

Resto, Max. *El olor de los muertos*, Barranquitas, Puerto Rico: Yagunzo Press International, 1995, 77 p.

Ya en las postrimerías de la década del 1990 podemos afirmar que existe en Puerto Rico una nueva promoción de narradores. Se ha ido definiendo y afirmando con cierta lentitud y con menos agresividad que otras promociones anteriores como la del 50 o la del 70; pero ya a estas alturas los “nuevos” han publicado en importantes revistas y periódicos; comienzan a circular sus libros —algunos, como *Pez de vidrio* de Mayra Santos, reconocidos y premiados, en Puerto Rico y en el extranjero—; y hasta emprenden proyectos editoriales para crearse su propio espacio, como la Editorial Isla Negra de Carlos Roberto Gómez y Yagunzo Press de Max Resto, que ya ha publicado *El mono gramático* de Edgardo Nieves Mieles, *El ejercicio de lo absurdo y otros placeres elitistas* del propio Resto y la novela que nos ocupa, *El olor de los muertos*, del mismo autor. Hace un par de años Isla Negra publicó, conjuntamente con la Editorial de la Universidad de Puerto Rico, *El rostro y la máscara: antología alterna de cuentistas puertorriqueños contemporáneos*, selección y prólogo de José Ángel Rosado, donde se define bien esta nueva promoción de narradores del 90, que incluye, además de los ya mencionados, a otros como Diego Deni y José Laboy. Aunque no se ha diferenciado radicalmente de la promoción del 70, cuyos miembros siguen muy activos, los nuevos narradores se caracterizan por la inclinación hacia lo grotesco, lo fantástico y lo extraño; así como por el gusto por la parodia y la indagación en los límites de la ficción y su relación con la realidad.

Max Resto es, sin duda alguna, uno de los más talentosos, legibles y agresivos de los nuevos narradores, por su vitalidad, su irreverencia y su gozoso y agudo sentido del humor. Max, cuyo verdadero nombre es Marcelino Resto León, nació en Brooklyn en 1963; pero se crió en Cidra y residió hasta hace poco en Barranquitas. Se trata de un escritor que no se inició dentro de los círculos literarios más sofisticados de San Juan. Tampoco es un académico, como lo son la mayor parte de los escritores nuevos. Max no es ni profesor ni estudiante universitario, sino artista y diseñador gráfico, aficionado a los espectáculos públicos, como la lucha libre, considerada por él como el mejor espectáculo teatral que se presenta en Puerto Rico.

El olor de los muertos es su primera novela, diseñada e impresa por él mismo. Con un gesto muy cervantino, incluye en la contraportada opiniones muy favorables de críticos sospechosamente desconocidos —como Eulalio Rius Mamberti, Alistair Wambaugh y Rupert Blake Kleem del *Bottissawa Voice*— junto a las de personas reales como María Mercedes Grau del mensuario universitario *Diálogo* y Mayra Santos, colaboradora del semanario *Claridad*. En la portada se anuncia que la obra pertenece a la Colección Narrativa Breve

Susodinho Araujo da Silva otro personaje desconocido y sospechoso. Todos estos elementos ancilares, junto a otros, establecen la tónica paródica y humorística de la novela antes de comenzar a leerla. Pero vayamos a la novela misma.

En un barrio rural de Puerto Rico aparece una mañana, en un callejón, un cadáver. El mismo aparece detrás de una destartada casa donde malviven una serie de curiosos personajes: el Balta, un mongoloide de peso completo que babea profusamente y se hace todo encima; su hermano Efraín, un adicto a la televisión, enfermo de los nervios y retardado mentalmente, lo que atribuye a un mal golpe en la cabeza; la hermana Cleme, muchacha fea y voluminosa que despierta el apetito sexual de algunos tipos raros y que, a pesar de su también escasa inteligencia y el maltrato que recibe, cuida de todos, incluyendo al abuelo paralítico, antes violento y agresivo, víctima de un sospechoso accidente; y la abuela Meche, quien se dedica a pedir para mantener a la familia. A este elenco debemos sumar la madre ausente, quien fue hermosa y quien periódicamente desaparecía y reaparecía preñada o con un niño para que la abuela se hiciera cargo de él. También merecen nuestra atención algunos residentes de Barrio Bermejo, otro barrio cercano. Entre ellos se encuentran un veterano pensionado de la Guerra de Vietnam, aficionado a la cocina y a las tácticas militares de sobrevivencia, que se dedica a ver televisión y a comer lombrices fritas; y su hija, muy aficionada a los hombres y quien ha sido "mujer" de Efraín. Lo de "mujer" va entre comillas, ya que al muchacho el sexo no le atrae por ser para él un asunto feo, salivoso y mal oliente. Sin embargo, admira la belleza de las modelos que aparecen en la televisión.

Para completar este cuadro, conviene apuntar que la familia vive cerca del río, donde hay un pequeño muelle donde algunos entretienen su crónico desempleo haciendo que pescan; y que al frente también hay un alborotoso prostíbulo, el Puntito de Oro, que con sus escándalos y su música estridente no permite conciliar el sueño nocturno. Y no puede faltar el tráfico de drogas, concentrado en otro "punto".

También conviene destacar al sargento de la policía, detective a quien le asignan el caso. Es un hombre desencantado, aburrido y frustrado, veterano de Vietnam, asqueado por lo que ve. El detective se considera muy superior a la masa por su inteligencia, su conciencia clara y su talento. Resentido por la mediocridad de sus superiores y por la incompreensión de su mujer, considera que merece mejor suerte.

¿Dónde estamos? Estamos en el mundo de la fértil imaginación de Max Resto; pero también en el mundo de la deprimente prensa amarilla. Estamos en el mundo de la marginalidad, la pobreza, la droga y la delincuencia, elementos que, desgraciadamente, caracterizan buena parte de la vida actual en Puerto Rico. Pero la mirada de Max Resto no es la usual. No se trata de la denuncia militante e iracunda; no se trata del moralista que se amarga ante la degenera-

ción y el pecado; no es el sociólogo aficionado que intenta encarnar sus teorías y su análisis en la ficción; ni siquiera la del curioso que se fascina, desde la distancia, con este mundo ajeno a su experiencia. La mirada de este narrador es, sobre todo, comprensiva y compasiva. Sin caer en falsos melodramatismos o actitudes paternalistas, puede llegar al humor y la ternura.

Esta actitud se revela a través del manejo de las voces narrativas que articulan el texto. Buena parte de la narración está a cargo de Efraín, el hermano nervioso y medio retardado, el único dispuesto a hablar con el sargento detective; aunque su testimonio no sea de gran ayuda para esclarecer el caso. Con abundantes digresiones, Efraín le cuenta al sargento más acerca de sí mismo, de su propia y pequeña vida de enajenado, y de la vida del barrio, que de las circunstancias específicas del asesinato. Sin embargo, a pesar de su escasa inteligencia, Efraín, a su manera simple y desenfocada, entiende lo que sucede a su alrededor. Es un buen observador que lo ve todo desde una perspectiva ingenua, inocente, infantil, que despierta nuestras simpatías y nos obliga a reinterpretar lo que dice. Efraín es un inocente en medio de un mundo donde ocurren cosas terribles que él ve con naturalidad porque no conoce otro estilo de vida. También es un inocente su hermano mongoloide Balta, cuyo poético y alucinante mundo interior, ajeno a todos los demás personajes, pone la nota lírica, inquietante y enigmática en la novela.

La visión de estos dos personajes excepcionales se balancea con la del narrador externo que penetra en el mundo interior de la hermana Cleme, la abuela Meche y el sargento de la policía, para usarlos como focalizadores. De esta manera nos enteramos del trauma sexual de Cleme y su complejo de atracción-repulsión hacia el sexo, producto de experiencias dolorosas. También nos enteramos de la bondad natural, asumida sin complejos de mártir, de la abuela achacosa y enferma que, por ejemplo, se alegra de la llegada del niño retardado porque le traerá más simpatía y dádivas de los vecinos para mantener a toda la familia.

También penetramos en la conciencia más lúcida y lógica del sargento detective; conciencia superior que al final se desploma por un exceso de realidad que lo lleva a una crisis de enajenación. Engañosamente, el autor nos lleva a confiar en su perspectiva irónica y distanciada como medio más seguro de entrar en este mundo; pero el detective, aunque no lo quiera ni lo reconozca, también está inmerso en él.

Como novela detectivesca, *El olor de los muertos* no cumple cabalmente con las expectativas del género. Existe el crimen, el enigma inicial, pero nunca se esclarece del todo. Las claves que se nos dan son mayormente falsas o confusas. Para Efraín, el principal informante, todos pueden ser sospechosos, y aun su testimonio se cuestiona al final mediante la revelación de un dato escondido. No se sabe quien mató a Jesús Muñecón, "el cabroncito tirador de Barrio Bermejo", y el detective se rinde al final porque "Bregar con locos es una mier-

da". No obstante, aun así, hay algunas buenas pistas que nos da la novela y nos da la realidad, para especular y tal vez descubrir quién lo mató.

En realidad, *El olor de los muertos*, aprovecha la estructura de la novela detectivesca para parodiarla y para presentarnos un cuadro patético, desconcertante y veraz de la marginalidad rural puertorriqueña. En la contraportada el desconocido crítico Eulalio Rius Mamberti, sospechosamente entusiasta y lleno de elogios para la novela, nos dice lo siguiente: "Max Resto nos embarca en una alucinante travesía por el mundo deprimente de los marginados, los aburridos, los locos de remate y los inocentes. *El olor de los muertos* es un ente vivo en este mundo de locos donde nada puede sorprender porque ya la realidad cotidiana de cada uno de estos personajes supera por mucho la ficción". Como metaficción y autocrítica, las palabras de Mamberti están muy bien.

Ramón Luis Acevedo
Universidad de Puerto Rico

Carmen Vázquez Arce. *Por la vereda tropical. Notas sobre la cuentística de Luis Rafael Sánchez.* Buenos Aires: Ediciones La Flor, 1994.

Por la vereda tropical. Notas sobre la cuentística de Luis Rafael Sánchez, de Carmen Vázquez Arce, se suma a otros cuatro textos críticos dedicados al estudio de la obra de Luis Rafael Sánchez: los estudios de Eliseo Colón y Gloria Waldman sobre la dramaturgia, así como los libros sobre la prosa de Sánchez escritos por Efraín Barradas y Alvin Joaquín Figueroa. Son muchos los aciertos que encontramos en *Por la vereda tropical*. Es éste el primer libro que se centra en esa importante parcela de la obra de Sánchez que es su cuentística. Sin ignorar sus textos más difundidos, tanto dentro como fuera de Puerto Rico —la novela *La guaracha del Macho Camacho* o las obras teatrales *La pasión según Antígona Pérez* y *Quíntuples*—Vázquez Arce les otorga a estos textos menos conocidos el valor y la importancia que poseen. La autora prueba de manera convincente que Sánchez rompe con la escritura de sus predecesores no sólo en su novela, sino también en la cuentística. Esa ruptura se da en varios órdenes entre los cuales se encuentra el cuestionamiento de la visión esencialista de la cultura, así como la solemnidad y el pesimismo que atraviesan la obra de los predecesores. En particular, el estudio que hace la autora sobre el desarrollo del humor y sus diversas manifestaciones resulta muy sugestivo.

Vázquez Arce estudia con esmero el desarrollo de la cuentística de Sánchez destacando la existencia de tres etapas fundamentales que van desde los años cincuenta al presente: una etapa de mimetismo y formación, una segunda de ruptura y un último momento en el cual se produce un encuentro con la escritura propia. Al llevar a cabo este recorrido, la autora integra a su discusión observaciones muy pertinentes que provienen de la teoría cultural de la literatura latinoamericana de Ángel Rama, la teoría del discurso, la semiótica social y los esclarecedores estudios del crítico soviético Mijail Bajtín. Además de incorporar estas herramientas críticas y teóricas, a lo largo de este libro se advierte la presencia de un claro sujeto femenino que destaca en los textos el cuestionamiento del machismo y se interesa por la representación de la mujer y otros grupos marginados. Se cuestionan aquí, tácitamente, el desapego y la presunta objetividad que caracterizan a los acercamientos positivistas a la literatura.

Al igual que se inscribe una lectora en este texto crítico, también vemos a lo largo de todo el libro un gran interés por la cultura popular. Producto del afán cuestionador de los movimientos estudiantiles de los años sesenta, Vázquez Arce, al igual que muchos críticos contemporáneos, pone a dialogar a su objeto de estudio con distintos productos de la cultura popular. La autora deslinda los capítulos y secciones insertando epígrafes que vienen, en su mayoría, de los boleros y las canciones de salsa que acompañaron históricamente la escritura de los cuentos y que, como se sabe, forman parte integral de la obra del propio

Sánchez. El título mismo de este libro, que viene del texto musical de Gonzalo Curiel, es un homenaje a la canción popular latinoamericana, aunque el óleo homónimo de Giovanni Rodríguez que figura en la portada, al igual que la propia obra crítica de Vázquez Arce, están muy lejos de caer en una exaltación del tropicalismo. La violencia que señala la autora como macroestructura organizadora en la cuentística de Sánchez encuentra un excelente eco en el texto pictórico de Rodríguez.

El privilegio que se le otorga aquí a los textos de la cultura popular no debe extrañar. La obra narrativa de Luis Rafael Sánchez se inserta en un momento de crisis de las jerarquías en la cultura latinoamericana. Los años sesenta y setenta se caracterizaron por un cuestionamiento insistente de la dicotomía mediante la cual se separan la cultura letrada y la cultura popular, la escritura y las tradiciones orales. Fueron esos los años que vieron el nacimiento de un nuevo género en Latinoamérica —el testimonio— en el cual se produce una alianza entre la cultura letrada y los sectores populares. Fueron también esos los años en que Manuel Puig y Severo Sarduy, por sólo mencionar dos ejemplos que colindan con la obra de Sánchez, incorporaron textos de la música popular a su obra narrativa.

El nexos que plantea Vázquez Arce entre la cuentística de Sánchez y la cultura popular se ve también en las inteligentes observaciones que hace acerca de la incorporación de los procedimientos y técnicas de los medios de comunicación en la obra. Muy acertado resulta el vínculo que establece la autora entre la obra de Sánchez y la producción cinematográfica de Federico Fellini. Respetando las diferencias que hay entre un medio y otro, Vázquez Arce señala las tangencias con el neorrealismo italiano y la elaboración del grotesco. El carácter interdisciplinario de su libro es otro de sus aciertos.

Los trabajos críticos cuidadosos y, a la vez, inscritos en la complejidad cultural de su momento, como *Por la vereda tropical*, son testimonio de una evolución tanto del ámbito universitario como de la labor que en él se desarrolla. Así como la literatura ha roto con unos precursores que poseían una visión excluyente de la cultura, los estudiosos de la literatura también se han apartado últimamente de una concepción limitada de la actividad crítica. Esa transformación de los intelectuales puertorriqueños se ve tanto en textos de alianza con la cultura popular como lo son los conocidos ensayos que recopiló Ana Lydia Vega en *El tramo ancla* como en la curiosidad intelectual y el rigor de los integrantes de varias revistas independientes de publicación reciente en Puerto Rico. Los ejemplos pueden multiplicarse. Lo que me interesa destacar es la transformación obrada, a la cual se une este valioso libro de Carmen Vázquez Arce.

Juan G. Gelpí
Universidad de Puerto Rico

Emilio Díaz Valcárcel *Laguna y Asociados*. San Juan: Plaza Mayor (Biblioteca de Autores Puertorriqueños), 1996.

Laguna y Asociados la más reciente novela del escritor puertorriqueño Emilio Díaz Valcárcel, podría leerse como una puesta en la escena narrativa del enfrentamiento entre poesía y mercancía, tal como acontece en el campo de la empresa publicitaria. Esta novela es, en cierto sentido, una defensa de la poesía, entendida como el corazón insobornable de la escritura y el arte. En medio de la vorágine de la sociedad de consumo, la poesía se resiste —más que ningún otro artículo de primera necesidad o género literario— a convertirse en mercancía. El precio que ha pagado es literalmente el desprecio; es decir la idea de que no sirve para nada ni nada vale. La poesía, en efecto, es un bien escaso, intangible, un signo apenas, un gesto de aire donde palpita una idea ambigua y fugitiva, la belleza, tal vez, la sombra de la verdad o la esperanza de cambiar la vida. Por su naturaleza, la poesía se resiste a ser vendida y comprada. Es la antítesis de la mercancía, su enemigo rumor.

La novela de Emilio Díaz Valcárcel gira en torno a Gregorio —Greg— Ayala, exitoso redactor de textos en una agencia de publicidad, exprofesor universitario, antiguo rebelde lector de Marx, Fanon y Marcuse, poeta incidental, alcohólico por más señas, quien se debate entre su postergada vocación literaria y la necesidad de ganar dinero para sufragar su estilo de vida de divorciado glamoroso. Gregorio publicó en su juventud un libro de versos en tirada de 500 ejemplares de los cuales regaló cien e incineró los cuatrocientos restantes para evitarles una muerte vergonzosa entre polillas. Ya no escribe versos; tampoco, aunque le gustaría, escribe sobre Bolívar, Hostos o Albizu. Ahora sólo compone *jingles* y redacta comerciales y cursis biografías de exitosos empresarios. Gregorio Ayala ha comprendido el axioma de oro de la industria: mientras más estúpido es un comercial más vende; mientras más estúpido es un *copywriter* mejor pagado está. Junto a Greg figuran otras voces y gestos representativos del mundo publicitario: Stravos Nikkolas, especie de camaleónica encarnación del genio maligno de la publicidad moderna quien proclama al final de la novela la obsolescencia de la poesía escrita frente al *jingle*; Jessica Massini, contundente modelo de comerciales, novia de Greg, quien desde el principio sentencia que escribir sobre grandes hombres no paga un *pennie*; Franki Alonso, prototipo del novel, ambicioso y calculador ejecutivo del patio quien ignora, no sólo la ceguera de Borges, sino seguramente toda la literatura; Mario Muñoz, pintor que ha mercadeado con éxito su talento y su ánima fragmentada en los óleos de sus numerosas esposas. Estos y otros destinos orbitan en torno a las grises eminencias de Beatriz y Claudio Laguna, dueños de la exitosa empresa de publicidad de cuya nómina, como de las arcas de un impío mecenas, depende un contingente de escritores, artistas gráficos, modelos y

ejecutivos ávidos de sobrevivir y triunfar en la arena publicitaria.

El tema de las tribulaciones del escritor no es nuevo en la obra narrativa de Emilio Díaz Valcárcel. Lo había explorado en *Figuraciones en el mes de marzo*, obra finalista del Premio Seix Barral de 1971 que narra las vicisitudes casi biográficas de un escritor puertorriqueño que, radicado en Madrid, intenta ganar acceso al mercado editorial. Ahora en *Laguna y Asociados* el tema se encuadra —sin excluir lo autobiográfico testimonial, pues Emilio sobrevivió a los círculos dantescos del mundo de la publicidad— se encuadra, digo, en un debate fundamental de la cultura moderna: el de la poesía y la mercancía. Este enfrentamiento entre poesía y mercancía tiene lugar en el mundillo publicitario, espacio que representa la crisis de los valores en los que tradicionalmente se había apoyado el mundo del arte, aquellos viejos valores que solían llamarse verdad, belleza, justicia, compromiso ético, y que en el ámbito publicitario posmoderno se sustituyen por el absoluto relativismo de la imagen vacía de cualquier vestigio de referencialidad auténtica. El extraordinario personaje de Stravos Nikkolas, en sus múltiples avatares, es el emblema vivo del relativismo del mundo publicitario y posmoderno. Su condición de ser radica en no ser. Su verdad es la mentira. Su conducta es el *performance*. Su ética es vender y, de paso, venderse. Su *opus magna*, un *jingle*, Stravos se parece demasiado a algunos intelectuales al uso que postulan la no referencialidad de la palabra a nombre del fantasma de la textualidad, que descreen de las identidades personales y nacionales a nombre de marginalidades rentables y docilizadas, y hacen de sus carreras un *performance* destinado a engrosar el *curriculum vitae* que los representa en sus negociaciones con las empresas universitarias y culturales.

Frente a Stravos Nikkolas, Gregorio Ayala significa, al menos, un resto de conciencia en crisis. Algo le queda aún de su pasado de profesor comprometido con la verdad, con la poesía, con el fantasma de la revolución. Por esta vía se establece en la conciencia del protagonista un problema insoluble, en su caso: la relación inversa entre la creación como actividad desinteresada y la escritura como mercancía. En su dilema, Greg Ayala añora el mundo de la vieja máquina de escribir, “aquel tierno bloque de hierro llamado Underwood” que el escritor atacaba furiosamente como Rubinstein un brioso pasaje en el piano. Ante sí se abre ahora sin embargo el hoyo negro de la pantalla de la computadora con sus infinitas posibilidades ordenadoras puestas al servicio de la productividad de la moderna empresa publicitaria. No obstante, el problema real no consiste en escribir a mano, a máquina o a computadora, sino en escribir con autenticidad. El propio ordenador de palabras así se lo comunica de modo casi misterioso:

...recuerda la primera vez que en el mismo centro de la pantalla afloró una palabra que no había escrito —*Sincerely*— y quedó golpeado por alguna premonición, alguna llamada de atención hacia el futuro o quizás el pasado, imposible saberlo, y luego, cuando de pronto surgía esa palabra le parecía un aerolito de otras galaxias, ave

prehistórica que venía de recorrer distancias incalculables; de modo que, impulsado por cuestiones que cada vez relaciona más con el espacio exterior, regresa al mundo del aquí y ahora, el único verdaderamente conocido. (p. 23)

Pero el mundo de Greg (su aquí y su ahora) es el orbe inauténtico de la publicidad donde la verdad y la identidad son absolutamente relativas. En ese contexto, la escritura renuncia a su compromiso con la verdad, con la belleza y, en última instancia, consigo misma. Mientras el poeta y el escritor auténticos se relacionan con el valor de uso de la escritura, con su dimensión cualitativa intransferible, el *copywriter* el redactor de textos publicitarios, (y algunos críticos literarios) se relacionan con la escritura a través de su valor de cambio, es decir, de su dimensión cuantitativa mercadeable. Claudio Laguna, jefe de Greg, es el epítome del *copywriter* exitoso. Quienes acuden a las fiestas que celebra en su mansión de diez habitaciones ubicada en las afueras de la ciudad pueden admirar:

...la vieja máquina de escribir comprada poco antes de entrar en la Caribe Advertising y que le produjo los primeros beneficios como copywriter. La máquina ha sido hermoseada con una pátina dorada —oro dieciocho kilates— y está colocada en un lugar destacado del living room, sobre un pedestal de mármol con una placa que dice: “La escultura más productiva del mundo”.

Se trata, por supuesto, de un símbolo que expresa la forma en que Claudio Laguna convirtió la escritura en mercancía y resolvió la crisis de la modernidad a favor del mercado. En la conciencia de Gregorio esta crisis permanece como una herida abierta, como una brecha por donde irrumpe su autodestrucción. En su estupor alcohólico final, Greg asiste a la agonía de los viejos valores que animaron una etapa de su vida cuando alguna fe tuvo en la posibilidad de la revolución y en la poesía. Un verso de León Felipe, quien fuera voz profética para toda una generación de rebeldes, proclama: “Lo que se ha roto es la canción”. Por esa fractura de la canción y del arte, que lo es también de la conciencia del protagonista, los *jingles* sobre jabones, comidas para gatos, ungüentos, jugos, pañales de plástico, marcas electrónicas, automóviles, tiendas por departamentos, perfumes, medicinas, whiskies, cervezas, brandies, vodkas, ginebras, vinos, azúcar, en fin, todas las cuentas y marcas de diez años de oficio irrumpen como un ruido atroz que ahoga la música de los Brandemburgo y los versos que Gregorio Ayala alguna vez leyó. Destrozado por su propia inautenticidad, comido por su falso lenguaje, Greg Ayala se hunde en el silencio total de la inconciencia.

Esta novela de Emilio Díaz Valcárcel es, en cierto modo, una alegoría de la crisis del pensamiento marxista y posmarxista en el contexto de la posmodernidad. La narración, aunque incorpora procedimientos discursivos irónicos y caricaturescos que remiten a la estética de las vanguardias, es, en esencia, una novela de héroe problemático, en el sentido lukacsiano del término.

En *Laguna y asociados* la empresa publicitaria y la esfera social sobre la que ésta actúa constituyen la representación literaria de un universo degradado donde los valores positivos que articularon el proyecto de cambio social en el seno de la sociedad burguesa moderna se tornan opacos y ausentes. A propósito de esta opacidad y citando los versos de León Felipe, el protagonista, ahíto de alcohol y pastillas, afirma lo siguiente:

¡Qué certero había sido ese viejo gruñón! Inútil intentar arreglar la melodía... hemos destruido la transparencia del mundo convirtiéndolo en un "mercado de sombras", como dice el poeta... (p. 211)

En su invertida lucidez, Gregorio Ayala, en cierto modo, cobra conciencia del vacío axiológico que anima ese mercado de sombras, adecuada metáfora para una instancia social marcada por la opacidad ideológica que proclama la muerte de la posibilidad de la revolución y de la poesía. En su caso, el alcoholismo es un signo de la búsqueda, aunque por vías equivocadas, del sentido perdido del mundo; un intento de alcanzar ese otro mundo interior, siempre diferido, que los artistas que inauguraron la modernidad procuraron en los paraísos artificiales del añejo y el opio.

Sentado a la mesa intentó trabajar en la computadora. Quizá podía sacarle partido a la sensación de adormecimiento en todo el cuerpo: se sentía espaciado; le gustaba su torpeza al mover las manos, al caminar era otro mundo, en el que dominaban sensaciones extrañas e imprecisas, parecido probablemente a uno de esos paraísos artificiales soñados por ciertos poetas. Bien valía la pena escribir algo autobiográfico, un testimonio sobre su vida de poeta, un texto que lo ayudara a conjurar los maleficios que lo habían abatido en los últimos tiempos. Comenzó a teclear viendo inmediatamente en la pantalla el resultado: *Absolut Nicolai Palo Viejo Cutty Sark Pinch Lambrusco Ponte Vecchio...* (p. 241)

En el caso de Greg, escribir sinceramente (*sincerely* como el ordenador de palabras había requerido) ya no es posible. Dos décadas de práctica creativa inauténtica ahogan a Bach y a León Felipe, a pesar del fallido exorcismo intentado. Desde esta perspectiva, la ruina de Greg, su acelerado proceso de autodestrucción, implica, paradójicamente, un lastimoso testimonio de autenticidad frente al cinismo total de Claudio Laguna y de Stravos Nikkolas. Greg representa la crisis y el silencio del artista en el ámbito de la sociedad de mercado posmoderna. No obstante, que Emilio Díaz Valcárcel haya escrito la novela que Greg jamás podrá escribir es, por supuesto, un signo luminoso, un esperanzador acto de lenguaje que, en medio de la confusión de esta hora histórica, nos recuerda los poderes éticos de la literatura.

José Luis Vega
Universidad de Puerto Rico

Miguel Ángel Fornerín. *Detrás de los infiernos*. San Juan, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1997, 86 p.

Pese a la falta de información sobre el autor en este poemario, sabemos que Miguel Ángel Fornerín es un poeta experimentado, autor de varios poemarios y un crítico reconocido que ha escrito dos estudios laureados sobre dos grandes poetas dominicanos contemporáneos: León David y Pedro Mir. También sabemos que actualmente se desempeña como profesor universitario en Puerto Rico y que nació en la hermana República Dominicana. Sabemos, por lo tanto, quién es Miguel Ángel Fornerín. Su poemario nos revela lo que hay, para él, detrás de los infiernos y lo que encontramos es, sobre todo, un hablante lírico finisecular y apocalíptico, un sujeto en crisis.

¿Por qué será que todos los fines de siglo nos parecen apocalípticos? ¿Será una pura construcción supersticiosa de nuestra historiografía o será una realidad objetiva y comprobable que responde a enigmáticos ciclos o a causas oscuras? No lo sabemos, pero este fin de siglo parece ser también de crisis. La desaparición de lo que los postmodernos llaman los Grandes Relatos, la crisis y desaparición de la Utopía, la aparente impotencia frente al llamado neoliberalismo, que no es otra cosa que neoconservadurismo, y la expansión global del mercado rampante, destructor del ambiente y fortalecedor de desigualdades sociales; la falta de fe, no sólo religiosa, sino también económica, social y política; todo ello produce un clima de desilusión, desencanto, desesperanza y descreimiento, especialmente para el intelectual lúcido y sensible.

Este clima decadente, de amargo escepticismo e irónica lucidez es el que predomina en este poemario. Detrás de los infiernos poéticos de Fornerín se encuentra este mundo desmitificado, cínico y nihilista de fin de siglo que hemos ido creando a partir del final de la Guerra Fría. En medio de las ruinas, el poeta forcejea, sin mucha fe, tratando de salvar el amor y la poesía. Desde el comienzo el hablante asume la postura del poeta maldito, misántropo y descreído. No es pura casualidad el que, de los pocos lemas que anteceden algunos poemas, dos de ellos provengan de Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud. En la primera página nos dice el poeta a manera de introducción:

Cuando se inició mi vida
—como una rama llena de rocío—
aborrecí la gente,
maldije la muchedumbre,
temí la calle, me encerré
en mi biblioteca y me hice poeta. (p. 1)

Dentro de esta construcción del sujeto lírico —para mí el aspecto central y más sugestivo del poemario— se rechazan los arquetipos anteriores del poeta

como visionario, portavoz del pueblo, profeta del mundo futuro o defensor de los valores eternos y absolutos. En *Yo no soy el que hace...* el hablante lírico afirma:

Yo no soy el que
 suena los tambores de la tribu,
 ni el que anuncia el alba
 con el cuerno.
 No soy una ilusión de mis antepasados.
 Tampoco he tenido antepasados.
 La sangre ha sido mi patria.
 El río, la cloaca del llanto.
 Por mis venas tañen las campanas
 que doblan por el progreso deseado.
 Hoy el porvenir reside en el infierno y
 de vez en cuando, retorna camuflado,
 hecho sombras de geranios,
 hecho de días putrefactos. (p. 6)

Desvinculado de la tradición histórica, sin fe en el futuro y asqueado con el presente, el poeta reacciona con desesperado resentimiento. La desilusión, la desesperanza y el descreimiento, llevan a la desvalorización y al rechazo de sí mismo:

Un sorbo de vinagre
 recorre mis venas
 y siento asco de mí
 de la abyecta moral crucificada,
 de la mosca que jode
 sobre mi nariz y mi boca. (p. 8)

No obstante, dentro de la paradójica dinámica del poemario, al poeta lo obsede su propio yo; está inmerso en un continuo proceso de autoinquisición y autodefinición. Son abundantes los poemas en los cuales predomina esta búsqueda: *Yo no soy el que hace...*, *Encuentro con el otro*, *Soy la ilusión perdida*, *El espejo que se queja* y otros. En *Encuentro con el otro* esta búsqueda de sí mismo implica un desdoblamiento. Ya en otro poema el hablante se definía a sí mismo como *narciso/ bajo la lluvia*. Este yo se siente inseguro, enajenado, distante. *Una noche pregunté al viento* presenta precisamente esa búsqueda infructuosa del propio ser, de la propia identidad.

Una noche pregunté al viento:
 ¿dónde se ha ido mi yo?
 Mi yo pétreo y aburrido,
 mi yo inflamado
 y enfermo,
 mi yo delicado

y tierno,
mi yo convulsionado...
Pero el viento no contestó. (p. 56).

Este yo es indeciso y contradictorio, se desintegra en sus propias contradicciones, se diluye en su falta de identidad y voluntad. El hablante se siente en estado de indefensión: *Perdido en la oscuridad/ caminé sin fin./ Ni un lazarillo,/ ni un perro amigo,/ ni un bastón...* (p. 58). El mundo se constituye como espacio amorfo, degradado, indiferente y vitalmente lejano: *Veo el mundo/ y el mundo no me ve./ Lo palpo/ y no soy quien soy* (p. 65). Detrás de la disolución del yo, detrás de los infiernos, está la nada, el vacío de la esfinge, la muerte, que simultáneamente fascina y aterra: *El laberinto de la nada me atrae/ y lloro para siempre/ la felicidad de esta muerte* (p. 81).

¿Hay alguna esperanza, algún punto luminoso, alguna luz al final de este oscuro túnel? La mayor parte de los poemas son duros, resentidos, desafiantes. No obstante, en otros predomina un tono suave y melancólico; sobre todo en aquellos donde aparecen, generalmente en el recuerdo, imágenes femeninas. En *Danzando bajo el sol*, por ejemplo, nos dice:

Tengo la imagen
de una mujer danzando
bajo el sol,
una mujer vestida de negro como las nubes,
caminando bajo la lluvia.
.....
Amo su recuerdo,
amo su búsqueda infinita
de amor. (p. 47)

El amor parece ser entonces una tabla de salvación en medio de este naufragio; pero es una tabla frágil, ya que se trata de un amor ausente, perdido en el pasado. Además, en algunos poemas, la actitud frente a la mujer, *traicionera, compañera*, dadora de *placer tormentoso*, se hace ambivalente. En *Viaje sin equipaje* la apostrofa con palabras contradictorias:

Me hastía tu presencia
desdentada/ huidiza,
me pasmo besando tu cuerpo,
tu calavera,
me amas
y me odias y te ríes.
Pero fornico en tu sexo
y busco caracolas
en tus muslos desnudos
y en tu sonrisa... (p. 53)

La ambigüedad semántica que predomina en muchos de estos poemas nos

lleva a dudar sobre su referente y destinatario. En algunos casos, como el anterior, puede ser la mujer, o la muerte o la poesía misma. En efecto, la poesía también se presenta como otra ambigua tabla de salvación, tal vez la única. La poesía es producto de un impulso incontrolable: *los versos/ se escapan de mis manos/ como jóvenes peces de arco iris/ recién salidos de una fuente* (p. 11). Es poco, frente a la nada que la asedia, pero es expresión del ser, gesto afirmativo, consuelo:

A poco, que es casi
nada! se mueve
en la cuartilla
un ramalazo de tinta:
es la sangre que brota
de los jardines del mundo,
una hoja violada en la tarde
como un horizonte
moribundo en la mañana. (p. 27)

La poesía interrumpe la nada, sirve de espejo al yo, afirma la existencia, aunque, paradójicamente, exprese nihilismo y desesperanza. Detrás de los infiernos encontramos finalmente la poesía y el poeta. Como afirma el autor en su breve prólogo: *El poeta puede suicidarse en la página en blanco. Puede quemar el pasado, aborrecer el presente; puede subvertir el orden de las cosas. También puede rebelarse contra Dios, la moral, la vida y el tiempo. Pero no puede quemar sus libros sin el riesgo de incinerarse a sí mismo* (p. vii).

Ramón Luis Acevedo
Universidad de Puerto Rico

Carmen Dolores Hernández. *Puerto Rican Voices in English.* Westport, Connecticut y Londres: Praeger, 1997.

Hace unos cinco años recibí una grata encomienda del periódico argentino *Página 12*: armar un suplemento sobre literatura puertorriqueña. La labor me entusiasmó, y el suplemento "Primer plano", del 17 de enero de 1993, salió dedicado a nuestra literatura nacional. Al recibirlo, me sorprendió la información que añadieron los editores argentinos, y que venía impresa en un recuadro de la primera plana. Allí se decía lo siguiente: "Desde mediados de los 70, la pequeña isla del Caribe que nunca alcanzó la independencia está produciendo algunas de las obras más originales y renovadoras de América". Esta mirada argentina sobre nuestro país y su producción cultural me pareció muy curiosa. Al señalamiento innegable de la situación colonial que todavía vivimos, le sigue en ese recuadro otro tipo de aseveración atípica acerca del dinamismo y la vitalidad de nuestras letras. Acostumbrados como estamos a no figurar en los libros de historia latinoamericana que circulan por nuestros países hermanos, ese juicio y esa mirada no dejan de ser excepcionales. Poco a poco se va probando que la historia de la cultura latinoamericana no se podrá escribir excluyéndonos.

El suplemento del periódico *Página 12* se inicia con un ensayo panorámico en el que intenté hacer un recorrido por nuestra historia y por el desarrollo paralelo de nuestra literatura. Mi ensayo se cierra con una afirmación que todavía sostengo, y en la que creo cada vez más. Allí planteo que, al recorrido que he llevado a cabo por la literatura y la historia de nuestro país, hay que añadir la literatura de los puertorriqueños que viven y escriben en Estados Unidos, escrita tanto en inglés como en español o alternando códigos lingüísticos. Las experiencias de la emigración y la vida en la urbe neoyorquina que figuran en la poesía de Pedro Pietri o en la narrativa de Piri Thomas o Nicholasa Mohr están indisolublemente unidas a la historia de Puerto Rico, independientemente de la lengua que usen quienes escriben.

Puerto Rican Voices in English, de Carmen Dolores Hernández, egresada del programa doctoral del Departamento de Estudios Hispánicos de nuestra Universidad, reafirma ese vínculo que percibo entre la historia de los habitantes de este país y las historias de quienes tuvieron —no exactamente por gusto— que emigrar. Se trata de un complejo proceso migratorio que han estudiado varios historiadores, entre los cuales se destaca Virginia Sánchez Korrol, y que se intensifica en las décadas del cuarenta y el cincuenta, aunque se inicia a fines del siglo XIX y comienzos del XX.

En este excelente libro, Carmen Dolores Hernández nos entrega mucho más que una colección de entrevistas. A mi ver, hay en él un proyecto cuidadoso y bien armado de historia cultural. En cada uno de los diálogos que entabla la

autora con los escritores y escritoras que han nacido o se han criado en el espacio de la emigración, se va construyendo el diálogo a la manera de una historia o relato de vida en la cual encontramos materiales de muy rica naturaleza y procedencia. De la narración de las vicisitudes de la historia familiar se pasa a menudo a los choques y contactos con otros grupos de la sociedad norteamericana, o a los roces, rechazos y exclusiones que, lamentablemente, marcaron y siguen marcando el trato de los puertorriqueños de la "isla" con los de la emigración. Entrelazadas en estas narraciones de la experiencia cotidiana se encuentran también reflexiones acerca de la obra de escritores tan disímiles y fascinantes como Pedro Pietri y Sandra María Esteves; Miguel Algarín y Esmeralda Santiago, entre muchos otros.

Antes de pasar a comentar las entrevistas que componen *Puerto Rican Voices in English*, destaco la presencia en este libro de un detenido ensayo introductorio, una minuciosa cronología y una muy útil bibliografía sobre el tema de la literatura de la emigración. El rigor y la lucidez que caracterizan a Carmen Dolores Hernández en su crítica literaria se han trasladado a este libro sin convertirlo en un espacio al que sólo tienen acceso los especialistas. La convocatoria de este libro es, sin duda, amplia.

De estas entrevistas me atrae, en particular, la habilidad con la cual Carmen Dolores Hernández lleva a sus interlocutores a narrar sus experiencias cotidianas y familiares. De esas pequeñas cosas, no olvidemos, también se compone la historia. En este libro no encontramos un espíritu derrotista ante la brega diaria de la emigración.

Se narran aquí momentos conmovedores de la vida de los escritores. Pienso, por ejemplo, en las historias acerca del racismo en la familia de Miguel Algarín. A pesar de lo dolorosa que es esa experiencia, Algarín también destaca otra actividad suya de gran valor: la manera en que se abrió un lugar —de innegable disonancia y resistencia— en el ámbito académico norteamericano.

Escuchamos también aquí la manera en que la artista y poeta Sandra María Esteves les hizo frente a las críticas y degradaciones que se le hicieron a su obra plástica. Esteves descubre en el trabajo una fuerza enorme para enfrentar al poder y, en particular, para encarar los abusos y arbitrariedades de los poderosos. Se percata esta poeta que el trabajo propio hay que defenderlo como se tiene que defender a diario la dignidad.

Por otro lado, no están ausentes en estas historias de vida otras maneras de enfrentarse a la adversidad. En la entrevista con Pedro Pietri, el poeta narra con bastante humor cómo adquirió la costumbre de vestirse de negro después de que se produjeron varias muertes entre sus familiares y conocidos. Al estar vestido de negro, estaba siempre listo para asistir a un entierro.

De mucho valor son también los momentos de historia y crítica literaria que va articulando Carmen Dolores Hernández en sus conversaciones. Se nos presenta el surgimiento del término "Nuyorican", que más tarde se utilizó para

nombrar el Nuyorican Poets Café, desde el cual se dieron a conocer, a partir de 1975, muchas figuras de valor. Miguel Alagarín señala que el término se asumió como una forma de devolver, cambiándolo de signo, el desprecio que connotaba el término en boca de muchos puertorriqueños de la isla. También se escuchan aquí distintos relatos de filiación literaria. Para Nicholasa Mohr, por ejemplo, su iniciación se produce lejos de la literatura puertorriqueña. Sin embargo, contrario a lo que se ha afirmado acerca de la formación literaria no puertorriqueña de muchos de estos escritores, el narrador Ed Vega subraya la importancia que tuvo la narrativa de José Luis González en sus inicios y en su desarrollo posterior como escritor. El escritor y juez Edwin Torres apunta al vínculo que hay entre su obra y la novela picaresca española. Otros escritores prefieren destacar que sus orígenes están íntimamente ligados a los rituales familiares. No faltan aquí interesantes observaciones de los escritores acerca de su labor. Víctor Hernández Cruz, por ejemplo, define la poesía como una manera de estar en el mundo para darle forma.

El libro de Hernández complementa de manera acertada la labor de otros estudiosos. Se une, en nuestro país, a los textos críticos publicados por Ramón Luis Acevedo, Marta Aponte Alsina, Pedro López Adorno, Eugene V. Mohr y Hugo Rodríguez Vecchini sobre la literatura de la emigración, así como a la valiosa, aunque bastante limitada, labor de traducción y publicación de estos escritores que han llevado a cabo algunas editoriales nuestras. Se suma también a las aportaciones críticas de Edna Acosta Belén, Efraín Barradas, Arnaldo Cruz Malavé, Arcadio Díaz, Margarite Fernández-Olmos, Alfredo Matilla, Eliana Ortega y Alberto Sandoval, entre muchos otros.

Puerto Rican Voices in English acompaña también a dos libros valiosos sobre la emigración: *The Commuter Nation*, colección multidisciplinaria que editaron Carlos Antonio Torre, Hugo Rodríguez Vecchini y William Burgos, así como *Divided Borders. Essays on Puerto Rican Identity* del crítico cultural Juan Flores. (Ediciones Huracán publicó recientemente una selección de esos textos titulada *La venganza de Cortijo y otros ensayos. Nuevos trazos de la cultura puertorriqueña*). Si en el libro de Carmen Dolores Hernández el énfasis recae en la concepción de la entrevista como espacio de intercambio y porosidad cultural, algo semejante ocurre en las metáforas de la nación migrante y la frontera escindida a partir de las cuales se articulan los otros libros mencionados. La frontera, el ir y venir y la entrevista como espacio de la porosidad cultural vienen a sustituir otras metáforas, acaso más estáticas, que se han empleado para definir y articular la cultura y la identidad puertorriqueñas. El insularismo, la casa asediada o el país de cuatro pisos dan paso en estos tres libros a otra formulación. La frontera remite también a esa forma de heteroglosia sobre la cual se conversa en *Puerto Rican Voices in English*, y que podemos llamar *code switching* o alternancia de códigos lingüísticos. No me refiero aquí a esa práctica de cierta burguesía puertorriqueña —o chilena o

argentina o mexicana— que consiste en salpicar su habla con palabras y oraciones inglesas o francesas. (Es lo que lleva, por ejemplo, a los yupies neoliberales del Santiago de Chile actual a bautizar al barrio de moda con el curioso nombre de Sanhattan). Este mecanismo de *distinción* poco tiene que ver con un fenómeno mucho más complejo en el cual no interviene el privilegio social. Despojada de su presunto carácter de deficiencia lingüística, la alternancia de códigos lingüísticos que practican algunos escritores y escritoras puertorriqueños de la diáspora podría verse como un acto de resistencia ante los mecanismos de asimilación de la cultura hegemónica norteamericana. Es un desafío cotidiano a la política del “English only”. Alternar códigos es para ellos y ellas una manera de no abandonar su cultura de origen.

Es de esperar que este valioso libro de Carmen Dolores Hernández lleve a las editoriales de nuestro país a traducir y hacer circular a estas voces puertorriqueñas que escriben en inglés.

Juan G. Gelpí
Universidad de Puerto Rico