

Mayra Santos Febres, ed. *Mal(h)ab(l)ar*. Barranquitas (Puerto Rico): Yagunzo Press International, 1997.¹

La queja se oía con frecuencia, lo mismo en la placita de Humanidades que en la mesa de cualquier barra. Que si qué pasa con la nueva generación de escritores. Que si ya llevamos demasiado tiempo con los mismos. Que si ya los viejos están consagrados. Y así por el estilo ... Algunos, incluso, hasta se ponían a sacar cuentas. —Bueno, si una generación dura más o menos quince años, ya para los ochentas debió haber nacido algo ... ¡Pero estamos en los noventa y todavía nada! —sentenciaban. No hay que olvidar que este juicio se hizo voz en los mismos escritores y críticos veteranos. En una entrevista de 1993 para el periódico *Diálogo*, Luis Rafael Sánchez asegura:

Echo de menos la generación de narradores que debe relevar la del Setenta cuyos miembros se encuentran ya en el vecindario de los cuarenta y cinco a los cincuenta años. Hace mucho tiempo que los narradores entre los veinte, los veinticinco, los treinta, los treinta y cinco, los cuarenta años, debían estar dando candela y revolcando el avispero. (p. 17)

En su columna de *El Nuevo Día*, Mayra Montero emite un juicio similar a la altura de 1995 ("La noche que volvimos a leer", 7 de mayo de 1995, p. 101). Meses después, la crítica de literatura Carmen Dolores Hernández sostiene en una reseña que se espera con ansiedad "la nueva promoción de escritores" y que "... aún no se puede hablar de un perfil generacional que distinga a esta nueva literatura" (*El Nuevo Día*, 19 de noviembre de 1995, p. 14).

Aguijoneados por tanto reproche, y en particular por el juicio de Montero, varios de los nuevos escritores se sintieron motivados a contestar utilizando como vehículo de expresión los periódicos *Diálogo*, *The San Juan Star* y, sobre todo, *Claridad*. Para sorpresa de muchos, el debate duró más de un año, ya que la discusión no se conformó con constatar la presencia de nueva producción literaria frente a los escritores y críticos establecidos. En un clima tan saludable como pugilista, hubo debates entre los mismos nuevos escritores y se tocaron temas pertinentes. De una larga lista, vale la pena recordar la desconfianza frente al termito de rigor "generación del noventa", la existencia de una nueva estética y la otorgación por unanimidad a Mayra Montero de un carnet de residencia en el País de las Maravillas.

A fin de cuentas, uno se pregunta: ¿qué se esperaba realmente de los nuevos

¹ Este trabajo fue la presentación para la antología de nueva literatura, *Mal(h)ab(l)ar*, editada por Mayra Santos Febres. La presentación tuvo lugar el 23 de noviembre de 1997 en la librería Castle Books a las 3:00 de la tarde y el 11 de diciembre de 1997 en la librería Casa Papyrus a las 7:30 de la noche.

escritores?, ¿un manifiesto rebelde en contra de los padres literarios?, ¿una compilación ambiciosa de narrativa y poesía?, ¿ponencias?, ¿mayor "unidad" o colaboración entre ellos, que es lo que usualmente se espera de las "generaciones"?, ¿un movimiento colectivo?, ¿un corpus literario coherente?

Parte de la importancia del debate que se sostuvo en algunos periódicos del país, cuyos frutos recoge el prólogo de esta antología que nos ocupa, *Mal(h)ab(l)ar*, es que su aportación ayudó a desbancar un mito: el de la presunta ausencia de nueva literatura anterior a 1995. Limitándonos a este prólogo, Mayra Santos propone que desde mediados de los ochenta en adelante, con las revistas *Filo de juego*, *Página Robada* y *En jaque*, además del poemario de Rafael Acevedo, *El retorno del ojo pródigo*, entre otras, ya la nueva literatura se dejaba sentir. Lo que pasó fue que las principales casas editoriales del país la ignoraron. Había que ser un poco curioso y soportar a veces la lectura de impresos a bajo costo... pero el material estaba ahí, material que abarcaba desde la poesía hasta la novela, pasando por la crítica, el teatro, el ensayo, la crónica y el cuento, para no hablar de cine y otros géneros no literarios.

Pero esta antología va más lejos de polemizar con ideas preconcebidas sobre la nueva literatura. El título "*Mal(h)ab(l)ar*" parece esconder también cierta ambivalencia frente a escritores veteranos. Por un lado, la combinación "Malabar" recuerda un epíteto utilizado con frecuencia para describir el arte de narrar de Sánchez, cuya escritura es una especie de paradigma de la Generación del Setenta en la opinión de muchos. El apalabramiento, el tono lúdico, el regodeo verbal le ganaron a Sánchez fama de malabarista de la lengua. De hecho, Efraín Barradas titula una entrevista que le hace a Sánchez para 1984, "El lenguaje como juego malabar" (*Quimera*, 35). Se podría decir que la combinación "Malabar" marca una continuidad entre la intensa experimentación verbal que lleva a cabo la narrativa de Sánchez y la nueva literatura. Pero las implicaciones del título van más lejos.

La segunda combinación, "Malhablar", pide quizás otra lectura. Piénsese en lo importante que fue para escritores anteriores el hablar bien o correctamente. No hay más que recordar la manera en que René Marqués se cuidaba de poner en bastardillas los anglicismos, como para mantener a raya la invasión norteamericana. Aún Luis Rafael Sánchez llama "Generación O sea" en su conocido ensayo a la horda de jóvenes poco diestros en el habla que ha creado la educación colonial. Y esto para no hablar de otros trabajos de Sánchez en los que la deficiencia lingüística se ve como enfermedad o rasgo infantil en el puertorriqueño. Juan Gelpí se encarga de señalar cómo se evidencia en los personajes masculinos de *La guaracha del Macho Camacho* algún tipo de deformación del habla, sea ésta en materia de verborrea, tartamudez o mutismo, y cómo a todos se les caracteriza desfavorablemente (*Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, p. 37). Sin embargo, algo ha sucedido cuando a treinta años del ensayo "La generación O sea", los escritores más recientes se han decidido

por fin a *malhablar*, como si de esta manera se pusiera en evidencia que la preocupación de otros escritores, hablar bien o mal, ya no fuera foco de atención. Ahora bien, hay que mencionar que por lo visto la postura frente al habla —sea para aceptarla o para contradecirla— sigue siendo el punto de partida teórico de esta antología.

Como rasgo distintivo de la nueva literatura, Mayra Santos menciona en el prólogo la ausencia de representatividad en los personajes marginales o en las voces poéticas, la ausencia de un narrador o hablante que pretenda hablar por otro o por una colectividad. Como se sabe, fueron muchos los textos en la década del setenta que se proponían representar diferentes sujetos de las clases bajas, medias o altas del país, y dentro de las mismas clases, varios de los oficios o funciones: vendedores de drogas, abogados, amas de casa, profesores... Ante esa pauta, la selección de *Mal(h)ab(l)ar* bien puede ofrecer algunas variantes.

Resulta curioso que un buen número de los cuentos de esta antología estén focalizados en la vida de un solo personaje, personaje que no se presenta como "caso" o fenómeno, sino que más bien sirve de punto de partida para narrar un estado de ánimo o un acontecimiento. También es frecuente el tratamiento de ceremonias privadas o de hábitos secretos en espacios interiores, que dan la impresión, por lo general, de encontrarse herméticamente cerrados. En los cuentos de Rafa Franco, Max Resto, Edgardo Nieves Mieles y Pepe Liboy se estiliza la enumeración de detalles anodinos, el autorretrato grotesco y un sentido del humor "self-deprecating" o una disposición para ridiculizarse a sí mismos en los propios narradores, que marca un hito en una tradición literaria cuyas voces narrativas tienden a tomarse tan en serio o, simplemente, a optar por la sátira, marcando una clara frontera entre el burlador y el burlado. Algunas excepciones a la regla en Puerto Rico: Nemesio Canales, Violeta López Suria, Marigloria Palma y, en fecha más reciente, Edgardo Rodríguez Juliá. Pero no se puede ir mucho más lejos. En Rafa Franco, la aptitud de la narradora para burlarse de sí misma se da con desenfado. En Edgardo Nieves Mieles se parodia la retórica administrativa y el narrador se deforma a sí mismo con precisión matemática. El protagonista de Max Resto es implacable en la descripción de su cuerpo. Pepe Liboy, por su parte, asume una voz narrativa en tono medio que dificulta cualquier intento por definir una actitud frente al cuerpo propio:

De modo que voy a decirles cómo soy físicamente porque ni siquiera la foto más fiel que existe de mi persona se ocupó de mí. Lo primero es que padezco de una endémica enfermedad de la piel que es normal desde la adolescencia. Tiene un nombre terrible que no voy a decir aquí. No es mortal, en el sentido que uno vaya a morir de eso, pero me hace un tanto impopular entre la gente. (p. 198)

Me atrevo a decir que el tono medio de Pepe Liboy se une a la ejecución de Rafa Franco y a las voces de dos poetas recién nacidos y, por ello, no antologizados como José Miguel Curet y Urayoán Noel en la notable labor de

ir más allá de las voces tan constitutivamente masculinas de gran parte de los narradores y poetas puertorriqueños del pasado. No que todo el mundo tenga ahora que imitar estas voces. Creo que mientras más diversidad haya en el campo, mejor. Pero sí hay que reconocer que son voces que se emiten desde otro lugar, voces que no se creen importantes, sin que a la vez se vayan al otro extremo, que no es más que la otra cara del registro masculino: el enfatizar la falta de importancia de su propia voz. En estos narradores y poetas se prescinde del énfasis, todo forma parte de una misma cadena discursiva. La territorialidad no está en juego. Perder lo que se tiene por propio o propiedad; perder la palabra, los huevos o cualquier otra extensión es de menor importancia. Un claro precursor sería el Luis Rafael Sánchez narrador, además de gran parte de la literatura femenina, más dada al empleo de voces ambivalentes.

Llama la atención la práctica intertextual en los cuentos de Maribel Ferrer y de Bruno Soreno. Si en la obra clásica de René Marqués, "Los soles truncos", tres mujeres le dan la espalda al mundo exterior encerrándose en un apartamento del Viejo San Juan, en el cuento de Ferrer, "Irene en el olvido", se advierte un rechazo similar aunque con una diferencia: acá la casa no emblematiza la nación; ni tampoco el encerramiento de la protagonista representa la resistencia nacional a la invasión norteamericana. En el cuento de Ferrer la vida del personaje es demasiado íntima y el final emite señales perturbadoras, casi antropofágicas:

Y en tu madriguera de cemento y rejas, donde las telarañas se aletargan en cualquier rincón poco recorrido, cantas sola por los pasillos, fumando, bebiéndote el café acompañado de lágrimas y esperando a que tu gato le dé con darte ternura, aunque venga con los bigotes goteando sangre de lagarta porque se te ha olvidado que, aunque tú no comes, él sí. (p. 209)

¿Perder las ganas de vivir es perder las ganas de comerse a los demás?

En el caso de Soreno, se narran las cuatro muertes que tiene un personaje agonizante, la última de las cuales es la muerte de concebir el que nunca haya existido y que alguien, en alguna parte, lo esté escribiendo. Aquí el personaje principal no habla desde la voz autorizada del héroe nacional como tampoco las reflexiones en torno a sus muertes son de carácter ejemplar. Se aprecian las reformulaciones de tramas borgianas y kunderianas.

La lectura del cuento de Juan López Bauzá es exigente. Su experimentación con la materialidad de la letra es tan cuidada, que con frecuencia uno se ve obligado a someter las frases a varias lecturas para retomar el hilo de la diégesis. Su estilo alambicado le cede el paso por momentos al giro coloquial, que suspende. Un ligero sentido del absurdo sazona también la trama fantástica. De esta manera, un día cualquiera en una repostería termina en nota jocosa y extraña, cuando una presunta deambulante succiona a todos los clientes, objetos y dependientes al fondo de su monedero.

En el cuento de Mayra Santos, "Resinas para Aurelia", se ven algunas

características que comparte con sus colegas. Su personaje principal, Lucas, gusta de ciertas ceremonias privadas, que lo emparentan con la Libertad estriptisera de Franco; con la Irene adicta a la televisión de Ferrer; con la observación minuciosa del cuerpo propio en el Pez Gato de Liboy; con los flannêries del espacio urbano de Puerto Rico en el personaje principal de Nieves Mieles y con la fascinación por los asesinatos en el protagonista de Resto. En el caso del personaje de Mayra, se trata de un sujeto que va desarrollando apetitos necrofilicos a lo largo de la historia. Pero hasta aquí los paralelos. Si algo caracteriza la cuentística de Mayra en general es la manera en que cada relato se puebla de personajes, dándole así un aspecto multitudinario. Esto es difícil de lograr en un cuento y Mayra no dispone de muchos precursores en la cuentística puertorriqueña en este aspecto. A diferencia de otros relatos de esta antología, son pocas las narraciones de Mayra en las que se tematiza una interioridad o una situación, por insólita que sea; por el contrario, se presenta un ambiente o un lugar y, como variante, una comunidad. El relato se propone, entonces, como un pequeño universo, en el que se describen varios personajes con economía y soltura, que aparecen y desaparecen de acuerdo con la palpación interna de la diégesis.

La poesía de *Mal(h)ab(l)ar* va por rutas parecidas a las del cuento. No se defiende la causa de la Mujer, con eme mayúscula. Algunos poetas como José Raúl González, Juan Carlos Quintero Herencia y Mayra Santos prefieren hablar de sus madres. Mujeres macizas y sólidas, de las que no se reciben amonestaciones ni consejos; antes bien, se dialoga con ellas, sea esto para encontrar algunas respuestas como sucede en el poema de González como para formularse nuevas preguntas, incluyendo la de la identidad, como en el caso de Santos. En el poema de Quintero Herencia, a la madre, especie de figura de resistencia, la respaldan las deidades femeninas afrocaribeñas. Pero la maternidad también asume otro punto de vista, desde la voz propia de la madre como es el caso del poema "Pequeña mujer" de Mairym Cruz-Bernal.

Raúl Guadalupe reflexiona sobre asuntos de violencia y criminalidad evitando el discurso retórico y llevando las cosas a lo más elemental: "¿Quién enseñó a tiritar el primer tajo?./¿Quién tiró de la manta y el puñal?" (p. 32). Ángel Ricardo Flores se plantea con ironía una genealogía histórica de la violencia. A tal efecto, socava toda pretensión de seriedad por parte del discurso histórico-narrativo explicitando la arbitrariedad del punto de vista. Así empieza su poema "Los antiguos descubren el arte de guerra": "Era tan joven el mundo/ que no necesito hacer referencia a un carajo,/ porque todavía no había pasado nada" (p. 44). También se vale Flores de citas deliberadamente disparatadas y de referencias a los objetos de la sociedad de consumo de hoy día —Lucky Charms, pay-per-view— para ahuecar la verosimilitud de lo narrado.

Moisés Agosto medita sobre la manera en que el SIDA —o las "epidemias"— ha cambiado nuestra percepción del cuerpo, tanto el propio como el ajeno. El viejo tópico de la literatura gay, la presencia del ángel, lo retoma

Eddie Schiaffino Ortiz-González y lo lleva al contexto de la barra Tía María, para plantearlo en nuevos términos. Nydia Fernández aborda sin reproches la emigración de puertorriqueños al extranjero y el sentimiento de abandono que inevitablemente dejan en el que se queda. José Raúl González y Mayra Santos se acercan al negrismo. González desde el efecto del repique de tambores en la evocación de la esclavitud de sus antepasados, hasta que a fin de cuentas no se sabe si la música sirve como banco de memoria o como dispositivo de anti-memoria, como recuerdo circular o como aparato liberador. Santos aborda la temática pero desde el enunciado *I have a dream* de Martin Luther King, trivializado por los eslogans ripiosos de la comunicación publicitaria —*I have a dream of ice cream*— y por las referencias a las figuras estelares de la cultura masificada, a lo Arnold Schwarzenegger. Por otro lado, José Escoda se declara en pos de palabras o de un lenguaje que sean signo y acción a la vez.

Ya más en el plano erótico, Francisco Javier Avilés y Janette Becerra maridan la experiencia sexual con la trayectoria del recorrido urbano, creando poemas peripatéticos, de búsquedas abortadas o de encuentros y desencuentros. En los poemas de Edgardo Nieves Miele y Mairym Cruz-Bernal lo erótico se intensifica más en el recuerdo. En los poemas de Rafael Acevedo, lo mismo en el recuerdo que en la anticipación.

La incomunicabilidad pasa por diferentes etapas en la poesía repentista de Claudio Cruz Núñez. El Otro las registra todas en su mirada lluviosa y vacía a la vez. Emanuel Bravo toma una ruta diferente, narrando breves epifanías de dicha con el Otro a cuestas.

La intertextualidad en la muestra de poesía también es diversa. Alvin R. Couto dialoga con la poesía de Manuel Ramos Otero, en un Manatí de geishas y de texturas fritangueras. Noel Luna hace otro tanto con la poesía del Siglo de Oro, particularmente con el Quevedo sonetista. Luna le da vuelcos ingeniosos a varios de los tercetos quevedianos más conocidos: el soy “un fué, un es y un será cansado” se vuelve otra cosa. Lo mismo con el “polvo enamorado” y con el tópico barroco del asombro o de la suspensión de los sentidos. Le interesa también el anonimato de la ciudad, la muerte del sujeto ontológico o la insubstancialidad del ser y, por último, propone su propia teoría del duende, con saludos a Lorca.

No se sabe la acogida que tendrá esta antología. Ciertamente, no representa todo el talento de los últimos años. Como he dicho en otro artículo, sería interesante ver en un segundo volumen la inclusión de otros géneros que se dan bien en Puerto Rico. Me refiero no sólo al ensayo y a la crónica sino también al teatro y a la crítica. Sigo pensando que los monólogos de Teresa Hernández, “La Reina” y “Teniente Cortez, la guardia” deben ser incluidos. Todo porque estos monólogos en específico no quedarían mutilados sin la dimensión performativa y aguantan una lectura exclusivamente literaria. El género de la crítica también ha sufrido de mucho prejuicio. Todavía se ejerce la política en periódicos y revistas del país de que si la crítica de un espectáculo no se manda entre

las primeras semanas después de la función, ya no sirve. Es casi como si los demás géneros guardaran un aire de eternidad que los hace válidos para cualquier ocasión que no posee —pobrecita— la señora crítica. Me pregunto qué tiene que decir todavía Oscar Wilde, allá perdido en la lejanía del siglo diecinueve: "La Crítica es de por sí un arte. Y de la misma forma en que la creación artística implica el ejercicio de la facultad crítica, sin la cual, hay que decir, la creación no existe en absoluto, así también la Crítica es creativa en el sentido más estricto de la palabra. La Crítica es, en efecto, creativa e independiente" ("The Critic as Artist", p. 364, traducción mía). Y a propósito de la autonomía de la crítica, Wilde tiene algo más que decir: "Para el crítico una obra de arte es una mera sugerencia para una nueva obra suya, que no tiene por qué parecerse necesariamente a aquello que critica" ("The Critic as Artist", p. 369, traducción mía).

Y así, sin más, aparece esta muestra de literatura. No se le llama "joven", porque no hay disculpas que dar por ningún descuido. Tampoco se le llama "literatura de la generación del noventa", por el repelillo que le tienen muchos de sus componentes a crear otro territorio, basado en exclusiones cronológicas. Mucho menos se trata de un "racimo", metáfora demasiado amable para algo que se quiere a veces arisco, y siempre difícil. Aquí va, sí, una muestra de *nueva* literatura. Dejemos que las malas palabras hablen por sí mismas.

Dorian Lugo Bertrán
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras