

GRAN FAMILIA O PUEBLO DIVIDIDO: REESCRITURA DEL RELATO PATERNALISTA DE LA NACIÓN EN LA LLEGADA, DE JOSÉ LUIS GONZÁLEZ

“¿En qué precisamente consistía eso de ser o no ser puertorriqueño?”, se pregunta uno de los personajes de la novela *La llegada* (*Crónica con “ficción”*) de José Luis González (1980).¹ El contexto que impulsa esta preocupación de identidad es la invasión americana de Puerto Rico en julio de 1898, ficcionalizada en la novela como la *llegada* de las tropas invasoras a Llano Verde, un pueblo inventado que encarna al país entero. La interrogante del personaje señala que 1898 adquiere en la novela una doble dimensión: primero, es un hecho histórico que se reconstruye desde diversas perspectivas sociales y políticas;² segundo, es un signo a partir y alrededor del cual se despliega una reflexión sobre la identidad nacional. Como punto de partida para “narrar la nación”,³ 1898 es un signo polivalente que se construye mediante la pugna de numerosas versiones de puertorriqueñidad, entre las cuales el metarrelato nacionalista de los años 30 ocupa un lugar fundamental.

Según nos enseña Benedict Anderson, la nación es una comunidad imaginada.⁴ La fuerza del imaginario colectivo nacional reside en su percepción como un hecho natural y verdadero, algo que ‘siempre’ ha sido así y que se da por sentado. Sin embargo, lejos de ser un hecho natural, el imaginario colectivo es una construcción simbólica e ideológica, producto de discursos, representaciones y estrategias cuyo papel consiste en fomentar el sentido de identidad nacional o colectiva. Una de estas estrategias es lo que Eric Hobsbawm llama la “tradición inventada”: “a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour by repetition, which automatically implies continuity with the past... with a suitable historic past”.⁵ Hobsbawm distingue tres grupos de tradiciones inventadas; la más frecuente entre ellas incluye las prácticas que establecen o simbolizan la cohesión social

¹ José Luis González, *La llegada* (*Crónica con “ficción”*), Río Piedras, Ediciones Huracán, 1980: p. 108.

² Sobre este aspecto de la novela, véase el artículo de Guillermo B. Irizarry, “El 98 en *La llegada* de José Luis González: Las trampas de la historia”, *Revista Iberoamericana*, 184-185 (1998), 397-411.

³ Homi K. Bhabha, “Introduction: Narrating the Nation”, en su *Nation and Narration*, London, Routledge, 1990; p. 1.

⁴ Benedict Anderson, *Imagined Communities*, Londres, Verso, 1991; pp. 5-6.

⁵ Eric Hobsbawm, “The Invention of Tradition”, en Eric Hobsbawm y Terrence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983; p. 1.

y el hecho de pertenecer a las comunidades reales o artificiales.⁶ La bandera y el himno nacional, el discurso real o presidencial transmitido anualmente en fechas especiales (fiesta patria) o el ritual de la bandera en las escuelas americanas son algunos ejemplos que cita el autor. Pero también un concepto o una imagen elaborada a partir de la historia y/o tradición puede funcionar como una "tradición inventada" cuando, convirtiéndose en una representación clásica (lo que equivale a decir incuestionable), se transforma en realidad con la que toda la comunidad debería identificarse.

Una de las más poderosas tradiciones inventadas en Puerto Rico fue la noción de *la gran familia puertorriqueña*, representada como un *nosotros* unido en la lucha por un destino común y aparentemente compartido por todos, según sugieren estas palabras de Luis Muñoz Rivera:

En este barco que navega, proa a la playa con incendio a bordo; en esta isla náufraga que anhela el refugio del puerto nosotros los tripulantes hemos de unirnos espalda con espalda, dando fuerte al peligro juntos, todos obedientes a la solidaridad impuesta por nuestro destino.⁷

La retórica de unidad empleada en esta cita constituyó el fundamento de lo que Juan Gelpí llama "el discurso paternalista puertorriqueño":

Desde su surgimiento hacia finales del siglo XIX [el discurso paternalista puertorriqueño] ha estado estrechamente ligado a los terratenientes o hacendados puertorriqueños y a sus herederos. Constituye una interpretación excluyente y jerárquica de la historia y la cultura puertorriqueña. Presenta a un "superior" que asume una actitud protectora hacia una serie de subordinados, sean éstos esclavos, mujeres o trabajadores. Desde su surgimiento hasta su avatar más reciente... este discurso ha tenido una metáfora privilegiada: la equiparación de Puerto Rico con una gran familia.⁸

Cuando el concepto de *la gran familia puertorriqueña* se origina hacia el final del siglo XIX, es un elemento del discurso entonces progresista de la nueva elite económica (los hacendados) que lucha por la hegemonía política y cultural en el marco de la contienda por la autonomía. En su proyecto de la nación, la elite se atribuye el papel de *pater familiae*, guía político y cultural del país, y la noción de *la gran familia puertorriqueña* afirma su papel histórico como grupo "que rige y domina el 'sentido' de la historia y de la cultura".⁹ Ahora bien, según observa Doris Sommer refiriéndose a otros casos del discurso paternalista en la literatura hispanoamericana, entre el padre simbólico y la

⁶ *Ibid.*; p. 9.

⁷ Citado en Angélica Barceló de Barasorda, "Prólogo", en Antonio S. Pedreira, *Insularismo*, San Juan, Edil, 1968; p. 8.

⁸ Juan Gelpí, *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993; p. 22.

⁹ Arcadio Díaz Quiñones, "Isla de quimeras: Pedreira, Palés y Albizu.", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 45 (1997), p. 233.

nación entera se establece una relación metonímica de manera que "his personal (or class, race, party) identity is a national identity".¹⁰ Así, en Puerto Rico, el *nosotros* de Muñoz Rivera, que corresponde estrechamente a la idea de "los puertorriqueños globalmente considerados" enunciada en *Insularismo* (1934) de Antonio S. Pedreira,¹¹ se reduce a un pequeño y limitado núcleo social —la elite—, pero es proyectado a la comunidad entera.

Después de la invasión americana, el concepto de la cohesión nacional es retomado por los nacionalistas reunidos alrededor de Pedro Albizu Campos en el Partido Nacionalista y, en la literatura y la crítica, por la generación del 30, constituida en gran medida por los descendientes de hacendados y terratenientes.¹² Pero, en ese momento, la clase a que pertenecen estos escritores está debilitada por los cambios en la economía azucarera y ya ni "rige [ni] domina el sentido de la historia y de la cultura". No admite, sin embargo, su ocaso y erige la idea de una esencia de identidad y cultura, de unidad y de heroicidad del pasado como un nuevo proyecto de la nación, en el cual vuelve a concederse a sí misma el papel de *pater familiae*. El retorno nacionalista y treintista a la metáfora de *la gran familia*, que ya no sólo es inventada sino que también empieza a funcionar como una tradición, cumple una doble función: frente al nuevo colonizador es un arma de oposición dictada por intereses de clase y, a la vez, es un intento de impedir el surgimiento de nuevas subjetividades (obrerros, negros, mujeres) para preservar la posición tradicional de la clase dominante de antes de la invasión.

La respuesta de la literatura y de la crítica puertorriqueñas a las obras que se nutren de y, a la vez, alimentan la noción de *la gran familia puertorriqueña* ha cambiado con el tiempo. Según apunta Gelpí, gran mayoría de los críticos que escribían entre 1940 y 1960, hizo una lectura panegírica de *Insularismo*.¹³ En cambio, en las últimas décadas se publicaron varios textos (ensayos, ficción y crítica literaria) que reflexionan sobre la identidad puertorriqueña desde una perspectiva crítica ante el ensayo de Pedreira en particular y el discurso paternalista en general.¹⁴ Entre ellos figuran dos obras fundamentales de José

¹⁰ Doris Sommer, "Not Just Any Narrative: How Romance Can Love Us to Death", en Daniel Balderston (comp.), *The Historical Novel in Latin America*, Gaithersburg, Ediciones Hispamérica, 1986; p. 54.

¹¹ Pedreira, *op. cit.*; p. 17.

¹² Sobre el tránsito de familias de hacendados hacia las profesiones liberales, véase Ángel Quintero Rivera, *Conflictos de clase y política en Puerto Rico*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1981; p. 18.

¹³ Gelpí, *op. cit.*; pp. 20-22.

¹⁴ Juan Gelpí estudia la reescritura del discurso paternalista en *La guaracha del Macho Camacho* y *Las tribulaciones de Jonás*, la transposición del canon en la obra de Rosario Ferré y su transgresión en los cuentos y ensayos de Ana Lydia Vega (*op. cit.*). Áurea María Sotomayor analiza la reescritura del discurso albizuista en las obras de César Andréu Iglesias, Tomás López Ramírez, Magali García Ramis y Ana Lydia Vega (*Hilo de Aracne. Literatura puertorriqueña hoy*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995; pp. 179-211). Numerosos artículos de crítica literaria proponen relecturas de las presuposiciones, afirmaciones y estrategias de las teorías de la identidad nacional, desde la de Brau hasta la de René Marqués. Véase: Ángel Flores, *Insularismo e ideología burguesa*,

Luis González: el ensayo "El país de cuatro pisos (Notas para una definición de la cultura puertorriqueña)" (1979) y la novela *La llegada (Crónica con ficción)* (1980). En "El país de cuatro pisos" González equipara la sociedad y cultura puertorriqueñas con un edificio de cuatro pisos formados por distintos procesos político-socio-culturales. Los afro-antillanos y los campesinos pobres, junto con la cultura popular en que se expresan, conforman el primer piso; los inmigrantes hispanoamericanos y europeos atraídos por la Real Cédula de Gracias de 1815 constituyen el segundo piso; el tercero se forma bajo la influencia del régimen colonial norteamericano y la cultura anglosajona; finalmente, el cuarto piso corresponde a los procesos de desarrollo de la década de los cuarenta. El cuestionamiento del relato paternalista radica en el hecho de que González identifique el primer piso africano —mulato y popular— como el auténtico y vital cimiento de la cultura nacional.

La llegada constituye una versión ficticia de los acontecimientos que siguieron al desembarque de las tropas norteamericanas en la isla. El pueblo imaginario de Llano Verde se encuentra a la espera de la llegada de un destacamento del ejército invasor, dirigido por el coronel Mackintosh. La acción se limita a un sólo día y el relato no hace sino consignar la reacción que los sucesos por venir suscitan en la conciencia de los habitantes del pueblo. Esta puesta en escena de los sucesos de 1898 evidencia un acercamiento crítico hacia la historia y hacia la representación de la nación basadas en una interpretación elitista: como "El país de cuatro pisos", *La llegada* es una respuesta desmitificadora de González ante el discurso paternalista de la identidad y nacionalidad puertorriqueñas. El fin de este estudio es mostrar cómo esta novela reescribe la tradición inventada de *la gran familia* y relacionar esta reescritura con el proyecto de identidad propuesto por González en "El país de cuatro pisos".¹⁵

Áurea María Sotomayor señala en su reseña de *La llegada* que es la primera novela en la narrativa puertorriqueña que "escoge la invasión americana como protagonista del relato" y que su principal valor estriba en desmitificar la visión de "la homogeneidad racial, social y cultural de Puerto Rico"¹⁶ basada,

Río Piedras, Editorial Huracán, 1979; Arcadio Díaz Quiñones, "Isla de quimeras: Pedreira, Palés y Albizu", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 45 (1997), 229-246; y "Salvador Brau: la paradoja de la tradición autonomista", *La Torre*, (NE) 27/28 (1993), 395-414; Rubén Ríos Ávila, "La raza cómica: identidad y cuerpo en Pedreira y Palés", *La Torre*, (NE) 27/28 (1993), 559-576; Agnes I. Lugo-Ortiz, "Sobre el tráfico simbólico de mujeres: homosocialidad, identidad nacional y modernidad literaria en Puerto Rico (apuntes para una relectura de *El puertorriqueño dócil* de René Marqués)", *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 45 (1997), 261-278.

¹⁵ El proyecto de González ha sido ya objeto de nuevas reescrituras por parte de los escritores de la generación siguiente. Sobre esto, véase el artículo de César A. Salgado, "El entierro de González: Con(tra)figuraciones del 98 en la narrativa ochentista puertorriqueña", *Revista Iberoamericana*, 184-185 (1998), 413-439.

¹⁶ Sotomayor, *op. cit.*; pp. 259 y 261.

como se ha sugerido, en una tradición inventada.¹⁷ El impulso desmitificador se evidencia en la preocupación de González por las historias enmendadas que encubren la verdad o construyen una versión propia y cómoda de los hechos, señalada en el epígrafe a la novela, un fragmento de *El estrecho dudoso* de Ernesto Cardenal:

El conde de Puñonrostro quiso silenciar a Herrera:
don Francisco Arias Dávila é Bobadilla Conde de Puñonrostro
del Consejo de Guerra de Vuestra Magestad, digo:
que habiendo visto las Décadas de la Historia de las Indias
que Antonio de Herrera cronista de Vuestra Merced
tiene escritas, en lo que trata de Pedrarias Dávila mi abuelo
... se enmienden los pliegos que de esto tratan
antes que la Historia se publique ...
Contesta Herrera:
NON DEBE EL CRONISTA DEJAR FACER SU OFICIO.¹⁸

El metarrelato de unidad nacional es una de las 'historias' fabricadas desde el poder y el deber del "cronista" de "facere su oficio" consistiría en este caso en exponer el engaño, desmintiendo las simplificaciones y exclusiones que legitiman noción fija y sin fisuras de la identidad nacional. Dado que esta visión es el producto del discurso paternalista, su desmitificación pasa necesariamente por el cuestionamiento de este discurso y de su principal herramienta suasoria, la metáfora de la gran familia. En la novela de González, la reescritura es un proceso doble consistente en la simultánea incorporación y subversión del código del discurso que desafía. Encontramos aquí un procedimiento paródico similar al que, según Linda Hutcheon, caracteriza la novela histórica posmoderna y que "both incorporates and challenges that which it parodies".¹⁹

¹⁷ Si bien *La llegada* puede considerarse como la primera novela en que la invasión protagoniza el relato, existen obras anteriores que hacen de ella el asunto central: la imprescindible *Crónica de la guerra hispanoamericana en Puerto Rico* de Ángel Rivero (1922) que sirve de fuente para algunos sucesos narrados en *La llegada*, los cuentos "A raíz de la invasión" de Matías González García y "Dos cartas" (1936) de Miguel Meléndez Muñoz y la novela *La muerte anduvo por el Guasio* (1960) de Luis Hernández Aquino (Ángel M. Aguirre, "El tema de la invasión estadounidense de 1898 en la prosa literaria puertorriqueña", 1898-1998: Nation, Culture, and Identity. First Florida International University-University of Miami Conference on Iberian and Iberian-American Literatures, Miami. 25 Oct. 1998; pp. 5-7). En 1983 Luis López Nieves publicó el cuento "Seva: historia de la primera invasión norteamericana de la isla de Puerto Rico en mayo de 1898". Como relato de la nación, "Seva" se diferencia radicalmente de *La llegada* porque "participa del culto al pasado, a los héroes y a los muertos que ha caracterizado el discurso nacionalista tradicional" (Carlos E. Pabón Ortega, "El 98 en el imaginario nacional: Seva o la "nación soñada", en Luis Miguel García Mora, Consuelo Naranjo Orovio, Miguel Ángel Puig-Samper (comps.), *La Nación Soñada: Cuba, Puerto Rico y Filipinas ante el 98. Actas del Congreso*, Actas del Congreso Internacional, Aranjuez, 24 -28 abril 1995, Madrid, Ediciones Doce Calles, 1996; p. 555).

¹⁸ J.L. González, op. cit.; p. 9.

¹⁹ Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York/London, Routledge, 1988; p. 11. Cabe recordar aquí que la parodia es una combinación de complicidad y distanciamiento

En *La llegada*, González recupera primero la metáfora de *la gran familia* en la imagen de Llano Verde y sus alrededores.²⁰ El pueblo es una reproducción en miniatura de la sociedad de Puerto Rico en el momento de la invasión americana: desde el punto de vista político, coinciden en él los representantes de las principales facciones políticas de aquel momento: los incondicionales (el alcalde Sebastián Camuñas, comerciante de origen asturiano), los separatistas (Adrián Colomer) y los autonomistas representados por los hacendados o sus descendientes que ejercen profesiones liberales, como el abogado Juan José Benítez o el médico Ramón Martínez Coss. Desde la perspectiva social, se dibujan en este espacio diferentes grupos: la elite (hacendados, profesionales, comerciantes), los representantes de la iglesia, los soldados, los obreros (y su incipiente movimiento), los ex-esclavos, las mujeres y, entre ellas, incluso las prostitutas. El tamaño de esta ciudad ficticia, que fácilmente podría recorrerse a pie, crea la impresión de que sus habitantes forman una familia: se conocen, visitan, observan, ayudan u odian. La intensidad de estas relaciones varía, puede ser más o menos pronunciada, justamente como en una gran familia.

Pareciera también que esta familia ficticia posea un *pater familiae* encarnado en la elite del pueblo. La novela llama la atención a la identidad establecida por la elite entre sus propios intereses y los del país entero, identidad que recuerda el *nosotros* limitado a la clase dominante pero retóricamente aplicado a todos los puertorriqueños presente en las palabras citadas de Muñoz Rivera. Según Juan José Benítez que, significativamente, es representado en la novela como partidario de Muñoz Rivera:

hay que pensar en las ventajas económicas que significaría ser parte de la nación más rica del mundo. Sobre todo si consideramos que, siendo la más rica, no puede producir el azúcar que necesita. Puerto Rico, dentro de ese mercado, estará destinado a convertirse en un verdadero emporio.²¹

La voz de Benítez articula las esperanzas de una pequeña parte de la sociedad que recurre al discurso generalizador para crear la impresión de que sus preocupaciones y deseos se extienden a toda la comunidad. Sus palabras —que son parte de una explicación de la situación política por el esposo- maestro a la esposa-alumna que no entiende nada— evocan las de un padre preocupado por el bienestar futuro de todos sus hijos. Además de señalar el paternalismo de la elite y su posición ante la intervención americana, esta escena, situada muy temprano en la novela (capítulo 2), descubre con eficacia una de las jerarquías

crítico, "both a personal act of supersession and an inscription of literary-historical continuity" (Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, New York, Methuen, 1985; p. 35). *La llegada* es un acercamiento crítico (distanciado) al discurso paternalista, pero inevitablemente lo recupera como tradición.

²⁰ Según los datos que aparecen en las páginas 25 y 78, Machucales, el único lugar fuera de Llano Verde donde se desarrolla la acción, está a dos horas de caballo.

²¹ J. L. González, op. cit.; pp. 23-24.

que operan en el espacio de la gran familia: el discurso paternalista le asigna a la mujer un papel subordinado que la limita a permanecer pasivamente en casa y a seguir las opiniones y decisiones del marido.

Una clara división del espacio de Llano Verde en el centro y la periferia (el barrio tricolor donde el alcalde Camuñas tiene miedo de entrar porque “estos hijos del país... no heredaron la nobleza de carácter que España prodigó durante cuatro siglos en estas tierras”)²² refleja también la hegemonía social de la elite: las acciones de los miembros de la clase dominante se desarrollan en el centro de la ciudad, y el edificio del ayuntamiento en que se reúnen simboliza el poder. Esta jerarquización de la sociedad de Llano Verde se evidencia plenamente en el último capítulo de la novela que pone en escena la recepción del ejército invasor en el pueblo. Esta escena puede ser interpretada como una transposición del espacio teatral al de la ciudad. Los representantes de las clases bajas ocupan la plaza que corresponde al patio de butacas, es decir, al lugar tradicionalmente destinado a los espectadores de las clases inferiores, mientras que los miembros de la elite se encuentran en el balcón, el puesto para un espectador privilegiado. Se observa también la ausencia de las mujeres en el espacio público de la plaza, lo cual confirma la subordinación ya mencionada. Con excepción de las prostitutas Engracia y Casiana, las mujeres —esposas de los señores concejales— observan el espectáculo desde sus casas.²³ Por ser parte de la elite, tienen derecho al balcón, pero sólo el privado. Siendo mujeres, no pueden compartir el balcón público del ayuntamiento con los hombres. Ellos y sólo ellos gozan de la posición superior desde la cual guían el resto de la comunidad.

De acuerdo con las afirmaciones anteriores, la posición central y privilegiada de la elite es a la vez reconstituida y cuestionada en la novela. Una escisión entre la voz narrativa y la visión de los personajes sugiere que el papel paterno que la elite del pueblo se atribuye no es más que una farsa. Si bien la intención de los gobernantes es realzar su lugar en los acontecimientos, su actitud ante la inminente llegada de los norteamericanos es definida por la pasividad. El único aspecto de la llegada que les interesa es la hora (el cuándo) porque quieren estar presentes pero, a la vez, no les gustaría pasar la noche en vela. Para no renunciar al rango que, según su visión de la historia, les corresponde, se reúnen en la última sesión del ayuntamiento, vestidos de camisas blancas, corbatas y levitas negras, ropa que subraya la gravedad y solemnidad del momento. Esta reunión es un espectáculo de teatro, acto reducido a la retórica, a discursos huecos sobre el patriotismo, el país, el heroísmo y “cualquier

²² *Ibid.*; p. 62; el énfasis es añadido.

²³ Por ser mujeres públicas, las prostitutas circulan (realmente y simbólicamente) en el espacio público de los hombres, aunque se ignore su presencia para mantener el recato. Las señoras e hijas están relegadas al espacio doméstico, lo cual corresponde con la posición que el discurso paternalista atribuye a la mujer.

sacrificio, no importa cuán grande fuere".²⁴ Irónicamente, parece que el máximo sacrificio sería pasar la noche en vela. Pero incluso esto es demasiado: finalmente, los señores concejales deciden mandar al negro Quintín, un ex-esclavo, a pasar la noche a la intemperie vigilando al lado del puente que conduce a la ciudad, mientras que ellos se dirigen a sus casas y camas. Las escenas de la última reunión del ayuntamiento son una parodia del "patriotismo de la solemnidad y el melodrama" que, según Sotomayor, caracterizaba la "elaboración mitificadora de la tradición nacional".²⁵

La farsa que juegan los gobernantes revela algo más que la retórica vacía en la que basan su poder. El intercambio de ideas durante la reunión descubre también la causa de su debilidad como clase: la desunión interna. Divididos por las rencillas y envidias personales, así como por la ideología, los concejales no pueden encontrar un camino común que podrían proponer al resto de la comunidad. Mediante la escenificación de estas discordias la novela de González asesta un golpe eficaz al discurso paternalista de los años 30 porque problematiza la alegación de que la invasión americana fuera la principal causa de la pérdida de la posición hegemónica sufrida por la elite puertorriqueña. Dada la crisis de la economía de la hacienda, esta alegación podría ser cierta desde un punto de vista estrictamente económico, pero la novela señala que el declive de la función paternal de esta clase empezó ya antes y que fue provocado en igual grado por su decadencia moral y ética, oportunismo y debilidad interna.

Ahora bien, en el discurso paternalista el papel de *pater familiae* no sólo le incumbía a la clase dominante; algunos autores relacionados con la generación del 30, por ejemplo el mismo Pedro Albizu Campos, resaltaban la importancia de la tradición hispano-católica, atribuyendo de una manera indirecta la función de *pater familiae* al clero que, según los preceptos de la iglesia católica, debería desempeñarse como guía espiritual y autoridad moral de las comunidades bajo su tutela. *La llegada* problematiza esta visión de los sacerdotes y de la tradición católica en el personaje del cura de Llano Verde, el padre Antonio. Los personajes de la novela lo llaman 'padre', pero este apelativo resulta profundamente irónico porque su autoridad paternal es contestada tanto al nivel privado como al público. El día antes de la llegada de las tropas invasoras una de las prostitutas revela que el sacerdote es el padre biológico de la muchacha conocida de todos como su sobrina. La problematización es doble: al ser descubierto su pecado carnal, el párroco pierde la autoridad moral que debería caracterizarlo como padre en la iglesia, es decir, de *la gran familia cristiana*; pero, tampoco puede ser considerado como padre de *una familia*, dado que durante años se había negado a reconocer a su hija.

Al mismo tiempo, el padre Antonio abandona a su grey en el momento de inquietud y tensión que precede a la toma de la ciudad. Aterrado, cancela la

²⁴ J. L. González, *op. cit.*; p. 52.

²⁵ Sotomayor, *op. cit.*; pp. 184 y 193.

misa y decide encerrarse en la casa parroquial. El miedo se debe a la ignorancia del cura que se imagina a los americanos como "las hordas cismáticas y heréticas de los hijos de Lutero que no sé qué salvajada pensarán hacer conmigo como representante principal que soy aquí de nuestra Madre Iglesia".²⁶ La insistencia en la otredad religiosa del invasor permite dar dos interpretaciones al temor del padre: primero, tiembla por su propia vida concibiendo la llegada en términos de venganza y salvajismo; segundo, se preocupa por el destino de la iglesia católica que le garantiza la subsistencia permitiendo abusar de sus feligreses. En un largo monólogo interno dirigido a Dios, el párroco "confiesa" involuntariamente que su bienestar material depende de los regalos que provienen no sólo de los que tienen; el cura no hesita en recibir "los modestísimos frutos [del] propio trabajo" de aquellos que, según sus palabras, viven en "la general pobreza".²⁷ No se trata, pues, de un padre-pastor dispuesto a sacrificarse por sus hijos, sino de un parásito que se aprovecha de la situación dominante de la institución que representa.

Los casos de la elite y del padre Antonio sugieren que *La llegada* incorpora la figura del padre —real o simbólica— para revelar que se trata de una imposición (en el doble sentido de acción y su resultado): *pater familiae* es una tradición inventada, una construcción retórica sin sustancia que encubre un vacío. La palabra "vacío" es significativa aquí porque la presencia y la protección del *pater familiae* son sólo aparentes; en realidad, la novela se construye alrededor de la ausencia del padre. A esta ausencia se suma en *La llegada* la ausencia del "hijo privilegiado" del discurso nacionalista, el jíbaro. El campesino de la región montañosa del interior de la isla fue convertido por los autores de la generación del 30 en el emblema de cultura puertorriqueña. Pedreira, por ejemplo, lo percibe en *Insularismo* como "raíz central de nuestra cultura".²⁸ Aníbal González observa que el jíbaro era un símbolo perfecto para la generación del 30 porque unía en sí el pasado hispánico (se lo representaba como un descendiente de los conquistadores españoles) con las raíces en la tierra y el paisaje puertorriqueños.²⁹ Su imagen idealizada, es decir, blanqueada y ennoblecida, permitía construir una noción coherente de la peculiaridad de la cultura puertorriqueña frente a la política del nuevo poder colonial y, a la vez, marginalizar el legado cultural de los africanos y mulatos.³⁰ En *La llegada*, el

²⁶ J. L. González, *op. cit.*; p. 45. El discurso del cura puede leerse como una parodia de las ideas de Albizu Campos. Sobre su concepción de Puerto Rico, véase "Isla de quimeras: Pedreira, Palés y Albizu" de Díaz Quiñones.

²⁷ *Ibid.*; pp. 36 y 37.

²⁸ Pedreira, *op. cit.*; p. 127.

²⁹ Aníbal González, "Puerto Rico", en David William Foster (ed.), *Handbook of Latin American Literature*, 2nd ed., New York/London, Garland Publishing Inc., 1992; p. 566.

³⁰ Sobre el jíbaro y el jibarismo tanto en la cultura elitista como en la cultura popular, consúltese Lilian Guerra, *Popular Expression and National Identity in Puerto Rico: The Struggle for Self, Community, and Nation*, Gainesville, University of Florida Press, 1998.

jíbaro aparece sólo en el capítulo primero, cuando los soldados españoles se detienen en el pueblo de Machucales para pedir agua. El lugar de esta comparecencia en el espacio de la historia narrada es más que relevante: Machucales se encuentra en la periferia de Llano Verde, el espacio central que, como se ha dicho, encarna a Puerto Rico. Colocando en el margen el símbolo capital de la puertorriqueñidad según el discurso de los años 30, la novela de González reorganiza la topografía nacional. A la vez, la breve aparición del jíbaro sirve para desmitificar la imagen de éste creada y promovida por el dicho discurso: el que sale al encuentro de los españoles es "un hombre pálido y andrajoso que se puso mirarlos con indolencia"; después de haberles servido agua en una dita, el campesino "con un solo movimiento de su pie descalzo, quebró el rústico envase sobre la tierra dura".³¹ La descripción de la apariencia física de este personaje, con énfasis en la pobreza y el estado precario de la salud, desmiente la visión idealizada del jíbaro que no tomaba en cuenta los abusos y explotación sufridos por él durante el trabajo en las haciendas azucareras y cafeteras,³² mientras que el rechazo del objeto usado por los soldados peninsulares pone en entredicho la identificación del jíbaro con la tradición hispánica. La breve entrada del jíbaro en *La llegada* sirve para convertirlo en un ser histórico y transformar su imagen idealizada en una significativa negatividad y ausencia.

Esta doble ausencia del padre y del hijo inventados por el discurso cultural subvierte en *La llegada* la visión unificadora de la identidad puertorriqueña, echando una luz nueva sobre la comunidad de Llano Verde, este microcosmos del espacio nacional. No se trata de una *gran familia*, sino de un "pueblo dividido":³³ las principales orientaciones políticas se combaten, los miembros de elite compiten entre sí, las mujeres viven apartadas de la vida social y política, los negros son el otro de los blancos, los pobres se sienten abandonados a su suerte y buscan sus propios caminos de cambio (el socialismo), los españoles desprecian a "los hijos del país" y estos últimos odian a los peninsulares. *La gran familia* es un mito y un deseo, pero no la realidad. Si bien todos los habitantes del pueblo coinciden en dar una recepción favorable o, por lo menos, expectante a las tropas norteamericanas, no se encuentran dos perspectivas parecidas sobre lo que esta llegada significa para ellos y para el país.³⁴

Esta multiplicidad de percepciones del mismo suceso invita a considerar cómo se realiza el cuestionamiento del discurso paternalista y de su metáfora

³¹ J. L. González, *op. cit.*; pp. 13 y 14.

³² A. González, *op. cit.*; p. 566.

³³ José Luis González, "El país de cuatro pisos (Notas para una definición de la cultura puertorriqueña)", en su *El país de cuatro pisos y otros ensayos*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1989; p. 25.

³⁴ Salgado observa con acierto que "el título [de la novela] recalca la condición de *espera*, ansiosa e optimista" (*op. cit.*; p. 419). De esta manera, González deja claro que su visión del 1898 es anti-heroica lo cual constituye un elemento adicional de la reescritura del metarrelato nacionalista que se apoyaba en la noción de heroicidad.

privilegiada al nivel formal. Los críticos puertorriqueños señalan que las tentativas contemporáneas de reescribir el discurso tradicional sobre la identidad y nacionalidad no se detienen en la crítica de sus temas, imágenes, metáforas, símbolos y conceptos preferidos, sino que sitúan su cuestionamiento también al nivel formal de la obra, porque en ella se reflejan las jerarquías que “repercuten... en la constitución de las tradiciones y cánones literarios nacionales”.³⁵ Dos aspectos de la forma participan de esta problematización en *La llegada*: el género y la narración.

Juan Gelpí señaló en su estudio que mediante el concepto de *la gran familia puertorriqueña* el discurso paternalista se proponía sellar o curar la herida (el trauma) del colonialismo, lo cual explica la preferencia de la institución de la crítica de aquel entonces por las formas totalizantes.³⁶ Gelpí sustenta su observación refiriéndose a la actitud de los críticos literarios vinculados a la generación del 30 (Samuel R. Quiñones, por ejemplo) ante la obra de Manuel Zeno Gandía:

los críticos suelen colocar en un segundo plano o ignorar su producción poética y su cuentística. Estos géneros que pueden lindar con lo “fragmentario” y lo “elusivo” se relegan a un espacio inferior de la jerarquía que establece la crítica. Sólo el género totalizante de la novela... puede “sanar” de manera eficaz la herida del colonialismo. [...] Si el país colonizado es un cuerpo social con grietas, para estos representantes del nacionalismo cultural, la novela en el pasado inmediato (con Zeno Gandía) y el ensayo de interpretación histórica en el presente (con Pedreira) son los géneros idóneos.³⁷

En esta concepción el género literario es un signo cuyo significado es ideológico: al privilegiar los géneros totalizantes, la crítica treintista pone énfasis en lo fijo, lo completo, lo abarcador, y traslada las características de las construcciones literarias a su construcción de la identidad nacional que se percibe como una y global. José Luis González retoma en *La llegada* el género consagrado de la novela —a la que dota, además, de apariencia de una tradicionalidad convencional—, pero lo subvierte en la práctica de la escritura.³⁸

³⁵ Gelpí, *op. cit.*: pp. 2-3. Véase también Gelpí, *Ibíd.*: p. 11 y Sotomayor, *op. cit.*: p. 208.

³⁶ *Ibíd.*: pp. 8-9.

³⁷ *Ibíd.*: pp. 11-12.

³⁸ Es interesante observar en este lugar que desafiando el discurso elitista de la identidad nacional “traumatizada” González recurre en “El país de cuatro pisos” y en *La llegada* a los dos géneros privilegiados por los escritores de la generación del 30: el ensayo y la novela. En ambos casos se trata, sin embargo, de una reelaboración de los modelos genéricos institucionalizados. En el presente estudio analizo con amplitud esta subversión en *La llegada*. En cuanto a “El país de cuatro pisos”, cabe señalar que el subtítulo entre paréntesis —“Notas para una definición de la cultura puertorriqueña”— indica el alejamiento del modelo. Tanto la palabra “notas” como el artículo indefinido “una” que acompaña “definición” (palabra clave) apuntan hacia el carácter inacabado e indeterminado de la reflexión y visión que el texto propone, marcando la diferencia con respecto a la verdad inequívoca e irrefutable que sugiere el título de Pedreira. Véase también la nota 42 en este estudio.

El cuestionamiento del género con sus premisas ideológicas se articula primero en el título de la novela. Éste se compone claramente de dos partes. La primera, un simple sustantivo —*la llegada*—, es una indicación semántica que señala el tema del texto. La segunda, colocada entre paréntesis por lo cual se puede deducir que se trata de un subtítulo, describe el género: *crónica con "ficción"*. Esta definición del género suscita, sin embargo, más dudas que seguridades y se hace imprescindible especular sobre el significado de sus componentes.

El epígrafe de la novela sugiere que la palabra "crónica" remite a un grupo específico de textos: las crónicas-historias de la conquista que registran múltiples "llegadas" de los extranjeros (Colón y los conquistadores españoles, los ingleses y franceses en América del Norte, los franceses en México y, finalmente, los americanos en América Central y en el Caribe) en América. Siendo el acontecimiento que la novela de González reconstruye una nueva llegada y una nueva conquista, la palabra "crónica" establece un vínculo intertextual con la crónica-historia de la conquista. Sin embargo, no se trata de una reproducción del discurso tradicional de las crónicas sino de su parodia de éste porque en *La llegada* de José Luis González "la campaña conquistadora y la llegada misma... están desprovistas de la grandeza y magnitud que les correspondería, si tomamos como modelos las grandes crónicas de conquistas".³⁹

Ahora bien, este significado de la palabra "crónica" corresponde a la acepción general de la palabra "llegada" como una nueva conquista. Pero la misma palabra tiene también el significado preciso de una situación histórica concreta: el desembarco de las tropas norteamericanas en julio de 1898 y la ocupación de la isla en nombre del gobierno de los Estados Unidos. A este sentido de la palabra "llegada" le corresponde un aspecto determinado de lo que designa el término "crónica": el relato de un acontecimiento o una serie de acontecimientos narrado por un testigo ocular, en el que el haber visto es un elemento de autoridad. Este tipo de crónica se vincula con lo inmediato y predomina en ella el deseo de informar, de decir la verdad tal como ha sido percibida por el testigo, quien es el sujeto de la enunciación. El texto de González expone varios vínculos inmediatos con el género "crónica". El primero podría ser una alusión velada al texto considerado como *la crónica* de la guerra de 1898, es decir, *Crónica de la guerra hispanoamericana en Puerto Rico* de Ángel Rivero. Publicado en 1922 y basado en el diario del autor —testigo y partícipe en la guerra—, este libro sirve de fuente para algunos episodios narrados en la novela. El segundo vínculo se encuentra en el deseo de afirmar la verdad que se divide en el ya mencionado epígrafe de la novela: el poema informa de cómo el cronista Antonio de Herrera, autor de las *Décadas de la Historia de las*

³⁹ Raúl A. Román Riefköhl, "Crónica de una llegada anunciada: *La llegada* de José Luis González". *Caravelle: Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, 43 (1984), p. 75.

Indias, defiende la esencia de su oficio —el decir la verdad— cuando le exigen que cambie lo que había escrito.

Otro elemento de parentesco con la crónica es la presencia de las fotografías. Como indica la contraportada de la novela, las fotografías que se incluyen en *La llegada* provienen del libro *Our Islands and Their People as Seen with Camera and Pencil*, editado por Williams S. Bryan y publicado en 1899. Estas imágenes sugieren la presencia de un testigo (el fotógrafo) y comportan la noción de inmediatez, ya que se asume que el fotógrafo retrata los acontecimientos en su transcurso. La incorporación de las fotografías en *La llegada*, junto con la indicación del año en que fueron tomadas, permite interpretarlas como elemento de la crónica o un elemento que connota ciertas características de la crónica periodística en la que la foto forma parte íntegra del texto porque, en cuanto documento, no sólo lo ilustra y autoriza, sino que también lo resume y llama atención a ciertos núcleos de significado.⁴⁰ Por último, dado que la acción de *La llegada* se desarrolla en un espacio urbano (ficticio y reducido, pero urbano) la palabra “crónica” remite también a las crónicas urbanas, como las de Carlos Monsiváis y José Joaquín Blanco en México, género “basado en una pluralidad de voces”.⁴¹ La designación genérica del subtítulo que, en principio, debería facilitar la identificación del código de lectura, es polivalente y señala distintas pautas para la interpretación del tema y del universo ficticio de la novela.

La polivalencia se enriquece todavía más al considerar que en el subtítulo el término “crónica” va acompañado de la especificación “con ‘ficción’” que parece subvertir su presunción de la verdad. ¿En qué consiste el elemento ficticio y por qué aparece enmarcado con las comillas? La palabra “ficción” puede aludir al desplazamiento entre el hecho narrado (agosto 1898) y el momento de la enunciación (1980). De nuevo, resulta útil fijarse en las fotografías que acompañan el texto. Por un lado, y como ya se ha señalado, las fotografías implican la inmediatez y la presencia del testigo; por otro, el aspecto antiguo de las fotos y la yuxtaposición de la fecha de su producción (1899) con el momento de la escritura (1980) indican el distanciamiento que añade un elemento ficticio —las vicisitudes de la memoria que es inexacta y tiende a inventar lo que ha olvidado o dar por cierto lo que nunca ha existido— al núcleo de la crónica. Sin embargo, existen en la historia literaria de América Latina

⁴⁰ Un ejemplo de este tipo de crónica es *La noche de Tlateloloco* de Elena Poniatowska (México 1971) en que las fotografías participan en la persecución del acontecimiento de dos maneras: como documento y como visualización del significado. Una forma distinta de visualización del significado es la crónica fotográfica, donde el texto pasa al segundo plano para acompañar a la fotografía que se convierte así en el principal vehículo del mensaje. Véase, por ejemplo, *El Salvador* de Adam Kuffeld. Sobre la relación entre la guerra en Cuba, Puerto Rico y las Filipinas, el nuevo colonialismo y la crónica periodística, consúltese: Arcadio Díaz Quiñones, “El 98: La guerra simbólica”, *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 334 (octubre 1998), 32-37.

⁴¹ Gelpí, *op. cit.*; p. 192. El énfasis es del autor.

crónicas en las cuales este distanciamiento forma parte del proceso de la escritura y de la situación discursiva: el mejor ejemplo es la obra de Bernal Díaz del Castillo. Lo que sucede en *La llegada* es más radical: fuera del fotógrafo, no existe en la novela otro testigo real u ocular de los hechos en quien reposaría la garantía de la veracidad de la crónica. Todos los personajes, incluyendo al narrador-cronista que organiza el relato, son ficticios. Es decir, la novela de González es una crónica que se escribe con elementos ficticios. Dicho de otra manera, la crónica con su deseo de inmediatez, veracidad y testimonio se articula en las fotografías, el elemento visual, mientras que el componente textual es ficticio. No obstante, las comillas que encierran la palabra "ficción" señalan que su significado usual está puesto en entredicho o, usando el término derridiano, que se encuentra *sous rature*, lo cual hace necesaria una búsqueda de otro(s) sentido(s). El uso de las comillas supone un mundo ficticio que podría imaginarse real, en el sentido de un mundo que pudo haber sido o de una realidad verosímil. En este caso "crónica" significaría el testimonio inventado sobre un mundo o un acontecimiento posible. ¿Crónica ficticia, ficción a la crónica, ficción convertida en crónica, "crónica" con ficción o crónica verosímil? La novela transgrede los límites de su género, se nutre de distintas fuentes y tradiciones. No asume una realidad —identidad— coherente y sólida que se puede rendir mediante una construcción total y cerrada sobre sí misma, sino que escoge el desplazamiento —de la crónica a la ficción y vice versa— para expresar una identidad plural y en proceso.⁴²

Al nivel narrativo, la forma totalizante de gran utilidad ideológica es el narrador omnisciente o, recurriendo a la clasificación de Gérard Genette, el narrador extra y heterodiegético con focalización cero.⁴³ La ventaja de la teoría de Genette consiste en separar la categoría de la voz que pertenece al narrador de la del punto de vista que el narrador puede delegar a otros elementos del relato. Sin embargo, al denominar uno de los posibles puntos de vista 'focalización cero', el teórico parece sugerir que el narrador convencional en tercera persona no focaliza. En realidad, según recuerda Patrick O'Neill, "*the narrator is always a focalizer, having no choice whether to focalize or not..., only how to do so... [He/she] may focalize objects directly or may choose to*

⁴² El título de la novela de González cuestiona no sólo las preferencias de los escritores treintistas por ciertos géneros. A la vez, problematiza su búsqueda de transparencia y de univocidad semántica que conjuran el fantasma de confusión. Dice Díaz Quiñones: "En contrapartida [a Palés] Pedreira busca un sentido transparente. *Insularismo* se escribió para alejar las ambigüedades y mestizajes, para no dejar ninguna zona de sombra y para integrar una herencia fragmentada de modernización y arcaísmo. Apostaba ya en sus títulos, *Aristas* o *Insularismo*, a una sola palabra que adquiriría la contundencia de un manifiesto, una palabra-proclama que abría la conjetura de su discurso, pero que ya hacia el final del texto remitía a claros significados" ("Isla de quimeras: Pedreira, Palés, Albizu", pp. 241-242). La movilidad semántica de las palabras que constituyen el título de la novela de González manifiesta la preferencia del autor por el constante huir del significado.

⁴³ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972; pp. 206 y 252.

focalize them indirectly through one or more interposed characters".⁴⁴ El caso de la focalización cero sería el del narrador heterodiegético que focaliza directamente. Lo significativo es que en este particular modo narrativo, el punto de vista del narrador se confunde completamente con su voz, lo cual elimina todas las marcas de la subjetividad que selecciona y organiza, creando la impresión de que el relato incluye todo y que presenta este todo de una manera objetiva.

El cuestionamiento de este mecanismo totalizador se realiza en *La llegada* mediante el recurso de la focalización interna, cuyo uso significa que el narrador pierde parte de su autoridad porque ve a través del personaje o de un grupo de personajes. El narrador estructura el universo ficticio —y, en este sentido, sigue dominándolo—, pero los elementos de esta construcción son percepciones particulares, productos de la conciencia individual y social de los personajes: su mirada interna construye los sucesos narrados en la novela. Un buen ejemplo de esta óptica parcial se encuentra en la siguiente descripción de la llegada de los norteamericanos a Machucales: "Aquella misma tarde..., Machucales vio pasar la tropa *extraña*".⁴⁵ Tanto el verbo "ver" como el adjetivo "extraña" atribuido a la tropa sugieren que la visión se origina en la conciencia de los habitantes del pueblo que observan una realidad hasta ese momento desconocida. González recurre también a la técnica del discurso indirecto libre (capítulo 3, 11 y parcialmente 12) en el que las dos instancias, el narrador y el personaje se confunden porque el narrador asume el discurso del personaje o, si se prefiere, el personaje habla mediante la voz del narrador. El uso de este modo narrativo profundiza la penetración del narrador en la conciencia del personaje y la consiguiente adaptación de su punto de vista. En algunas instancias, la importancia de una óptica particular es reforzada por una fusión completa entre la perspectiva y la voz, como en los capítulos dominados por el monólogo interior (capítulo 4) —que es el tipo más acabado de la focalización interna siendo el personaje la única posición focal—, o en los que se basan enteramente en el diálogo, sin intervención alguna del narrador (capítulo 6). Desplazando la autoridad del narrador y enfatizando la percepción interna de los personajes, cuya visión de los acontecimientos corresponde con su estatus social, estas estrategias introducen el principio de polifonía en la novela.⁴⁶

⁴⁴ Patrick O'Neill, *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory*, Toronto, University of Toronto Press, 1996; p. 90. El énfasis es del autor.

⁴⁵ J. L. González, *op. cit.*, p. 14. El énfasis es añadido.

⁴⁶ En cuanto a los recursos narrativos y su significado en la novela, discrepo del planteamiento de Salgado quien después de observar que la llegada-espere se escenifica en la novela "a través de un multiperspectivismo construido con las técnicas narrativas de la interioridad más avanzadas" (*op. cit.*, p. 420) afirma que *La llegada* se caracteriza por la objetividad autorial y, en consecuencia, la transparencia de los hechos narrados (*Ibid.*, p. 435). Me parece que el multiperspectivismo y el recurso de las ópticas internas logra resquebrajar la transparencia, por lo menos aquella que se desprendía del relato de las clases en poder.

De esta manera, *La llegada* rompe con la tradición de una voz dominante como la que caracteriza, por ejemplo, el *Insularismo* de Pedreira. Según señala Rubén Ríos Ávila, la arquitectura de este ensayo "se urde como un viaje firmemente dominado por un sujeto capitán".⁴⁷ El "capitán", que también puede interpretarse como maestro, representa el "logos paterno",⁴⁸ es decir, la fuente de la verdad. La multiplicación de voces y perspectivas en *La llegada* sustituye la voz dominante y única del letrado de la elite y pone al descubierto que la comunidad es más que una sola voz y perspectiva que se considera superior, y que en vez de la verdad existen verdades. La diversificación de actores ficticios en *La llegada* le permite a González recuperar y reescribir estos elementos de la cultura e identidad puertorriqueñas que el discurso paternalista de los años treinta había ignorado o menoscabado: los negros, las mujeres, los obreros y los marginados sociales como las prostitutas.⁴⁹ Al contrario de lo que asevera el discurso paternalista sobre la ignorancia e incapacidad de actuar de estos grupos, la conciencia social, moral y de identidad de los personajes que los representan es mucho más aguda que la de la elite. No son ellos los que esperan el ejército invasor con manos cruzadas, pero invocando sin cesar a la patria. Los personajes como los ex-esclavos Quintín y su esposa Petronila o las prostitutas Engracia y Casiana prosiguen sus pequeñas tareas u objetivos; otros, como los obreros representados por el carpintero Catalino Romero, deciden aprovechar la situación propicia y tomar el destino individual y colectivo en sus manos. Actuando al margen de lo que ocurre en el centro, lejos de grandilocuencia y heroísmo de palabra, cada uno de ellos busca reafirmar su tradición y su interés. Es aquí donde la novela se entrecruza con el ensayo "El país de cuatro pisos" en el que González asocia la identidad puertorriqueña con la

⁴⁷ Ríos Ávila, *op. cit.*; p. 564.

⁴⁸ Gelpí, *op. cit.*; p. 37.

⁴⁹ Sotomayor lamenta en su reseña de *La llegada* que González haya usado las figuras femeninas—tanto las damas de la elite como las prostitutas del pueblo— para simbolizar el entreguismo de las clases dominantes y la prostitución del pueblo en general y que no se encuentre en la novela ninguna mujer firme "con voz y estaturas propias" (*op. cit.*; pp. 261-262). Si bien es cierto que son las mujeres que despliegan o piensan desplegar la bandera americana ante el invasor, la interpretación de estas escenas exige un poco de matización. La acción de las damas representa una entrega "cortés" de la clase a la que pertenecen, pero recuerda también que en el discurso paternalista de esta clase la mujer ocupaba un lugar subordinado y que, por lo tanto, se veía obligada a seguir los pasos del hombre. Por otra parte, el intento del despliegue de la bandera por las prostitutas puede verse no como un acto de entrega sino como un acto de conquista: sacando la bandera, las prostitutas quieren conquistar su presa. Desde su posición del débil, aseguran su ventaja como pueden. No es de olvidar también que la bandera americana preparada por Engracia y Casiana es más bien una parodia de esta bandera y que al sacarla inferían, aunque inconscientemente, un insulto al colonizador. En cuanto a la ausencia de las mujeres firmes, Sotomayor parece olvidar a Petronila. La solidez de esta pequeña e históricamente insignificante mujer se evidencia en una escena no menos simbólica que la del despliegue de la bandera: al conducir al cementerio una carreta con el cuerpo de un delator y cumpliendo de esta manera con la tradición ancestral, Petronila es la única que por un breve momento detiene el avance de la columna invasora sobre la ciudad (123-127). En ella se encarna la convicción de González acerca de la contribución fundamental del primer piso africano en la construcción y afirmación de la puertorriqueñidad.

cultura y el imaginario de las clases populares y, especialmente, con el elemento africano que tanto "confundía" a los treintistas. Así, la pregunta clave de *Insularismo*: "¿cómo somos? o... ¿qué somos? los puertorriqueños globalmente considerados"⁵⁰ enunciada por una voz reflexiva que se considera como la encarnación de la identidad y cultura, se coloca en *La llegada* en la boca del esclavo Quintín y omite todo proyecto explícito de globalización. Quintín pregunta simplemente: "En qué consistía eso de ser o no ser puertorriqueño?"⁵¹ Si bien la novela busca una nueva manera de definir la identidad puertorriqueña —objetivo que siempre implica un cierto grado de globalización— y quizá crea incluso una nueva tradición —la del *pueblo dividido y país de cuatro pisos*—, su discurso rechaza el autoritarismo del relato paternalista. Lo ilustra perfectamente la posición de la pregunta sobre la identidad en el espacio textual: Pedreira la sitúa al principio de *Insularismo*, sugiriendo de este modo que el texto que sigue va a dar la respuesta; en *La llegada*, José Luis González la coloca casi al final, indicando que el texto no la contesta sino que, al contrario, la suscita. De esta manera, la novela no descubre ni afirma las verdades, sino que inscribe en sí la duda y espacios de indeterminación. Este acercamiento a la puertorriquenidad es una propuesta interesante y prometedora: pensar la identidad nacional a partir de sus fisuras y de la incertidumbre de identidad que ellas suscitan; recuperarla en los bordes, de una manera dispersa, no como un proyecto único sino como un cruce rizomático de líneas.

Magdalena Perkowska-Álvarez
Universiteit Leiden
Holanda

OBRAS CITADAS

- Aguirre, Ángel M. "El tema de la invasión estadounidense de 1898 en la prosa literaria puertorriqueña." 1898-1998: Nation, Culture, and Identity. First Florida International University-University of Miami Conference on Iberian and Iberian-American Literatures, Miami. 25 Oct. 1998.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. London: Verso, 1991.
- Barceló de Barasorda, Angélica. Prólogo. *Insularismo* de Antonio S. Pedreira. San Juan, PR: Edil, 1968; pp. 7-13.
- Bhabha, Homi K. "Introduction: Narrating the Nation." *Nation and Narration*. London & New York: Routledge, 1990.

⁵⁰ Pedreira, *op. cit.*; p. 17.

⁵¹ J. L. González, *op. cit.*, p. 108.

- Díaz Quiñones, Arcadio. "Isla de quimeras: Pedreira, Palés y Albizu." *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 45 (1997): 229-246.
- . "Salvador Brau: la paradoja de la tradición autonomista." *La Torre* (NE), 27-28.1 (1993): 395-414.
- . "El 98: La guerra simbólica." *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 334 (Octubre 1998): 32-37.
- Flores, Ángel. *Insularismo e ideología burguesa*. Río Piedras: Editorial Huracán, 1979.
- Gelpí, Juan. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- González, Aníbal. "Puerto Rico." *Handbook of Latin American Literature*. 2ª ed. Ed. David William Foster. New York/London: Garland Publishing Inc., 1992; pp. 555-581.
- González, José Luis. *La llegada: (Crónica con "ficción")*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1980.
- . "El país de cuatro pisos (Notas para una definición de la cultura puertorriqueña." *El país de cuatro pisos y otros ensayos*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1989; pp. 11-42.
- Guerra, Lillian. *Popular Expression and National Identity in Puerto Rico: The Struggle for Self, Community, and Nation*. Gainesville: University of Florida Press, 1998.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge, 1988.
- . *A Theory of Parody*. New York: Methuen, 1985.
- Hobsbawm, Eric. "The Invention of Tradition." *The Invention of Tradition*. Ed. Eric Hobsbawm and Terrence Ranger. Cambridge: Cambridge University Press, 1983; pp. 1-14.
- Irizarry, Guillermo B. "El 98 en *La llegada* de José Luis González: Las trampas de la historia." *Revista Iberoamericana*, 184-185 (1998): 397-411.
- Lugo-Ortiz, Agnes I. "Sobre el tráfico simbólico de mujeres: homosocialidad, identidad nacional y modernidad literaria en Puerto Rico (apuntes para una relectura de *El puertorriqueño dócil* de René Marqués)." *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 45 (1997): 261-278.
- O'Neill, Patrick. *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory*. Toronto: University of Toronto Press, 1996.
- Pabón Ortega, Carlos E. "El 98 en el imaginario nacional: *Seva* o la 'nación soñada'." *La Nación Soñada: Cuba, Puerto Rico y Filipinas ante el 98. Actas del Congreso. Actas del Congreso Internacional, Aranjuez, 24-28 abril 1995*. Eds. Luis Miguel García Mora, Consuelo Naranjo Orovio, Miguel Ángel Puig-Samper. Madrid: Ediciones Doce Calles, 1996; pp. 547-557.
- Pedreira, Antonio S. *Insularismo*. San Juan: Edil, 1968.
- Quintero Rivera, Ángel. *Conflictos de clase y política en Puerto Rico*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1981.

Gran familia o pueblo dividido: reescritura del relato paternalista... Magdalena Perkowska-Álvarez

Ríos Ávila, Rubén. "La raza cómica: identidad y cuerpo en Pedreira y Palés." *La Torre* (NE), 27/28 (1993): 559-576.

Román Riefköhl, Raúl A. "Crónica de una llegada anunciada: *La llegada* de José Luis González." *Caravelle: Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, 43 (1984): 69-80.

Salgado, César A. "El entierro de González: Con(tra)figuraciones del 98 en la narrativa ochentista puertorriqueña." *Revista Iberoamericana*, 184-185 (1998): 413-439.

Sommer, Doris. "Not Just Any Narrative: How Romance Can Love Us to Death." *The Historical Novel in Latin America*. Ed. Daniel Balderston. Gaithersburg: Ediciones Hispamérica, 1986; pp. 47-73.

Sotomayor, Áurea María. *Hilo de Aracne. Literatura puertorriqueña hoy*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995.