

## EL VIAJERO INQUIETO: LOS DEBERES DE JOSÉ LUIS GONZÁLEZ

### Resumen

*En 1971, y tras una ausencia de un cuarto de siglo, regresa José Luis González a Puerto Rico. Lo trae un permiso temporero de Inmigración para asistir al sepelio de su padre. En 1973 regresa como invitado de la Universidad de Puerto Rico a dictar un curso de Literatura puertorriqueña. Los años subsiguientes presenciarán un viaje incesante que permutará tierras y palabras, generando debates y controversias, así como nuevas memorias culturales para el país. En este artículo analizo, a partir de su primer cuento, "En la sombra", su primera novela Balada de otro tiempo y su primer colección de ensayos El país de cuatro pisos, cómo la retórica del viaje organiza y enlaza otros temas de su narrativa: el exilio y la ciudad.*

Palabras clave: José Luis González, viaje, exilio, narrativa puertorriqueña, ciudad

### Abstract

*In 1971, after an absence of almost a quarter of century, José Luis González returns to Puerto Rico. A temporary permit issued by Immigration allowed him to attend the funeral rites of his father. In 1973 he comes back invited by the University of Puerto Rico to teach a course in Puerto Rican Literature. In the forthcoming years a relentless journey will permute territories and words, generating debates and controversies as much as new cultural memories for his homeland. This paper analyzes in his first short story "En la sombra", his first novel Balada de otro tiempo, and his first volume of essays, El país de cuatro pisos the manner in which the rhetoric of the journey organizes and relates other topics of his narrative: exile and the city.*

Key words: José Luis González, journey, exile, Puerto Rican narrative, city

A Laura Rivera Díaz

*La casa de la escritura es un signo transplantado que constituye al sujeto en un espacio descentrado entre dos mundos, en un complejo juego de presencias y ausencias, en el ir y venir de sus misivas, de sus recuerdos, de sus ficciones de origen.*

Julio Ramos, "Migratorias"

*Sin viaje no habría literatura puertorriqueña, ni historia, porque no hay devenir sin caminos y aporías, puntos de llegada, arribos, comienzos y partidas: él hace*

*posibles un mismo mundo y un mundo irreductiblemente múltiple.*

Irma Rivera, *Cambio de cielo*

**NO EXAGERO, EN RIGOR, CUANDO AFIRMO QUE MI EXILIO COMENZÓ EN EL VIENTRE DE MI MADRE.**

En 1971, tras una ausencia de un cuarto de siglo, y con un permiso temporero de tres días emitido por el gobierno norteamericano, regresa José Luis González a Puerto Rico.<sup>1</sup> Lo trae la muerte de su padre. Viene de México, país en el cual ha hecho ciudadanía en 1955, tras renunciar a la norteamericana. Le había precedido su prestigio como cuentista en cuatro colecciones, clásicos ya de la literatura puertorriqueña: *En la sombra* de 1943, *Cinco cuentos de sangre* de 1945, *El hombre en la calle* de 1948, *En este lado* de 1953, y una novela breve, *Paisa*, de 1950. Dos años más tarde, regresará como profesor visitante por un año al Recinto de Cayey de la Universidad de Puerto Rico a dictar un curso de Literatura Puertorriqueña. Durante su estadía, y en sus cursos, tertulias privadas e intervenciones públicas en foros, conferencias y publicaciones en revistas y periódicos, protagonizará una profunda y sostenida polémica que socavará los cimientos en que se había levantado el canon y las prácticas estéticas e interpretativas de la cultura puertorriqueña. En las próximas décadas se tratará de un ir y venir, de un trasvasamiento de tierras y de palabras.

Si pensamos el espacio en la modernidad como un ejercicio de emplazamiento, esto es, de un operativo relacional que evade jerarquías y localizaciones fijas, me pregunto, entonces, cuál es el tiempo propicio de un regreso?<sup>2</sup> ¿Qué hogar, si alguno, domicilia al viajero inquieto? En una entrevista de 1986, concedida al mensual *Diálogo*, declara el escritor: "Ya se me hizo tarde. Yo llevo fuera de Puerto Rico más de la mitad de mi vida. He echado raíces en México... Vendría a ser como un segundo exilio."<sup>3</sup> Pero lo cierto es que la designación de exiliado, y sus connotaciones de desarraigo, nunca le convinieron. En más de una ocasión hablaría de ello como transtierro, como un desplazamiento que desconoce la extranjería del sujeto errante, un estar en casa como universitario mexicano y escritor puertorriqueño.

Edward Said, el intelectual palestino, con quien José Luis González comparte tantas afinidades, sobre todo la creencia profunda de que las palabras son en cuanto eventos que participan de la historia humana, entiende que el estar

<sup>1</sup> "Una visa un tanto curiosa, porque de hecho no fue una visa para Estados Unidos ni para Puerto Rico siquiera, si no para San Lorenzo", Pedro Juan Soto y Josemilio González (entrevistadores), "Diálogo con José Luis González", *Claridad*, 21 de enero, 1973; pp. 21-23.

<sup>2</sup> Sobre este tema ver de Michel Foucault, "Espacios otros", *Versión*, Núm. 39 (1999).

<sup>3</sup> "Habla José Luis González". Bernardo López Acevedo y Vilma Soto (entrevistadores), *Diálogo*, Año 1, Núm. 4, diciembre 1986-enero 1987; p. 12.

en casa no es el opuesto del exilio.<sup>4</sup> Incluso, puede ser condición del habitar.<sup>5</sup> Para Said la casa que nos residencia es la cultura, entendida ésta tanto como pertenencia y posesión, pertenecer a y poseer aquello que la configura como ambiente, proceso y redes hegemónicas en las cuales los individuos se imbrican y actúan en la esfera pública y privada.<sup>6</sup> Y, para un intelectual exiliado, o transferrado como corrigiera González, ésta es, sobre todo, la escritura.<sup>7</sup> A esa serie —transfiero, cultura y escritura—, habría que sumar la ciudad, escenario primado de su producción ficcional y ensayística. Una ciudad que para González fue, por sobre cualquier otra función, política.<sup>8</sup> En esa ecuación que cifra, se podría aducir, su poética, encuentra eco una de sus frases más citadas: “En resumen: escritor puertorriqueño, universitario mexicano, y socialista por encima de todas las fronteras.”<sup>9</sup>

Si en gran medida la literatura puertorriqueña, o la lectura que de ella se había hecho cuando González inicia su primera incursión, se había vertebrado en un en(sí)mismamiento, en una búsqueda de lo puertorriqueño entendido como esencia y autoctonía, esa poética supone una resignificación de la frontera, ahora no como valla que confina y protege, sino como espacio de encuentro e intercambios.<sup>10</sup> De ese modo se atenta contra la facilidad de una mirada binaria que asigna aquí y allá, adentro y afuera. De lo que se trata, de acuerdo a González es la adquisición de una ciudadanía múltiple, la del intelectual voraz, que le confiere el privilegio de la perspectiva:

<sup>4</sup> “My position is that texts are worldly, to some degree they are events, and, even when they appear to deny it, they are nevertheless a part of the social world, human life and of course the historical moments in which they are located and interpreted.” Edward Said, *The World, the Text and the Critic*, Cambridge, Harvard University, 1983; p. 4.

<sup>5</sup> Recurso a la propuesta de Martin Heidegger para quien el habitar es hacer morada, un cuidar de, un mirar por. Para Heidegger el lenguaje es el señor de la casa: “De entre todas las exhortaciones que nosotros, los humanos podemos traer desde nosotros, al hablar, el lenguaje es la suprema y la que, en todas partes es la primera”. Construir, habitar, pensar”, *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001.

<sup>6</sup> It is in culture that we can seek out the range of meanings and ideas conveyed by the phrases *belonging to* or *in a place*, being *at home in a place*. *op. cit.*; p. 8. Said estudia el proceso mediante el cual Erich Auerbach escribe su ya clásica reflexión sobre la cultura europea refugiado en Istanbul durante el nazismo.

<sup>7</sup> La propuesta es de Theodor Adorno de su *Minima moralia*: “En el exilio la única casa es la escritura”. Tomo esta cita del imprescindible ensayo sobre el tema de Julio Ramos “Migratorias”. En el mismo se examina la relación entre exilio y escritura en la obra de José Martí y Tato Laviera. en *Paradojas de la letra*, Venezuela, Ediciones eXcultura, 1996.

<sup>8</sup> Otra posibilidad de lectura mítica y psicoanalítica la ofrece Rubén Ríos Ávila en su ensayo “Melodía” de su imprescindible libro *La raza cómica del sujeto en Puerto Rico*, San Juan, Ediciones Callejón, 2002.

<sup>9</sup> Arcadio Díaz Quiñones, *Conversación con José Luis González*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1976; p. 37.

<sup>10</sup> Recurso a la distinción que Michel de Certeau hace entre espacio y lugar. La acción propia del espacio es el transitar, una práctica semejante al habla, distinta al lugar fijo vinculado al ver. Por ello las prácticas del espacio son capaces de crear redes de intersubjetividad paralelas o en sesgo con el poder. *La invención de lo cotidiano*, México, Universidad Iberoamericana, 2000.

No es tarea fácil, y el escritor que desde el exilio aprende, favorecido por la distancia, a contemplar el bosque de esa realidad, tropieza inevitablemente, a su regreso, con la visión de los árboles que llenan la retina de muchos de sus compatriotas. A la larga, la confrontación de las dos ópticas, suele producir síntesis provechosas. Saberlo ayuda a situar en su justa perspectiva los desacuerdos insalvables del primer momento. El exiliado que no lo sepa habrá desaprovechado la mejor lección de su destino.<sup>11</sup>

¿Cómo domiciliar el exilio? En el caso de González a través de un viaje sin retorno, de un incursionar incesante en las capas y pliegues que abarcan y desbordan una lengua, y en la cartografía siempre inestable de las culturas y los territorios nacionales. Salir de la Isla fue encontrarse con su lengua, insistirá el escritor en muchas ocasiones:

No para escribir como los españoles y los mexicanos, porque eso hubiera sido absurdo, sino para familiarizarnos con formas del español hablado y escrito mucho menos deformadas, mucho más ricas y matizadas que la nuestra. Ese aprendizaje nos llevó no sólo a escribir un español más correcto, sino, lo que es sin duda más importante, a poder precisar en qué consiste la verdadera puertorriqueñidad de nuestro español.<sup>12</sup>

Un exilio que se inició, fabula el cuentista, en el vientre de su madre, dominicana casada con puertorriqueño y cuyo apellido paterno, Coiscou, de raíz gascona "...se amulató en la Antilla azucarera gracias a la pasión despertada en un plantador francés por alguna de sus esclavas africanas".<sup>13</sup> Pienso que, si el mulataje, su hibridez constitutiva, su insolencia indomesticable, anticipa la antillanía acrisolada de lo racial en el vientre de la madre como matriz de su poética, es en la filiación paterna que se gesta la inquietud que activa a todo viajero.<sup>14</sup> En efecto, Pepe González, oriundo de San Lorenzo y vendedor de sombreros, emigra a Santo Domingo en busca de mejor fortuna. En un baile del Club Unión conoce a Mignon Coiscou, hija única, educada en Nueva York, "...donde la envió su padre para que aprendiera inglés porque el francés se lo enseñaba él mismo...", y de manifiesta vocación literaria.<sup>15</sup> En 1926 nace el escritor. Pocos años después se instalan en San Juan, tras el endurecimiento

<sup>11</sup> "El escritor en el exilio," en *El país de cuatro pisos y otros ensayos*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1980; p. 113.

<sup>12</sup> Díaz Quiñones, *Conversación*; p.14. Es significativo que González inicie esa extensa meditación entre el escritor y el crítico con su encuentro con la lengua.

<sup>13</sup> Sobre su idea del cuentista como un mentiroso honesto y calculador ver "Sobre el oficio de cuentista", *Diálogo*, febrero de 1990; pp. 22-23. Ver sobre el relato de su genealogía e infancia *La luna no era de queso*, Río Piedras, Edit. Cultural, 1988; p. 11 De "exilios remotos" los califica Arcadio Díaz Quiñones, deudores tanto de la realidad como de la fantasía. Ver "El gran ausente", *El Nuevo Día*, 29 de diciembre de 1996; p. 5.

<sup>14</sup> Como hijo de su época González no escapa del fenotipo racial que adjudica temperamentos a la piel. Así, por ejemplo, en *Insularismo*, uno de los textos vectores de su revisión, el mulato es un "parejero" no confiable, precisamente, porque no es de aquí ni de allá y abona con su porción de sangre blanca reclamos innecesarios.

<sup>15</sup> González, *La luna no era de queso*; p. 33.

trujillista, donde la familia vivirá una mudanza tras otra —de Miramar a Santurce y viceversa— y distintos vaivenes sociales y económicos. En 1953 se marcha definitivamente de Puerto Rico a México, entre otras razones, por su militancia en el Partido Comunista, su relación marginal con la academia y para continuar estudios de posgrado los cuales, iniciados en Nueva York, había interrumpido en varias ocasiones, entre ellas, por una breve temporada en Praga en 1950.<sup>16</sup> Las vicisitudes del viajero, la impaciencia que anima cualquier estadía prolongada, ya lo había agujoneado. En uno de esos viajes, precisamente, a la Universidad de Toulouse en Francia en 1969, y leyendo al ruso Solzhenitzin, le atiza nuevamente la escritura después de una pausa de dos décadas, la cual aplacará con una escritura febril que ahora se extenderá a la novela, al ensayo, a las memorias.

¿Es dado el regreso al viajero inquieto? Es a San Lorenzo, el pueblo de su padre, donde se enfila el último viaje de González, el cortejo fúnebre que acompaña su muerte en 1996 desde la sala desde el Instituto de Cultura Puertorriqueña a la rotonda de la Torre hasta el cementerio municipal de una ruralia que no frecuentó en vida y que representó críticamente en sus textos.<sup>17</sup> Lo cierto es que toda literatura posee en su repertorio agentes necesarios y apasionados, archivos alternos de otras memorias y fundaciones.<sup>18</sup> La ausencia/presencia de José Luis González, su obra proteica y desafiante y su modernidad problemática, —que coaguló el marxismo clásico con la huella ideológica de Trotsky en México, el realismo literario con el plebeyismo orteguiano y una ironía

<sup>16</sup> En Praga estuvo del 1950 al 1952 y de regreso de 1961 al 1963. González recrea las memorias de ese viaje en "Tras las huellas de Kafka en Praga", *Diálogo*, abril y mayo, 1990.

<sup>17</sup> Esa travesía que parece dislocar su último viaje físico se puede interpretar como el postrer guiño cómplice de uno de nuestros escritores más irónicos. Así, pienso, lo registraron dos de sus lectores más distinguidos: Antonio Martorell y Edgardo Rodríguez Juliá. Escribe Martorell: "Hoy regresa su cuerpo a la tierra que por muchos años se nutrió de sus ideas, imágenes y palabras. Él, que fuera caribeño de nación y vocación, mulato de pura cepa, reclamador de ancestros ninguneados, y profeta de futuros temidos por los más y vislumbrados por los menos. Hoy su cuerpo se pasca por las instituciones donde batalló y nos regaló sus atacadas victorias". En "El placer de conocerle", *Diálogo*, enero 1997, p.18. Añado de Rodríguez Juliá: "Camino a enterrar a José Luis en el cementerio del pueblo de San Lorenzo, Ángel Quintero Rivera y yo comenzamos a ver en los postes del alumbrado, unos cartelones con los títulos de los grandes cuentos y novelas de José Luis ... colocados por los estudiantes de escuela primaria y secundaria ... La honda melancolía de José Luis durante los últimos años quedaba al fin redimida. Él siempre me dijo que su espiritista le había augurado una 'vejez gloriosa'. Aquí tenía una muerte gloriosa. Aquellos niños del campo de San Lorenzo, con su bulla, y también con su seriedad, le devolvían esa promesa de inmortalidad siempre implícita en la mejor literatura. El maestro siempre será leído". En "José Luis en el recuerdo", *El Nuevo Día*, 7 de febrero de 1999. Probablemente la lectura más lúcida que se ha hecho de los dos modos más sostenidos que habían inscrito la cultura puertorriqueña, —campo/ciudad; modernidad/tradición—, la propone González en "Literatura e identidad nacional en Puerto Rico" incluido en *El país de cuatro pisos*.

<sup>18</sup> Se trataría, como ha propuesto Michel Foucault, de escuchar la historia y de registrar en ella, en su conjunto de pliegues, fisuras y capas heterogéneas, la posibilidad de otras genealogías y relatos. En "Nietzsche, la genealogía y la historia", *Microfísica del poder*, Madrid, Ediciones La piqueta, 1978.

afilada e implacable, acrecentada en la duda y la sospecha, con la creencia utópica del reino venidero de una sociedad antillana y sin clases—, fueron responsables de activar y reconfigurar zonas importantes de debate y creación en nuestro campo intelectual.<sup>19</sup>

Pero en su biografía literaria los deberes del cuentista se iniciaron en 1943 cuando un joven de diecisiete años publicó su primera colección de cuentos: *En la sombra*.<sup>20</sup> La década es significativa. Dominaba nuestra escena literaria el primer período oficial de institucionalización del nacionalismo cultural fraguado en la llamada Generación del Treinta y, sobre todo, en la revista *Índice* (1929-31) y en la ensayística de Antonio S. Pedreira, notablemente su *Insularismo* de 1934, de Tomás Blanco y su *Prontuario histórico de Puerto Rico* de 1935 y de Emilio S. Belaval y su "Problemas de la cultura puertorriqueña" de 1935. De corte humanista y arielista, ese movimiento domesticaba los tibios reclamos modernistas y asordinaba el ruido disperso de las vanguardias que lo habían precedido.<sup>21</sup> Mientras, ignoraba las propuestas alternas de un antillanismo negro, apenas ensayado en la poética de Luis Palés Matos, y de un incipiente y prontamente desmantelado proyecto cultural obrero desafiante de categorías caras para el nacionalismo cultural como eran la identidad nacional y los contenidos esencialistas de la cultura. En los cuarentas, y tras un diligente y purgativo proceso de selección y reordenación, una versión sanitizada del nacionalismo cultural se consolidaba e incursionaba en sectores más amplios de la población tras los primeros triunfos electorales del Partido Popular

<sup>19</sup> Partiendo de la premisa de que "Todo lo moderno lleva la impronta del viaje", Irma Rivera ha estudiado textos de Ledrú, Hostos y Rizal en su importante libro *Cambio de cielo, Viaje, sujeto y ley*, San Juan, Editorial Posdata, 1999.

<sup>20</sup> González ya se había inaugurado como periodista, ya fue Director de *Centralino*, revista de la Escuela Superior Central de Santurce, y como colaborador regular de *La Torre*, revista de la Universidad de Puerto Rico, bajo la dirección de Juan Martínez Capó, mientras cursaba estudios en Ciencias Políticas. La tensión de esos años, bajo la rectoría de Jaime Benítez que recién implantaba su teoría de la casa de estudios y el énfasis en el occidentalismo occidentalista, se relata en *Conversación* y en Malena Rodríguez Castro, "La década del cuarenta: De la Torre a las calles", *Ensayos del Centenario de la Universidad de Puerto Rico*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2003 (en prensa).

<sup>21</sup> Generación afín al culturalismo nacional latinoamericano y a los ensayos, entre otros, de Ricardo Rojas, José Vasconcelos, Samuel Ramos, José Carlos Mariátegui, Pedro Henríquez Ureña, Fernando Ortiz y Jorge Mañach. Sobre este tema ver de Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990. Para Puerto Rico, ver de Juan Gelpi, *Paternalismo y Literatura en Puerto Rico*, Río Piedras, Editorial Universitaria, 1993 y de Malena Rodríguez Castro, "Tradición y modernidad: el intelectual puertorriqueño en la década del treinta", *op. cit.*, 1988; "La escritura ordenadora criolla", *Cuadernos de la Facultad de Humanidades*, #18, 1989; "Oír leer, memoria y cultura obrera" *Caribbean Studies*, Vol. 24, Núms. 3-4 (1991); "Las casas del porvenir: nación y narración en el ensayo puertorriqueño", *Revista Iberoamericana*, Vol. LIX, Núm.162-63, (1993) y "Apuntes urbanos: vanguardia y modernidad en Puerto Rico", *Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. XX (1993). Tampoco será González entusiasta de las vanguardias como se explicita en su defensa del realismo como estética correcta y correctora y como medio de acrecentar la conciencia nacional. En ese sentido se trasunta su afiliación al realismo clásico y a los postulados de sus teóricos más importantes como Georg Luckacs.

Democrático. De corte populista, el estado negociaba su prestigio y ámbito interrelativo integrando los elementos menos contestarios del campo cultural tradicional y tejiendo alianzas con sectores sociales y políticos, otrora en disputa.<sup>22</sup> Los cuarenta son también el umbral de las políticas del Nuevo Trato, bajo la presidencia de Franklin D. Roosevelt y la II Segunda Guerra Mundial.

Es a partir de esa geografía concreta, la cual con variantes significativas dominaría nuestras letras hasta muy entrada la década de los sesenta, que ubico una primera etapa en la cual sería un agente revoltoso y minoritario en un campo intelectual dominado por un criollismo evocador de un pasado agrario, el mismo que, paralelamente, el Estado desmantelaba en nombre de su defensa. Indago sobre ese período en su primer cuento "En la sombra" de 1943. Fueron los cuarenta una instancia de cruce e hibridación en tanto los operativos interrelativos, tanto de la nostalgia de la tierra por los intelectuales, como de la revitalización del agro por el estado, eran, paradójicamente, las condiciones mismas de su modernización. Para los primeros legitimaba el lugar y la función del intelectual en los procesos de modernización sociales que sustituían ya al letrado por el especialista; mientras que, para el segundo, más que un fin en sí mismo, la tierra era la base de capitalización para el desarrollo industrial. Así, por ejemplo, paralelo al *Catecismo del pueblo* de Luis Muñoz Marín y *El despertar de un pueblo* de Vicente Géigel Polanco, ambos de 1940, se creaban en 1941 la Autoridad de Tierras y, a la misma vez, en 1942, la Compañía de Fomento Industrial, promotora de un mayor desarrollo industrial, y el Banco Gubernamental de Fomento, su brazo financiero.<sup>23</sup>

Un segundo período lo genera el contrapunteo entre dos proyectos estéticos e ideológicos alternos, el suyo y el de René Marqués, otro importante creador de mitos y modernizador literario, y que atisbo en su tercer libro de cuentos *El hombre en la calle* de 1948 y *En este lado* de 1954.<sup>24</sup> Finalmente, un tercer período de crisis del modelo económico, político y cultural del desarrollismo a finales de los sesenta, el cual había prontamente reemplazado el primer momento populista y, en el cual, la obra de González, reforzada por otros francotiradores como Pedro Juan Soto, Emilio Díaz Varcárcel y César Andreu

<sup>22</sup> Ver de Arcadio Díaz Quiñones, "Recordando el futuro imaginario: la escritura histórica en la década del Treinta", en *Sin Nombre*, Vol. XIV (1984). De Malena Rodríguez Castro, "Ley y letras en el Senado de Puerto Rico", en *Senado de Puerto Rico (1917-92). Ensayos de historia institucional*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1992 y "Foro de 1940: Las pasiones y los intereses se dan la mano", en *Del nacionalismo al populismo: Cultura y política en Puerto Rico*, Silvia Álvarez Curbelo y Malena Rodríguez Castro, editoras, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1993.

<sup>23</sup> Sobre la relación entre la política cultural del estado y las políticas económicas a partir de los cincuenta es imprescindible el ensayo de Carlos Gil "Subjetividad nacional y dispositivo cultural del estado: la legislación cultural puertorriqueña", en *El orden del tiempo. Ensayos sobre el robo del presente en la utopía puertorriqueña*, Río Piedras, Editorial Posdata, 1994.

<sup>24</sup> Sobre la tensión tradición y modernidad en Marqués ver de Arcadio Díaz Quiñones, "Los desastres de la guerra: para leer a René Marqués" en *El almuerzo en la hierba*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1982. De Juan Gelpi su libro ya citado.

Iglesias, habiase trasladado a las primeras filas del campo intelectual.<sup>25</sup> Sobre el mismo comento su primera novela, *Balada de otro tiempo* de 1978 y su influyente colección de ensayos de interpretación cultural, *El país de cuatro pisos* de 1980. Así, de lo rural a lo urbano, de la altura a la bajura, de la Isla a sus diásporas, se marca una trayectoria temática que, remedando los puertos de un viaje, también se inscribe en sus formas: de la reflexión social a la reflexión personal; del cuento a la novela, de la novela al ensayo y, de éste, a la escritura autobiográfica insinuada ya en su *Nueva visita al país de cuatro pisos* de 1986 y en sus memorias de 1988, *La luna no era de queso*.

#### PRIMERA VIÑETA:

*CAMARADA DEL CAMPO: PONGO EN TUS MANOS RUDAS ...  
ESTAS PÁGINAS ENCENDIDAS DE PROTESTA*

El epígrafe de este primer libro de 1943 orienta la escritura de su cuento inicial, "En la sombra".<sup>26</sup> Invocaba una figura que el campo letrado mitificaba como fuente pura y transmisora de la tradición, y el campo político como recipiente natural de la justicia social. Sin embargo, un elemento altera desde ya la idealización de un mundo agrario detenido en cuadros costumbristas: la entrega de las "páginas encendidas" a esas "manos rudas". Esta invitación prefigura la negociación propuesta entre los protagonistas, el trabajador agrícola y el joven letrado, y entre el viejo y el nuevo modo de contar. En efecto, en las convenciones del relato de aprendizaje, y en un lenguaje que remeda una secuencia cinematográfica, se inicia la aventura literaria de González y el viaje alucinante de Alfredo Fernández hacia el infierno del cañaveral. Su única pertenencia, "una revista a medio hojear", funciona como traza recordatoria del mundo que acaba de abandonar.<sup>27</sup> La lectura, ejercicio que asociamos con el mundo urbano y letrado, revelará muy pronto su inoperancia en un mundo regido por otras leyes cuyo signo son la violencia y la miseria: "El muchacho piensa en la vida de la ciudad. Piensa en la escuela ... que ahora es para él el símbolo de ignorancia, una institución fracasada en su misión pedagógica,

<sup>25</sup> Al respecto argumenta González: "...yo empecé a hablar del proceso de modernización dentro del subdesarrollo que se ha dado en Puerto Rico a partir de 1940 ... A nosotros, es decir, a René, a Pedro Juan, a Emilio, a César, a mí y a los demás, nos tocó, como escritores, vivir el comienzo y el desarrollo de ese proceso". *Conversación*, p. 75.

<sup>26</sup> De su colección *En la sombra*, San Juan, Imprenta Venezuela, 1943.

<sup>27</sup> "Los viajes, el libro y la introspección son los tres caminos hacia la verdad que la modernidad reconoce", *Cambio de cielo*; p. 67. Sobre la retórica del viaje y su importancia en la formación y autorización del intelectual latinoamericano es imprescindible de Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad*. En el caso puertorriqueño ver también de Silvia Álvarez, *Un país del porvenir: el afán de modernidad en Puerto Rico* (siglo XIX), San Juan, Ediciones Callejón, 2001. En *La charca* ese camino se condensa en la siguiente expresión: "Y así, de hipótesis en hipótesis, a veces optimista, pesimista a veces, pasaba Juan largas horas hojear las páginas de aquel libro viviente". San Juan, Instituto de Cultura, Puertorriqueña, 1972; p.25.



donde el estudiante adquiere un concepto absurdo de la vida”.

Invalidado el dispositivo pedagógico, axial al mesianismo restaurador del nacionalismo culturalista, este primer cuento de González puede leerse, también, como un gesto correctivo a otro texto fundador, *La charca* (1894) de Manuel Zeno Gandía. En esta novela el propietario Juan del Salto, desde la prudente distancia de su hacienda cafetalera (recordemos que el mundo hacendado del cafetal se opuso, como afecto y cuidado paternalista, al de la caña asociada al desahucio y la extranjería), y desde los imperativos de un naturalismo positivista de vocación genética e higiénica, diagnostica y prescribe los males del “mundo enfermo” rural. Sin embargo, Alfredo, ante el umbral de un nuevo aprendizaje, reconoce su otredad en la experiencia ajena, y se transforma de observador privilegiado —arapetado tras las ventanillas del tren y la cultura letrada— en participante agónico y parcelado.<sup>28</sup> En el *Insularismo* de Pedreira de 1934, referente obligado en la obra de González, el intelectual prometía llenar los huecos de la historia con la insistente e integradora iluminación de la cultura. Pero para el nuevo funcionario de la Central lo entrevistado sólo se le revela fragmentariamente. La primera visión del campo puertorriqueño, fugaz y borrosa desde el paso acelerado del tren, “mares de sombras que hacen horizontes” apenas se formaliza en “las rendijas de las miserables viviendas” y en “la luz amarilla de los quinqués”, internado ya en el cañaveral. La cifra de sus historias le es igualmente dantesca y refractaria: son las danzas de la miseria del trabajador cañero de la década del cuarenta y de sus encerronas. Al cese de la zafra, campesinos y antiguos artesanos se desplazan a otros centros de trabajo, —incluida la nueva metrópolis, Nueva York— o rondan, míseramente, los desocupados bateyes. Alfredo abandona, a su vez, el cañaveral hojeando, quizás, “páginas encendidas de protesta”, invocadoras de una asociación inevitable para los lectores y habitantes de los cuarenta: el mechón encendido de la quema de las centrales azucareras por los obreros, la acción de protesta que obliteraba y rendía inútil el ademán reflexivo del intelectual. El tren, el traspaso entre esa zona fronteriza que bordeaba dos mundos en tránsito: del campo a la costa; de una sociedad agraria a una industrial, lo devuelve a la ciudad y, de ahí, a la calle. Como la imagen del tren que transportara a Alfredo de la ciudad

---

<sup>28</sup> La imagen del tren como utopía de la racionalidad del orden, fraguada entre los rejugos de desplazamiento e inmovilidad, es paradigmática. De acuerdo a Michel de Certeau: “Nada se mueve dentro ni fuera del tren. Inmutable el viajero está encasillado, numerado y controlado en el tablero del vagón ... Por dentro, la inmovilidad de un orden. Imperan aquí el reposo y el sueño. No hay nada que hacer, se encuentra uno en el estado de razón ... Fuera, otra inmovilidad, la de las cosas, montañas imperantes, verdores extendidos, pueblos detenidos, columnata de edificios, negras siluetas urbanas en el malva de la tarde, centelleos de luces nocturnas en un mar anterior o posterior a nuestras historias ... No tienen más movimiento que el que provocan entre sus masas las modificaciones de perspectiva momento a momento; mutaciones de apariencia engañosa. Como yo, tampoco cambian de sitio, pero la vista sola deshace y rehace continuamente las relaciones que mantienen entre ellos puntos fijos”. En *La invención de la vida cotidiana*, op. cit.; pp.123-124.

capital al cañaveral, la factura de esos años, —del reino del azúcar, mayoritariamente de capital ausentista, sobre el desmantelaje del azúcar y el café de capital criollo—, corría el mismo riesgo de borrarse de nuestra memoria cultural flanqueada por una escritura nostálgica cuya impronta trágica se resolvía en paraísos perdidos o en el divertimento costumbrista. Sin héroes caídos o victoriosos, "En la sombra" es precisamente eso, la constatación de un mundo que, a la vez que se muestra al intelectual alto, se resiste a ser visto; se rarifica al ojo de afuera, comunicándonos apenas su horror y las falsas pretensiones de un proyecto cultural que pretendía sanar la sangre ajena con manos entintadas.<sup>29</sup> Precisamente, es con su volumen de cuentos *El hombre en la calle* de 1948 que cierra la década marcando otro hito en su escritura y en la literatura puertorriqueña.

