

“FIGURACIONES” DEL NOVELISTA SOFOCADO

El discurso histórico nunca corresponde a lo que uno cree que debería ser. Aún menos el de la historia literaria. Desde Europa, este lector pensaba que Emilio Díaz Valcárcel figuraba en el Panteón de los escritores puertorriqueños y, por lo tanto, hispanoamericanos, pero a la hora de rendirle homenaje, se da cuenta que no era y no es así. El adicto de ficciones y crítico universitario se entera, por ejemplo, que en los tomos de la *Revista Iberoamericana*, uno de los termómetros académicos de los temas y autores hispanoamericanos “up to date”, el nombre y la obra de Emilio Díaz Valcárcel están escandalosamente ausentes hasta 1993. En el número especial de 394 páginas dedicado a la literatura puertorriqueña (LIX, enero-junio 1993, núm. 162-163), se esconden unas escasas catorce hojas crípticas sobre *Harlem todos los días* (1978).¹

El mismo lector, desesperado, sigue constatando que revistas universitarias de la Isla como *La Torre* o *Revista de Estudios Hispánicos* ni siquiera mencionan a nuestro escritor en veinte años (1975-1995), aunque sí figura en mejor sitio en las historias de la literatura nacional.²

El aficionado europeo, más independiente de las modas y terrorismos intelectuales norteamericanos, quizá no se equivoque al imaginar que Emilio Díaz Valcárcel haya sido víctima de una ocultación ideológica convergente y de unos *scholars* acosados por las urgencias sucesivas de una así llamada posmodernidad que engulle a sus hijos e hijas apenas nacidos.

Es así como *Figuraciones en el mes de marzo*, veinticinco años después de publicada, aún no parece haber encontrado su justo lugar en la historia de la literatura hispanoamericana a pesar de salidas encomiásticas que pertenecen más bien al lenguaje publicitario que al reconocimiento crítico.³ ¿Será tan marginal esta novela que el canon de una literatura a la periferia de un campo cultural cada día menos periférico ni siquiera puede acogerla como debería?

¹ Eduardo C. Béjar, “*Harlem todos los días*, el exilio de nombre / el nombre del exilio”, en *Revista Iberoamericana*, LIX, 1993, pp. 329-343.

² Como la de Josefina Rivera de Álvarez, *Literatura puertorriqueña: su proceso en el tiempo*, Madrid: Ediciones Partenón, 1983, con valoración de la cuentística (pp. 501-503) y novelística (pp. 528-531), y numerosas referencias a los artículos de crítica literaria de Emilio Díaz Valcárcel. Pero en la *Historia de la literatura puertorriqueña* de Francisco Manrique Cabrera (Río Piedras: Editorial Cultural, 1977), apenas si se lo menciona amputándole el primer apellido (Emilio Valcárcel, p. 326). No he podido ver la tesis doctoral de Eduardo Parilla Sotomayor, *Las “Figuraciones en el mes de marzo” de E. Díaz Valcárcel y la poética del mundo abierto*, Universidad Autónoma de México, 1987.

³ En la cuarta página de cobertura de la primera edición de Emilio Díaz Valcárcel, *Mi mamá me ama*, Barcelona-Caracas-México: Seix Barral, 1981, se lee: “[*Figuraciones*] obtuvo una rápida y amplia acogida favorable, que la convierte ya en un clásico de la narrativa latinoamericana reciente”.

Sin embargo, no había empezado mal la trayectoria receptiva de *Figuraciones*. Escrita, según el colofón, en 1970, esta ficción fue finalista del premio Biblioteca Breve 1971 y como tal mereció ser publicada en 1972 por la mítica editorial “boomista” Seix Barral, que la reimprimió dos veces (1972 y 1982). En 1988, pasó a integrar las colecciones de la Editorial de la Universidad de Puerto Rico.⁴ Éxito relativo, pues, pero menos sonado que el de *Mi mamá me ama* con sus cinco ediciones entre 1981 y 1993. No deja de ser significativo el mismo proceso de repatriación editorial que sufrió esta novela, publicada también por la barcelonesa Seix Barral (1981) y recuperada ahora por la puertorriqueña Editorial Cultural.⁵

Sospecho, pues, que *Figuraciones en el mes de marzo* aún sigue pendiente de propuestas de lecturas orientadas hacia la valoración de lo que es, una ficción, no un testimonio pseudopsicosociológico sobre la identidad puertorriqueña (¿o la falta de la misma?) o la enajenación colonialista que la dedicatoria “A los revolucionarios boricuas” (p. 7) parece anunciar. Detrás de esta máscara, los epígrafes de Maiacovski, Malcolm Lowry y Witold Gombrowicz vuelven a colocar las páginas que seguirán en el territorio de la imaginación ya acotado por la primera palabra del título, *figuraciones*.

