

La prosa de ficción en la vanguardia puertorriqueña

Para Jesús

«Yo no propongo la justicia. Traigo la amistad cómplice. Un sentimiento de fiesta, de licencia de placer pueril, endemoniado»

(Georges Bataille)

CONSIDERACIONES GENERALES

La existencia de una prosa vanguardista puertorriqueña es una cuestión que parece no haber sido formulada por los estudiosos del tema. La ausencia de crítica literaria y de menciones de dicho término hace pensar, en un primer acercamiento, que en realidad nunca hubo tal manifestación literaria. Las investigaciones publicadas acerca de las vanguardias puertorriqueñas, es decir, la producción literaria de los años veinte a los treinta se centran fundamentalmente en la poesía. El excelente trabajo de Luis Hernández Aquino *Nuestra aventura literaria*¹ da a conocer aquellos movimientos literarios que proliferaron de forma asombrosa desde el año 1913 al 1948. Los llamados «ismos» van desde el Pancalismo (creado en 1913 por Luis Lloréns Torres), el Panedismo, Diepalismo (1921, José Isaac de Diego Padró y Luis Palés Matos), Euforismo (1922, Vicente Palés Matos, Tomás L. Batista), el Grupo de los Seis (1924), Vanguardismo o Girandulismo (1924, 1925, Evaristo Ribera Chevremont), Noísmo (1925-1928, Vicente Géigel Polanco y Emilio Delgado), Atalayismo (1929-1935, Margenat, Clemente Soto Vélez,

¹ Luis Hernández Aquino: *Nuestra aventura literaria*, San Juan, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1966.

Francisco González Alberty, Luis Hernández Aquino), hasta el Integralismo y el Transcendentalismo. Vicente Géigel Polanco afirma que todos ellos tienen una función determinante:

...combaten lo absoluto, lo falso, lo que carece de emoción genuina; provocan un despertar y alisan aptitudes para la obra de valedera creación, que es hoy fecunda cosecha de nuestras letras.²

Sin embargo, la prosa se libra de este cometido, pues las referencias a ella en los manifiestos de los citados istmos son en general escasas o poco orientativas. Así en el Panedismo y Pancalismo se alude a que «todo es verso en el lenguaje humano» y lo que habitualmente se denomina prosa «es la más alta y profunda combinación métrica», incluso se llega a decir que «la llamada prosa no existe» y que tanto el verso como la prosa son iguales en el ritmo y sólo la rima marca la línea divisoria entre los dos³. Evaristo Ribera Chevremont hace una mínima referencia a la prosa en su «LLamamiento» donde pide «un arte de selección dentro del verso y la prosa de espaldas al aplauso y al vocerío de las masas inconscientes»⁴. La prosa, por tanto, sirve como instrumento de transmisión de las «nuevas estéticas» en manifiestos, propuestas, ensayos y artículos periodísticos. La de ficción en cambio queda desconectada de las innovaciones poéticas y recorrerá otros caminos más conservadores. No obstante, la proliferación de estos movimientos estéticos tan fulgurantes no podrá aislar totalmente de su influencia a la obra narrativa. A la falta de definición de la prosa vanguardista en los manifiestos de la época, se le añade otra dificultad de tipo material y técnico: los textos suelen publicarse de forma dispersa en periódicos y revistas, de modo que muchos de ellos no se conservan y otros son ilocalizables, así sucede con algunas novelas o libros de cuentos que se han considerado vanguardistas o al menos portadores del germen, como por ejemplo la novela *Sebastián Guenard* de José I. de Diego Padró, *Proloquios* (1929) y *Escalio* (1937) de Clemente Soto Vélez.

Como en otros países de Hispanoamérica, la vanguardia tiene un desarrollo histórico desigual en cuanto a la temporalización de los géneros. Mientras que se escriben poemas como «Orquestación Diepálica» de J.I. de Diego Padró y Luis Palés Matos, «Canto al Tornillo» de Vicente Palés Matos o «Motivos de la rana» de Evaristo Ribera Chevremont, el cuento y la novela permanecen anclados en el modernismo e incluso en

² Vicente Géigel Polanco: «Los ismos en la década de los veinte», en *21 conferencias*, San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1960, pág. 289.

³ Estas ideas son propugnadas por Luis Llorens Torres y han sido recogidas de Luis Hernández Aquino: *op. cit.*, pág. 223.

⁴ Estas afirmaciones aparecen en «LLamamiento». *Ibíd.* págs. 237-238.

un romanticismo y realismo decimonónicos. En las antologías de cuentos y en las historias de la literatura aparecen continuamente los apelativos mencionados. Cesáreo Rosa-Nieves en *Plumas Estelares en las letras de Puerto Rico*⁵ menciona el modernismo cuando se refiere a la prosa de ficción escrita entre 1907 y 1921, el postmodernismo comprenderá desde 1921 a 1945. Lillian Quiles de la Luz en *El cuento en la literatura puertorriqueña*⁶ señala el mismo período para el modernismo. *La antología general del cuento puertorriqueño*⁷ de Cesáreo Rosa-Nieves y Félix Franco Oppenheimer amplía las fechas y considera que el modernismo abarca desde 1907 a 1945. Concha Meléndez en «El cuento en Puerto Rico»⁸ cree que el cuento atraviesa una época anterior y posterior a Asomante e incluye al modernismo dentro de la primera etapa y como una tendencia más del momento. En este mismo artículo se cita la *Antología puertorriqueña*⁹ de Rosita Silva de Muñoz publicada en 1928, que contiene un interesante prólogo de Federico de Onís en el que se comentan las distintas tendencias cuentísticas del momento:

Se ven en esta antología luchar dos tendencias contradictorias que han contribuído a formar el alma americana: la tendencia universal y cosmopolita, abierta a toda influencia externa que se refleja en los cuentos que podríamos llamar literarios, y cuyos temas, emociones y técnicas no tienen nada privativo de Puerto Rico, y la tendencia «criolla» que convierte en materia artística la vida misma de los campesinos puertorriqueños.¹⁰

Puede deducirse de estas afirmaciones que desde principios de siglo hasta 1945 aproximadamente coexisten varias tendencias en la narrativa que van a ser consideradas como signos distintivos de una década y también del vanguardismo; me refiero a lo que Gloria Videla denomina «neocriollismo» de los 20, indagación en el «ser nacional» o «ser americano» en oposición al «universalismo»¹¹. En el *Segundo manifiesto euforista de*

⁵ Cesáreo Rosa-Nieves: *Plumas Estelares en las letras de Puerto Rico*, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1971.

⁶ Lillian Quiles de la Luz: *El cuento en la literatura puertorriqueña*, Puerto Rico, Editorial de la Universidad, 1968.

⁷ Cesáreo Rosa-Nieves y Félix Franco Oppenheimer: *Antología general del cuento puertorriqueño*, Barcelona, Rumbos, 1959.

⁸ Concha Meléndez: «El cuento en Puerto Rico», en *Asomante*, Puerto Rico, enero-marzo 1955, págs. 39-68.

⁹ Rosita Silva de Muñoz: *Antología puertorriqueña*, San Juan, Imprenta Venezuela, 1928.

¹⁰ Concha Meléndez. *Op. cit.*, pág. 10

¹¹ Estos conceptos aparecen en el artículo de Gloria Videla de Rivero: «El 'Hombre Entero' Hispanoamericano en el friso de los vanguardismos literarios» en: *Direcciones del vanguardismo Hispanoamericano*, Mendoza, Argentina, Universidad Nacional de Cuyo, 1990, tomo I, págs. 298-305.

Vicente Palés Matos y Tomás L. Batista se proclama la «grande República Eufórica Americana», cantan al «continente uno, único» y al fenómeno de fusión pan-americano a través de las Antillas. En la *Declaración de principios del Movimiento Integralista* se va aún más lejos y se pide la creación de una verdadera identidad cultural puertorriqueña:

urge la vinculación de nuestra cultura, en su totalidad, con las fuentes de nuestra autonomía, con la realidad etnológica y geográfica puertorriqueña, para de esa manera crear una realidad y filosofía propias.¹²

A pesar de que los apelativos utilizados para describir la producción prosística de estos años coincidan algunas veces con la terminología y la temática atribuida al vanguardismo, los cuentos y novelas se fosilizan, y de nuevo persiste el interrogante sobre las razones de este anquilosamiento. Para ello es imprescindible recorrer el ámbito histórico-social que envuelve a la isla en esta época. Tras la guerra hispanoamericana Puerto Rico pasa a ser posesión de los Estados Unidos en 1898 y se establece un régimen militar que dura hasta 1900, fecha en la que se instaura el régimen civil. Desde entonces hasta 1917 Puerto Rico estuvo regido por la ley Foraker y a partir de ese año se concede la ciudadanía estadounidense. A estas circunstancias se une la tardía creación de la Universidad de Puerto Rico (1903) y las consecuencias económicas y sociales que supuso el cambio de soberanía. En el período de los «trusts», el negocio de la caña, el tabaco y el café, decae y gran parte de la burguesía y del campesinado se arruina. A su vez, la implantación de nuevas costumbres provoca un miedo atroz a la desaparición de lo propio (sobre todo el idioma español) y estalla una auténtica conmoción social que trae consigo la paralización cultural. Tras la lenta recuperación y aceptación de la situación surgen otros conflictos que serán analizados por *Revista de las Antillas e Índice*. En estas publicaciones se desarrolla, especialmente de 1910 a 1930, un continuo debate sobre la identidad y la esencia de lo puertorriqueño. En 1930 se publica una encuesta en *Índice*: «¿Qué somos? ¿Cómo somos?». Varios intelectuales dan su opinión cuando se les pregunta sobre si la personalidad del pueblo puertorriqueño está lo suficientemente definida o si existe un ser genuino e inconfundiblemente puertorriqueño. Frente a los que defienden lo hispánico por excelencia —como José I. de Diego Padró— se encuentran los que se decantan por el espíritu de la antillanidad —Luis Palés Matos—, el jibarismo y lo afrohispano y, por último, los que optan por la universalidad y el americanismo.

¹² Luis Hernández Aquino. *Op. cit.*, págs. 231 y 253.

El problema de la identidad, caballo de batalla de muchos intelectuales del momento, siguiendo quizás el espíritu noventayochista español, se expande por todos los periódicos y revistas del país, así como en libros de ensayo y manifiestos. Félix Matos Bernier en 1907 en el prólogo a su libro *Isla de arte* cree que la literatura debe ser el espejo donde se refleja el alma y el sentimiento del pueblo puertorriqueño. Sebastián Delmau Canet aludía en *Crepúsculos Literarios* a la decadencia intelectual por la que pasaba su país en 1903, fruto según él de la «lucha de razas» que no ha dejado tiempo para ocuparse de las artes. José A. Balseiro en 1925 también reflexiona sobre la pérdida de identidad del puertorriqueño¹³. Estas preocupaciones van a ser el punto de partida de la «generación del 30». La prosa, atrapada en divagaciones teóricas de carácter histórico-social, se inclina más por el ensayo que por otras tendencias artísticas y cuando lo haga también querrá verter en ellas estas ideas, abandonando quizás la máxima vanguardista del arte por el arte o la experimentación estilística. Aunque, como hemos visto anteriormente, los teóricos de la vanguardia se ocupan también del problema de «lo puertorriqueño» o al menos de crear una entidad continental específicamente «americana», sus derroteros estéticos producirán unas rupturas muy lejos de la escritura prosística de estos años.

La caracterización de parte de la narrativa del momento como de corte modernista puede suponer la semilla de un futuro vanguardismo, ya que en opinión de algunos críticos como Saúl Yurkievich hay elementos del modernismo que preconizan una ruptura con lo inmediatamente anterior —la creación de un lenguaje propio y distinto, fundamentalmente sonoro, el descubrimiento de lo esotérico, lo oculto, etc.—. La producción literaria a la que nos enfrentamos es muy compleja, llena de imbricaciones e influencias y difícil de catalogar dentro de una única vertiente. Bajo el marco de ideas y teorías vanguardistas que inundan la sociedad puertorriqueña de los años veinte, se encuentran escritores que siguen una línea criollista. Su preocupación principal es exaltar los valores nativos o nacionales. Suelen recoger temas regionalistas: el jíbaro —el tipo popular de campesino puertorriqueño—, su vida, sus costumbres, su familia. A veces se convierten en verdaderos tratados psicológico-sociales sobre el tema. El supuesto poso vanguardista que podrían tener estos argumentos —pues se trata de volver a lo primitivo, a los orígenes— queda eclipsado por su tratamiento. En la mayoría de los casos se desarrollan de una forma lineal, basándose únicamente en anécdotas que tienden a la simplicidad, los per-

¹³ Todas estas referencias aparecen en el libro de Eugenio Fernández Méndez: *Antología del pensamiento puertorriqueño (1900-1970)*, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1975.

sonajes son estereotipos y el espacio, único —el campo puertorriqueño—; el narrador corresponde a la modalidad omnisciente o narrador-autor, pues su opinión oculta cualquier otro punto de vista. En general, la crítica social escasea y suelen decantarse por un costumbrismo de tipo romántico —con algunos toques modernistas en cuanto a la descripción del paisaje— o un realismo cercano en ocasiones al naturalismo del XIX. Entre sus cultivadores destacan Matías González García con *Cosas de antaño y cosas de ogaño (hogaño)* (1922), Pablo Morales Cabrera con *Cuentos Criollos* (1925), María Cadilla Martínez *Cuentos a Lillian* (1925), Cayetano Coll y Toste *Leyendas puertorriqueñas* (1924-1925), Meléndez Muñoz con su novela *Fuerzas contrarias*, etc. Otra línea que siguen los prosistas de estos años es el modernismo de corte universalista, los argumentos se centran en temas exóticos o extraños, incluso en la fantasía o el terror —*Cuentos y fantasías* de Eugenio Astol Bussati—, o bien los amorosos y los romántico-sentimentales —Alfredo Collado Martell con *Cuentos Absurdos* (1931), Humberto Padró con *Diez Cuentos* (1929), *El sueño de Manón* (1922) y *La ruta eterna* (1923) de José A. Balseiro, y *Mi voluntad ha muerto* (1921) de Nemesio R. Canales—.

El preciosismo lingüístico, la identificación del paisaje con el mundo interior del protagonista, el escenario urbano y el tiempo lineal reflejan sus rasgos más significativos.

Hay algunos narradores que manifiestan una cierta ruptura en relación con los grupos mencionados. Se trata de escritores que por su personalidad y estilo dotan a sus escritos de ciertos elementos cercanos a la vanguardia. Es el caso de Miguel Meléndez Muñoz y sus *Cuentos del Cedro* (1936) y *Cuentos de la carretera central* (1941) o su novela regional *Yuyo* (1913), o de Emilio S. Beval con *Cuentos para colegialas* (1919-1924) o *Los cuentos de la universidad* (1924-1927), *cuentos para fomentar el turismo* (1934-1936). El primero sigue la tradición criollista con sus cuentos de jíbaros de estilo costumbrista, sin embargo, la crítica social a la situación del campesino y su carácter eminentemente ensayístico le distingue de sus coetáneos. La estructura del cuento se rompe hasta tal punto que surge un híbrido que se acerca más al artículo periodístico que a otros géneros. El lenguaje es sobrio, poco colorista, su objetivo es lograr la mayor difusión posible y su máxima, la claridad. Beval deja vislumbrar la modernidad, su actitud crítica es mucho más irónica y mordaz, de hecho en *Los cuentos de la Universidad* los personajes se deforman y caricaturizan, los conflictos sociales se exponen sin tapujos y sensiblerías. En *Cuentos para fomentar el turismo*, lo sobrenatural inunda los cuentos, los temas del jíbaro y lo folklórico se renuevan totalmente, los personajes vierten en el diálogo su punto de vista, las descripciones son austeras y el lenguaje popular adquiere una nueva viveza. El

tiempo de la narración se disloca y en algunos casos como en «La viuda del manto prieto» predomina la analepsis. La presencia de lo sobrenatural y lo telúrico, la fuerza de la tierra y de lo primitivo recuerdan elementos realistas-mágicos. Lo truculento entra en escena, al igual que las descripciones violentas de la injusticia social.

El asincronismo entre la prosa ficcional de esta década y la poesía parece una realidad. Sin duda, habrá que esperar a la siguiente década (años treinta-cuarenta) para descubrir producciones en prosa que encarnen el espíritu de vanguardia y esos materiales son los que intentaré develar a continuación.

TRES MANIFESTACIONES DE LA PROSA VANGUARDISTA PUERTORRIQUEÑA

José Isaac de Diego Padró, Luis Palés Matos y Vicente Palés Matos tienen en común el haber sido precursores de distintos istmos en el ámbito poético. Los dos primeros son los creadores del Diepalismo, el segundo junto con Tomás L. Batista funda el Euforismo. Pretenden dar vida a nuevos movimientos estéticos capaces de ofrecer una poesía distinta. El fervor por el sonido, la onomatopeya, el grito, la máquina, los aúna en sus aspiraciones vanguardistas. Escriben también textos en prosa de una manera novedosa y rupturista, a pesar de que el eslabón que los mantiene unidos es su afición por la poesía; todos publican libros de versos.

Las obras que van a ser objeto de estudio fueron publicadas en la década de los cuarenta, lejos de la explosión vanguardista de los años veinte; ya que la prosa de vanguardia del momento parece ir tras los pasos de otras producciones artísticas. José Isaac de Diego Padró publica su novela *En Babia. Manuscrito de un braquicéfalo* en 1940, aunque había escrito un anticipo de la misma en 1930. Luis Palés Matos escribe *Litoral. Reseña de una vida inútil* en 1949. Vicente Palés Matos saca a la luz *Viento y espuma* en 1945. A este libro pertenecen los dos cuentos que he seleccionado: «Ventanal surrealista. Sortilegio» y «Ventanal surrealista. Amor».

En babia. Manuscrito de un braquicéfalo ¹⁴

José Isaac de Diego Padró (1896-) ha sido considerado como uno de los escritores más particulares de su generación. Se le reconoce como

¹⁴ Para el comentario de esta novela he escogido una segunda edición corregida publicada en México en 1961. No aparece el nombre de la editorial

deudor del modernismo y cercano también al neonaturalismo. Periodista, ensayista, novelista y poeta, fundó con Luis Palés Matos el Diepalismo en 1921 y compartió una gran amistad y también una intensa polémica, pues mientras Palés era partidario de la antillanidad de lo puertorriqueño aunque sin renunciar a las raíces hispánicas, Diego Padró defendía la occidentalidad de su hispanismo.

La novela *En Babia* fue publicada en 1940 y en ese mismo año ganó el premio del Instituto de Literatura Puertorriqueña. Tuvo una crítica muy favorable e incluso Luis Palés Matos hace los siguientes comentarios:

En habia pertenece a la escasa familia de las grandes novelas producidas en América. Y no es, precisamente, una novela de carácter americano, sino de ancho aliento universal, donde el autor, con poderosa dialéctica, discute y define los vastos y eternos poemas humanos. Su aparición, en un ambiente de tan menguadas posibilidades como el nuestro, resulta inaudito y casi incomprensible, un sorprendente meteoro de luminosa traza, algo así como el súbito estallido de una aurora boreal en el tórrido cielo de nuestras letras tropicales (pág. 9).

En babia narra las aventuras vividas en Nueva York de un escritor centroamericano, Jerónimo Ruiz, —probable «alter ego» del autor— con su amigo Sebastián Guenard, un cubano a quien un neuroma cerebral obliga a una conducta extravagante y singular que raya en la locura. La aventura termina con el regreso de ambos a Puerto Rico. La historia se divide en siete partes, salpicadas a su vez de continuas digresiones de carácter filosófico, literario, científico, sexual. La estructura recuerda las novelas picarescas españolas como *El Buscón* de Quevedo, en la que el esqueleto de la trama es una simple excusa para fabricar un verdadero microcosmos de conocimientos. Los dos amigos recorren, como si de dos pícaros se tratase, los distintos ambientes locos y bohemios del Nueva York de los veinte. Se entretienen en observar el mundo y en charlar sobre los distintos compartimentos del saber humano: el poder de la astrología y de los horóscopos, la rosa y las sensaciones que produce en el narrador (Cap. I de la primera parte), los efectos que ocasiona el cannabis al protagonista (Cap.III de la primera parte). Se hacen estudios científicos sobre la naturaleza de la mosca, sus modalidades etc. —este animal tiene connotaciones simbólicas negativas pues representa la suciedad, la destrucción, el acabamiento, lo que conduce al polvo y a la nada¹⁵— pero

¹⁵ Estas opiniones están sacadas de una entrevista que le hicieron Pedro Juan Soto, Alicia de Diego y Carmen Lugo Filippi en la revista *Sin Nombre* en el año 1976. «J.I. de Diego Padró: Coloquio sobre su vida y su obra», en *Sin Nombre*, San Juan, Puerto Rico, vol.VI, nº 3, enero-marzo 1976, pág. 15.

a pesar de ello no duda en analizarlas pormenorizadamente y con gran rigor (Cap. IV de la segunda parte). La filatelia también está presente (Cap. VII de la segunda parte) y la locura es tratada desde múltiples perspectivas (Cap. I, II y III de la sexta parte). Incluso realiza incursiones en la Estética, en el capítulo segundo se encuentra con Kant y recoge alguno de sus postulados:

Sólo el genio presta vida a las creaciones artísticas: sólo él da reglas de arte. Para el genio no existen modelos... su única disciplina, aparte de su técnica, es el gusto (pág. 167).

e indirectamente hace una declaración de intereses en la que aboga en el fondo por uno de los principios fundamentales del vanguardismo: la libertad de creación. El narrador-protagonista realiza una serie de autoalusiones metaliterarias (Capítulo I de la tercera parte) en las que mediante la ironía proclama su alejamiento de una retórica convencional y la destrucción de antiguos modelos, aunque no da soluciones nuevas, si perfila un cambio indefinido y abierto al que aplica el nombre de «adefesio» —término que se encuentra realmente en consonancia con su visión degradante y grotesca de la realidad—:

No dejo de comprender, sin embargo, pese a esta sintomática depresión mental y emocional, o tal vez por la misma, que el volumen de cuanto llevo escrito adolece de muchos insobornables defectos. Cabe decir que falta en todo ello un sentimiento de proporción, de medida, de número. Faltan además las apasionadas escenas de rigor, los episodios de sublime heroísmo y hasta de sublime cursilería. Y a estas horas ignoro lo que va a salir de tan abrumadora cantidad de papeles. Algún adefesio, es posible; cualquier cosa menos una novela (pág. 273).

Más adelante, considera el acto de escribir como recurso para reducir el cotidiano aburrimiento y defiende —en la más pura línea del manifiesto— «¡viva el desorden! ¡viva la paradoja! ¡viva yo!...» (pág. 273).

Cualquier motivo es bueno para ser analizado. La realidad se disgrega en infinitos pedazos que el autor va recogiendo y aumentando de tamaño. Además de las digresiones comentadas, distintos metarrelatos se incluyen en la historia principal y pueden ocupar varios capítulos: el «cuento de terror» del saltimbanqui (Cap. IV, tercera parte), la historia amorosa con Clarita (Cap. I, cuarta parte) o el episodio del manicomio (Cap. II de la sexta parte). Cada uno de ellos podría leerse de forma aislada o bien suprimirlos y conseguiríamos encontrar la línea argumental, de modo que la fragmentación es casi absoluta y la acción se reduce a un hilo imperceptible que mantiene cierta cohesión textual.

El estilo picaresco se desencadena cuando el texto adquiere carácter de itinerario. Los dos amigos recorren los espacios interiores urbanos –las casas de huéspedes, los cafés, los restaurantes– en busca de nuevas gentes, experiencias y aventuras. En *Impresiones y Recuerdos* (Cap. III de la primera parte), *En el Orient* (Cap. IV también de la primera parte) y *La casa de huéspedes* (Cap. I de la segunda parte) desfilan tipos muy variados que forman el crisol de la sociedad neoyorquina de la década de los veinte. Los personajes que intervienen en estos escenarios suelen ser locos, desequilibrados, seres bohemios, intelectuales –Jerónimo Ruiz y Sebastián Guenard–, el resto corresponde a tipos populares –la casera, el pianista, el compañero de juergas nocturnas–, también destacan los que pertenecen al gremio de los artistas – en especial los del mundo del circo, enanos, saltimbanquis y los músicos–. Según dice Tomás de Jesús Castro refiriéndose a esta novela:

Su encanto no está en la trama ni en los personajes. Lo extraordinario está en el desfile abigarrado, enfermizo y trágico del escenario en que se mueven sus muñecos de pesadilla... Todo en loca zarambanga, vida nocturna, bohemia, prostitución, degeneración, huye en carrera desolada hacia el manicomio o hacia el cementerio.¹⁶

El tiempo de la novela no es lineal, algunas analepsis surgen cuando el personaje protagonista recuerda su infancia, la pausa (digresiones) y la escena (diálogos entre los personajes) también se intercalan en el desarrollo del relato. La intensificación de uno u otro recurso produce un efecto rítmico, pausado o dinámico respectivamente. El tono vanguardista de esta novela se despliega fundamentalmente en el lenguaje. La variedad de registros es insospechada: desde el científico –preciso y metódico– que utiliza al describir un objeto (un espejo, las moscas, su propia descripción):

DESCRIPCIÓN ANTROPOLÓGICA DE MI PERSONA: Raza blanca; estatura mediana; índice craneométrico, 87,8 puntos –es decir, soy un hiperbraquicéfalo, y no un dolicocéfalo... (pág. 25).

hasta el vulgar y escatológico que emplea en algunas ocasiones:

Seguidamente se dobló un poco de cintura y ¡ras!...lanzó a un lado, encima de un montículo de nieve, un vómito negruzco, chorreante, fétido. (pág. 49).

Su estilo es sumamente expresivo y raya lo grotesco, penetrando de lleno en el mundo de las sensaciones:

¹⁶ Tomás de Jesús Castro: *Esbozos Críticos*, Talleres Tipográficos Baldrich, San Juan de Puerto Rico, 1945, pág. 89.

El frío era cortante, tal vez bajo cero, porque me mordía sin piedad las orejas (pág. 54).

Las influencias diepálicas emergen al imitar con onomatopeyas el sonido de los instrumentos musicales:

El trombón hacía: ¡Tro-trú, tro, trú, trooo!!!...y el fagot preguntaba: ¿ Tra-la-li-la-loo..., loo, loooo?? A lo que respondían los platillos y el gong: ¡Cutún, cuntún!... ¡Claz-claz!... ¡Cutún, cuntún!... ¡Claz-claz!... ¡La Debacle, María Santísima! (pág. 109).

Los neologismos son muy frecuentes, en especial los anglicismos («boarding-house», «charleston»). Junto a estos, predomina el léxico y las expresiones populares: «chifladura», «caras de ñeñeñé o mosquita muerta», «calma piojo, que el peine llega».

La desmitificación a través de la lengua es otro elemento importante del estilo de Padró que recuerda al manifiesto vanguardista:

Pero todo ese himno heroico, palabrero y magnífico, que acabo de elevar a la diosa, vale menos, mucho menos que el olor de mis axilas (pág. 360).

Las comparaciones y metáforas caen en lo antipoético o en el mecanicismo emulando las composiciones vanguardistas:

Nueva York, en general, es como esos rollos de papel para cubrir setos, en los que un dibujo se repite sin cesar (pág. 33).

El mozo que nos atendía, el de los ojos en posición de acentos sobre la nariz... (pág. 78).

Las descripciones terroríficas y sangrientas, cargadas de imágenes expresionistas en las que se acentúa lo horrible y nauseabundo, invaden con asiduidad el terreno novelesco:

Y otra vez el sonsonete del suicidio de Matías Laureano acudió a mi memoria... Aquellos labios rígidos, contraídos en una mueca aterradora... aquella cabeza despanzurrada... chorreando un desgajamiento de sesos... y en particular, aquel ojo sin órbita, abatido sobre la mejilla... aquel ojo vítreo, inmóvil, terrible, alrededor del cual rondaba una mosca negra... (pág. 67).

El humorismo se vierte en el texto por medio del gesto exagerado y repetitivo, mediante la animalización del personaje al que se pretende caricaturizar:

Todos los que vivimos en esta casa somos personas decentes - rebuznó don Celedonio... (pág. 342).

o bien cosificándolo –se le transforma en una marioneta–:

Don Celedonio, contra quien iba dirigida esta pulla, levantó como por resorte la cabeza y sonrió a todos, arqueando las cejas sobre unos ojillos vacíos de ideas (pág. 340).

Todos estos procedimientos responden a un espíritu de vanguardia que pretende la desmitificación de lo bello y la degradación de la realidad para conseguir acabar con convencionalismos estéticos pasados.

José Isaac de Diego Padró ha querido hacer «una copia fiel y agria de la realidad» y «remover en sus páginas mucho lodo humano» (pág. 28), pero pocas líneas después afirma que con respecto al estilo no sabe con qué carta quedarse. La indefinición genérica, el eclecticismo y la apertura construyen la novela: parte de una estructura prototipo al emular una novela picaresca –narra el peregrinar de dos compañeros de fortuna– y termina con un final inconcluso en el que vuelven a su patria ¿en busca de nuevas aventuras? Su temática universalista se decanta por los ámbitos urbanos, la velocidad y el ruido estridente que invade sus escenas. El lenguaje recoge todo clase de registros y recrea imágenes propias de los distintos istmos, empleando la onomatopeya y el humor como paradigmas. El tiempo se disloca y se da importancia a la retención del instante y a la simultaneidad, de ahí que la acción se paralice dejando paso a lo descriptivo y expositivo. A estos materiales se añaden algunas reminiscencias del pasado como el narrador-protagonista que focaliza la opinión del autor o la descripción de la sensación, lo mágico y lo esotérico como elementos propios del modernismo.

Pero sobre todo rompe con el sentido tradicional de novela –la estructura lineal se quiebra, la acción se transforma en descripción entrecortada, resaltando el tono ideológico y quedando destruido el edificio argumental, los personajes se deshacen y se convierten en muñecos de cartón piedra manejados por los sutiles hilos del narrador–. Un aire de irracionalidad, un cúmulo de absurdos conducen al lector a la mueca sin sentido, a la encrucijada de la risa convulsiva o al gesto amargo y desesperado.

Litoral. Relato de una vida inútil

Luis Palés Matos (1898-1959), precursor de la poesía negrista, tuvo una intensa polémica con José Issac de Diego Padró sobre la antillanidad de la cultura puertorriqueña.

Su novela *Litoral*¹⁷ se publica en 1949, al igual que la de su amigo Padró tiene supuestamente muchos elementos autobiográficos, pero mientras que *En babilonia* se sitúa en el ámbito urbano y es considerada universalista, *Litoral* se centra en el mundo campesino y tiene un carácter regionalista o nativista. El argumento de la historia es aparentemente sencillo: un narrador protagonista –también probable «alter ego» de Luis Palés Matos– llamado Manuel cuenta la historia de su vida en un pueblo de Puerto Rico (desde su adolescencia hasta que se convierte en un adulto). La novela termina cuando el protagonista tiene que aceptar un empleo como maestro de su enemigo político, el cacique del pueblo, Treviño, para evitar así más penalidades a su familia. El final queda abierto pues acaba en una escena en la plaza del pueblo donde Treviño había congregado a sus seguidores, que le aclaman. El libro se divide en dos partes: Libro primero –La tierra– y Libro segundo –Los seres–. El primero corresponde a la adolescencia de Manuel, su tono es más alegre y desenfadado, describe mediante ligeras estampas que se corresponden con cada uno de sus capítulos, la casa donde vive, el pueblo, su familia, su amor platónico, sus vacaciones, sus ilusiones. En el segundo este conjunto de imágenes idílicas se ve enturbiado cuando el padre muere, les arrebatan la casa y también sus sueños que debe dejar a un lado para sacar adelante a su familia. La supuesta sencillez de la trama esconde una aguda crítica social que pone de manifiesto la desigualdad y la injusticia humana. El espacio donde se desarrolla la acción es un ámbito rural en el que predomina la quietud y la armonía, sin embargo, todo es mera apariencia. El narrador en una especie de prólogo o prefacio a la novela apunta a «un viaje por una vida inútil» y a «una existencia sin historia en un pueblo sin geografía» (págs 29-30). Palés Matos quiere aludir al universalismo de su obra –es una narración aplicable a cualquier lugar y a todo ser humano–. Pero desde el comienzo del relato se intuye que el paisaje y el pueblo al que se está refiriendo es indudablemente Puerto Rico. La sintaxis que utiliza destaca por su simplicidad y brevedad, y contrasta con el alambicamiento de Padró. La lengua de Palés es fundamentalmente poética; la descripción predomina sobre la acción y los personajes no participan del desarrollo argumental, son únicamente elementos para retratar. El paisaje despliega belleza y armonía, destilando siempre sensaciones –sonidos, olores, colores– y simultáneamente dinamismo e impulsos violentos:

En los días de marejada la llanura retiembla con su voz esponjosa y abrumadora, produce la sensación de un gran silencio. Al escu-

¹⁷ Para el comentario de esta novela voy a utilizar la siguiente edición: *Luis Palés Matos: Obras (1914-1959)*, tomo II, Puerto Rico, Editorial de la Universidad, 1984.

charlo, en el duermevela de las madrugadas friolentas, siento un placer medroso y sombrío. ¡Mañana estará la costa llena de fuco fresco, de azules aguavivas, de conchas, de esponjas, de estrellas de mar, de todo lo que el monstruo, revolviéndose en sí mismo, se ha arrancado de las entrañas como si se hubiera abierto las tripas con un olímpico halakiri! (pág. 65).

La presencia de la modernidad de la máquina se funde con la tradición de lo autóctono en descripciones tan audaces como la siguiente:

Por el sur corren los cañaverales en cuadros simétricos que llegan hasta la playa, y anclado en este océano verdiamarillo, un molino de azúcar, la Central Bustamante, transpirada de vapores exuda su vaho sucroso, espeso y tibio de guarapo ardiente y fuma su larga cachimba de bagazo como una negra vieja (pág. 36).

Algunos fragmentos se encuentran tan cargados de tintes poéticos que semejan micropoemas. El hipérbaton a veces provoca tal efecto:

Acodados en el balcón, los ojos van recorriendo en lento peregrinaje el cósmico y grandioso dominio. Confrontada con ese niágara eterno y suspendido de la Vía Láctea... con ese bosque fulgurante, enmarañado y dantesco de constelaciones y nebulosas... el alma humana experimenta el pánico de su aterradora pequeñez (pág. 69).

La animalización es otro rasgo que comparte con la obra de Padró. Se utiliza para provocar hilaridad o caricaturizar a personajes con los que no simpatiza el narrador:

...aún conserva el bigote negrísimo y erecto, cual atado de púas, y sus ojos, en continuo parpadeo, una viveza de simio (pág. 56).

se quitó la careta con una sonrisa lacia de ganso (pág. 57).

La alusión al progreso y la animalización grotesca se unen para crear imágenes pertenecientes al vanguardismo:

Concha, mi tía –pata seca, eléctrica y estreñida de cabra– (pág. 110).

En el capítulo XVII se hace referencia a «El Baquiné» –la magia– y se enuncian y describen distintos rituales de brujos caníbales. Se alude al «enfundio», el mal espíritu que estaba bien «agarrado» a una mujer, «embruja», y al vudú, recogiendo los cantos de dichas ceremonias:

Adombe, gangá mondé, «Adombe» (pág. 92).

Palés Matos subraya con precisión y detallismo los elementos africanos de la magia y recrea un universo afroantillano al igual que hace en su poesía.

Los personajes que habitan la novela suelen ser estereotipos –el joven sensible que lucha contra la adversidad, Lupe, la criada fiel que ya es parte de la familia, el cacique Treviño–. El paisaje también se encuentra entre ellos, debido a la importancia que se le da como símbolo de la tierra, lo autóctono, lo primitivo. La historia se desarrolla en presente y, como *En habia*, predomina la pausa –descripciones– sobre la escena –diálogos– dando lugar a un ritmo pausado y lento.

Litoral desprende un lirismo exacerbado que contrasta con el estilo ensayístico de Padró. En ambos casos la concepción de novela tradicional se trunca y refleja a través de escenarios distintos –el urbano en Padró y el rural en Palés– los elementos que conforman el espíritu de vanguardia: la búsqueda de la identidad y la preocupación por la injusticia social. El humor caricaturesco, la animalización y el lenguaje onomatopéyico ayudan a configurar una estética que apuesta por el cambio, la destrucción de lo establecido y desentrañar las complejidades de la existencia.

Ventanal Surrealista. Sortilegio/ Ventanal Surrealista. Amor ¹⁸

Vicente Palés Matos crea junto a Tomás L. Batista el movimiento Euforista en 1923 y también participa en el Noísmo. Publica estos dos cuentos en su libro *Viento y Espuma* (1945), en el que recoge sus versos y prosas varias.

«Sortilegio» parece una historia de carácter folklórico –que seguramente proceda de la tradición oral antillana o negroide–, gracias al «gran luambele» se logra resucitar al río que había muerto. En «Amor» dos hermanos van a visitar por la noche a sus «amadas muertas-vivientes» para que les sigan proporcionando vida con su sangre. En los dos casos se trata de relatos que incluiríamos dentro de la tradición fantástica o incluso terrorífica. Comparten un mismo espacio: el ámbito rural puertorriqueño. Sin embargo, mientras que en el primero hay unos signos distintivos de la cultura antillana –utiliza un lenguaje específico que reproduce fonéticamente sus rasgos dialectales:

Niño, de fabol, pase la notisia a toj. Dígale a laj mujerej que ejta noche habrá el 'gran luambele' (pág. 173).

¹⁸ La edición empleada para el comentario de estos cuentos es: *Viento y Espuma*, San Juan, Puerto Rico, Instituto de Literatura Puertorriqueña, 1945.

en «Amor» abunda el léxico del poema euforista:

En las noches con luna apagaban todos los focos eléctricos y el pueblo quedaba iluminado por el resplandor natural del cielo. Edificios y calles se difuminaban en el polvo de aluminio que llenaba la atmósfera (pág. 179).

En «Sortilegio» la naturaleza es la verdadera protagonista de la historia, de ahí que sus elementos se personifiquen: la «cadavérica amarillez» del cauce del Dejao —el río que ha muerto— y la luna grande y roja que nos mira con su «pupila ensangrentada».

El ritmo, el sonido repetitivo de los conjuros mágicos, los coros de voces femeninas, el oscuro rumor, un sonido suave y tenue que sirve de fondo a los demás ruidos, recuerda la poesía de Palés Matos. «Amor» sustituye la musicalidad por la imagen visual y los juegos de luces —los focos eléctricos, las luces amarillas de las lámparas, la luz lunar, los ojos de la amada cargados de ceniza, el resplandor de su pelo rubio, su figura de porcelana, el reflejo del bisel de la vida—.

Dos narradores-protagonistas focalizan las historias, pero mientras que en «Sortilegio» se acentúa el carácter de ceremonia, de rito social de un pueblo, en «Amor» predomina el sentimiento individualista. La narración de hechos deja paso a las sensaciones, la realidad se percibe a través de imágenes y sonidos. El relato convencional se sustituye por la acumulación de símbolos poéticos que intentan rescatar el espacio de la antillanidad, territorio en cierta manera olvidado como identidad cultural.

El apelativo de prosa vanguardista es difícil de aplicar a la producción literaria puertorriqueña de principios de siglo, ocupada fundamentalmente por tendencias modernistas y criollistas, sin embargo, y como sucede en otros países de Hispanoamérica como por ejemplo Argentina, existen figuras aisladas que encarnan la vanguardia en los años treinta y cuarenta. José Issac de Diego Padró, Luis y Vicente Palés Matos comparten con Arévalo Martínez o Roberto Arlt su intención de desentrañar los misterios de la condición humana y sus problemas sociales, intentan buscar un sentido a la existencia por medio del dislate y la parodia. Se sirven de una estética que emplea la imagen euforista, la onomatopeya y la animalización como bases de su humorismo. Lo grotesco invade sus escenas, la anécdota sólo interesa para descubrir otra realidad extraña y profunda. Su preocupación constante por la identidad cultural lleva al primero a buscar sus raíces en occidente y en concreto en España, mientras que Palés Matos opta por resaltar el elemento afroantillano como signo de lo puertorriqueño, esta tendencia se

arraiga de tal forma en la literatura nacional que continúa desarrollándose en la «neovanguardia»¹⁹ de Luis Rafael Sánchez o actualmente en la obra de Ana Lydia Vega. El denominado vanguardismo puertorriqueño, al igual que el de otros países Hispanoamericanos, se pone de manifiesto en su mestizaje cultural y como afirma Gloria Videla puede considerarse «recepción recreadora» o «variable específica» del vanguardismo internacional²⁰.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Carreras, Carlos N.: *Florilegio de cuentos puertorriqueños*, San Juan, Editorial Puerto Rico Ilustrado, 1924.
- Diego Padró, José Isaac de: *En habia*, 2ª ed., México, s.e., 1961.
- Fernández Méndez, Eugenio: *Antología del pensamiento puertorriqueño (1900-1970)*, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1975.
- Géigel Polanco, Vicente: «Los ismos en la década de los veinte», en *Literatura puertorriqueña. 21 conferencias*, San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1960.
- Hernández Aquino, Luis: *Nuestra aventura literaria*, San Juan, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1966.
- *HOMENAJE a José Isaac de Diego Padró*, en *Sin nombre*, San Juan, Puerto Rico, vol. VI, nº 3, enero-marzo, 1976.
- Jesús Castro, Tomás de: *Esbozos críticos*, Talleres Tipográficos Baldrich, San Juan de Puerto Rico, 1945.
- Meléndez, Concha: «El cuento en Puerto Rico», en *Asomante*, Puerto Rico, enero-marzo, 1955.
- Palés Matos, Luis: *Obras (1914-1959)*, tomo II, Puerto Rico, Editorial Universidad, 1984.
- Palés Matos, Vicente: *Viento y Espuma*, San Juan, Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1945.
- Quiles de la Luz, Lillian: *El cuento en la literatura puertorriqueña*, Puerto Rico, Editorial de la Universidad, 1968.
- Rivera de Álvarez, Josefina: «Literatura de vanguardia (década de 1920-1930)», en *Diccionario de literatura puertorriqueña*, tomo I, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2ª ed., 1967.
- Rogmann, Horst: «Cuba y Puerto Rico: de la vanguardia a la tradición» en *La vanguardia europea en el contexto latinoamericano*, Frankfurt, Vervuert, 1991.

¹⁹ El término neovanguardia se refiere a la renovación que Luis Rafael Sánchez introdujo en la narrativa puertorriqueña de los años sesenta a través de su famosa novela *La guaracha del macho camacho*.

²⁰ Gloria Videla de Rivero. *Op. cit.*, pág. 35

- Román Delgado, Samuel: «El Atalayismo: innovación y renovación en la literatura puertorriqueña» en *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburg, n.º 162-163, enero-junio, 1993
- Rosa-Nieves, Cesáreo y OPPENHEIMER, Félix Franco: *Antología general del cuento puertorriqueño*, Barcelona, Rumbos, 1959.
- Rosa-Nieves, Cesáreo: *Plumas estelares en las letras de Puerto Rico*, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1971.
- Silva de Muñoz, Rosita: *Antología puertorriqueña*, San Juan, Imprenta Venezuela, 1928.
- Videla de Rivero, Gloria: *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, Mendoza, Argentina, Universidad Nacional de Cuyo, 1990.
- Wentzlaff-Eggebert, Harald: *Las literaturas hispánicas de vanguardia. Orientación bibliográfica*, Frankfurt, Vervuert, 1991.

CRISTINA BRAVO ROZAS
Universidad Complutense de Madrid