscando auxilio de Calvino, la levedad puede ser una virtud en la literatura, el peso un lastre; segundo, el hecho de que *Breviario* consista en textos catalogados de 'fantásticos' no me enajena como escritor de un género específico. Lo fantástico puede ser más honesto que lo realista en la ficción, ya que no aspira a presentarse como verdad. Como quiera, el concepto de género me es tan sospechoso como el de generación.²⁶

Por otra parte, si bien en la literatura latinoamericana se fueron construyendo diversas tradiciones narrativas y en la literatura puertorriqueña encontramos, en las postrimerías del siglo XIX, la frescura de un texto como *Póstumo el transmigrado*. (*Historia de un hombre que resucitó en el cuerpo de su enemigo*), de Alejandro Tapia y Rivera,²⁷ enmarcado en el mundo cultural espiritista de la época, y a lo largo del siglo XX también podemos reconocer narraciones que incorporan elementos sobrenaturales, mágicos o esotéricos,²⁸ la *panacea exorcizante* de este tipo de relato no había sido hasta ahora una tradición muy visitada en la cuentística puertorriqueña. Podríamos pensar que Rosario Ferré lee el salto irreductible de Felisberto desde la orilla de la representación realista, mientras que estos nuevos cuentistas dan el salto que Ferré clausura para su propia producción. La recurrencia en esa *estética de extrañamiento* parece instalarse en el campo cultural puertorriqueño como separación exorcista de los parámetros de representación realista. Distanciándose del grueso de las tradiciones canónicas nacionales, dialogan natural y selectivamente con otras: soterradas, unas; nacional, regional e internacionalmente reconocidas, otras. La escritura, más que pensada desde el límite de la ribera o desde el peligro

²⁶ Juan Carlos Quiñones, en Manuel Clavell Carrasquillo, "Una falta de fijeza radical", *op. cit.* (La cursiva es mía.).

²⁷ Alejandro Tapia y Rivera, *Póstumo el transmigrado*, Río Piedras, Editorial Edil, 1996 [1882].

²⁸ Agradezco esta información al profesor Rafael Acevedo.

del salto, parece atravesarse como fluir del deseo de exploración lingüística, del riesgo que lo subyace y como corriente de sedimentación, acumulación y, también, olvido de experiencias, léase tradiciones. Elegir construir *perplejidades* y hacerlo muy bien es signo destacado del efecto de ese deseo en la capacidad de creación y renovación de un campo literario.

Elsa Noya
Universidad de Buenos Aires
Argentina