#### SEGUNDA VIÑETA:

*HE ESCRITO POR PRIMERA VEZ, DE LO QUE COMO ESCRITOR MEJOR CONOZCO Y QUIERO MUCHO: EL HOMBRE EN LA CALLE. EN PUERTO RICO QUEDA POR INICIARSE UNA LITERATURA URBANA. DOBLEMENTE NECESARIA PORQUE LO RURAL HA SIDO DEMASIADAS VECES REFUGIO DERROTISTA PARA LOS QUE TODAVÍA NO SABEN QUE LOS ASALTOS DEL IMPERIALISMO EN EL FRENTE CULTURAL HAY QUE RESISTIRLOS LO MISMO EN LA CALLE QUE EN EL SURCO.*<sup>30</sup>

Este juicio propone una nueva poética en la trayectoria de González: la conversión de un realismo telúrico a uno urbano. Aunque desde principios de siglo había ya una importante literatura de tema y tono urbano —*Vida nueva* (1910) de José Elías Levi, *El negocio* (1922) y *Redentores* (1925) de Zeno Gandía son algunos de esos títulos junto a la dispersa y poco conocida producción de la vanguardia, a excepción de José de Diego Padró—, no es hasta el cuarenta que se articula un campo intelectual en torno a la ciudad.<sup>31</sup> Para el cuentista la ciudad es el escenario natural de la conflictividad hombre-entorno

<sup>29</sup> González regresa a esta crítica del intelectual alto en su cuento "El escritor" de *El hombre en la calle*.

<sup>30</sup> Tres décadas más tarde, González retoma ese juicio: "Yo creo que la exigencia y el programa siguen vigentes en principio porque la sociedad puertorriqueña, en 1975 como en 1948, continúa sufriendo los males del capitalismo y el colonialismo. Y porque todavía alienta, si bien en forma estertorosa, aquel ruralismo anacrónico contra el que yo me revelaba en *El hombre en la calle*". En *Conversación*, p. 15. Es notable que el contexto literario de esta reafirmación fuera, precisamente, en un campo intelectual ya marcado por una generación de vocación decididamente urbana. Para esas fechas, revistas como *Zona de Carga y Descarga* reorientaban el clima literario, ya habían aparecido los primeros textos de Manuel Ramos Otero, Ana Lydia Vega, Edgardo Rodríguez Juliá, y Rosario Ferré, entre otros, y, en 1976, se publicaría *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez.

<sup>31</sup> Advierto que, más que una poética que anude ciudad y literatura, se trata de uno de los moldes posibles de su puesta en escena. Las ciudades, como las ficciones, poseen un rostro múltiple, una resistencia que refracta el rigor disciplinario de la descripción.

y en ella se ubican tanto sus logros como sus fracasos.<sup>32</sup> Dos cuentos ya clásicos, "La carta" de *El hombre en la calle* y "En el fondo del caño hay un negrito" de *En este lado*, nos dan el pulso de una sociedad y una estética volcada a los amplios procesos transformadores de una sociedad en pleno desarrollismo que inauguraba, además, su fórmula glorificadora del neocolonialismo, el "mejor de dos mundos", en el Estado Libre Asociado triunfante de la Constitución de 1952. Los cambios políticos y económicos del país se registraron, también, en la alteración de los patrones tradicionales de composición social. La emigración del campo a la ciudad y de ésta a la metrópoli, cartografió el período.

"La carta" fue uno de sus documentos. Contrastaba, en ejemplar economía narrativa, dos registros: el de un narrador culto y corrector y la transcripción pretendidamente mimética de una oralidad campesina sincopada al estilo de una carta.<sup>33</sup> Es el lector quien enlaza la heteroglosia resultante: la tragedia del inmigrante rural obligado en su miseria no solo a simular una identidad ajena —él que era la identidad misma— sino también a resignarse ante la imposibilidad de la vuelta al origen: la esquina del correo es su nuevo solar, un no lugar se podría aducir.<sup>34</sup> La pérdida, la búsqueda, los desdoblamientos de la identidad convocaban, insistentemente, el relato vector de un arte que buscaba en la letra o en el lienzo la nación que no acababa de fraguarse en la historia. Otra imagen análoga al mendigo de "La carta" es el negrito Melodía con su manita en señal de saludo y su sonrisa adivinando la del otro, justo antes de lanzarse, de "En el fondo del caño hay un negrito". Rubén Ríos, en una provocadora lectura, lo ha visto como la puesta en escena, en un relato de ambientación realista, del mito de Narciso y su fuerza alegórica en la construcción de un sujeto nacional. De acuerdo a Ríos para una nación que se ha definido como infante:

¿Dónde está Melodía, desde qué lado del espejo del caño situamos el espejo deseado? Del otro lado hay un niño idéntico que también mira. Con Melodía se funda una imagen sincrónica de la identidad, dominada por la eufonia melodiosa de una

<sup>32</sup> Me atrevo a sugerir que, desde una óptica marxista más clásica, González estaría de acuerdo con Hanna Arendt, y su planteo de que la verdadera libertad no es el repliegue del hombre a una voluntad ejercida en la introspección, como se ha aducido en la modernidad, sino como en la polis antigua, aquella que se ejerce en la acción y en su escenario primado, la escena pública. En "What is Freedom", *Between Past and Future*, New York, Penguin Books, 1993. Para González "...la mejor traducción del 'zoos' político de Aristóteles no es 'animal político' sino 'animal social', porque la polis para los griegos era en realidad la sociedad...". *Conversación*, p. 77.

<sup>33</sup> Rubén Ríos Avila ha estudiado en *El entierro de Cortijo* de Edgardo Rodríguez Juliá el efecto de la bastardilla: "Hay hermanos bastardos, pero también hay letras bastardas, que divergen del origen ... Y la voz del Otro aquí habla desde esa alevosía de la ley ... El Otro habla aquí siempre en bastardillas, desviando con el timbre de su acento el camino seguro de la escritura". En "La muchedumbre", *La raza cómica*, op. cit.; pp. 79-80.

<sup>34</sup> Me refiero al concepto propuesto por Marc Augé de los nuevos espacios marcados por el anonimato y las instancias de paso y transacciones momentáneas. En *Las no lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona: Gedisa, 1994.

correspondencia absoluta entre el niño y su reflejo. Pero no podemos olvidar que la nación que el deseo de Melodía funda con su mirada es una criatura del deseo mismo, y sólo se define en la búsqueda. De ahí que el drama profundo del cuento no sea el regreso del padre con las latas de leche. (Esa sería la trama 'sociológica', la contra-historia del desarrollismo muñocista). El drama central lo constituye el viaje de Melodía al fondo del caño. Y el deseo de la nación solo se cristaliza como la imagen de una búsqueda simétrica de un otro idéntico al yo que desea ... La búsqueda de la identidad es sin duda el paradigma organizativo del canon literario puertorriqueño y para la generación del cincuenta se trata de una identidad idéntica a sí misma ... el país está del otro lado, sólo lo vemos oscuramente, por espejo ... Para ambos la nación es también Melodía: el acorde infante que nos reconciliará con nuestra imagen perdida cuando ambas, nación e imagen, toquen fondo.<sup>35</sup>

Ambos relatos, el de las ilusiones perdidas y el de las encontradas, situaron a González en el eje de una literatura que encontró, también, en los textos de René Marqués su otro centro gravitacional. Entre las "encendidas páginas de protesta" del primero, el escritor de la palabra "mal hablada", y el fuego purificador del segundo, el escritor de las "divinas palabras", pugnó la ciudad emancipadora y la ciudad maldita.<sup>36</sup> La obra de Marqués, en particular su teatro, atrajo un público conmovido ante sus visiones catastróficas y una memorabilia nostálgica y estetizante en la cual la ciudad, y sus calles portadoras de un tiempo nuevo, eran el enemigo a conjurar en el regreso seminal a la tierra de *La carreta* de 1951, en la epifanía arrasadora de *Los soles truncos* de 1958, en los ritos de pasaje de *La víspera del hombre* de 1959 y en las culpas impagables de *Una ciudad llamada San Juan* de 1960.

Mientras, en sus colecciones de cuentos, a los cuales habría que añadir el relato extenso *Paísa* de 1950 en el cual ya el escritor extiende su solar a ese otro espacio puertorriqueño, el de los inmigrantes, González iniciaba un largo exilio que lo residenciaría, finalmente, en México y un silencio editorial del cual regresaría en la década del setenta.<sup>37</sup> Sobre ese silencio ha dado varias explicaciones: políticas —represión y autoexilio—; personales —estudios, familia—; sociales —emigración, a Europa del Este y a Estados Unidos. Acoto una última explicación: el aparente desfase de su obra frente a un nuevo escenario literario:

<sup>35</sup> "Melodía", *La raza cómica*, *op.cit.*; pp. 201-202. Ver también sobre este tema de Luis Felipe Díaz, "En el fondo del caño hay un negrito" de José Luis González: estructura y discurso narcisistas", *Revista Iberoamericana*, *op. cit.*

<sup>36</sup> Al pasar juicio sobre *En la sombra* escribe Marqués: "Desde ese momento la literatura puertorriqueña en su expresión más nueva se volvió mal hablada en sentido tanto literal como figurado". En "El puertorriqueño dócil" de *Ensayos*, San Juan, Editorial Antillana, 1966. Cito de Luis Rafael Sánchez: "Palabras divinas y divinizadas les entregó René Marqués a su público leal, mixto, complejo. Palabras viejas con las que se volvió siempre que se salió a buscar palabras nuevas". En "Las divinas palabras de René Marqués", *Sin nombre*, Vol. X, Núm.3 (1979).

<sup>37</sup> González había iniciado su exploración sobre los inmigrantes puertorriqueños en su relato "Nueva York" de *El hombre en la calle*.

...es que en esos años precisamente se produjo en la literatura hispanoamericana un viraje, del realismo o del neorealismo social hacia lo que, para llamarlo de algún modo, vamos a llamarlo vanguardismo. Cortázar y todo lo que eso significa. Cosa curiosa, la literatura puertorriqueña fue la primera en esa corriente, por el contacto tan estrecho con la literatura inglesa ... Es decir, esta literatura experimental, literatura de construcción verbal, el rechazo de la realidad ... Me sentí rezagado, y, de hecho, llegué a pensar que ya yo había dicho lo que tenía que decir. Ahora veo que estaba completamente equivocado.<sup>38</sup>

Lo cierto es que reaparece en 1972 con *Mambrú se fue a la guerra* y *La galería* y en 1973 con *Nueva York y otras desgracias*, en los cuales dominarían los temas de la guerra, ensayados en "Una caja de plomo que no se podía abrir" y de la inmigración. También, y tras 20 años de ausencia, regresa a Puerto Rico como profesor invitado del curso de Literatura puertorriqueña por el Colegio Universitario de Cayey de la Universidad de Puerto Rico. Ese regreso marcaría el inicio de una serie de debates en la prensa, en revistas especializadas, en foros y conferencias importantes para la comprensión del clima intelectual de esos años. Quizás el debate más controversial fue el que sostuvo con el poeta Manuel Torres Santiago, del grupo Guajana, en las páginas de la revista *Avance*.<sup>39</sup> También es el pasaje en su escritura a un nuevo rumbo que lo condujo a la exploración de nuevas formas: la novela y el ensayo.

### TERCERA VIÑETA:

#### *ERAN DE LA ALTURA ¿SABE? Y POR ALLÁ TODAVÍA TIENEN LAS COSTUMBRES DE ENANTES*

La primera novela de González, *Balada de otro tiempo*, de 1978, toma como pretexto la zaga de Rosendo Arbona, un evadido de otro tiempo en la búsqueda de su honor perdido.<sup>40</sup> Se trata, esta vez, de un viaje que lo traslada, en orden inverso a "En la sombra", de la silenciosa casa paterna de la altura —criollos, café y tabaco— a la heterogeneidad de la bajura —negros, extranjería y caña.<sup>41</sup> La trama se sostiene, pues, en la mutua implicación de dos

<sup>38</sup> José Emilio González y Pedro Juan Soto, "Diálogo con José Luis González", *op. cit.* 22.

<sup>39</sup> Ver al respecto los números correspondientes a diciembre de 1973 y enero y febrero de 1974. La discusión giró en torno a los deberes de los nuevos escritores puertorriqueños.

<sup>40</sup> Sobre esta novela ver de Arcadio Díaz Quiñones, "Balada de otro tiempo", *La memoria rota*. Río Piedras, Ediciones Huracán, 1993.

<sup>41</sup> *Balada de otro tiempo*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1978. En 1980, y en la misma editorial, publica *La llegada*, novela de tema histórico donde exploraría, alternando con el montaje fotográfico, la llegada y desembarco de las tropas americanas en el 98. Nuevamente el tropo del viaje organiza la trama novelesca. Al respecto ver de Malena Rodríguez Castro, "El 98. Los arcos de la memoria" en *Los arcos de la memoria: El "98" de los pueblos puertorriqueños*, Álvarez, Gaillard y Rafucci, editoras, San Juan, Universidad de Puerto Rico, 1998. En ese mismo volumen Libia M. González trabaja el imaginario del 98 a partir del montaje de fotografías de la época en "La ilusión del paraíso: fotografías y relatos de viajeros sobre Puerto Rico, 1898-1900. "En *Balada* se desmantela, también, otro de los mitemas centrales de la memoria treintista: la hispanofilia. Ver de Malena Rodríguez

sistemas con una misma configuración actancial: los integrantes del drama pasional, la microhistoria; y los integrantes del drama económico, la macrohistoria.<sup>42</sup> Al solar de Arbona, acosado por la esterilidad de la tierra y de la pareja, llega Fico de la bajura, huyendo del estigma social y en busca de su hombría. Pero el mundo sombrío y hostil del café, en nada sugiere la estampa acogedora propuesta por el jibarismo literario. No es la tierra la casa natal, y nuevamente huye, esta vez con Dominga.

Para Rosendo, agobiado no por la pasión, sino por el peso de las leyes del honor de las cuales se sentirá, cada vez, más ajeno, acortar la distancia con los amantes es constatar la enorme distancia que existe entre el viejo mundo montañoso del café y el tabaco y el nuevo mundo que va emergiendo en la costa azucarera. Desarraigado en la algarabía de blancos, negros y mulatos, de lenguajes, ritmos, olores y sabores que le son desconocidos es como si hubiera cruzado dos Puerto Rico, distintos e inconexos entre sí.<sup>43</sup> Y, al otro lado de este espejo, el drama de venganza resulta inoperante, patético en su fragilidad; no hay otro a quien desear o rechazar, sólo el propio rostro astillado. De modo tal que, desasido de sus referentes, la figura anacrónica que entra a las calles de Guayama es la de un hombre en tránsito y el destino del vengador se intercambia con el de los amantes.

*¿Balada de otro tiempo?* La cadencia armoniosa del título es una pista falsa. Aunque el viejo tópico de la traición parezca ceñirse al viejo modo de contar, lo que se adultera y desvirtúa, son los modos tradicionales de su resolución, ideológica y narrativamente. Las "costumbres de enantes", el silencio agreste de la altura se desborda, como el texto, en ruidos e interrupciones iniciado el viaje sin regreso. Precisamente, con la escena del cafetín en la costa, la novela alcanza su mayor expansión dialógica. La intercalación del conversatorio entre los poetas Luis Palés Matos y José de Diego Padró parece igualmente detenido, como una incursión ajena al entramado narrativo.<sup>44</sup> La suma letrada a las

---

Castro, "Asedios centenarios: La hispanofilia en la cultura puertorriqueña", en *Hispanofilia: Arquitectura y Vida en Puerto Rico*. Enrique Vivoni, editor, San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1998. En 1984, González, publicaría dos novelas de ambientación latinoamericanista, *El oído de Dios* y *Las caricias del tigre*.

<sup>42</sup> No hay que olvidar que el drama treintista se montó en la alegoría de la crisis y su repertorio de imágenes: del país enfermo, como ha apuntalado Juan Gelpí, del drama de la pérdida y del honor mancillado de la patria, un paisaje femenino violentado por la mano extranjera y el vocerío interno de las masas, y del rescate y la inseminación letrada. Ver de Gelpí su libro citado y de Rodríguez Castro, "Las casas del porvenir", *op. cit.*

<sup>43</sup> Heterogeneidad y discordia marcan la heteroglosia, el conjuro no siempre armonioso de voces de las sociedades modernas, su registro variado de razas, clases, hábitos y creencias. En la novela la heteroglosia enfrenta voces fuertes, sonoras y dominantes, con voces débiles, en retirada o ascensión. Sobre este tema ver Mikhail Bakhtin, *The Dialogical Imagination*, Austin, University of Texas, 1981.

<sup>44</sup> Los epígrafes de la novela anuncian esta intervención metaficcional: una décima jibara de Luis Llorens Torres cantándole a la "jibarita blanca de la altura" y una estrofa de Palés a la "mulata de los trópicos". Recordemos que los treinta fue un escenario de profundas polémicas en torno a los

voces de la costa y de la montaña supone otro punto de fuga e ironización. El silencio y desconcierto del jíbaro contrasta con la retórica apasionada de estos criollos, los cuales rodeados de los personajes de sus respectivas versiones históricas y estéticas, los aíslan y congelan a un argumento cultural. *Balada* nos conduce, pues, a la reescritura de una épica sin héroes, de acciones morosas y coartadas en dos mundos convergentes y divergentes. Imposta una mirada, pero desde la óptica del presente, como las ilustraciones de Antonio Martorell que acompañan al texto y atentan su simulacro de antigüedad desde la técnica moderna. Como la nueva pareja de Fico y Dominga, reconociéndose en el cambio, el canto es al movimiento. Registra, en todo caso, la difícil convivencia de lo viejo y lo nuevo, así como el precario estatuto de una pretensión unívoca de las versiones históricas y el fracaso de un proyecto integrador que desconozca los conflictos y las diferencias, echándose ya los cimientos de su país de cuatro pisos.

#### CUARTA VIÑETA:

*ES PERFECTAMENTE DEMOSTRABLE PORQUE ESTÁ  
PERFECTAMENTE DOCUMENTADO.*

Eran los tumultuosos años de los setenta anunciados, entre otros, por los sucesos del 68, la guerra de Vietnam, la Revolución cubana y los nuevos estados independientes caribeños y africanos. En el caso puertorriqueño se particularizaría por la crisis del sector manufacturero sobre el cual se habían cimentado las bases económicas del proyecto desarrollista. Paralelamente, se fragmentaba la hegemonía política del Partido Popular Democrático con la entrada del Partido Nuevo Progresista, el cual atraía amplios sectores de la clase media y el proletariado urbano que el propio desarrollismo había fomentado. El campo intelectual también se impactó ante esos realineamientos externos que exigían ser representados culturalmente y por su evolución interna tensada, en la prosa, entre un realismo que se aleccionaba en el plebeyismo que defendía González y la experimentación vanguardista, a la vez que se revisaba la historia nacional a la luz de las nuevas interpretaciones que prometía el marxismo. Es en ese contexto que González publica su colección de ensayos *El país de cuatro pisos* en 1980. La selección de género lo ubicaba ya en un linaje prestigioso y ordenador: la ensayística de interpretación nacional. Se podría argumentar, inclusive, que el suyo cierra una serie que tuvo como puntales el *Insularismo* de Antonio S. Pedreira de 1934 y *El puertorriqueño dócil* de René Marqués de 1966.

De estirpe monológica, estos ensayos fueron metanarrativas de la nación, relatos fundacionales que en su constitución híbrida —entre la voluntad de

---

contenidos y formas de nuestra memoria cultural de las cuales se destacó la hispanofilia que de Diego Padró defiende, el criollismo de Llorens y el afroantillanismo de Palés.

verdad de la ciencia y la expresividad del arte— indagaban sobre el ser y el destino de las formaciones nacionales, así como del lugar y el prestigio del intelectual.<sup>45</sup> Ciertos rasgos los distinguieron. Entre ellos la imagen y el efecto metonímico de la casa como morada nacional cuya resonancia en la memoria social e intelectual tiene una larga estirpe. Vinculada a la noción de raíces, de arraigo y contigüidad, la casa es “comunidad del recuerdo”, garantía de intimidad y familiaridad, de integración de lo uno y de lo vario, de ilusión de continuidad y estabilidad, de protección ante las fuerzas que la asaltan.<sup>46</sup> En textos como los Pedreira y Marqués la casa nacional se modeló en la imagen señorial de las antiguas haciendas cafetaleras o en las casas de la cultura patricia. A ellas González opuso la verticalidad de un gusto arquitectónico afin al desarrollismo.<sup>47</sup> A la tierra y letras fundidas en la evocación de la época dorada del mundo blanco, católico e hispanófilo del XIX, su moderno edificio se compartimentalizó y fue ocupado por varias capas o tribus nacionales vertebradas en una comunidad caribeña “mestiza, popular y democrática”, y en una cultura de filiación plebeya.<sup>48</sup> Así, la base fundamental de la identidad descansaba en el primer piso de una cultura popular, subalterna, fraguada en el mundo esclavista de aquellos que fueron forzados a llegar, pero nunca se fueron. Cimentada en los primeros siglos de la colonia, sustituyeron lo que era ya una precaria presencia indígena y antecedieron al mundo criollo que los treintistas y sus herederos privilegiaron como origen. Para González el fracaso del criollismo autonomista del 19 y del 20 debía ser sustituido por el plebeyismo, o la puesta en escena de la cultura popular por la cultura popular, y no por sus representantes letrados (recordemos la escena del cafetín en *Balada*).<sup>49</sup> De ese modo las capas negras y mulatas de la nación recobraban su fuerza fundacional, sepultada en los pisos subsiguientes y pueden, ahora, decirse y decir la nación. Y, aunque se puede aducir que este imaginario es rescatable al afroantillanismo de Palés en los treinta, lo cierto es que su impacto en el campo intelectual de los setenta, fue inmediato.

Precisamente esa irradiación, su potencial interpelativo de presentarse

<sup>45</sup> Del modo que las ha definido Jean-Francois Lyotard, como grandes relatos unificadores y legitimadores fundamentados en la autoridad y/o el consenso y cuya naturaleza puede ser especulativa o emancipatoria. En *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

<sup>46</sup> Remito a Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.

<sup>47</sup> Como señala Jean-Francois Lyotard, “bajo las pretensiones bucólicas de la casa —tiempo, lugar y memoria común— el *domus* domicilia la sedición.” En “*Domus and the Megalopolis*”, *The Inhuman*, California, Stanford University Press, 1991.

<sup>48</sup> Un “país de muchas tribus” le llama Edgardo Rodríguez Juliá en *El entierro de Cortijo*. Sobre ese concepto y su diferencia en las crónicas de la ensayística que le precede ver de Malena Rodríguez Castro, “Memorias conjeturales: las crónicas mortuorias de Rodríguez Juliá” en *Las tribulaciones de Juliá*. Juan Duchesne Winter, editor, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1993.

<sup>49</sup> Esta propuesta está más desarrollada en otro ensayo de la colección, “Plebeyismo y arte en el Puerto Rico de hoy”.



como relato verosímil y movilizador, apunta al segundo operativo de esa ensayística: la escena pedagógica detonada por la voz del maestro. Ya fuera desde el aula de la cultura humanista, de afiliación arielista, desde la cual Pedreira se dirige a su "juventud dorada", o desde el aula politizada en la cual se instala González, la propuesta asume la forma de una lección.<sup>50</sup> Desde sus casas discursivas, la casa de la nación, —que es también la de su cultura—, albergaron la trama, personajes y destinatarios de sus respectivas versiones —criollismo o antillanismo— en la ilusión de que la misma está mejor asentada en un sólo lugar y mejor representada en una sola versión identitaria. A esa versión se abocó un sector significativo de los escritores y de la crítica literaria de la época

Se podría decir, como ha señalado Rubén Ríos, que gran parte de la literatura de los ochenta se puede leer como un regreso a ese primer piso.<sup>51</sup> Un regreso interesado, habría que matizar. Al hombre en la calle de González, víctima o agente de cambio del entorno social urbano, sus lectores añadieron un gusto orillero y una inflexión humorística, muy atenuados en la obra de González. Las calles se redimensionaron en esta poética, accedendo a otros callejones urbanísticos y mentales, celebratorios, inclusive, del lumpenaje como ámbitos de resistencia o erosión de los discursos de la alta cultura y de la buena moral social.<sup>52</sup>

Filtrado por la poética de lo soez de Luis Rafael Sánchez y su exploración del habla y los gestos marginales, sus practicantes más asiduos fueron Juan Antonio Ramos y Ana Lydia Vega. Ramos, con *Démosle luz verde a la nostalgia* (1978), *Hilando mortajas* (1983) y *Papo Impala está quitao* (1985), prolongó el emplazamiento a las casas de urbanización y a los vericuetos del caserío. Propuso además un hiperrealismo, que al intentar borrar las marcas de la escritura a favor de un habla transparentemente lumpen, recontextualizaba "La carta" saludando el plebeyismo de González. Los textos de Ana Lydia Vega, desde *Virgenes y mártires* de 1980, someterían el plebeyismo de la escritura sobria y cortante de González a los intensos procesos de ludismo verbal y relativización moral que la caracterizan. Vega, además, incursionaría en el antillanismo que González reclamó de su maestro Betances y de los radicales del 19, sobre todo, a partir de *Encancaranublado y otros cuentos de naufragios* de 1987.

Otros escritores asumirían, parcialmente, la propuesta de González en su

<sup>50</sup> Sobre las estrategias propias y sus efectos de interpelación de la escena pedagógica en la enunciaci3n de relatos nacionales en la ensayística puertorriqueña, particularmente *Insularismo* y *El país de cuatro pisos* ver de Malena Rodríguez Castro, "Las casas del porvenir", *op. cit.*

<sup>51</sup> Ver "Puertorriqueños: álbum de la sagrada familia literaria", *El Mundo*, 14 de enero de 1995.

<sup>52</sup> Sobre el traslado de esa generaci3n a la del fin del milenio ver de Malena Rodríguez Castro, "Divergencias: de ciudadanos a espectadores culturales", *Revista de Crítica Literaria Hispanoamericana*, Año XXIII, Núm. 45 (1997).

exploración de los ambientes urbanos, las identidades subalternas y su antillanismo. De modo más atenuado en los textos de Rosario Ferré, Magaly García Ramis. Con distancia más marcada en los de Edgardo Sanabria Santaliz, Edgardo Rodríguez Juliá y Manuel Ramos Otero.<sup>53</sup> Lo cierto es que, desde su ingreso a nuestra vida literaria en 1943 con la zaga de Alfredo Fernández internándose en el cañaverol, pero de vuelta a la ciudad, no es posible pensar nuestra literatura, sus urgencias y territorios, fuera de la generosa órbita del inquieto viajero que fue José Luis González.

Exilio, transtierro. Para González el afuera fue la posibilidad misma de saberse adentro y de trasladar la casa de su escritura al terreno siempre elástico de la ficción, incluso de las memorias nacionales. A diferencia de la imagen del intelectual exiliado del XIX, para quien el viaje era marca de desarraigo y pérdida, en su caso fue ganancia, extensión, reterritorialización. De él se puede decir con Arcadio Díaz Quiñones:

En esa comunidad imaginada desde el exilio —inmersa en la apropiación y en la traducción culturales exigida por su constante natalidad— tenía González un lugar asegurado. A ellas, a sus potencialidades y alternativas, retornaba en sus ficciones una y otra vez para construirse un lugar donde se pudiera habitar y pensar, empezar a nacer.<sup>54</sup>

#### LA PRIMERA VEZ QUE EL NEGRITO MELODÍA VIO AL OTRO NEGRITO EN EL FONDO DEL CAÑO...

La primera vez que vi a José Luis González fue en 1973 en Casa Blanca cuando estrenaba su regreso a la Isla. Ante un nutrido grupo que reunió artistas, universitarios y otros puertorriqueños adelantó lo que luego serían las tesis de su ensayística posterior. Como en tantas de sus palabras de esos años las mismas fueron recibidas con el ardor de una entusiasta acogida o un rechazo severo. Para aquellos que nos iniciábamos en el estudio de las letras la ocasión fue un privilegio al presenciar el fogueo deslumbrante de las mentes que allí polemizaron y que eran nuestros maestros: Nilita Vientós Gastón, José Emilio González, entre otros. Posteriormente, mis estudios graduados en la Universidad Nacional Autónoma de México me permitieron ver la otra cara del transterrado: la del universitario mexicano y su vinculación estrecha a la vida intelectual y sindical de esa institución. También me permitió acceso a su otra biblioteca: la de las tertulias sin prisa, en que la sabia oralidad del narrador se

<sup>53</sup> Aunque confiesa su admiración por estos jóvenes narradores, en *Conversación* le reprocha a Rodríguez Juliá su barroquismo y a Ramos Otero su temática personal como factores que atenúan los deberes del escritor.

<sup>54</sup> "José Luis González: La luz de la memoria", *El arte de bregar*. San Juan, Ediciones Callejón, 2000. Este breve ensayo reflexiona sobre "La noche que volvimos a ser gente" como contrapaisaje de la memoria cultural puertorriqueña.

deleitaba trenzando historias, ficciones y anécdotas suyas y ajenas, visitando con sus palabras, una y otra vez, el país al otro lado del mar. Relatos cuyas tramas filtraban la mirada siempre al acecho del combatiente para quien una escritura de la intimidad carecía del peso y resonancia de los deberes. Su regreso en 1986, como profesor invitado por la presidencia de la Universidad y adscrito al Departamento de Literatura Comparada donde ya me desempeñaba como profesora, reanudó el encuentro con el Maestro.

La última vez que vi a José Luis González fue en su casa de Oxtopulco, en ocasión del homenaje que la Asociación Mexicana de Estudios del Caribe le rindió en abril de 1996.<sup>55</sup> Los años habían aquietado al viajero inquieto y lo postraban en una cama que apenas podía contener la enormidad de su cuerpo, de su talento y de su legado. Por largas horas aquella tarde, —adivino como en tantas otras—, asuntos más urgentes que su precaria salud lo reclamaban: recordar y contar las batallas que habían marcado la larga y compleja trayectoria de su vida, en la cual la escritura y la política nunca se enemistaron. El asiduo lector de Luckacs, de sus teorías de la narrativa moderna como transfiguración de la épica antigua, no le concedía tregua ni a la muerte. Es en el recuerdo de esa inolvidable conversación que me atrevo a disentir de otro de sus dedicados lectores: "Ojalá que el buen amigo que una vez me confesó que era agnóstico hasta el momento de acostarse a dormir la siesta, que entonces rezaba por si no despertaba más, descansa en paz."<sup>56</sup>

Lo dudo. Anda de viaje.

*Malena Rodríguez Castro*  
*Universidad de Puerto Rico*  
*Recinto de Río Piedras*

<sup>55</sup> La ponencia presentada en ese evento fue publicada como "José Luis González: Cartografía de la literatura puertorriqueña" en *Latino América*, Núm. 29 (1996).

<sup>56</sup> César Rey Hernández, "Memoria mexicana de José Luis González", *Diálogo*, enero 1997; p. 25.