Sin desechar las interpretaciones sugeridas por los dos primeros epígrafes,⁶ dejémoslos guiar ahora por el tercero: “Existe algo así como un exceso de realidad, una abundancia que ya no se puede soportar. WITOLD GOMBROWICZ” (p. 9). *A posteriori* —es decir después de terminar la lectura— nos percatamos de que ahí estaba, desde el principio, una de las claves de la organización textual de *Figuraciones en el mes de marzo* y de la enajenación sufrida por el narrador principal. Eddy o Eduardo Leiseca, escritor puertorriqueño, padece mucho menos de su condición —después de todo es exiliado voluntario en Madrid— que del insoportable peso del ser que lo asfixia moral y físicamente. Huye de Puerto Rico para “olvidar de nuestro país la sofocante atmósfera” (p. 12) y “los millares de tubos de escape soplando su humo sucio en las calcinadas calles” de San Juan (p. 15). Pero en Madrid, la inversión de clima (el frío aterrador del mes de marzo de 1970 mal aguantado por este “hombre del trópico transplantado”) no transforma sus obsesiones. En la sala de conciertos del Teatro Real, “el aire se adensaba a tal punto que era preciso aflojar todas las corbatas, abrir de par en par las puertas, inyectar de inmediato en la golpeada atmósfera un oxígeno fresco y brillante [...]. Entonces sudaba innumerable-

⁴ Emilio Díaz Valcárcel, *Figuraciones en el mes de marzo*, Río Piedras, P.R.: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1988. Citamos de esta edición a cuyas páginas remitimos directamente en el texto.

⁵ Emilio Díaz Valcárcel, *Mi mamá me ama*, Río Piedras, P.R.: Editorial Cultural, 1993 (5ª ed.). La repatriación editorial se completa con las últimas novelas del autor, *Taller de invenciones*, Río Piedras, P.R.: Editorial Cultural, 1993, y *Laguna y Asociados*, Río Piedras, P.R.: Editorial Plaza Mayor, 1995.

⁶ “Yo debería arreglar algunas cosas, mientras vivo. Maiacovski.” “...How alike are the groans of love to those of the dying. Malcolm Lowry.” (p. 9)

mente, preparado para que el más mínimo suspiro de brisa me provocara un largo sendero de estornudos" (p. 14).

Eduardo experimenta la inutilidad del desplazamiento ("... las estrechas callejuelas del viejo Madrid tan parecidas a las de la antigua capital de mi país", p. 15), tema por cierto arraigado en la literatura contemporánea: "No hallarás otra tierra ni otro mar. / La ciudad irá en ti siempre. Volverás a las mismas calles [...] / La vida que aquí perdiste / la has destruido en toda la tierra". Estos versos de Constantino Cavafis, que José Donoso puso en epígrafe de *El jardín de al lado* (1981),⁷ novela que cruza más de una vez el camino tortuoso de las *Figuraciones* de Díaz Valcárcel, también hubieran podido encabezar los monólogos de Eddy Leiseca.

Sin embargo, la similitud de sensaciones y obsesiones unida a la distancia desemboca en el proyecto literario que estamos leyendo: "En las inestables tardes castellanas del invierno era posible reconstruir la isla refulgiendo bajo el sol, inventarla nuevamente en el Caribe [...]" (p. 15). Proyecto imposible, reconstrucción fracasada, sofocada por la abundancia de la realidad.

La metáfora dominante de la asfixia se cuelga en cada una de las "figuraciones" de Eddy. Así en el relato reimaginado del primer encuentro con su mujer, Yolanda, la visión compulsiva de un hilo negro que mancha la solapa de la chaqueta blanca de un viejo pasajero de un autobús sanjuanero le quita la respiración:

La grieta negra en la blanca planicie helada en la que me sumergía definitivamente perdiendo la respiración Dios mío me sumergía con zapatos y manos en la negra abertura volcánica con latidos y botones en el cráter de llamas crepitantes me hundía irremediamente con mi bigote y mi reloj Bulova con mi joven cabello suelto sobre la nuca en acostumbrada melena con los ojos abiertos viendo las paredes del horror las vetas de la tierra (p. 28)

En esta figuración del "asfixiante embrujo de la hebra negra" (p. 30), presente hasta el final de la novela (p. 325), paradigma de todas las demás, la realidad más tenue (un hilito negro) se sobrecarga peligrosamente de un caos de objetos, fragmentos corporales y encuentros cronotópicos surrealistas,⁸ que se apodera de la conciencia herida del personaje.

La sensación de asfixia, dijimos, persigue a Eduardo en Madrid, donde su imaginación transforma un resfriado, por cierto un tanto fuerte, en tuberculosis, enfermedad duplicada por una fobia al gas mortífero:

⁷ José Donoso, *El jardín de al lado*, Barcelona-Caracas-México, Seix Barral, 1981, p. 9.

⁸ La metáfora de "la blanca planicie helada" (por 'la solapa del traje blanco') podría remitir a la meseta castellana en invierno. Las referencias al surrealismo son explícitas en el pasaje: "si yo no acababa de resolver mi más actual controversia conmigo mismo en la noche sería asaltado por *extrañas pesadillas surrealistas* [...] juzgaba preferible releer por ejemplo a *Breton* o rastrear en *burdas reproducciones dalinianas* la hermética clave de ese mundo que se manifestaba anárquicamente en mi interior *sin darme respiro*" (p. 29). Lo subrayado es nuestro.

—Se arranca la ropa de encima [dice Yolanda], de asfixiado que estaba. (p. 211)

—¿Qué fue lo que sintió? [pregunta el doctor]

—Se asfixiaba— dijo Yoli [...].

—Me asfixiaba jrk. Se me fue el jrkaire. (p. 221)

La enfermedad imaginaria da paso a nuevas reconstrucciones puertorriqueñas, historias de tuberculosos que mueren por la proliferación incontrolada de microbios y gérmenes (pp. 245-248), mientras Eddy, los pulmones supuestamente perforados, yace “aletargado”, invadido por una tropa de fantasmas que “reñían entre sí para apoderarse de su cuerpo” (p. 248).

El exceso de realidades que sofoca al individuo se proyecta en el consumismo (pos)moderno en contra del que reaccionaron unos movimientos de protesta surgidos de las rebeldías estudiantiles del 68. Éstos dejan huellas en nuestra novela bajo la forma de una sátira despiadada de la sociedad de consumo.

El tema se infiltra en todas las modalidades narrativas de la novela, desde los “diálogos” burlescos “en Nebraska Heights, P.R.”, que asimilan carros a humanos:

—¿Cómo sigue su Ford?

—Un poco afectado de la transmisión. Espero que no sea nada grave. Además tuvimos un accidente y hubo que tomarle once puntos de sutura en el guardalodo.

¿Y su Volkswagen, cómo está?

—Oh, un poco perezoso. Supongo que se deberá al calor [...]. (p. 63),

hasta recortes del periódico *El Mundo* cuyo mismo texto en su jocosa objetividad denuncian la alienación consumista ideológicamente unida al anexionismo:

Atavío Señorita Puerto Rico simboliza mar, sol y verdes praderas (p. 122)

Su piel más clara y hermosa en sólo cuatro días (p. 124),

pasando por cartas de puertorriqueños a Yoli, que, revelan a la vez el grave grado de desinformación de los mismos sobre España, y sus preocupaciones materialistas:

¿Son muy caros los carros? ¿Y la leche, los huevos, el agua de la pluma, la carne, son de buena calidad? ¿Hay Alka Seltzer, Coca Cola, Vicks Vaporub, jabón Camay y Palmolive, Listerine, Cold Cream, Revlon, brassieres Maidenform, arroz Sello Rojo U.S. [...], sopas Campbells, camisas Jason, productos Avon, Gillette azul? ¿No es mucho pedir? (pp. 147-148),

y la reproducción del lenguaje enajenado de la revista *Semana* leída por Yolanda (pp. 183-185).

Del peso de las cosas y de las palabras, del peso del aire —en sentido propio y figurado—, no se salva nadie o casi nadie. Para decirlo de alguna forma,

la asfixia irradia. Según la madre de Eddy, en una carta embebida en clichés del estilo familiar, a su marido "se le encalambró la respiración" (p. 16); el viejo de la hebra negra se queda "sin aire" (p. 31), pero Yolanda, personaje vital y positivo (el único en la novela), maldice a su tía "sin sofocarse" (p. 34); en un bar, Eddy, asfixiado por la mirada de los demás parroquianos, bebe "sin respirar" (p. 135); un muchacho se queda "sin respiro" (p. 152) bajo los efectos de la droga; a Eddy, abrumado por la modorra y la inercia, se le describe como "respirando apenas su arritmia interior" (p. 190); la atmósfera de sus delirios sexuales es "sin oxígeno" (p. 194); en sus recuerdos, "todo resollaba sin aire" y él estaba "sin que una mínima gota de aire [lo] penetrara" (p. 194); la frustración de un maestro de canto fracasado se somatiza en asma (p. 292), así como es asmático-tuberculoso Obdulio, personaje evocado en una carta a Yolanda (pp. 306-307); etc.

Tanta sofocación, tanta asfixia, tanta falta de aire se enredan con el hilo temático del encierro en que se complace el protagonista desde el principio:

La cerré [la ventana] profundamente alarmado por el inconcebible descuido, porque bastaba (es cierto, Yolanda) que fuera alcanzado por el latigazo de marzo para caer con los huesos rotos. (p. 13)

En el encierro, busca paradójicamente una protección contra las figuraciones que le asedian, pero de las cuales no quiere salir (de ahí la paradoja).

El Madrid de Eddy se reduce poco más o menos a las cuatro paredes del apartamento donde queda recluido y del que quiere sacarlo Yolanda, "diciéndole que si al menos saliera, que paseara su cuerpo pálido por el color del obstinado encierro, que en la casa no" (p. 57). Y cuando se le propone ir a ver una película de Ingmar Bergman, contesta: "Salir del encierro de este piso para meterme en el encierro de Bergman", lo cual transforma el encierro físico en encierros metafóricos de toda clase. Así la esterilidad de la pareja concreta el repliegue del mundo interior de Eddy quien, voluntariamente, no quiere dar vida a seres destinados, como él, a la sofocación. En esta novela, el encierro corresponde a una tentativa de creación de un vacío estéril que protegiera a Eduardo contra "el exceso de realidad".

El encierro es también imagen y condición del solitario trabajo del escritor, aunque sea novelista fracasado y traductor mercenario:

A mitad del párrafo me levanto, corro a la cocina y compruebo que las llaves del gas están cerradas. Regreso a la mesa de trabajo y cierro con dos gruesas aldabas la puerta. No obstante todas mis medidas de seguridad, una masa indiscernible podría arrojar la puerta al suelo. Continúo sufriendo el tormentoso viaje que arranca desde las cuartillas, va al diccionario y regresa a la punta del lápiz. Una masa desconocida podría arrojarla al suelo. En algún punto sobrenadan las palabras que me han perseguido los últimos días: "Venimos a arreglar cuentas contigo". (p. 79)

La novela podría leerse a la luz de la figura antitética "abierto / cerrado"

cuyo primer término, en contra de sus connotaciones esperadas, es negativo. Tal inversión de sentido viene textualizada en las indicaciones de apertura y cierre de las llaves del gas:

[...] yo había trazado varias flechas en la pared en dirección vertical, exactamente perpendiculares al suelo, y escrito en gruesa, muy visible letra carbonosa:

CERRADO CERRADO CERRADO

Y había trazado flechas horizontales con la leyenda:

ABIERTA ABIERTA ABIERTA

iii PELIGRO !!! (p. 81)

En esta dialéctica, Yolanda se situaría del lado “abierto” y de los valores convencionales que identifican el encierro con lo negativo. De ahí sus vanos esfuerzos para “desencarcelar” a Eddy mediante presiones, para ella, liberadoras (psicoanálisis, paseos, salidas, ...)

Encerrarse es también rechazar toda clase de comunicación: en *Figuraciones* el correo es siempre unidireccional, de la Isla hacia Madrid, quedando sin respuesta la correspondencia que se le manda a Eddy desde Puerto Rico y sin reproducción textual las cartas de Yolanda a los amigos y familiares de allá.

La clave de esta obsesión, como de las demás, estriba en el encuentro de la personalidad psicopática de un escritor fracasado y del clima sofocante de la Isla, propicio a su vez al estallido de “figuraciones, cerradas creaciones inextinguibles germinadas en la niñez” (p. 191).

El final de la novela coincide con el clímax del tema del encierro. La narración, delegada por primera, última y única vez a la voz de Yolanda —dato estructural de peso que merecerá más comentarios—, nos representa a Eduardo Leiseca, figuración patética de sí mismo, enterrado en un armario —ya el espacio claustrofóbico de la habitación es demasiado peligroso para él— debajo de un montón de ropa sucia, imagen simbólica del ser definitivamente sofocado por el exceso de realidad.

Pero esta realidad es también realidad hecha de palabras. La verdadera enfermedad de Eddy es ésta: al escritor, agobiado por la abundancia de los discursos, no le queda más remedio que el silencio. Este núcleo semántico de la novela se inscribe desde el principio en la figura del viejo del autobús, del que nos damos cuenta ahora que no es sino una proyección anticipada del mismo protagonista:

ga ga ga dijo el viejo sin aire sellado en una atmósfera al vacío claramente pálido diciendo ga ga ga no sé si por mudo o por esa notablemente aguda ausencia de oxígeno. (p. 31)

El texto novelístico tiene, pues, como marco la “figuración” del viejo atónico, asfixiado en un autobús sanjuanero y la de Eddy, ya incapaz de relatar

sus obsesiones y compulsiones, sofocado en un armario de un piso madrileño.

Esta figura simbólica del novelista ahogado se inscribe a su vez en la red de relaciones que traba literatura y sociedad en la cronotopía ficcional: Madrid-Puerto Rico, marzo de 1970. Ahora bien, no hay razón para que la literatura, en tanto mercancía, se salve del exceso consumista denunciado por otra parte en nuestra novela. Desde luego, la producción literaria sufre el mismo proceso de inflación que los demás artículos de consumo y se adapta a la demanda. Los productores (los escritores) se adaptan igualmente a la nueva situación o, ahogados por ella, dejan de escribir y de "desahogar" sus figuraciones que, en círculo vicioso, los encarcelan, como a Eduardo Leiseca en su armario.

Una y otra vez se contrastan la pasión del escritor y la ley del mercado:

[...] uno escribía porque tenía la necesidad de escribir y pese a esos geniales señores hoy metidos hasta las orejas en la mitología del consumo, decía, señores que había que leer y estudiar cuidadosamente pero no con el sucio fin de fusilárselos, que cada uno estaba obligado a aportar lo suyo sin pensar en jodidas exigencias editoriales, en esos furibundos mercaderes del libro, que humildemente y en silencio cada uno aportando lo suyo propio, lo suyísimo, dolorosamente en la mayoría de los casos [...]. (pp. 70-71)

El escritor puertorriqueño (ficticio) Mancio Picapiedras —de nombre, por supuesto, irrisoriamente simbólico— encarna al escritor resistente:

Mancio Picapiedras disponía palabras en un molde, las condimentaba a gusto, pizca de sal y pimienta, revolvía y revisaba la cocción con paciencia interminable, a los cinco años desprendía del molde su torta [...]. Los comensales la probarían y harían un ademán de disgusto, o quizá esgrimiendo la cortesía que el caso ameritaba decían que estaba bien, sabrosa, realmente un delicado manjar. (p. 73)

Pero él seguiría "reuniendo sus materiales pacientemente, silenciosamente en el gran vacío y en la apabullante indiferencia de su país para producir en cinco años, con imprevista receta personal, su torta". La postura del escritor romántico, por muy digna que sea, es homóloga (por lo menos en la mente del que renuncia por sofocación) a la de un cocinero, fabricante de una mercancía engullida y expulsada. La pasión literaria, ahora pasión inútil, degradada, reducida a torta por una sociedad que no se la merece, deja un espacio vacío en seguida llenado por un alud de producciones de consumo. Un pastiche de bibliografía (pp. 88-90) que, estructuralmente, tiene la misma función que un extracto de guía telefónica (pp. 270-272) o una reproducción de páginas de un diccionario (pp. 201-203), o sea libros utilitarios, textualiza jocosa y amargamente esta visión de la comunicación literaria en la sociedad de consumo. El remate de la parodia mata todas las esperanzas del escritor solitario:

Wealthy, John, *¿Es Macondo un territorio rentable?* Texas, 1970.

Este último título de la lista (con alusión a la obra multimillonaria de

Gabriel García Márquez), la nacionalidad del autor (Estados Unidos, templo y modelo del consumismo), el mismo sentido de su apellido ('rico', 'opulento'), el lugar de edición (el Texas de los petroleros y billonarios de la mitología materialista norteamericana) y su fecha (que coincide con la de la diégesis y escritura de *Figuraciones en el mes de marzo*) suenan a condena a muerte del escritor que tiene (o cree tener) vocación de serlo, no la de mercenario de las letras.

Al escritor de vocación —no importa aquí que sea "bueno" o "malo", ya que su valor se lo adjudicará el mercado— no le queda sino por echar botellas al mar, es decir, en el caso de Eduardo Leiseca, mandar un manuscrito de título inseguro a improbables editoriales que se lo devolverán con o sin pretexto. Los cambios de titulación de su libro de cuentos, primero *Las noches insospechadas* (p. 24), luego *Las noches inconclusas* (p. 51) y *Las noches insostenibles* (p. 116), de nuevo *Las noches insospechadas* (p. 158),⁹ son indicios no sólo de la inestabilidad mental del autor sino también de la enfermedad verbal que padece. El cáncer discursivo que aqueja al cuerpo social desestabiliza igualmente la semántica. Lo fijo es negativo: la oscuridad de "las noches" y el destructor prefijo "in-".

Ahora bien, *Figuraciones en el mes de marzo* no ocuparía el alto lugar en la novelística hispanoamericana que reivindicamos para ella, si no inscribiera en su estructuración los significados de los temas y motivos, valores socio-históricos degradados y conceptos metaliterarios que se desprenden de nuestra lectura.

Ya la crítica ha subrayado lo obvio: el fragmentarismo y la técnica del "collage" con inserción de un material documental de varia procedencia: "noticias y anuncios de periódicos y revistas, pronósticos astrológicos, guías de clasificación moral de espectáculos, secciones de la guía telefónica, de diccionarios, listas bibliográficas, cartas de cobro, circulares, trozos tomados de los cronistas de las Indias, disquisiciones sobre el existencialismo, etc."¹⁰ En este largo etcétera caben también las numerosas cartas familiares y las de los editores que ya comentamos, las del psicoanalista de Eddy, fragmentos de cuadernos de apuntes, parodias de elucubraciones filosóficas y experimentos textuales de toda clase (letrismo, escritura automática, relatos desarticulados, transcripción fonética del habla puertorriqueña, ...).

⁹ Estos títulos cambiantes aparecen en cartas de rechazo de varias editoriales hispanoamericanas y una española. La ausencia de editoriales puertorriqueñas va pareja a la voluntad de ruptura del personaje con su país. La serie viene precedida de una carta de un editor hondureño que publicó un cuento de Eddy sin su permiso y sin pagarle, y seguida de una "epístola" del conserje de una editorial boliviana que le anuncia el cierre de la casa. Ambas cartas trágicamente irrisorias aluden a conflictos armados y remiten indirectamente a una situación política nada propicia a la difusión de la literatura de ficción.

¹⁰ J. Rivera de Álvarez, *op. cit.*, p. 528.

Por otra parte, el relato propiamente dicho se desconstruye en narraciones en primera(s) persona(s), monólogos interiores, fluir de conciencia, diálogos y narraciones en tercera persona.

Por supuesto, el propósito de estas enumeraciones de por sí desmedidas no es fundamentar la originalidad estética de *Figuraciones en el mes de marzo* en el empleo de procesos ya ampliamente difundidos en la narrativa occidental de los 60. Sólo queremos subrayar que el desbordamiento formal corresponde a la "figuración" sofocante, es decir al núcleo semántico-ideológico de la ficción.

La proliferación rizomática de los discursos aplasta tanto o más a Eddy que el colonialismo norteamericano, el consumismo, la pérdida de fe en el independentismo y la insulsez puertorriqueña o madrileña. De ahí que la novela no tenga resquicio estructural ni respiración estilística. La acumulación de sociolectos e idiolectos, la mezcla rebosante de estilos y tonos, el choque de niveles de lengua y géneros discursivos, todos ellos hinchados a tope de voces y palabras descontroladas, construye —valga la paradoja— una "estética del deterioro" y del desgaste. La verdadera originalidad de *Figuraciones* en la narrativa hispanoamericana del decenio 1965-1975 no estriba, por lo tanto, en la creación de nuevos procesos del relato, sino en su agotamiento. El exceso engendra la entropía.

Así al heredar el "collage" de las artes plásticas y de las vanguardias literarias de principios del siglo,¹¹ Emilio Díaz Valcárcel invierte rigurosamente el sentido del proceso tal y como lo concibieron sus creadores. Para ellos, se trataba de liberar las formas mediante la integración en la obra de arte de retazos de lo cotidiano con el fin de ennoblecerlo y de excitar la imaginación del receptor. En cambio, la acumulación apabullante del material "documental" en *Figuraciones* no produce ningún efecto liberador sino que sumerge tanto al protagonista como al lector en un océano de palabras, discursos y géneros que los dejan atónitos. Esas "intercalaciones documentales" participan, desde luego, plenamente en el "propósito literario",¹² primero por ser en su mayor parte documentos falsos, manipulados, trabajados, inventados, parodiados; luego por estar repartidos en bloques cuidadosamente situados en función de la arquitectura novelística; y, por fin, por contribuir a la construcción del núcleo semántico-ideológico de la sofocación, asfixia o ahogo de la estructura profunda de *Figuraciones en el mes de marzo*.

El final de la novela con su traspaso de la narración a Yolanda apunta hacia lo mismo: Eddy, sofocado en su armario, ha dejado de ser el emisor del

¹¹ En la literatura hispanoamericana, es notable el caso de Huidobro (véase Estrella Busto Ogden, *El creacionismo de Vicente Huidobro en sus relaciones con la estética cubista*, Madrid, Playor, 1983, pp. 59-62).

¹² J. Rivera de Álvarez, *loc. cit.*, no se percata de ello cuando escribe: "[...] a través del empleo del recurso del "collage", con abundancia de intercalaciones documentales ajenas al propósito literario en sí".

discurso narrativo, sea como responsable principal (narración homodiegética), sea como instancia intermediaria de otras voces narrativas que acabaron apoderándose de su mente y arruinando su capacidad creativa. Eddy ya no tiene nada que decir, ni a su amigo Mancio (p. 329), ni a nadie, aún menos al lector. Dimite, pues, de su función de narrador. Al escritor derrotado, sólo le quedan la noche de un armario sofocante y el silencio.

El final de *Figuraciones en el mes de marzo* anticipa con diez años el de *El jardín de al lado* de José Donoso cuya narración corre a cargo de Gloria, mujer del novelista fracasado Julio Méndez invirtiéndose el juego de los narradores: al acabar la novela, se da cuenta el lector que la pretendida autobiografía de Julio Méndez que está terminando es obra de Gloria.

Por supuesto, el muy sofisticado espejismo narrativo del escritor chileno viene regido por una red de significaciones muy alejada de la figuración sofocante de su antecesor puertorriqueño.¹³ Pero la intertextualidad no deja de ser curiosísima. Quizá no sea del todo casual. Razón de más para devolver a *Figuraciones en el mes de marzo* el lugar que se le debe en la historia de la narrativa hispanoamericana contemporánea.

Jacques Joset
Universidad de Lieja

¹³ Véase Jacques Joset, *Historias cruzadas de novelas hispanoamericanas*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1995, pp. 171-174.