

libros

la nueva novela en puerto rico: “el francotirador”

Por José de la Torre

La reciente publicación de la novela *El francotirador*¹ de Pedro Juan Soto, constituye un acontecimiento importante dentro de la novelística puertorriqueña, y creemos que digno de no pasar desapercibido aun en el más amplio y rico mundo de la actual narrativa hispanoamericana.

Sin embargo, la pobreza novelesca de mi tierra es tal, que me obliga a hacer un poco de historia y alguna aclaración, aunque sea arbitraria, que expliquen de algún modo los casos aislados de novelistas sobresalientes.

La prosa comienza tardíamente en Puerto Rico, por razones que ahora no vienen al caso. Tiene sus raíces en el *Aguinaldo puertorriqueño* de 1843 que está compuesto por las románticas “nouvelles”, leyendas y cuentos de don Alejandro Tapia y Rivera, sigue con la simbología política de *La peregrinación de Bayoán* (1863) de Hostos, antes de la novela de las últimas dos décadas del siglo XIX. En este momento aparecen figuras poco estudiadas, como la de Matías González García y otros. Pero lo importante es que aparece una figura que, valgan lo que valgan sus pocos estudios coetáneos, sobrepasa sus posibilidades. Es decir, hace más, mucho más de lo que se podía esperar de él. Se trata de Manuel Zeno Gandía. Con una tradición tan corta, este médico entronca en la novela realista-naturalista, al lado de los argentinos, de los mexicanos y de los chilenos —sobre todo de los chilenos, tan ricos siempre en crudas realidades— sin desmerecer.

Sus novelas, recogidas bajo el título general (y significativo) de *Crónicas de un mundo enfermo*, han sido estudiadas y justipreciadas en distintos momentos, pero aún merecen otra revisión, más totalizante; con nuevos lentes críticos... mucho saldrá de ahí.

Esto nos lleva a las siguientes preguntas: ¿Cómo es posible un Zeno Gandía? ¿De dónde sale?

Manrique Cabrera² ha señalado atinadamente la estocada a fondo que el escamoteo de soberanías del '98 infligió a nuestro espíritu de pueblo y a uno de

los productos de ese espíritu que es la literatura.

Para encontrar una novelística de valor tenemos que saltar a la década del '30, cuando Enrique Laguerre publica *La llamada*. Así inicia un ciclo de obras que le convierten en el novelista puertorriqueño más importante hasta este momento.

Además de las obras de César Andreu Iglesias, especialmente su novela *Los derrotados*, la cual constituye un valioso esfuerzo de adelanto en la novelística puertorriqueña, no podemos pasar por alto una “nouvelle”, a la que su autor llama cuento y los críticos suelen llamar novela. Se trata de *Los vates* de Tomás Blanco. Escrita antes que las de Andreu Iglesias, tiene tanto aliento moderno como aquéllas. Lo mismo ocurre con *La víspera del hombre* de René Marqués.

Entre jóvenes que no logran establecerse y viejos que no logran un justo reconocimiento, hay dos escritores sumamente interesantes: uno, Emilio Díaz Valcárcel, no acaba de escribir su novela, pero por lo hecho no debe tardar ya. El otro, Pedro Juan Soto, con *El francotirador*, acaba de dar un salto del que, a juicio nuestro, sale mucho mejor de lo que él mismo pudo haber esperado.

De la misma manera que nos preguntábamos hace un momento de dónde sale un Zeno Gandía, nos preguntamos ahora, ¿de dónde y cómo salen escritores como Laguerre, Blanco, Marqués, Andreu, etc.?

Este planteo, por sí mismo, constituye un intento de ver la alfombra... pero por debajo. La pregunta que siempre se han hecho críticos puertorriqueños y extranjeros es: ¿por qué no hay novela en Puerto Rico o hay muy poca?

Creemos que es esa la forma errónea de plantearse el problema. En un país con casi medio milenio de coloniaje en las venas —coloniaje que no permite la efectiva madurez que sólo trae la emancipación—, ¿cómo es posible pedirle a ese país una producción que es siempre un producto de madurez, tanto en lo individual como en lo colectivo?

Añádase a esto, y como consecuencia de lo anterior, el separatismo impuesto a esta isla del resto del mundo hispánico, la prohibición de la enseñanza en español en las escuelas, el pernicioso intento de convertirnos en bilin-

gües, y mil detalles en todas las facetas de la vida del país, y se verá que la pregunta auténtica y pertinente es ¿cómo es posible que haya novela puertorriqueña? o, ¿cómo es posible que haya Puerto Rico todavía?

Baste esto por lo que toca a lo estrictamente histórico.

Ahora, ya que no podemos plantearnos toda esa problemática ligeramente esbozada aquí, al menos tratemos de enfrentarla en lo que a la última novela de Soto se refiere. A nuestro entender, la ruptura de uno de los hechos antes expuestos puede aclararnos en parte el problema: ya no hay una separación tan tajante entre Puerto Rico y el mundo hispánico, especialmente el hispanoamericano.

La campaña de descrédito de España, y por consiguiente de “lo hispano”, que se desarrolló en Puerto Rico desde el '98, se resquebraja casi por completo cuando a partir del '36, la guerra española trae a Puerto Rico todo un grupo de exiliados que constituyen el sector progresista e intelectual de España. Sin lugar a dudas, este grupo abre puertas intelectuales; su sola presencia destruye “clichés”; el “españolismo” (no el hispanismo) de ciertos sectores puertorriqueños se afianza, dejando ver nuestra mentalidad colonial; pero, por aquella época, fue más bien positiva esa oleada. El mundo, y Puerto Rico —que a pesar de todo, aún es parte de él— estaba en un determinado recodo del camino y los exiliados españoles, en general, constituían una influencia progresista.

Luego, luego llegó el momento de tapar la colonia; llegó el momento de pasar “el gato por liebre”, de hacer ver “lo liberal que se era”. Como la inmensa mayoría de los exiliados españoles eran liberales, se acomodaron a la situación. De este punto en adelante, los sectores puertorriqueños enfrentan esa realidad, descubren el colonialismo estructural de la mente de los “españolistas” y, sin teorizar, comienzan a distinguir entre “españolismo” e hispanismo. El acomodo de los exiliados españoles dentro del “establishment” queda retratado —aunque con algún defecto— en *El francotirador*.

Así se da la primera ruptura del separatismo al que ha sido sometido Puerto Rico respecto del mundo hispánico.

La segunda ruptura de ese separatismo, a grandes rasgos, la provoca la Revolución Cubana. El efecto que comenzaba a tener en Puerto Rico queda sin embargo decapitado, ahora por la separación a la que se somete a Cuba respecto del resto de América y, especialmente de Puerto Rico. De ahí que sus efectos sean limitados por el momento y se den sólo en algunos grupos aislados. Vía símbolo de esta situación, en *El francotirador* (capt. 5), aparece el episodio del almuerzo de Saldívia, el protagonista, con Sara Valbuena, en un restaurante donde el dueño, antiguo mozo, les resulta “fidelista”. Significa-

¹ Pedro Juan Soto: *El francotirador*. México, Joaquín Mortiz. Nueva Narrativa Hispánica, 1969, 297 pp.

² Francisco Manrique Cabrera: *Historia de la literatura puertorriqueña*. 1a. ed. New York, Las Américas Publishing, 1956, p. 156 ss.

tivamente, el fidelista implica minoría y el lugar implica aislamiento.

Como consecuencia de la revolución hay en Puerto Rico unos 30 000 cubanos exiliados. En términos ideológicos proceden de sectores que eran de derecha y de centro en Cuba; en términos socioeconómicos eran clase media, media alta y alta y, por lo tanto, en términos de preparación profesional, su nivel medio es alto. Su procedencia socioeconómica y política unida al trauma que para ellos constituye la revolución y a la acogida placentera que las autoridades (norteamericanas y puertorriqueñas) y el sector derechista del país les han dado, han provocado un casi absoluto rechazo por parte de las fuerzas puertorriqueñas. Se ha producido así un malestar general por parte del puertorriqueño medio que se ve desplazado por ellos. Esta situación informa en todos sus estratos *El francotirador*. Sin embargo, el nacionalismo cubano está fortaleciendo al puertorriqueño, independientemente de partidos políticos. Hoy, más que nunca, más puertorriqueños se autoclasifican como nacionalistas, cosa inaudita hace escasamente veinte años, cuando la sola mención de la palabra acarrea unos veinte años de cárcel por lo menos.

A esto se apunta en la entrevista de prensa de Saldivia en el primer capítulo de *El francotirador*.

La tercera ruptura del separatismo al que ha sido sometido Puerto Rico respecto del mundo hispánico, se da en términos de Hispanoamérica en general, y viene por el campo de la literatura, específicamente.

Cierto que Rómulo Gallegos llegaba a Puerto Rico, y como él, otros artistas hispanoamericanos. Pero desde los tiempos del auge del Modernismo la literatura de Hispanoamérica no afectaba con tanto impacto al mundo puertorriqueño: hoy, la última novela argentina o mexicana, se agota en corto tiempo.

Estas brechas o aperturas que se han dado en la tela de araña que cubre a Puerto Rico, especialmente la última, son la inyección que nuestra novelística necesitaba para su salto al presente. Y ese presente literario está claro en *El francotirador*; no se trata del planteamiento ingenuo de las "influencias" o "fuentes", y menos en un autor ya formado como Soto, pero lo innegable es su conocimiento a fondo de la actual literatura hispanoamericana. Los juegos con las palabras del Cortázar de *Rayuela*, las posibilidades del punto de vista de la *Aura* de Carlos Fuentes; el mismo procedimiento final del *Franco-tirador* recuerda los *Cien años de soledad* de García Márquez. Y sin embargo, es obvio lo radicalmente distintos que resultan esos procedimientos usados por Soto. Más que "influencias" en el sentido ya trillado, aceptaríamos mejor la idea del positivo intercambio natural entre escritores. Ciertamente, los procedimientos técnicos en una buena novela son inmanentes a la esencia de

la misma y no mero ornato; por otro lado, la prosa de Soto resulta ya muy madura y el género le es muy propio, para "pastiches" e "influencias". Digamos mejor, que todo este juego técnico está en el aire.

Es, al menos en el caso de Puerto Rico, la actual literatura hispanoamericana y especialmente su novelística, la que ha despertado su orgullo hispano; la que ha traído un modelo, no de un país, sino de los sectores progresistas que aparecen a través de todo el continente.

Para adentrarnos en la obra debemos considerar el trenzado de realidades y posibilidades que percibimos fácilmente desde la primera lectura. No ha sido mero capricho de pirueta técnica, ni rebuscada ingeniosidad, lo que motiva este cruce. Ese medio usado, era el único que podría proporcionar la visión de la lucha interna del protagonista. Se trata, por tanto, de la puerta abierta que nos lleva del asunto y la acción, hacia la estructura; se trata del resultado del imperativo interior a que monta la interacción épica del personaje con la situación; se trata, en fin, del fundamento estético de la estructura de la obra, a partir de la intencionalidad del autor.

Como, al decir de Lukács, "la intención" brota del esfuerzo del autor por reproducir la totalidad de sus datos con los medios literarios oportunos, aquí, la trenza técnica y la contradicción interior del protagonista son una y la misma cosa; es decir, "la forma específica de este contenido específico".³ De otro lado, esa forma representa la polarización social, económica y política del mundo al que se remite de continuo la novela de Soto.

El asunto, en los capítulos de la realidad poética, nos presenta la llegada a Puerto Rico de un profesor visitante cubano, fuera de Cuba desde la época de Prío, y su disgusto ante la situación política general de Puerto Rico, y específicamente de la Universidad; es decir, el papel político de ese centro, su control en manos de extranjeros —exi-

³ Georg Lukács: *Significación actual del realismo crítico*. México, Ediciones Era, 1963, p. 21.

liados españoles y cubanos—, el anti-nacionalismo, las cobardías de los pequeños funcionarios, la degenerada semántica y sus situaciones dobles (rector vs. gobernador; doble ciudadanía, dos banderas, nacionalismo bueno y malo, socialismo malo y bueno, dos lealtades...)

En este sector de la novela, la presentación proviene de una clara intención "ilustrativa"; esto determina que los sectores de vida que se nos presentan estén estructurados en formas convencionales, típicas, como, por ejemplo, una recepción en la casa del rector; una conversación con un vecino cubano exiliado; una fiesta campestre para conocer al gobernador y otras personalidades; un primer día de clases; una primera reunión de facultad; etc. Como vemos, se trata de una sucesión de situaciones típicas (dentro del cuadro puertorriqueño, desde luego) que casi constituyen, en cierto modo, motivos.

Como la novela se presta para ser interpretada como "novela de clave", se hace necesario en este momento un comentario al respecto. Novela de clave, es decir, novela en la cual cada personaje —o algunos— no es más que el retrato de una persona (por lo general, de una "personalidad" específica), *El francotirador* no lo es. Este tipo de novela resulta bastante —demasiado diría mejor— ingenuo para darse en un momento en el cual la novelística hispanoamericana alcanza su mayor complejidad y, si se quiere, rebuscamiento.

Aparte de todas sus otras intenciones, una "novela de clave" tiene siempre en su centro de propósitos el de poner en evidencia a las personas disfrazadas en ella. Esto, bien podría restarle el mínimo de universalidad necesario a toda obra de arte, si las personas aludidas no son reconocibles en tiempo y espacio amplios; y si el único propósito del autor era éste, el valor de la obra será efímero, periodístico... del momento.

Además de crear una objetividad propia —y esto es lo esencial en la obra de arte y, sobre todo, en la de ficción—, la obra literaria novelística lo ha de hacer con sus elementos estructurales, y los personajes constituyen uno de esos elementos.

La mayor o menor "verdad" psico-



lógica de los personajes es independiente del valor total de una novela. Lo importante es que estén trabajados en forma tal que encuadren bien dentro de la totalidad de la estructura; que sean como la totalidad de la estructura necesita que sean.

En muchas grandes novelas de hoy, *La ciudad y los perros*, por ejemplo, los personajes son esquemáticos. Algo similar ocurre en *El francotirador*, con la excepción del protagonista, desde luego. Esto no lo señalo como defecto; si así fuera, la obra no tendría mérito. Lo señalo, repito, no porque esté mal sino porque es así por razones estructurales.

Los personajes de *El francotirador*, menos el protagonista, son esquemáticos pues quieren reflejar un ambiente vacío, superficial, y porque vistos, como lo son, por un personaje central extranjero, deben reflejar también la imposibilidad de éste para captarlos en profundidad. Fallar en esto habría sido un error de perspectiva.

Ahora bien, si ésta es la situación, los personajes no serían "portadores de mundo", no representarían un mundo, un lugar concreto, específico y, como consecuencia, la obra sería la novela de ningún sitio, una abstracción, Bizancio al acecho. Esta situación lleva al autor a echar mano de lo general, de lo "grupal".

En *El francotirador* se nos presenta, no a los exiliados españoles en sus individualidades, sino como grupo. El autor toma el cargo de uno, la actitud de otro, un rasgo físico o moral de otro, y esto, unido a una opinión colectiva sobre ellos y a la personal del autor, da ese tipo de personaje.

Otro modo de caracterizar usado por Soto, consiste en combinar rasgos físicos de personas. Esto indica que Soto quiere, no hacer retratos morales, físicos y de detalle biográfico al modo de la "novela de clave", sino que intenta presentar unos seres que por su engranaje cumplen determinadas funciones dentro de una zona históricosocial determinada.

Personajes esquemáticos, situaciones típicas, hemos dicho, indican el continuo intento de apuntar una vida vacía, un mundo superficial. El autor, a través de su personaje, lo subraya en forma directa también:

La cantidad de gente allí reunida me asombra. Reunión íntima, dijo Bermúdez. ¿Cuánto mide a lo largo y a lo ancho su intimidad? (p. 52)

Dentro de este primer sector que consideramos, aparece el "leitmotiv" del amor, o mejor, del sexo. Un intento pueril inconcluso con una monja; una tal Cathy del pasado, recordada sin nostalgia... y a veces; unas relaciones sexuales con la estudiante venezolana Sara Valbuena; una significativa noche con una prostituta, un intento frustrado con una joven y hermosa compatriota, discípula y "empresario"; efecti-

vamente, mejor decir sexo que amor, ni siquiera amor neurótico.

El sexo, en términos de Saldivia, además de una sensualidad peculiar normal, constituye un mecanismo de evasión. Esto se ve claramente por lo ligado que está con el tema político y por la distancia objetiva con que ve a la mujer:

Hace un sol cubano para una aventura venezolana. Bolívar, Manuela... Martí y sus incontables romances. Mejor le cito a Martí a cada vuelta. Romanticismo cubano. Martí liberó a un pueblo: Peralta no es más que un cerebro en camisola [...]

Se sonroja mi pobre Maritornes, dándome la mano que acaricio en vez de apretar formalmente.

—¿Cómo anda Fidel?

—Dando duro y seguro, según me cuenta el Times.

—¿Saldrán los yanquis de Guantánamo?

—Me está difícil, pero no imposible.

Política, política, política. ¿De eso vamos a hablar? Un cubano impaciente, lustrado, con su cara corbatica al sol, no está para esas cosas ahora [...]

Intelectual, la mujer. Jodida vida. Todo se irá en conjeturar sobre la inmortalidad del cangrejo, cuando intento empujarla hacia la cama. (pp. 82-83)

Pero el sexo como evasión y aun como "amor neurótico", como prueba de virilidad para la cual un hombre maduro necesita una mujer joven, puede ser frustrante, y en este caso lo es. Sin embargo, el "leitmotiv" tiene aún otro nivel, más profundo, en la relación con la prostituta. Veamos:

Su cabeza en la almohada, vuelta hacia mí, descansa con los ojos cerra-

dos. No ronca ya, aunque anoche, después de la acción, me obsequió tañidos de pecho para el resto de la vida que no hemos de compartir. Su cuello trigüeño guarda en plisados los lustrados padecidos en el oficio, los mojicones propinados por los chulos, las caricias abonadas por todos sus clientes. Su nombre es Tú, y mirándola desde aquí, echado sobre la otra almohada de funda olorosa a detergente, descubro en ella el parecido con todas mis mujeres.

Por las celosías de aluminio que dan al espacioso balcón alto, interviene la mañana con todos sus ruidos... Desde arriba del moderno cabezal de cama con espacio para libros —repleto, en vez, de agujas y redcillas y efectos de tocador—, el Perpetuo Socorro vela por nosotros y por todos los que han compartido, comparten y compartirán con ella este desmuelleado colchón. Junto a la estampa religiosa han sido fijadas las páginas a color de un artículo sobre Santo Domingo sacado de Life.

Sin embargo, ella dijo anoche ser de Bolivia. Barrio Chavaleta, La Paz, para mayor exactitud. Miente, probablemente. Y quién no en este oficio de pasados deshechos y fortunas por hacer. Miente como mentiría yo, y como alguna vez me han mentido todas mis mujeres. Naturaleza de sujeto infeliz, el más popular espécimen en este reparto asignado a la comedia. De Cathy tiene —o tuvo a la luz de esa lámpara, bajo el peso de mi cuerpo— la mirada autoritaria vertida desde un prisma castaño en vez de azul. De Sor Teresa son su boca apulpada y los pequeños pechos. De Sara las manos un tanto pelotudas, de gruesos dedos, aunque nada efusivas. Y de Patricia ese algo artificioso don de gentes, más las curvas nada artificiales.



Tú es su nombre, porque el nombre de la pila bautismal se lo calla. Ni siquiera me cuchicheó anoche otro cualquiera con que llamarla. Es quien yo quiera que sea. No le da importancia a ello, ya que sus mentiras todas están armadas para identificarla como la Hembra por antonomasia: atractiva, agradable, necesaria. Paséase por ese bar de la planta baja con su vestido rosa y su hato de cabellos negros recogidos con cinta a un lado de la nuca, muy chic, y sólo bebe agua de chirle que hace a todos pagar a precio de whisky. La Hembra: desinteresada en cuanto a su propio placer, púdica para no alarmar al más púdico cliente, pronta a conferir deleites. Distinta de las otras en el bar sólo por virtud del acento indefinido. Porque hay charras, y hay ticas, y hay curazoleñas, y si los escrúpulos tontos no me paran hubiera solicitado a una habanera. (pp. 172-174).

Entrebordada en la descripción de la prostituta aparece toda la serie de mujeres en su vida, confirmando esto el valor del llamado "amor" para él, al quedar todas incluidas en ésta.

En segundo término, tenemos una identificación del protagonista con la prostituta, la cual se convierte en su imagen reflejada en el espejo, y queda nominada: "Tú".

Si ella vende su cuerpo, él vende su intelecto —recordemos que los ayudantes del gobernador, auxiliados por Patricia, han escogido a Saldivia para que escriba la "gran novela" sobre su líder; le acechan y le tientan con dinero... y él está indeciso y a punto de capitular.

Saldivia, recordemos, se ha descubierto como un nacionalista cubano. La pregunta irónica que Sara Valbuena, al conocerlo, le hace: "¿Y qué hace un nacionalista fuera de su tierra?", pregunta sobre la cual él vive, queda en carne viva al identificarse él con la prostituta.

—Perdona, chica. En Santo Domingo también hay mar.

—No soy dominicana, bah. Soy de donde me da la gana, viejo." (p. 178)

Es decir, no es de ningún lugar, no tiene raíces, no es nada, no es nadie; por eso cuando él se aleja de donde ella vive, piensa lo siguiente:

No hay tendidos de ropa, ni enredaderas, ni muebles de aluminio y tiras coloreadas. Allí no vive nadie, aunque todos los cuartos estén ocupados. (p. 179)

y precisamente por ella ser "nada", "nadie", es su propio reflejo en un espejo, por eso es "Tú". Así queda él, degradado, a la venta.

Porque si bien es cierto que cada cual tiene su precio, yo no he podido aún determinar el mío. (p. 182)

Como es sabido, el problema mayor

de la prostituta extranjera en Puerto Rico en el que le plantea el Departamento de Inmigración. Él ha tratado el tema con "Tú". Luego, ya almorzando en San Juan, pensando en no venderse a los ayudantes del gobernador, piensa, colocándose en el lugar de la prostituta:

Porque ellos, si me niego ahora a firmarles el contrato acaso puedan armarme trampa con Inmigración. (p. 182)

Él también está en un burdel, en un gran burdel donde todo se vende

Y yo me voy por ese pasillo escaso de luz, a mitad del cual hay un teléfono de mesa y un directorio de sucias hojas abarquilladas, mientras Tú cierra la puerta y todavía deja oír del otro lado sus carcajadas. Muchas puertas. ¿Cuántas de cuántos lugares de nuestra América hay en tu burdel puertorriqueño? (p. 179)

Antes hemos indicado que la novela se da en dos planos, paralelos, zigzagueantes y desplazándose continuamente de uno a otro. Estos dos planos, el de la realidad poética, el aquí, que es Puerto Rico, y el de la posibilidad poética, el "allá", que es Cuba, no están contrapuestos. Son, más bien, la continuación lógica posible el uno del otro. Es decir, si él se ha de quedar en Puerto Rico, buscando un "hacer" (acción) que dé sentido a su vida, sólo puede "moverse" (acción) hacia lo contrarrevolucionario.

Pero para Saldivia, el "aquí", Puerto Rico, es: vida cómoda, enajenación, desarraigo de su tierra y su problemática, ocuparse exclusivamente de su bienestar personal, someterse a un orden que se le aparece como engañoso e hipócrita, prostituido en su quehacer intelectual en aras de lo anterior. Ahora bien, si Saldivia es un personaje creado dentro de la tradición realista, como definitivamente lo es, el rechazo de su mundo implica su autorrechazo y su disolución,

pues en una persona o personaje "el elemento históricossocial, con todas las categorías que implica es inseparable de lo que Hegel llamaba su realidad efectiva, de su ser en sí, de su modo ontológico esencial".⁴

Esto confirma su identificación con "nadie", o sea, con "Tú", y queda claro en la huida de sí mismo.

Por eso va uno de bar en bar, huyendo de los libros que no ha leído, incapaz de concentrar en cosas serias, consciente siempre del ojo fiscalizador de una cuartilla en blanco, hasta que acaba con unas cuantas prostitutas de nuestra América y es algo así, Tú, como acabar en casa: complacido de la aparente novedad, nada asombrado, porque aun cuando no se lo hubiera dicho a sí mismo uno sabía de tal lugar y de tal juego por la similitud de ello con lo de uno. (p. 182)

Un hombre en esta situación, para poder soportarla —y esto es otra apoyatura interior de la técnica—, ha de hacerse una ilusión. La de Saldivia consiste en ver un "futuro", que tenga sentido y que responda a su presente, si es que él ha de aceptar ese presente. (Véase aquí en la fuerza de lo condicional en la vida puertorriqueña de Saldivia, la razón del amplio sector hipotético técnico de su vida contrarrevolucionaria en Cuba.) De ahí que muestre, como sueño o ensueño, en futuro y con condiciones, el posible desarrollo lógico de su presente en Puerto Rico, y como actor en la escena cubana.

El título del ensayo que Saldivia está escribiendo, "El cubano, actor fuera del tablado", como vemos no es nada ingenuo. Recoge la idea del marginado, a la vez que el deseo de una verdadera acción o dinamismo.

De estas dos ideas me interesa ahora examinar un poco la segunda, ya que hemos aludido a "realismo", "acción" y "quehacer" en varias ocasiones. Saldi-

⁴ Lukács. *Op. cit.*, p. 21.

III



IV



via nos deja ver que vive sobre la creencia, primero, de una continuidad colectiva y personal del hombre que forzosamente se convertirá en historia; y, segundo, sobre la creencia de un movimiento hacia un futuro. Si no creyese lo primero, el tiempo se le aparecería como interrumpido, como una suma de instantes separados e independientes. De ser así, sólo se ocuparía de su presente y los capítulos del "futuro posible" no se habrían escrito. Pues bien, trasladando esta concepción a lo personal, encontramos que "acción" no es mero movimiento, sino que es movimiento con sentido. De ahí que Saldivia sea un "activista". Esto, que arroja un poco de luz sobre el título de la novela, nos explica que aunque él se ve en Cuba como mero observador, jamás como terrorista, sea un "activista". Es una forma de explicar el papel del intelectual en la revolución, tan legítimamente revolucionario como el del guerrillero.

Y aquí llegamos a uno de los problemas de la obra que cae en la zona de "lo no dicho". Saldivia, intelectual, busca una acción (para que su vida tenga sentido) y de ahí se genera todo el sector de los capítulos imaginarios. Por otro lado, hay una duda en él que va más allá de la que supone el escoger partido y que es precisamente la de la naturaleza de su función dentro de la revolución. Esto que el personaje jamás plantea directamente se ve en sus confrontaciones con Carmelo y Efraín y queda contestado, al final de la novela cuando el protagonista dice:

Y yo, ¿cómo explicar un artículo de fe? Creo en mí y en mi pueblo revolucionario. Juntos podemos hacer grandes cosas. Y somos dos, el hombre de la carabina y yo, interpretando su razón y sus sentimientos. Argüiremos a veces, el hombre de la carabina y yo. Buscaré convencerlo, cuando lo crea equivocado. ¿Quién tiene la razón? Cualquiera, él o yo. ¿Quién ha de enforzar una opinión? Ambos, él y yo. Yo, con mis razones. Él, con las suyas propias y... la carabina. ¿Temerle? Ocurra lo que ocurra —rusos o no—, mi lugar está allí. (pp. 296-297)

Los capítulos que presentan una realidad poética posible, aunque constituyen eso, la visualización de meras posibilidades, al no ser mecanismos de evasión sino examen de conciencia prospectivo, no le restan al realismo fundamental de la obra.

En primera persona desde el punto de vista del protagonista también, este sector conserva escenas típicas —una celebración del 26 de julio, una reunión clandestina, una conferencia, un viaje en autobús, el encuentro con un campesino hospitalario, una pelea con un guajiro, un interrogatorio, etc., pero todo atenuado por su origen fantasmagórico; el cual, a su vez, se atenúa con un detallismo cotidiano.

Estos capítulos, interpolados y apri-



sionados por los de la realidad poética, puesto que son posibilidad que parte de aquella realidad, desdoblamiento o prolongación imaginaria de ella, como tal, presentan todo un juego de contrastes y paralelismos con sus contrapartes que un examen estilístico revelaría como puntales de los elementos de ambigüedad e ironía en la obra.

El sector de la realidad posible es, en cierto modo, una apertura a un marco más amplio que aclara la realidad específica de Saldivia. Este procedimiento tiene por objeto aquí, entre otros, esclarecer las causas, urgencias y motivos del sector real; y con su estructura de novela por entregas, además de alterar continuamente el ritmo narrativo total, queda como una objetivación simbólica del suceder de primer plano. Todo esto provoca que lo específicamente novelesco se dé en su esencia, ya que el destino humano —la vida de Saldivia— queda referido a una posibilidad y a un marco más amplio. Es decir, es la historia de un hombre en una situación en la cual hay o puede haber muchos. De hecho, la situación de Sara Valbuena ilustra, en forma concentrada, la novela de Saldivia

—¿Regresará pronto a Caracas?

—Tal vez. Ya hace rato que Romulito no está en el tablado. Leoni... Leoni cesará pronto, y vendrá otro casi gemelo. Bah, supongo que ya está bien de escapar de mis condiciones venezolanas. Habrá que sufrir allí mismo lo que sea, como cualquier hijo de vecino. (p. 84)

La presentación de estos dos planos no supone una síntesis de contrarios pues son paralelos y continuos y, en su acercamiento paulatino, llegan a confluir y a integrarse. El momento de la decisión de Saldivia, momento que no aparece en la novela, queda revelado en la integración de los planos compuesta por la muerte del posible Saldivia contrarrevolucionario y su reunión final con

Velázquez. Sin embargo, la forma de controversia dialéctica queda en evidencia en la interacción que se opera entre el personaje y las dos realidades con las que se confronta. Esto, que apunta desde cierto ángulo al título de la obra, es una muestra más del principio realista de la creación de personajes en esta novela.

En lo que a la relación del autor con su lector se refiere, en *El francotirador* hay un elemento que consigue una mayor unión, un mayor acercamiento con el lector, además del que ya proporciona de por sí el punto de vista narrativo empleado. Se trata de que la novela se nos presenta, ella misma, sola. Su primer párrafo lee así:

La limousine se desliza lenta por la carretera, a pocas cuadras de la universidad que ya avizoro. Torre. Verja de hierro. Césped. Arquitectura morisca de relumbrón. No se parece en nada a la de La Habana, aunque camino del aeropuerto he creído en ocasiones venir por Rancho Boyeros rumbo a mi capital añorada, detestable, libre y clausurada. Mi capital de hace veinte años, que no de ahora. (p. 9)

Es decir, ese mundo que no existía para nosotros antes, comienza a desenvolverse solo, hacia adelante y hacia atrás, línea tras línea, pariendo la vida de Saldivia a la vez que él lo va fundando, como novela de personaje que es, al fin y al cabo; pero, al llegar al último párrafo de la novela nos encontramos con lo siguiente:

La limousine se desliza lenta por la carretera, a pocas cuadras de la universidad que ya avizoro. Torre. Verja de hierro. Césped. Arquitectura morisca de relumbrón. No se parece en nada a la de La Habana, aunque camino del aeropuerto he creído en ocasiones venir por Rancho Boyeros rumbo a mi capital añorada,

detestable, libre y clausurada..." (p. 297)

Así, cuando la novela termina en forma igual a la que comienza, nos va a iniciar en una historia y un personaje que ya conocemos. Por lo tanto, se trata de un narrador más cercano aún, de un viejo amigo. Este procedimiento, además de acercarnos al narrador, denuncia una complicada concepción del tiempo —lineal y cíclico, a la vez—; trae una nota optimista en la posibilidad de un revivir, de un volver a empezar; despista con la ironía y la ambigüedad de la amenaza de una imposibilidad de reiniciar una vida en forma distinta a la comenzada:

Desde aquí mismo escribo, aunque las palabras se me traban. Tácholas de esa pared con un parpadeo. Comienzo de nuevo. Y de nuevo. Y no sirve, y maldigo, y vuelvo a probar, y con grave lentitud paso a la oración que la oración anterior me exige. Y por fin comienza a cobrar forma en la pared este párrafo que me crece dentro:

"La limousine se desliza lenta por la carretera, a pocas cuadras de la Universidad que ya avizoro. Torre. Verja de hierro. Césped. Arquitectura morisca de relumbrón. No se parece en nada a la de La Habana..." (p. 297)

Por otro lado, genera interrogantes al final, tales como: ¿se repetirá la narración en un ciclo de nunca acabar?, ¿será otra vida?; en fin, como decía Julio Ortega en *La contemplación y la fiesta*: "hay otra novela después de la última página".

Saldivia es un desplazado espiritual. Vivía sobre unas creencias que a su vez entroncaban en unas realidades. Desaparecidas sus realidades, se esfuman

las creencias y queda flotando en la nada.

La desaparición de esas realidades sin que él lo haya notado es posible por su desarraigo. Este desarraigo lo ha convertido en un exiliado moral con un anticastrismo equilibrado por su rechazo de su realidad (Puerto Rico).

Por lo tanto, nos quedamos con un hombre sin mundo tanto en términos subjetivos como ontológicos; y..., sin mundo en términos sociales también. O sea, un espectador ante dos realidades que se le dan como en un escaparate. De ahí su crisis, sus luchas internas, su actitud crítica que señala defectos a uno y otro lado: por eso es un *Francotirador*... de ahí su capacidad histriónica de pasar por lo que no es, de "camouflage", de atacar todo.

Sin embargo, ser un francotirador, también implica una soledad, una vulnerabilidad, un riesgo... también eso está en la novela.

La técnica y la estructura y los niveles de la obra están determinados por la creación de este personaje. Así, la novela, además de ser una "épica de personaje" (cosa que explica su continuidad más allá de su fin), además de esto, requiere que el personaje se transforme en la problemática misma que se plantea.

Por eso Saldivia es algo más que un cubano que va o no va a Cuba; que va como contrarrevolucionario o como revolucionario. Saldivia personifica una lucha de principios; el problema del liberal, el problema del nacionalista, etc., frente a la revolución socialista y a su deber como intelectual ante su mundo.

La estructura del género —novela de personaje— es tan intensa que el personaje mismo la porta. Esto, sería más propio del cuento. De ahí que la novela sea el cruce de dos cuentos largos o "nouvelles"...



amor—, el problema va afirmándose y, al mismo tiempo, diluyéndose, llegando a un punto en que, precisamente por abstraerse, se concreta. El maestro —Eduardo— lo señala, en los siguientes términos: "...al final ella es una sola y encuentra la unión y lo otro, lo que está fuera y dentro de ella: su amor".

En esta novela —como en *La cabaña*— García Ponce muestra, creo que definitivamente, su madurez de escritor. Desmenuzando una situación dada, funcionando analíticamente —lo cual señala una vez más sus ligas con la literatura y la filosofía alemanas—, el autor de *El libro* ajusta su idioma, lo adecúa —desnudándolo— a una atmósfera que no necesita complicar con grandes entrecruzamientos de planos ni de tiempos para que sea densa y rica.

Su fuerza, en realidad, radica en la situación misma, en la manera de exponerla y en el manejo de las ideas que, en manera alguna, se desvincula de la acción ni del mundo emotivo de los protagonistas del drama.

Así, la narración lineal, tradicionalísima, va marcando una estructura clara, casi preceptiva y según los cánones de lo que era —y es todavía para algunos— "saber escribir una novela", esto es, con planteamiento, nudo y desenlace.

Este proceso está marcado por una palabra alemana que García Ponce puntualiza que es intraducible: *vollendung*; y significa "una realización última, una consumación, que está un poco unida a la muerte de lo que se alcanza, así que en cierta forma es también un fin o tal vez un nuevo principio, desde un punto absoluto".

En estos términos, el encuentro de Eduardo y Marcela tiene que producirse como realización última, en cuanto tal: nace y muere, se consume, pero simultáneamente permanece, se afianza como absoluto, como punto de partida de nuevas y fungibles consumaciones. Sólo entonces puede tener Marcela su amor, que es algo que "está fuera y dentro de ella", que le pertenece como

enseñar es pervertir

Por Miguel Donoso Pareja

Juan García Ponce conoce a Musil y se apoya en él. Lo hace ahora sin eufemismos, a partir del recurso fácil —y por lo mismo muy funcional— del maestro de literatura que, en el devenir de su curso, habla sobre *La realización del amor*.

La cuestión, por cierto, implicaba un desafío: enfrentarse a Musil en su propio terreno, ya no como influencia, entonces, sino como referencia. Y García Ponce sale bien librado, a pesar de una que otra tiesura en los diálogos que, a ratos, no puede evitar.

*El libro** se abre con una clave fundamental: "Enseñar es pervertir." Así, el conocimiento como pérdida de la

inocencia se vuelve, como dice el propio Musil, en el sustratum de los "hombres de la posibilidad", es decir, con la "facultad de pensar en todo aquello que podría igualmente ser, y de no conceder, a lo que es, más importancia que a lo que no es".

De allí, por eso, que la relación que va estableciéndose entre el maestro del cuento y una de sus alumnas —situación que es propuesta analítica, acertada y minuciosamente por García Ponce— sea "viva y sea tan concreta y al mismo tiempo pueda ser otra, como si estuviera dividida en dos y esas partes nunca se tocaran, a pesar de que las dos le pertenecen y las dos son ella".

Planteado así —a partir de Claudine, la protagonista de *La realización del*

* Juan García Ponce: *El libro*. México, Siglo XXI, 1970, 158 pp.