

PARA UNA TEORÍA DE LOS OBJETOS EN *HARLEM* *TODOS LOS DÍAS*, DE EMILIO DÍAZ VALCÁRCEL

Para una teoría de los objetos que ilumine el texto

A primera vista parecería que nada tenemos que decir acerca de los objetos. Están tan presentes en nuestra vida cotidiana que uno no puede concebir un mundo sin objetos. "Los objetos que nos rodean son tan numerosos y variados como las especies naturales que pueblan el mundo", dice Pierre Boudon.¹ Sin embargo, desde el momento en que abrimos la boca para decir "esto es un objeto", corremos el peligro de caer en un mal entendimiento. Damos por sinónimos ambos vocablos: objeto y cosa. Sin embargo, hablando en sentido estricto, esta identidad equivalente de significado no es útil, por lo menos para una teoría de los objetos. Abordemos este asunto, aunque del modo más económico, para tener claro a qué nos referimos cuando aludimos a los objetos en la novela de Díaz Valcárcel o la de cualquier otro autor, y no a lo que llamamos, por otra parte, *objeto de la narración* ('lo narrado y su estructura significativa', aunque ésta no sea siempre consciente para el autor). Descontando los significados etimológico y filosófico de *objeto*, "en nuestra civilización, el objeto es artificial", según Abraham Moles.² Por lo tanto, una hoja que cae de un árbol es una cosa, pero no es un objeto. Tampoco una piedra que encontramos tirada en un camino o en cualquier otro sitio. Siguiendo el pensamiento de Moles, una piedra será objeto cuando ascienda al rango de pisapapeles y se le ponga una etiqueta (precio y otros datos) "que la haga ingresar al universo social de referencia".³ El objeto es materialidad, producto del *homo faber*, por lo tanto, fabricado, pasivo.

No obstante, cuando nos referimos a la realidad social y decimos que el objeto es pasivo, no quiere decir que éste no tenga función estructural, es decir, que su función estructural no implique actividad, por ejemplo, como la de esos juguetes miméticos que imitan movimientos y otras actividades de los animales. Según Moles, al objeto no se entra.⁴ Ni la casa, ni un edificio, ni el automóvil o el *subway* son objetos sino *maxiobjetos*, dice. El objeto es un

¹ Pierre Boudon. "Sobre el status del objeto: diferir el objeto del objeto." En: Abraham Moles, Jean Baudrillard, Pierre Boudon et al., *Los objetos*, Trad. Silvia Delpy. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1971; p. 96.

² Abraham Moles, *Teoría de los objetos*, Trad. Laura Pla Bacín. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S. A., 1975; p. 30.

³ *Loc. cit.*

⁴ Moles, *op. cit.*; p. 31.

elemento que se puede coger o manipular, descomponer o desensamblar sus partes e, incluso, volverlas a armar para rehacer integradamente el objeto. El desensamblaje, por supuesto, nos conduce a otros objetos, cuya integración determina la función estructural del objeto en su originalidad. Según Violette Morin, en la sociedad industrial contemporánea las propiedades utilitarias o decorativas que tiene "se separan bajo los efectos de la estandarización".⁵ El objeto o el conjunto de los objetos constituye un sistema seriado de comunicación de masas. Esto tiene dos sentidos, de ningún modo separados. Según Moles: "Se hablará también de comunicación de masas, aludiendo a la masa de objetos fabricados en una serie uniforme que anega el mercado, o al mensaje complejo de una masa de elementos".⁶

El objeto encuentra su significado y su uso en la vida cotidiana. En tanto es mercancía se define por su valor de uso y por su valor de cambio, según Henri Lefebvre. La función clásica del objeto es su valor de uso: el vaso es para beber, pero podríamos hablar de otras funciones, por ejemplo, accidentales o provisionales, como cuando lo uso provisionalmente como pisapapeles. La función significa también valor de cambio, en tanto la satisfacción de su posesión y uso depende de la compra: el vaso es mercancía, tiene precio y es para venderse, independientemente de si el que lo compra tiene necesidad de él, o se trata de falsa necesidad. Sin embargo, lo que determina la intensa acumulación de objetos en la sociedad capitalista contemporánea no es la necesidad, como cree Moles, sino su valor de cambio, como sostiene Jean Baudrillard. Por lo tanto, estamos de acuerdo con Baudrillard en el sentido que "lo fundamental es el valor de intercambio 'simbólico', en tanto que el valor de uso no es a menudo más que la garantía práctica".⁷ Ello es así porque en la sociedad que produce para el mercado la producción no está orientada, fundamentalmente, por la necesidad.

Por otra parte, lo que sucede es que a la producción de objetos le corresponde una ideología y una moral: las falsas necesidades se presentan en identidad con las necesidades auténticas. La producción, mediada por el deseo estimulado por la promoción en el *display* ('despliegue', el piso de la tienda y su stock, en el caso que nos concierne), por la publicidad y otros medios, los produce como auténticamente reales y hace también sentir las necesidades auténticas como urgencias del deseo. El deseo es un deseo de posesión que se presenta ocultamente como una relación erótica entre el sujeto que posee o aspira a poseer y el objeto. Se cumple, conjuntivamente, en el acto (erótico) de contacto y, finalmente, la posesión, determinada por el valor de cambio. Esa relación erótica no es una determinación, pero funciona como una mediación que

⁵ Violette Morin, "El objeto biográfico." En: Moles, Baudrillard, Boudon *et al.*, *op. cit.*; p. 191.

⁶ Moles, *op. cit.*; p. 28.

⁷ Jean Baudrillard, "La moral de los objetos. Función-signo y lógica de clase." En: Moles, Baudrillard, Boudon *et al.*, *op. cit.*; p. 37.

hace posible que las falsas necesidades se presenten en la conciencia como necesidades auténticas que hay que satisfacer.

La novela considerada como *display* de los objetos

No importa la cultura o clase social a la que estén vinculados los objetos, sean éstos artesanales, clásicos o industriales, lo cierto es que cuando hablamos de objetos en la novela, nos estamos refiriendo fundamentalmente a un sistema de comunicación, en el sentido más amplio. Los objetos son creadores "del entorno cotidiano, sistema de comunicación social, más cargado que nunca de valores a pesar del anonimato que implica la fabricación industrial".⁸ Ello significa que los objetos, del mismo modo que las cosas, como parte del mundo novelesco y de su universo (personajes, relaciones entre los personajes, ambiente, estilo, etc.), realmente nunca son neutrales. Siempre comunican información, aunque esa no es la función fundamental que ellos y sus referentes tienen en el texto literario. Tienen no sólo un significado sino también una significación, como parte de las estructuras significativas (en sentido goldmanniano, internas) de una novela. Claro, hay diferencias de niveles de comunicación y de modos expresivos. Creer, como cree Alain Robbe-Grillet, que reducirlos a su significado y descripción intrínsecos (a su geometría) significa despojarlos de toda función de mediación de significados que están más allá del objeto mismo, de su propia objetividad, es una ilusión. Ni el objeto ni el espacio pueden ser reducidos a geometría, pues no los reconoceríamos en su significado pleno. Pensemos, por de pronto, en la diferencia entre un objeto clásico, antiguo, y un objeto tecnológico actual. La distinción desborda los límites de la geometría. Lo más que se puede afirmar es que los objetos en su novela alcanzan el mayor grado de neutralidad, más bien de autonomía. En *El mirón*, el nudo observado obsesivamente por el protagonista y narrado también en forma extensa y obsesiva, comunica un estatismo de la narración que le da al lector la impresión de un mundo detenido. La geometría del objeto y del espacio en *La celosía*, por ejemplo, realmente habla, implícitamente, de la racionalidad del espacio y, en general, de la racionalidad del mundo del colono, o el colonizador, que es un vocablo con más precisión. El no recurre a las relaciones entre el hombre y el universo basadas en "analogías antropomórficas", que constituyen verdaderas *analogías de conciencia* que parecen decir "el universo soy yo".⁹ Por el contrario, la rechaza.

Un estudio del inventario de los objetos en una novela arrojaría mucha luz para una estética sociológica del texto. Ello nos llevaría a un análisis que

⁸ Moles, *op. cit.*; p. 12. Entorno, según Moles, "significa esencialmente todo lo que está *alrededor* de un individuo en *el espacio o en el tiempo*".

⁹ Sobre estas analogías, especialmente en la literatura del absurdo, vea Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963. (Particularmente, su ensayo "Nature, humanisme, tragédie").

consiste en determinar cómo se organiza ese inventario, los referentes, la función literaria y la estética de dicho inventario y su significado. No es casualidad que otra novela de Díaz Valcárcel lleve el título de *Inventario*. La investigación de este aspecto en *Harlem todos los días*, del puertorriqueño Emilio Díaz Valcárcel, plantea el siguiente problema sociológico y estético: si la organización de los objetos en el *display* corresponde, en términos de homología, a la organización técnica del espacio en la sociedad que produce para el mercado o a un caos que niega la racionalidad. ¿Qué significación social tiene ese caos en relación con el espacio doméstico y el espacio social de la ciudad, por lo general organizado técnicamente? A medida que ha avanzado el desarrollo industrial hasta la sociedad post-industrial, según la terminología de Alain Tourraine (*La sociedad post-industrial*), la novela ha ido incorporando intencionalmente los objetos tecnológicos. Sin embargo, como ha dicho Henri Van Lier, "ya no hay unidad de espacio, sino unificación de espacios múltiples que se abren los unos a los otros, en una suerte de transparencia activa, puesto que el espacio en singular es precisamente esa dialéctica de los espacios discontinuos".¹⁰ La novela contemporánea ha respondido homológicamente a esa misma estructura del espacio ciudadano. Esta se propone como una ruptura, como el texto de una discontinuidad, como un universo disgregado en que las partes alcanzan una autonomía insospechada en la novela tradicional, pero siempre constituyendo la unidad de lo diverso que, por lo menos, pretende resolver las contradicciones en el universo novelesco, incluso de lenguaje. Esa forma de la discontinuidad es la que corresponde a *Harlem todos los días*. Recurriendo a la construcción de una historia a base de anécdotas disgregadas, Díaz Valcárcel nos instala en el mundo socialmente convulsivo de Harlem, particularmente en el mundo de los inmigrantes hispanos en Nueva York, en que la abundancia de los referentes de los objetos industriales y los maxiobjetos le dan un carácter obsesivo a la escritura y comunican una imagen del espacio como un embudo, o la "burundanga", a la que se refiere para describir ese mundo.¹¹

En cambio, la llamada novela de la naturaleza americana —más bien novela de la transformación de la naturaleza en fuerza productiva, que es lo que la describe mejor— incorporaba pocos objetos industriales, mientras abundaban las cosas (el mundo natural) y los objetos artesanales y pre-industriales asociados a la sociedad patriarcal y al pre-capitalismo. Indudablemente, estos comunicaban una época o etapa en el desarrollo social y económico de América Latina anterior a la plenitud del capitalismo agrario y luego industrial. Era la hora de la crisis de la sociedad patriarcal. Nada más que pensar en *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, una novela de la transformación de la economía de hacienda al capitalismo agrario. De hecho, en la novela tradicional los

¹⁰ *Op. cit.*; p. 143.

¹¹ Emilio Díaz Valcárcel, *Harlem todos los días*, San Juan, Ediciones Huracán/México, Editorial Nueva Imagen, 1978; pp. 11-12.

objetos tenían, como significado fundamental, una función ambiental, en sentido sociológico amplio, pues significaban época, ambiente, condiciones sociales, clases sociales, preferencias y necesidades de los personajes, etc. O podían significar aún más allá de esos límites, como ocurre (en época muy anterior) con las armas ofensivas y defensivas de don Quijote —microestructuras expresivas de la anacronía y de la visión carnavalesca—, en un mundo en que si bien no corresponde cabalmente al inicio de la modernidad, está en su momento de crisis (de cambio), en su antesala, algo próxima a ella. En general, los objetos tenían una función narrativa y descriptiva muy concreta dentro de los límites del realismo sensorial, sobre todo en la novela realista, pero también en la romántica, una novela cuyo realismo sensorial ha sido ocultado por las etiquetas. Cumplían una función social, eran necesarios o falsamente necesarios, en la vida de los personajes.

Por otra parte, desde tiempos pretéritos la literatura ofrece ejemplos del significado erótico de los objetos, aunque no aisladamente sino en su relación con los personajes. Relación erótica que está vinculada al sentido del tacto, pero también al sentido de propiedad, en tanto el objeto pertenece o pertenecía a la amada o al amado. Por ejemplo, el cordón de Melibea, al que Calisto le rinde culto, en la famosa tragicomedia. En este caso el objeto se constituye en mediación con valor de fetiche. Algo similar pasa en *María*, de Jorge Isaacs. En esta novela objetos y cosas relacionadas con María alcanzan valor de fetiche para el protagonista Efraín. Por ejemplo, un mechón de pelo cortado del cabello de María adquiere el valor de objeto gracias a la función de fetiche que le otorga el protagonista. Lo que revela un cambio de significado. Si consideramos el valor extrínseco que las concepciones románticas le otorgaron a los objetos, podríamos hablar acerca de un *objeto romántico*.

A través de la historia de la novela puede constatar el cambio de significado y concepción de los objetos en las novelas: desde el objeto que se limita a crear ambiente, significar época, etc., según ya hemos explicado, y puede describirse como propiedad (algo que es propiedad de alguien), el objeto al que se le otorgan atributos humanos, lo que la crítica le ha llamado tradicionalmente "humanización", hasta el objeto que comunica extrañeza y alienación en las literaturas del absurdo. Sólo en la ficción (cine, literatura, mito), el objeto se erige como un ente activo que, incluso, puede amenazar la vida de los seres humanos (literaturas del absurdo, *El apartamento* de René Marqués, etc.). Adquiere particularización y personalidad, gracias a lo que Alain Robbe-Grillet, en el ya citado libro, ha llamado, con mucho ánimo de rechazo a esa práctica literaria, "analogías de conciencia". En cambio, la crítica general casi siempre las interpreta como "humanización", cuando se trata de la concepción romántica de la relación de los hombres o mujeres con los objetos, y "deshumanización", en el caso de las literaturas del absurdo. No hay una diferencia estructural, fundamental, pues en ambos casos se trata de una

antropomorfización o una atribución de cualidades humanas a un objeto, aunque en el primer caso toma la dirección de un significado valorativo generalmente positivo, mientras que en el segundo, tiene un significado negativo, maléfico. En ambos, es un procedimiento o estrategia literaria que le despoja sus cualidades distintivas o atributos propios al objeto y le atribuye cualidades extranjeras a su materialidad que sólo son consciencia del narrador que identifica el objeto con lo propiamente humano, especialmente los temores de los personajes en las literaturas del absurdo, pero, en general, expresan un determinado estado emotivo. Ambas formas son una estética de la trascendencia del objeto asociada, consciente o *inconscientemente* (no en el sentido psicológico) para el autor, a la representación de las relaciones sociales como relaciones con los objetos.

Desde el punto de vista de la consideración de los objetos en el contexto del mundo novelesco, hay otras dos formas de la novela: primero, la novela objetual de Robbe-Grillet (por ejemplo, *El mirón*, *La celosía*), en que los objetos, representados por sus referentes, son pasivos y sólo son eso, objetos, con su ancho, largo y alto, con un volumen y, en general, una geometría que no nos habla de la conciencia del sujeto sino del objeto mismo; segundo, la que podría llamarse, contradictoriamente, *novela de la expresión de la ausencia del objeto*. Es decir, novelas en que hay una ausencia significativa de objetos, una ausencia que, sin embargo, significa y comunica, que nos habla desde su no representación en el mundo, pero desde su universo novelesco o conjunto total de relaciones, siempre como ausencia, no como presencia referencial. Ejemplos de novelas de la ausencia de objetos son *La peregrinación de Bayoán*, de Eugenio María de Hostos, y *Niebla*, de Miguel de Unamuno. En las novelas tradicionales en que aparecen sin el atributo de entes activos que las literaturas del absurdo le otorgan, los objetos son pasivos en cuanto objetos, como son los objetos reales, pero a través de su expresión referencial (objeto-palabra) no lo son. Por lo menos, son más pasivos que en las literaturas del absurdo. Son activos en cuanto a su expresión social estética y, a veces, por su fuerza comunicativa: insistimos una vez más, su significación nos habla de una época, de condiciones económicas, de preferencias, hasta de clases sociales, etc., más que de su forma y volumen, pero sin aspirar a la categoría de sujetos, como ocurre en el absurdo literario. Pensemos en las novelas de Galdós, por ejemplo.

La percepción del objeto en *Harlem todos los días* y su función narrativa son del tipo que irrita a Robbe-Grillet, quien enfrenta a esta ideología su contra-ideología basada en la consideración del objeto aislado, es decir, en la partícula, cuya función niega todo aquello que está más allá de su significado intrínseco. Lo que implica también la negación del sistema de los objetos y su función comunicativa. Esa atención a la partícula y la negación de su formación en un sistema, implica la negación de la teoría científica de Planck, en cuanto a la particularización y los sistemas. Se sitúa, pues, en una etapa ya

superada del conocimiento del universo, tanto en sentido filosófico de totalidad como en el sentido particular, según lo entienden la física y, más precisamente, la astronomía. Sostener, como Robbe-Grillet sostiene, que un utensilio es "enteramente, forma y materia y aplicación" y "al margen de su uso, no tiene significado",¹² aunque ello "no rechaza todo contacto con el mundo", es el reverso del absurdo de la teoría de la expresión de los objetos expresada como percepción de la distancia entre el hombre y los objetos, como un abismo o desgarramiento; pero significa también reducir miserablemente, cuando no suprimir, el valor comunicativo de los objetos. Es una reducción miserable porque no es su geometría lo único que comunican, aunque su significado nada tenga que ver con el invento intelectual y estético del absurdo literario. Según él, este significado extrínseco que una determinada estética le otorga al objeto (las analogías de conciencia o antropomorfizaciones), constituye una complicidad dialéctica del rechazo y el acuerdo con el objeto y una *tragificación* del mundo y del ser humano, cuya alienación aparece como insuperable. Esto equivale, según el teórico y novelista francés, a buscar en el objeto un sentido oculto, misterioso, que no tiene en realidad, mientras que los objetos están "ahí" y "ahora" y deben ser descritos en su exterioridad, en su superficie (forma, distancias o medidas, aplicación).

Indudablemente, los novelistas que traducen las distancias en abismo, soledad, desgarramiento o extrañamiento, someten al objeto a una función servil de significación metafísica. Convierten los objetos en mediaciones de su conciencia. El objeto se convierte en una forma expresiva y expresionista de autoconciencia. De hecho, esta expresión del sujeto en el objeto implica una identidad metafísica entre ambos, sujeto y objeto, y un ocultamiento, si no supresión de la geometría del objeto y de su semántica social. La *distancia semántica* (vea nota núm. 17) queda suprimida u oculta bajo una semántica de la trascendencia metafísica. Esta función servil del objeto, y por tanto de la descripción, podríamos definirla como un movimiento de expresión de la conciencia alienada para mirarse narcisistamente en el objeto, como si éste fuera un espejo de la conciencia. Es un movimiento analógico de la conciencia que se expresa estilísticamente mediante analogías antropomórficas y antropocéntricas.

Este movimiento de la expresión literaria se intensifica en el romanticismo, pero como expresión del extrañamiento, la soledad y el desgarramiento, es una tendencia contemporánea, que en esta hora de la actualidad (año 2000) parece que va de paso.¹³ Según Robbe-Grillet, Sartre y Camus lo ejemplifican muy bien, pero en realidad el extrañamiento del hombre frente a la vida

¹² Robbe-Grillet, *op. cit.*; p. 53.

¹³ Este trabajo fue escrito originalmente a principios de la década de 1980 y presentado, como resumen y ponencia, en el Congreso de Profesores de Español de los Estados Unidos, durante esa época. Fue revisado en los meses de julio y agosto de 2000.

cotidiana de la ciudad industrializada y de rápidos medios de comunicación, comienza y tiene auge en las tres primeras décadas de este siglo, según Michel Zérafra,¹⁴ y Musil lo representa muy bien en su novela *El hombre sin atributos*, aunque, como en el caso de *Harlem todos los días*, su expresión está más allá de los objetos. Este es el mito de metrópolis o del maquinismo, es decir, la percepción de la ciudad como un monstruo mecánico, mito que encontramos en *Harlem todos los días*, en su sentido maléfico. Sin embargo, en nuestra literatura comienza, propiamente, en la década de 1950. En esta inserción se inscriben Enrique A. Laguerre, René Marqués, César Andréu Iglesias (en el teatro) y el mismo Emilio Díaz Valcárcel.

El almacén universal de los objetos en *Harlem todos los días*

El mundo de la novela *Harlem todos los días* (1978) no está exento de la acumulación de los objetos. Por el contrario, es la novela que aspira a representar literariamente y a expresar, aun en su forma misma, esa acumulación, como un *almacén universal de los objetos*, mito al que aluden los autores de la teoría de los objetos. Aunque la novela, mediante su título, *Harlem todos los días*, anuncia sitio o lugar y curso del tiempo, es decir, sugiere la inserción de la vida de unos personajes en la cotidianidad, espacio y tiempo no se significan mutuamente. En cambio, los objetos, como parte de esa cotidianidad, son una presencia que acusa esa acumulación y su contexto social suburbano como un *display* ('despliegue').¹⁵ Objetos y maxiobjetos existen a través de la mirada del protagonista, Gerry o Gerardo. No se distinguen o describen por ser propiedad de alguien, quizás con pocas excepciones en que aparecen definidos como propiedad de un personaje: los objetos (gafas, cámara Nikon, televisor de bolsillo Sony, etc.) del japonés Asho Jodoka (nombre humorístico, igual que en otros casos) y el del cuarto, repleto de libros, casi sin espacio para caminar, de Aleluya Iremita.¹⁶ En ambos casos, los objetos (acumulación de libros, en

¹⁴ Michel Zérafra señala que entre 1904 y 1924 es la época (*La montaña mágica*, *El hombre sin atributos*, *Manhattan Transfer*, etc.) en que "se agranda el mito del maquinismo en las dos direcciones señaladas por sus semblantes opuestos, uno benéfico y el otro maléfico", pero es este último el que obsesiona a los novelistas. (*Novela y sociedad*, Trad. José Castelló, Biblioteca de Sociología, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1973; pp. 132-133.) El cine y la televisión actuales, especialmente de los Estados Unidos, han recuperado este mito, en su dirección maléfica, y lo han llevado hasta sus consecuencias más absurdas, gracias al recurso de las computadoras.

¹⁵ "Display" es un término de la teoría de los objetos, implica una relación de ordenamiento, organización, tipo de espacio, entre los objetos y el espacio en que aquellos están desplegados. El *display* puede ser una sala de una casa, el piso de un almacén o el piso o el escaparate de una tienda. La idea que intentamos comunicar es que Díaz Valcárcel, por medio del personaje y del narrador, percibe el megaespacio de la ciudad como un *display* de objetos y maxiobjetos. Ello convierte la novela en un *display* de referentes en que éstos forman un amplio despliegue en el espacio de la escritura.

¹⁶ Emilio Díaz Valcárcel, *op. cit.*; pp. 26, 90. (De aquí en adelante las referencias relacionadas con esta novela se limitarán a señalar el número de la página en que aparecen o se relacionan. Aparecerán, entre paréntesis, en el mismo cuerpo del trabajo, al lado del final de la oración que la contiene.

el caso de Aleluya) comunican una jerarquía social y cultural, y cierto nivel económico, pero en términos generales Díaz Valcárcel no insiste mucho en la "función discriminante", fundamental en una teoría de los objetos, según Jean Baudrillard.¹⁷ Tampoco se identifican por su función de uso, o por su función estructural. Con excepción de los dos casos señalados, los objetos pierden su autonomía relativa en cuanto a dos de sus funciones importantes: ser propiedad y ser útiles, aunque sugieren una función distintiva de clase. Ni siquiera se describen por su valor de cambio (objeto-mercancía), pues éste se desrealiza o se des-objetiva al apoyar su significado en una metafísica del objeto, en un lenguaje trascendente al objeto y al sistema de los objetos que a veces raya en la alegoría inocente de los cuadros que cuelgan en la pared de la oficina del abogado David Lean (p. 77). Mucho menos por sus cualidades intrínsecas específicas a las que se refiere Robbe-Grillet: largo, ancho, alto, etc.

No encontramos en esta novela la expresión geométrica de la racionalidad que encontramos, por ejemplo, en *La celosía*. No obstante, la acumulación de objetos-palabras en *Harlem todos los días* constituye una homología (en el sentido goldmanniano), no sólo con referencia a la acumulación de objetos en la sociedad capitalista sino también con la acumulación capitalista en general. La distribución, a la que Baudrillard (*El sistema de los objetos*) concede más importancia que al inventario, no está regida, sin embargo, por la racionalidad técnica del espacio industrial en una sociedad orientada por el capitalismo avanzado. No identifica los objetos con sus propios atributos. En realidad, lo que comunican los objetos, en su descripción, no es en realidad su presencia objetiva, su rostro propio, real y objetivo, sino el rostro de la alienación del hombre, el rostro de la propia extrañeza que siente el hombre ante el enorme inventario. Por lo tanto, no son anónimos. Tienen "apellidos", están en identidad con el "mirón", el que los busca con su mirada para descubrirse a sí mismo en su relación, con su entorno, con el mundo. Es decir, los objetos novelados tienen rostro, pero frecuentemente es un rostro extraño al objeto, como resultado de la relación del hombre (narrador o personaje femenino o masculino) con los objetos y de unas analogías de conciencia. Es un modo de representar la alienación en la sociedad capitalista y, en particular de la *city*,¹⁸ pero no como una relación social entre los humanos, sino como una relación del narrador o los personajes (simbólicamente, los humanos) con los objetos.

¹⁷ Según Baudrillard, "la función distintiva de los objetos (como así de los otros sistemas de signos que dependen del 'consumo') se inscribe dentro (o bien desemboca en) [sic] una función discriminante: por consiguiente, el análisis lógico (en términos tácticos de estratificación) debe, también él, desembocar en un análisis político (en términos de estrategia de clase)". Vea Baudrillard, *op. cit.*; p. 64.

¹⁸ Empleamos el vocablo en inglés, "city", como un término, para distinguir la ciudad industrial avanzada o post-industrial, de la ciudad que no ha llegado a ese estado de desarrollo social y económico. En cualquier sitio que aquí empleemos el vocablo español (ciudad), debe entenderse como sinónimo de "city".

Lo que resulta en una posición de narrador alienado y una visión alienada del mundo: presentar las relaciones sociales como relaciones con los objetos, aunque, por otra parte las relaciones sociales alienadas, más allá de la relación con los objetos, también son parte fundamental del mundo narrado. Claro, aquí ponemos la atención especial en los objetos, propiamente. Hablo del narrador, no del autor.¹⁹

En general, los objetos aparecen arrojados, inertes, despojados de su significado social específico. Los seres humanos no ejercen dominio sobre ellos. Los objetos no se insertan en la novela por su valor de uso, sino como espectáculo de la acumulación de objetos, maxiobjetos y cosas que comunica, contradictoriamente, un vacío o "la maravillosa muerte de la densidad ambiental", en medio del espacio de la ciudad (p. 12):

afuera la noche de fines de noviembre se alarga inmaterial ajena llena de ruidos afelpados, pero las paredes vuelven a apresarlos [a Gerardo y a Katy], nuevamente forman parte de esa mínima porción del mundo. Concretos y necesarios, triunfantes, los objetos proclaman su presencia surgiendo iluminados de la antigua niebla de pocos minutos, negando su negación. (p. 165)

...
todo descomunal, ignoras que desde la otra orilla del Hudson podrías ver a Manhattan como una simple maqueta atiborrada de rectángulos bajo el cielo permanentemente gris, azoteas escalonadas, el puntiagudo Empire State Building infaltable, el reluciente edificio chato de la ONU, no verías las calles en realidad sino largas ranuras como tajos de cuchillo entre los cajones geométrica mecánicamente alineados, vibrando en la distancia parece una ciudad abandonada al terror y a la desesperación, de la que se huye como de una peste, afuera el hormiguero de Brooklyn con sus casas bajas irregulares, el Bronx elevado sombrío en piedra gris negra, la verde mancha respiratoria del Central Park alargada en el centro de la isla, árboles matorrales apabullados por la industrializada cualidad del aire; sucia abigarrada a ambos lados de Broadway una multitud desperdigada camina jeans pantaloncitos shorts sombreros de alas anchas, minifaldas cinturas descubiertas

PIZZERÍA NÁPOLES

desde luego reconoces el olor mezcla de harina horneada, salsa de tomate, mozzarella. (p. 36)

La *city* —en particular, el mundo del inmigrante hispano—, vista como un gigantesco display repleto de objetos, maxiobjetos y cosas que llenan imperialmente el espacio interior y exterior metropolitano, constituye un vacío lleno de muerte. Sin embargo, los objetos tienen también la función estética de crear un ambiente social. Por medio de ellos sabemos dónde estamos ubicados socialmente en la ciudad con referencia a las clases sociales, específicamente a la clase proletaria hispana inmigrante. Le dan a la ciudad, en cuanto al espacio del inmigrante, un aspecto de decrepitud, pero no comunican el paso

¹⁹ El "narrador" es la posición que toma el autor en una determinada novela. Por lo que se infiere, que dicho narrador no es necesariamente el mismo de otra novela del mismo autor.

del tiempo sino que describen el espacio físico y el entorno social como un *ghetto*. El narrador alude al deterioro de los "edificios leprosos", "la pintura agrietada, una pintura gris llena de un extraño humo ciudadano", a una ciudad "a punto de agrietarse a fuerza de una aguda acumulación de sonidos" (pp. 61, 80). Es una ciudad impasible, "descontrolada llena de escombros humanos y de luces y de peligros incontables y de humanos éxitos rutilantes" (pp. 93, 96). Son recurrentes y obsesivas las alusiones a la basura regada por todas partes, así como la imagen del tacho, zafacón o lata de basura como protagonista, por decirlo así, del espacio exterior y, específicamente del inventario:

latas de basura atestadas y carros abandonados sin ruedas y borrachos y edificios leprosos (p. 61)

los zafacones repletos de basura se aplastan sobre las aceras y se estiran como acordeones entre el cielo y la tierra. (p. 82)

Latas de basura ya no tan malolientes, suavizada la intensidad de lo olfativo gracias a la lenidad que el clima imprime en todo lo sensible. (p. 125)

latas de basura atestadas y muebles viejos arrumbados junto a una pared de ladrillos. (p. 184)

Establece un contraste u oposición entre el mundo del inmigrante y el de la burguesía capitalista. Aunque no insiste demasiado en tal distinción, la *función discriminante*²⁰ (de clase social) del maxiobjeto es significativa. Se refiere al Rockefeller Center, a los grandes edificios de apartamentos de la Quinta Avenida (maxiobjetos), a sus "solemnes portales", a las "extensas terrazas", a los "graves porteros de librea", en fin, a un espacio en que no se encuentran las latas de basura que describen el espacio físico del inmigrante (pp. 42-43, 154-155).

Sin embargo, por medio de un personaje, alude a la sociedad capitalista como una "sociedad decadente" (p. 113). El espacio interior (el apartamento) del inmigrante hispano tiene un modelo, en cuanto a relación de espacio y acumulación de objetos, en el apartamento de Aleluya, el hispano más adaptado a la vida de la ciudad. Este espacio, por su gran acumulación desordenada de objetos, se describe como "un caos surrealista de los cachivaches". Recurre al animismo y alude a esa gran acumulación como "la danza estrafalaria de los objetos": "una sábana se enrolla coquetamente sobre sí misma y culebra"; "una mesa pasa bailoteando un dislocado ritmo de samba; la tapa de una olla se detiene girando en vilo", etc. (p. 82). El mundo del inmigrante hispano es un mundo anómico. La ciudad está concebida como un gran *display* físico y social que constituye un almacén de objetos en que el inmigrante vive como si fuera un objeto más. Lejos de ser neutral, este *display* tiene una significación

²⁰ 'Función discriminadora': para una explicación de este término, vea la nota núm. 17.

política, tanto en su distribución como en su inventario, pero siempre negativa, desvalorativa, no para definir la ciudad como un espacio predominantemente industrial y tecnológico, sino para hacer significar políticamente la pobreza y la miseria del espacio físico y social del inmigrante proletario hispano y aun otros que no lo son. En conclusión, no hay neutralidad política. Por el contrario, el maltrecho inventario constituye una denuncia.

El narrador, al aludir a la calle 95, como frontera de dos mundos, define el espacio físico y social de la inmigración en Nueva York como dos zonas de inmigrantes, con función distintiva de clase: la del South Bronx, geografía metropolitana de los proletarios hispanos y "cuna de todas las delicias ghetianas, jardín donde florecen nidos de ratas (música para recién llegados: guitarras sin cuerdas, jorobados músicos picassianos)", y la de la "contaminación burguesa", compuesta de "blancos blancos, judíos ricachones, exitalianos, alemanes de peligrosa insistencia aria" (pp. 12-13). La oposición es de clara significación política: la primera corresponde al mundo de los inmigrantes proletarios mayormente hispanos, que viven en la "trampa", entre la pobreza y la miseria, "todos con sus sueños como fardos vacíos", mientras la segunda es la de la burguesía de origen europeo, identificada con la élite inmigrante, con la clase hegemónica (p. 95).

La referida acumulación tiene consecuencias estilísticas: la escritura se carga de una procesión de sustantivos que se refieren a los objetos, de yuxtaposiciones, de enumeraciones de nombres propios y, en general, de sustantivos en serie acumulativa, tanto para describir el espacio interior como el exterior. Aclaremos, sin embargo, que cuando hablamos acerca de una novela, o cualquier otro texto escrito, hay que señalar que nos estamos refiriendo a dos cosas: al objeto en sí y al referente de determinado objeto. Hablar de "referente" implica que tenemos que colocarnos en el terreno del lenguaje y, específicamente, privilegiar los sustantivos que los nombran. Además, sustantivos y modificadores que pueden referirse al ancho, al largo y al alto, en suma, al volumen, de los objetos. Caben también muchas otras posibilidades: sin que agotemos la lista, posición en el espacio, relación social y relación semántica y geométrica entre ellos, forma, color, función social, función estructural, antiguo o moderno, estética, significación social, *función discriminatoria*, obsolescencia o muerte planificada del objeto para mantener y aumentar la circulación de las mercancías, etc.

En gran medida, el inventario, en términos de objetos y referentes, es el protagonista de la descripción de un mundo irracional. Es, contradictoriamente, la negación de la racionalidad, en tanto la acumulación confusa niega la geometría (el orden) del espacio exterior e interior, aunque contradictoriamente inserta, sin negarla, aunque mediante una ligera alusión, la organización técnica del espacio (sector burgués) de la *city*: "no verías las calles en realidad sino largas ranuras como tajos de cuchillo entre los cajones geométrica

mecánicamente alineados" (p. 36). En algunos casos, niega hasta la distancia semántica entre los objetos determinada por la relación de uso (función social).²¹ Para que el lector entienda a qué me refiero al hablar de esta determinación, venga a propósito el ejemplo, fuera de la novela, de la relación entre la taza, el platillo, la cuchara, la mesa, la silla, etc. Está claro que la cuchara está a una distancia semántica menor en relación con el plato que la de la cuchara respecto de la silla. Sin embargo, si tomamos todos esos objetos como un conjunto desplegado, es decir, un *display*, está claro que entre todos esos objetos hay una relación racional estrecha basada en el uso. Así aparecen a veces, pero desprovistos de su funcionalidad, aunque no de su significación social. Sin embargo, generalmente rompe con la racionalidad implicada en una organización de los objetos por su función de uso. Los referentes de esos objetos aparecen simplemente como una serie dentro de una sintaxis que sirve principalmente para comunicar la acumulación que invade el espacio todo, sin tomar en cuenta distancias semánticas y relación de uso específico común a todos, como sería nombrar los artículos de ropa que se encuentran normalmente en un clóset. Como *display* en el interior del hábitat, el conjunto de los objetos puede comunicar la relación racional basada en el uso, pero de un modo implícito, pues los objetos, según hemos dicho, no se describen por su uso ni por ser propiedad de alguien. Generalmente, sólo aparecen como una simple serie de referentes en función de describir la organización del espacio interior del inmigrante hispano pobre como un desorden y una ausencia de racionalidad y de estética del espacio doméstico, más aún, como una patología social:

Porque la consideraba [a la nieve] una anormalidad, una enfermedad, gripe gélida de la naturaleza, fría fiebre cíclica crónica, castigo de Dios, peste inconcebible, extendida llaga blanca nftida que atiborraba las habitaciones con objetos ridículos, inútiles en su paralelo: espesos pullovers, suéters monstruosos como animales desollados, jerseys variados, tricotas, guantes regordetes, bufandas, cubreorejas, bozales perrunos humanos; a su pobre ex el pensamiento de la sangre polar de la nieve le producía escalofríos. (p. 125)

Al inventario acumulativo corresponde una estética de la acumulación seriada y arbitraria de nombres de objetos, maxiobjetos, personas y cosas, a veces igualados en un mismo plano, lo que resulta una visión desvalorizada y, por tanto, pesimista, de grandes masas humanas de la ciudad industrial o post-industrial y, en particular, de los inmigrantes pobres:

frutas legumbres tropicales boquean en cajones abiertos en las aceras; cuando los autos, camiones, motos, autobuses, vagonetas, bicicletas se inclinan reverencialmente

²¹ "Distancia semántica" es un término de la teoría de los objetos empleado por Moles para medir el *distanciamiento social*, o sea, "la suma de los esfuerzos a realizar para establecer contacto humano". (Moles, *op. cit.*; p. 19.) Vea un ejemplo de evaluación de distancias semánticas sobre una escala de 7 puntos, en la p. 21.

ante el sonrojo del semáforo, cruzas amoscado a lo largo de ese momento de calor restallante, dejas atrás viejas residencias de tres pisos, portales vagamente señoriales, escaleras con barandillas de hierro forjado, resonantes pasillos de profunda madera, techos puntiagudos, buhardillas tan misteriosas como los viejos asomados a las ventanas, adolescentes jugando afros jeans, árboles desganados. (pp. 41-42)

Esta lingüística se apoya en un eje sintáctico basado en el imperialismo avasallador de sustantivos y nombres propios, en series acumulativas, dispuestos horizontal o verticalmente. Generalmente se detiene poco en la descripción de un objeto en particular. Está lejos de la atención que Robbe-Grillet le presta a los objetos. La descripción más bien se abre en el espacio abarcador de la totalidad de los objetos. Lo que es un movimiento que niega la morosidad del relato y de la descripción en particular, para acogerse a la dinámica del espacio de la escritura, al movimiento. La descripción del objeto carece, frecuentemente, de autonomía, pues está sujeta a la mirada del protagonista o a la función de comunicar la identidad distancia-desgarramiento, mientras las demás funciones descriptivas quedan en un plano secundario o son desplazadas por la función significativa trascendente del objeto.

Frecuentemente, el espacio de la escritura está invadido por referentes de los objetos y cosas, sin esa relación próxima a que me he referido antes. Expresan una imagen de dispersión, de mezcla desconcertada, que el narrador describe del siguiente modo:

El mundo se le trenza de manera poco discursiva, y para explicárselo le brota la palabra mogolla, la más significativa del amplio léxico de su soleada isla. (p. 11)

Por ejemplo, note el lector la siguiente enumeración caótica que revela la falta de racionalidad de la organización del espacio doméstico de los negros y del inmigrante puertorriqueño (la anomia a la que nos referimos antes) en Nueva York, específicamente Harlem:

A sus espaldas se enmarañaba un escenario dantesco de sillas viejas, mesas sin patas —identificables por la arquetípica cualidad de toda mesa: su horizontalidad independientemente de la distancia que medie entre ella y el piso—, espejos quebrados, cortinas desgrefñadas, caóticas masas de tela que pudieron ser sábanas y cubrecamas y manteles, la camiseta de un suicida con un agujero de bordes chamuscados en el lado izquierdo, medias, pañuelos vergonzantes por lo que todo el mundo sabe, pantaletas fetichizadas por el solitario varón, colchones saturados de pesadillas y coitos históricos —comprobables por la existencia de niños en el edificio— y sobre todo costras que lo cubrían todo con un color polvoriento y luchaban contra la precaria luz de una lámpara rescatada del fuego final. (p. 20)

Objetos, maxiobjetos, cosas y seres humanos, tratados como objetos o cosas, todos formando un gran *display* físico y social, proyectan una imagen de un mundo en caos, violento, patológico, que niega la racionalidad: "caos surrealista de los cachivaches" (p. 81). A la imagen de un mundo en caos,

corresponde un caos deliberado de la escritura que se niega a respetar el orden convencional, inteligible, regido por la gramática, y, específicamente, las normas del *buen decir*, impuestas por las clases que dominan o dirigen la cultura por mediación de los Aparatos Ideológicos del Estado, específicamente la escolarización. Los ejemplos son muy abundantes, casi no hay páginas que no los contengan. Este caos tiene dos rostros lingüísticos: el de una agramaticalidad que desemboca no pocas veces en la patología lingüística deliberada o va en busca de la identidad con la *parole* ('habla'), y el que se inscribe lúdicamente como un simulacro o una máscara carnavalesca que afirma y niega la poliglotía del "superpolíglota" (en sentido humorístico e irónico que le atribuye el narrador) Alex (Aleluya) y que se expresa como paralenguaje. Igual que en *Figuraciones en el mes de marzo*, otra de sus novelas, el lenguaje se propone, a veces, como objeto lúdico con el que juega el narrador. A veces, ocurre el fenómeno diegético o subordinación de la acción a la palabra. Pero ambas expresiones lingüístico-narrativas no ocurren con la frecuencia que en *Figuraciones en el mes de marzo*, ya mencionada por compartir, parcialmente, la misma visión cómico-heroica de *Harlem todos los días*.

Entre el laberinto y la morada soñada en crisis

Gerardo, el protagonista de Díaz Valcárcel es un "mirón", pero no al estilo del mirón obsesivo de Robbe-Grillet (*El mirón*) ni del narrador de *La celosía*. Trabaja y vive una vida cotidiana más o menos normal y sólo deambula en sus momentos de soledad, cuando está desocupado:

Se dijo que Gerardo había tomado la costumbre de vagar por distintas zonas de la ciudad en sus momentos libres... caminatas para olvidar su repentina melancólica soledad... quiere salir de la soledad como de una oscura cava donde se fermenta el vino espumoso marca Tedio. (p. 153)

Gerardo es el que nos conduce, como un moderno Virgilio, sin rumbo y sin sentido de movimiento, por el espacio discontinuo y laberíntico de la *city*, aunque él también tiene su propio Virgilio, su amigo Alex o Aleluya. Al mirar los objetos se apropia de ellos mediante la mirada, para hacerlos significar algo que no es intrínseco al objeto en sí, según ya hemos señalado.

Gerardo y, en general, los personajes de *Harlem todos los días* no son, propiamente, personajes deshumanizados. La deshumanización, que es más un discurso temático que una forma del personaje, se expresa, por lo general, de un modo contradictorio, mediante la técnica convencional de humanizar lo que carece de existencia o humanidad, por lo cual recurre a una abundancia de analogías antropomórficas o antropocéntricas: "ciudad impasible", "las existencias [stock] de objetos que se le ofrecían erizadamente saltando de su mutismo", "vagones en fuga", "sentimentales ataúdes", "subterráneo atormentado", "humildes bombillas olvidadas", los tristes colores de la habitación

sonrieron, mejor dicho se avivaron como una cara sombría que de momento sonríe (pp. 124, 160, etc.). Describe el movimiento de trenes como "verdaderos congresos de trenes en el subsuelo atormentado de Times Square" (p. 124). Todo este lenguaje constituye una retórica de la desesperación metafísica y social. Su significación está petrificada, al servicio de una imagen fundamentalmente unidimensional de la *city*, aunque ya algo cerca del final del relato, expresa la posibilidad de la superación de la alienación: "pero también la ciudad donde quizá sea válido pensar en un futuro omnipotente... porque al fin y al cabo no es posible sufrir más sin hacer nada" (p. 192).

Gerardo siente el mismo extrañamiento e identifica distancias con desgarramiento, igual que los protagonistas de Enrique A. Laguerre, pero los de este autor se mantienen como inadaptados o no integrados a la urbe newyorkina (*La ceiba en el tiesto, El laberinto, El fuego y su aire*). Refugian su soledad en la recuperación nostálgica. Al no encontrar la superación del desgarramiento en la sublimación de la angustia que le ofrece la morada soñada —que según Gaston Bachelard es más que un recuerdo de la morada natal—, los personajes de Laguerre, por lo general, realizan la recuperación real regresando a "la Isla", igual que la familia de *La carreta*, el drama de René Marqués. No obstante, en ambos autores —Laguerre y Díaz Valcárcel— la morada soñada, la Isla, no se identifica con la industrialización sino con la sociedad pre-industrial: cosas del mundo natural asociadas a la sociedad agraria y patriarcal: "su amado árbol personal, su ilustre flamboyán inolvidado, su alelado algarrobo" (p. 64); o bien, "un arroyo tan densamente umbrío bajo árboles que meter los pies en él significa dar un paso hacia el paraíso de un bienestar total" (p. 65). Por otra parte, la morada soñada se manifiesta en los recuerdos de la niñez y las canciones navideñas de la Isla, con su "ardiente nostalgia", que se escuchan por la radio, dondequiera que está "un paisano comido de nostalgia estacional" (pp. 64, 187 y 191). Lorenzo, el padre de Caty, es el inmigrante que tiene el sueño profundo de la morada (p. 161). No obstante, en la novela de Díaz Valcárcel la morada soñada está sometida a un debate en que algunas *voces* (personajes, las nuevas generaciones, por ejemplo Caty) consideran anacrónica la recuperación nostálgica y la cultura isleña que dejaron atrás, en el pasado, o que nunca experimentaron. Es decir, en *Harlem todos los días* la ideología de la morada soñada está en crisis. Los personajes de Díaz Valcárcel concluyen adoptando, aunque no del todo, a Nueva York como su morada del futuro. No obstante, esta posición ideológica lo aleja de la visión de Laguerre, aunque ambos comparten una visión bastante similar de la ciudad de Nueva York y su mundo hispano, como espacio del extrañamiento. Esta parece ser una percepción psicológica e ideológica de muchos intelectuales residentes en Nueva York o, en general, en los Estados Unidos. Los más jóvenes no son excepción. Un profesor y crítico joven, Eduardo González Rodríguez expresa, en un trabajo de crítica literaria acerca de un compatriota suyo, el destacado poeta José Manuel

Torres, que “en el ambiente neoyorkino hay un horrible extrañamiento entre la creatura y el espacio temporal”.²²

No obstante, los personajes de Díaz Valcárcel, en esta novela, generalmente están integrados a la vida cotidiana de la *city*: “mi sitio está aquí”, dice Alex. O están en proceso de integración, como Gerardo. Un proceso de integración que en realidad no se cumple cabalmente, pues la visión de extrañamiento de la ciudad, desde la perspectiva de Gerardo, se mantiene inalterable a lo largo del texto, hasta el final. Eso significa una contradicción verbal en este texto. Ciertamente, hay una incongruencia entre la confesada integración del protagonista y dicha visión. Desde el punto de vista de su adaptación al medio, Gerardo es, todo el tiempo, un inmigrante en crisis. De hecho, su integración total, contrario a la de Aleluya y, hasta cierto punto, la de Caty, no es convincente. Ello significa que las estructuras mentales relacionadas con la concepción de Nueva York y la vida neoyorkina en las décadas de los cincuentas y los sesentas persiste, aunque con algunas transformaciones. Es que *Harlem todos los días*, más que la novela del personaje integrado y adaptado, es la novela de la crisis cultural, social y psicológica del inmigrante puertorriqueño y, en general, hispano, en Nueva York, que busca superar el abismo y adaptarse a la nueva sociedad. Esa crisis se manifiesta en el debate entre la cultura criolla, relacionada con la morada soñada, de un lado, y la nueva cultura y la sociedad industrial y post-industrial que reclama su adaptación, de otro.

Mientras la morada soñada es la utopía identificada con el mundo natural y nos remite a una cultura y sociedad agrarias, la *city* se identifica con objetos industriales y con el maquinismo y el espacio opresor, tan común en la narrativa de este tiempo, según R. Bourneuf y Réal Ouellet (*La novela*).²³ A veces se identifica con el laberinto, que “ha llegado a ser la vulgar —porque es también la mejor— traducción de una determinada postura del individuo que se siente devorado o desconcertado por el mundo”, según Ludovic Janvier.²⁴ “Todos esperan en ser tragados definitivamente por la *city*”, dice el texto de la novela (p. 156). La imagen de laberinto es recurrente en las novelas de Enrique A. Laguerre y parece que muy frecuente en la novela occidental contemporánea, según los críticos. En la novela de Díaz Valcárcel, así como en las novelas de Laguerre, no se trata del laberinto griego sino de una concepción del laberinto industrial, más específicamente del maquinismo o el mito de metrópolis:

²² Eduardo González Rodríguez, “José Manuel Torres: Ecce homo (Superación poética de un patetismo histórico-literario)”. En: *Revista de Estudios Hispánicos*, XXVI.1 (1999), 47-55.

²³ Roland Bourneuf y Réal Ouellet, *La novela*, Trad. Enric Sullà, Barcelona, Editorial Ariel, 1975; p. 144.

²⁴ Ludovic Janvier, *Una palabra exigente. El “nouveau roman”*, Trad. Rosa Marcela Pericás, Barcelona, Barral Editores, 1972; p. 26.

cielos mecánicos de la ciudad. (p. 187)

el subway perfora el silencio de los túneles. (p. 191)

el cielo de aluminio alcoa pende sobre todo lo que capta tu vista hacia arriba, abajo
solares rodeados de alambre eslabonado donde los bulldozers gruñen empujando es-
pantosas masas de basura postindustrial. (p. 41)

A veces conjuga el maquinismo y el animismo para producir una imagen negativa y una relación de extrañamiento con el mundo industrial: "Atareadas serpientes metálicas incansables, pitan siniestramente en ciertas zonas, lanzan graznidos en los túneles espeluznantes, luces cambiantes en la oscuridad de las cavernas" (p. 124). La ciudad vista y sentida como una máquina se deja sentir también en un estilo abundante en imágenes de movimiento, así como de analogías de conciencia o antropomorfismos, tan recurrentes en su empleo en todo el texto

Fantásticos gusanos minerales
perforan la oscuridad;
detiéndose rechinando un estrépito
de chatarra,
metal furioso,
metal rodando furiosamente sobre metal,
vagones se entrechocan,
desaparecen en las siniestras grutas
Flatbush Bronx Brooklyn Queens,
luces parpadean
ante los hombres las mujeres niños que
llenar los andenes with all my love,
la velocidad desfigura
las caras embutidas en los expresos,
ventanillas de tren a tren crean
mágico juego ilusorio,
calidoscopio,
rápido movimiento detenido. (p. 35)

El protagonista mismo se siente como un laberinto:

Eso lo va pensando Gerardo con su lentitud habitual, cauteloso, descifrando su propio laberinto personal a su manera. (p. 199)

La organización lingüística del discurso narrativo expresa, en su propia forma, la idea de un laberinto, según la concepción moderna. La escritura en sí es laberíntica. Ello se puede comprobar a lo largo de todo el texto. Es una escritura que tiende a "ensamblar imágenes arbitrarias", por decirlo con una imagen tomada del mismo texto (p. 11).

Habitar en el espacio laberíntico del suburbio es vivir —más bien des-
vivir— en una trampa, la trampa del *display* físico y social de la decadencia y

la opresión, en la que los inmigrantes hispanos y los pobres de otras nacionalidades, luchan por sobrevivir y adaptarse:

Otra vez Gerardo temió una emboscada dialéctica, cierta manipulación urdida sin evidente malicia. Le tendían una trampa. Le van tejiendo una telaraña de palabras. Le construyen taimadamente un foso cubierto con hojas palabras. (p. 75)

Sin embargo, en esa trampa o laberinto moderno la vida fluye entre la tragedia y la comedia. Lo heroico es lograr sobrevivir en esa geografía de la pobreza y del terror que inspira la idea de un espacio infinito que niega, al menos desde la perspectiva del inadaptado, la geometría de sus límites.

El protagonista, en su proceso de adaptación a la ciudad, que él percibe como laberinto o trampa, siente extrañeza ante los objetos y, a veces, los objetos personales (ropa de invierno, extraña al mundo tropical) se le figuran, al modo del absurdo literario, como "monstruos de pieles fantasmagóricas" (p. 195). Percibe a Nueva York como "una ciudad abandonada al terror y la desesperación, de la que se huye como de una peste" (p. 36). Pero también "una ciudad impasible, rumorosa y tan vertiginosamente atractiva como un abismo" (p. 96).

No obstante, en la novela hay una dialéctica del amor y el odio a la ciudad y, en particular, a los objetos y maxiobjetos asociados a la vida en la ciudad, pero, por lo general, carente de erotismo, pues el distanciamiento (psicológico, cultural) entre el sujeto y el objeto (material) y, específicamente, la ausencia de una relación táctil, real o imaginada, con el objeto no da lugar a la expresión erótica. El protagonista, Gerardo, ex-campesino e inmigrante puertorriqueño en Nueva York, se mantiene a distancia de los objetos (artificiales) y de los maxiobjetos, pero a la vez los busca por todas partes, pero con su mirada interesada en llenar el vacío de soledad que siente durante su primer año en la *city*. Habitar es vivir desviviendo, atrapado entre "paredes semicarcerarias del aburrimiento", en un "habitáculo donde también la soledad crece como un hongo del aire" (p. 190).

Nueva York es la ciudad por la que el recién llegado Gerardo siente rechazo, a la vez que ese odio se va convirtiendo en integración, aunque débil, a la vida de la ciudad, a pesar de *todo* y a pesar de que su transformación no es realmente convincente, según hemos dicho: "Y de pronto no pudo evitarlo, sintió un cariño extrañísimo por esa ciudad descontrolada llena de escombros humanos" (pp. 93, 95 y 191). Se trata de un proceso de integración, pero también de degradación, hasta el punto de caer en la adicción al alcohol y la marihuana (p. 160). Sin duda, el narrador comparte esa ética del odio, o sea, del rechazo de la ciudad "deshumanizada", concebida a imagen y semejanza del mito del *almacén universal* de los objetos, de las relaciones cosificadas y de la patología social. Lo cual no quiere decir que ama la nostalgia de la recuperación de la morada natal. Pero la relación es también de amor (estética del

amor), en tanto el autor (estrictamente hablando), mediado por el narrador, escoge la *city* como *objeto* narrativo de su novela y establece con él una relación lúdica, erótica, a la vez que técnica, y siente goce (estético) por nombrar obsesivamente los objetos y maxiobjetos. Mediante esta realización estética produce una percepción de la *city* como un entorno regido por una ética de la acumulación y la desesperación, y una estética de la acumulación de objetos, maxiobjetos, cosas en general y seres humanos generalmente seriados, igual que los objetos, en una especial identidad de objeto (material)-sujeto que Barrilli catalogaría con lo que él llama "rebajamiento de situación".²⁵

Desde la perspectiva del narrador, la mirada de la gente es indiferente, deshumanizada y capaz de mirar el cadáver de un hombre asesinado, con una ataraxia vergonzosa, como si fuera un objeto o "como si hubiera muerto un caballo" (p. 38). Por otra parte, el rebajamiento de situación se manifiesta en la descomposición, al modo de desensamblaje, del cuerpo humano (femenino en el caso que nos ocupa) en partes anatómicas o en zonas erógenas. Ante la mirada erótica del protagonista, el cuerpo sexuado de la mujer (Caty) parece "un traje de Arlequín" (la metáfora es de Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*), para ser mirado como algo que no sólo se puede descomponer en zonas erógenas sino que es manejable como un objeto. Es una forma de identidad del cuerpo humano y del objeto, en sentido estricto, a la vez que aquél sigue siendo *objeto* sexual que produce la fruición del consumo.

En *Harlem todos los días*, la mujer no está tratada exclusivamente como objeto o como objeto sexual, pero a veces, ante la mirada del protagonista, se convierte por el modo de descripción, más bien en un desgarrado traje de Arlequín, pues describe su cuerpo como una descomposición (desensamblaje) en partes anatómicas que corresponden a zonas erógenas a las que Gerardo les desgarrar la virginidad posible con su mirada interesada de *curious yellow*. Ese es el caso de Shirley y de Caty (p. 40, 101). Díaz Valcárcel, sin embargo, no llega al extremo del argentino Ricardo Martín, que en su novela *Los ojos y la boca* (1970) reduce la mujer, pensada por el protagonista, a ojos y boca. El estado de alienación no es el de vivir la vida como una experiencia intransitiva, que no significa, al modo del protagonista de la citada novela. Es más bien el de sentir extraño el mundo y de narrar la vida cotidiana como un vacío significativo (valga la contradicción).

Reconocer a un personaje en y por su propia alienación significa individualizarlo. Es humanizarlo, en tanto la alienación es un hecho humano en la sociedad moderna capitalista. Frecuentemente, ese estado de alienación, cuando se refiere a las grandes masas o multitudes que se mueven en el espacio de la ciudad, se expresa mediante una identidad entre seres humanos y objetos:

²⁵ Renato Barilli, "Normalización y rebajamiento." En: Grupo 63, *La novela experimental*, Palermo 1965, Caracas, Monte Ávila Editores, 1969; pp. 11-29.

quizás su conciencia era una colchoneta largamente meada por niños emigrantes, un somier que ha perdido la tirantez o un mantel ofendido por antiguas manchas de café. (p. 21)

...

Suavidad de su caril en sus ojos. (p. 21)

...

Su voluntad de expresión atrapada en la ratonera de cantazo de la verbosidad del mulato. (p. 21)

...

El joven peina un redondo afro que a la distancia le hará parecer un largo alfiler de enorme cabezota. (p. 41)

Desde su punto de vista, Gerardo describe el pene como “una escopeta de cañón recortado” y una “pieza debidamente balanceada”, con el glande en “forma de casco nazi”, experimentado “en niñas de quince a cincuenta” y capaz de hacerle “tru tru a una plancha de zinc” (p. 76).

A través de la mirada del protagonista, los seres humanos identificados con la ciudad, especialmente los que representan la violencia contra los hispanos, aparecen seriados, en forma análoga a los objetos producidos mediante el proceso industrial:

Los hombres de Occidente eran idénticos en su aspecto exterior y en sus mentes, fabricados en serie. (p. 32)

A dos detectives los ve “fabricados en serie”, avanzando “con simétrico paso idéntico elásticamente uniformes... mecánicamente fabricados en serie idénticos tipos” (p. 153). Más adelante, se refiere a los mismos detectives como “perfectamente mecanizados” y con “cuerpos serializados” (p. 212). La insistencia en esta descripción de los detectives parece una venganza estética.

Por otra parte, la imagen de embutido no sólo expresa la idea de una multitud en un espacio reducido sino también de seriación de las masas: “las caras embutidas de los expresos” (p. 35). La idea de seres seriados también aparece con referencia a los negros que pretenden ocultar su pelo crespo y negar su raza:

Negros atildados subterráneamente arios comportamiento sonrisas cultivadas, ebony cabellos estirados hasta la desesperación trabajando con bellos blancos por el bien de la paz. (p. 159)

Estas seriaciones expresan y definen la existencia del hombre, o la mujer, cosificado o cosificada. Sin embargo, Gerardo, Ale, Caty y todos los personajes que intervienen activamente, de modo frecuente, en la acción, son, por lo general, personajes en sentido estricto, personalizados, humanizados hasta en

su propia alienación, a pesar del tratamiento cómico-heroico que el narrador les da y que se manifiesta en la caracterización, en su estructura de comportamiento y no pocas veces en la de estructura de relaciones, así como en la *interacción* ('intercambio de mensajes', en el sentido de la sociología de la comunicación). *Harlem todos los días*, igual que *Figuraciones en el mes de marzo*, su novela anterior, es una novela cómico-heroica, no precisamente humorística. En ambas, la visión de mundo es cómico-heroica. Por eso, la alienación y el desgarramiento todavía se mantienen a distancia de la tragedia y no hacen de la lectura una experiencia desgarradora.

La experiencia no es desgarradora porque la tragedia y el drama del inmigrante en la ciudad de Nueva York forman una conjunción con el humor de lenguaje y de situación, para producir una visión cómico-heroica que cabe definir, con precisión, como visión de mundo carnavalesca. Lo que ya la separa de su novela *Figuraciones en el mes de marzo* (1972, superior a ésta), pues la visión cómico-heroica de esta novela no alcanza la plenitud que la defina como visión carnavalesca. Mas no se trata exactamente de la visión carnavalesca estudiada por Bajtin o la de *Don Quijote*, sino que tiene mucho del sentido de espectáculo del moderno carnaval. Orientado por la visión cómico-heroica, el relato está organizado como un eje de sucesiones deliberadamente caóticas. Hablar de sucesiones no significa que sea una estructura similar a la progresiva y evolutiva de la novela tradicional, una estructura homóloga a la ideología del progreso que predominó en los siglos XVIII y XIX. La vieja novela proyectaba una imagen relativamente estable y coherente del universo a base de una dialéctica de lo continuo discontinuo, en que la discontinuidad encontraba solución en la continuidad. *Harlem todos los días*, en cambio, proyecta la idea de un mundo incoherente, quebrado. El eje de sucesiones descansa en una trama de anécdota disgregada y regida por un narrador que continuamente toma el punto de vista del protagonista Gerardo, aunque el punto focal de la narración a veces se desplaza hacia su amigo Aleluya, con quien el protagonista forma pareja. El relato se abre al final para incorporar a su movimiento narrativo una serie acumulativa de *raccontos* o biografías caricaturescas de algunos personajes, especialmente de Ale (Alex, Aleluya) y de otros revolucionarios. Estas, según la ficción, se esparcieron por la prensa norteamericana. La novela concluye tomándose como tema de sí misma, en un epílogo en que el autor se incluye como personaje, con el nombre de Zaid Lecrálav, un anagrama de Díaz Valcárcel, que sugiere la identidad con el personaje a quien ahora llama Gerry Lecrálav. Tiene, pues, un cierre metalingüístico, que convierte la novela en *objeto* de sí misma.

José Juan Beauchamp
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras