

SIMPLEMENTE UNA ILUSIÓN: LA REALIDAD COLONIZADA EN LAS ÚLTIMAS NOVELAS DE EMILIO DÍAZ VALCÁRCCEL

José Luis de la Fuente

1. Los manuscritos en Díaz Valcárcel, testimonio de la irrealidad

Las novelas de Emilio Díaz Valcárcel a partir de *Figuraciones en el mes de marzo* (1972) e *Inventario* (1975) se construyen por medio de textos e imágenes de segundo grado (Genette 1989) cuya autenticidad queda menoscabada por la historia. Aunque ya se apreciaba en el cuento “Otra versión de Raskolnikov” (Díaz Valcárcel, *Cuentos completos* 213), de *Napalm* (1967), no sucedía en el conjunto de cuentos de esos años ni en la novela *El hombre que trabajó el lunes* (1966). La asunción definitiva de las complejidades estructurales de la novela del *boom* hispanoamericano¹ y seguramente el contacto en La Habana y en Madrid con algunos autores del momento y su lectura analítica de *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos hubieron de cambiar el rumbo de su narrativa, que se abrió al experimento y a la ironía, y se alejó de las rígidas normas que había respetado hasta entonces. Desde luego que también hubo de determinar el giro que adoptó la política puertorriqueña a partir de 1968, cuando accede al poder el partido anexionista y los intelectuales sienten amenazar su posición, como se confirmó pronto con las pretensiones de censura y la disolución de la Educación de la Comunidad (Díaz Valcárcel, *En el mejor de los mundos* 231). Los textos de segundo grado de las novelas de Díaz Valcárcel de entonces parecen esconder voces y mensajes que tratan de solaparse o de ocultarse tras seudónimos, anagramas y versiones como en un gesto inconsciente de autopro-

¹ También entonces Carmelo Rodríguez Torres asume las nuevas técnicas en *Veinte siglos después del homicidio*.

tección. Los manuscritos acogen el discurso de los rebeldes contra el sistema pero ocultan su autoría. Contienen el testimonio de la cultura nacional que el intelectual siente amenazada y así organiza y sostiene la memoria de la comunidad (Said, *Cultura e imperialismo* 335). Por otro lado, el escritor debió de sentirse tremendamente perplejo ante la situación que vivía su país. A lo largo del mundo surgían manifestaciones contra la guerra de Vietnam por la atroz ofensiva estadounidense y, en cambio, Puerto Rico optaba por el partido anexionista en 1968. Además, frente a la tragedia de los muertos vietnamitas, estadounidenses y puertorriqueños, una parte de la sociedad se recreaba en los mensajes benévolos y enajenantes de los medios de comunicación y votaba al anexionismo, mientras el independentismo se hundía al lograr los peores resultados de su historia. Más que nunca el intelectual había de dudar acerca de la auténtica realidad que vivían los puertorriqueños.

Si se observan las dos novelas citadas primeramente, en una, las cartas y otras informaciones que llegan desde Puerto Rico a Madrid, donde vive el protagonista escritor Eduardo Leiseca, reafirman una realidad que considera extraña. Los textos escritos corroboran la irrealidad en la que viven los puertorriqueños, atrapados en un mundo de apariencias. Y en la segunda, el protagonista acaba haciendo *inventario* de su vida y se convence del estrechamiento de la realidad isleña producto de los mensajes enviados desde la metrópoli y de los efectos de la mentalidad colonizada (Fanon 164-165, Memmi 139-149). La tarjeta que en *Inventario* insta a Germán a reunirse con sus amigos se convierte en un pedazo de irrealidad que existió únicamente en su imaginación: "... se preguntó si la amable tarjetita [...] había existido alguna vez" (Díaz Valcárcel, *Inventario* 207). La irrealidad de esos textos y sus mensajes demuestran el carácter del mundo del personaje. Los manuscritos se convierten en el espacio de la rebelión que acoge la voz de los intelectuales marginados (Said, *Representaciones del intelectual* 64), aun cuando el mismo juego metaficcional los trueca en territorios también ilusionantes: los manuscritos son igualmente manipulables por un editor o han sido redactados por un "historiador mentiroso" como la novela cervantina. Con todo, desde el ideario de Díaz Valcárcel, ante el convencimiento de la falsedad de los escritos históricos, periodísticos, mediáticos, en general, y de toda índole que se emiten en y hacia su país, los mismos textos liberadores, esperanzadores y rebeldes quedan disminuidos y reducidos a la misma condición de irrealidad. El intelectual que se siente encerrado en el estrecho espacio de su país por causa de la desatención que recibe su tarea reflexiva y su obra escrita, siente la necesidad de huir de la realidad a través de

los diversos medios de los que dispone. Entonces, se desatan los efectos de la lucha del intelectual frente a las consecuencias de unos mensajes que han disuelto la identidad de su país en un fárrago de meras ilusiones.

Las últimas novelas de Díaz Valcárcel inciden en ese aspecto, si cabe, con mayor diversidad e intención. No obstante, después de la estancia del escritor en España y su regreso en 1974, tras cinco años de estancia, y su inmersión en *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos, lo que dará origen a su ensayo *Visión de mundo en la novela*, la obra de Díaz Valcárcel experimenta una acentuación de ciertos rasgos como el hostigamiento a que es sometido el intelectual y la irrealidad que vive su pueblo. Su estancia en Madrid, después de su paso por Cuba, le descubre que Puerto Rico no se circunscribe a la isla (*En el mejor de los mundos* 219) sino que posee extensiones que alcanzan a las dos orillas del océano. Paradójicamente, esta misma impresión debió de producirle una sensación acentuada del estrechamiento de su país, dados los graves acontecimientos que se vivieron entonces y que quedan reproducidos en la dramática entrevista que sostuvieron José Luis González, Pedro Juan Soto y el mismo Díaz Valcárcel, con René Marqués, refugiado entonces en Canóvanas. Cuando los amigos conversan acerca de las dificultades que han comenzado a experimentar en el trabajo a partir de 1968, Marqués exclama: “¡Hay que joderse aquí como nos jodemos los independentistas todos los días para poder hablar de lo que pasa en este país!” (226).

Ese cúmulo de experiencias literarias y políticas determinarán las novelas que redacte Díaz Valcárcel a partir de los años setenta y *Figuraciones en el mes de marzo*, que se convierte en el complejo y abigarrado germen del que partirán sus obras posteriores. Pero el impacto de *Tiempo de silencio* y la ciudad de Nueva York que había conocido en 1964, cuando viajó becado por la Fundación Guggenheim, determinaron su siguiente novela, que supuso un paréntesis acerca de la situación del intelectual puertorriqueño y de su lucha “contra folios” (206). En ella insistía en el problema de las apariencias de la realidad.

2. Dos miradas a Puerto Rico desde Estados Unidos

Las apariencias se concitan en *Harlem todos los días* (1978) resultan las conformadoras de la visión de Nueva York. La ciudad se ha convertido en la utopía del siglo XX y en la representación urbana de la modernidad, pero con frecuencia la novela hispanoamericana

y la puertorriqueña acaban mostrando la faceta más realista y dramática de la gran urbe, como se observa en el barrio que da título a la novela de Díaz Valcárcel. Sin embargo, la visión de Nueva York en la novela es también parcial, una simulación que procede de la ideología independentista y socialista del narrador, de la misma forma que es falsa la manipulación de los disparatados informes que se manejan en el momento en que son acusados los personajes principales de atentar contra el sistema y contra Estados Unidos. Cada visión escrita es inauténtica, a sabiendas de lo cual se ofrece una visión que contrarreste la metropolitana. La visión anticolonial busca un discurso descolonizado para describir la realidad que viven los puertorriqueños en Harlem pero también sirve para observar Puerto Rico. En esencia, es la visión de la isla desde Estados Unidos, de manera que Puerto Rico se contempla atravesado por la nostalgia y la lejanía de Gregorio, el boricua emigrante en Harlem. Pero la percepción de lo que ocurre a los personajes —Gregorio, Ale, Manolo, Iremita, Moira, Dino— en Nueva York tampoco es directa. Díaz Valcárcel explicó en sus ya mencionadas crónicas biográficas reunidas bajo el título de *En el mejor de los mundos* que la novela partió de un diario que redactó durante su estancia en la ciudad en 1964 y que aprovechó con posterioridad para la novela (156) y algunos de sus cuentos (176). El discurso resulta un asombroso ejercicio narrativo donde el narrador nos pasea por las calles neoyorquinas, escuchando varias lenguas (*spanglish*, sefardí, inglés, diferentes formas de español), enumeraciones, descripciones con un ritmo apabullante, diálogos, reproducciones de anuncios y letreros varios. De la calle ascendemos al apartamento de Ale y contemplamos su biblioteca, los títulos de los ensayos y otras obras, y se nos muestran los miedos y las contradicciones del progreso del mercantilismo. Sin duda, narratológicamente, Nueva York es como el Dublín del *Ulysses* de James Joyce o el Madrid de *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos. Esta última ofreció años después a Díaz Valcárcel el molde estructural sobre el que podría ordenar las anotaciones de su estancia en Nueva York una década atrás, además de indirectamente ofrecer una metodología de raigambre sociológica para la interpretación de la narrativa al asumir el concepto de *visión de mundo* extraído de los ensayos de Lucien Goldmann (1971).

El mundo apariencial que se contempla en *Harlem todos los días* queda confirmado en el “Epílogo”. En éste nos hallamos ante una realidad de segundo grado, pues junto a los personajes evidentemente ficcionales, aparecen nombres como José Caballero Bonald, Alfonso Sastre —a quienes había conocido en Cuba en 1967 (*Taller de invenciones* 208)—, Fernando Quiñones, Aurora de Albornoz,

José Luis González, Pedro Juan Soto, René Marqués y tantos otros escritores puertorriqueños amigos de Díaz Valcárcel, quien homenajea a todos ellos en el final de la novela. Pero la aparición de éstos en la historia corre a cargo de Gregorio, narrador del epílogo. No obstante, en éste, él nos informa de la escritura de la novela a cargo de un tal Lecráclav. El texto ya evidenciaba en su construcción la presencia de un narrador cercano a la historia por las invocaciones a un narratorio y por la proximidad a los mundos neoyorquino y puertorriqueño. El apellido en apariencia extranjero esconde, por tanto, al autor, al escritor que falta en la nómina anterior. Por temor a correr el mismo peligro que algunos de los personajes “subversivos” de la novela por causa de la denuncia que lleva implícita, oculta su nombre, porque Lecráclav es un anagrama anónimo: hay que leer Valcárcel, al revés. Díaz Valcárcel es el autor de un texto de denuncia, pero —ya convertido en personaje dentro del universo de la ficción— ante el temor a que le ocurra lo que a Aleluya, se oculta tras el anagrama. El componente metaficcional queda explicado por Gregorio. Cuenta que Lecráclav (Díaz Valcárcel) estuvo en España, que hizo amistad con él y “dijo que iba a escribir un libro de la vida en Nueva York” (*Harlem todos los días* 213). Gregorio le cuenta de los personajes y traza un preciso resumen de cuanto aparecía o va a aparecer en la novela. Y concluye:

... y me dijo cuando publique la novela te la voy a mandal así dice mientras el taxi lo espera para llevarlo al aeropuerto y dice que ya había escrito muchas páginas en la ciudad que la novela ya está clarita enterita aquí arriba en la azotea dijo tocándose la calculadora amigo así dijo sólo me falta sentarme y echarla afuera y me dijo por eso en este jodido instante de mi vida en que me despidió de ti querido Gerry puedo decir que ya la he terminado. (214-215)

El juego queda perfectamente trazado y con ello una pizca de humor que faltaba a sus primeras obras. Por otro lado, el tiempo de la lectura coincide con el de la historia y, fingidamente, con el de la escritura: terminan a la vez. La novela se crea dentro de la novela, con las informaciones que obtiene el autor, el conocimiento de los personajes y con la observación puntual de los lugares, de lo cual toma oportunas anotaciones que acabarán en la novela. Finalmente, cuando el autor apunta que ha concluido su obra, el lector da también por terminada su lectura. No obstante, fiel al compromiso asumido por su generación, la motivación de la escritura se advierte en los paseos por la gran ciudad: “caminamos medio South Bronx, él maldiciendo cómo viven los boricuas” (214). Como reivindicaba con ironía José Luis González en “El escritor” (168), el intelectual ha de vivir la realidad para mostrarla con la mayor fidelidad posible, para revelar la *visión de mundo* que surge de la sociedad en la que han

de insertarse los personajes y para cumplir con el valor social que pretende imprimir en sus novelas (*Taller de invenciones 2-6*).

Nuevamente la metaficción se ha convertido en el recurso por medio del cual se muestra la realidad en un segundo grado. Con *Harlem todos los días*, además, Díaz Valcárcel introduce su novela en esa otra parte de la realidad puertorriqueña que completa la realidad isleña y a la vez contempla más directamente la vida en la metrópoli. La fascinación por la ciudad alcanza a quedar reflejada por el uso de los recursos narrativos que, como apunté arriba, aproximan más la novela a la de Joyce o Martín-Santos, sobre cuyo *Tiempo de silencio* en esos años debía estar preparando el análisis que se publicará en 1982 con el título de *Visión de mundo en la novela*. Por otra parte, la inclusión del personaje-autor del manuscrito que se convertirá en novela redundante en el sesgo social que Díaz Valcárcel y su generación quieren imprimir a la escritura, que se convierte una vez más en el instrumento de reivindicación personal y nacional de la causa ideológica de su generación en unos momentos históricos complicados para el independentismo. No obstante, no faltan el humorismo y el juego apuntados más arriba.

En el mismo ambiente político hostil al independentismo, publica *Mi mamá me ama* (1982), una nueva indagación en la confrontación entre la realidad de Estados Unidos y la de Puerto Rico, aunque en el fondo debate la confrontación entre la apariencia y la realidad, entre las ilusiones de la mente del colonizado y el drama del entorno puertorriqueño e igualmente ya universal del mundo contemporáneo. En esta ocasión, el protagonista-narrador es un joven anexionista² que vivía en Estados Unidos pero que regresa a Puerto Rico, con su educación en lo viril y militar en el Adirondack College, para apoyar la campaña electoral del Partido Nuevo Progresista. Su visión de colonizado de la realidad puertorriqueña y de sus gentes, observadas bajo los parámetros de la vocación anexionista, resulta en una deformada interpretación de la isla, racista y clasista, que menosprecia a los puertorriqueños y se inclina sólo a los usos y costumbres de los ciudadanos del Norte, con los mitos procedentes de la cultura de masas y del llamado progreso. Como el título presagia, el tono de la narración será deliberadamente *naïf*, pues es emitido por un individuo que aún cree en esos mitos de la raza, la modernidad y el sueño estadounidense. La visión ingenua de Yunito queda reflejada

² Por fin, Díaz Valcárcel emprende —tras las versiones parciales de Laguerre en *El cauce sin río* y *Los amos benévolo*s— la tarea de novelar plenamente al anexionista puertorriqueño, de cuya carencia se quejaba René Marqués en “El puertorriqueño dócil (Literatura y realidad psicológica)” (169).

en un diario que pretende ser una investigación seria. Como la frase que los niños aprenden en sus primeras lecturas —“mi mamá me ama”—, las ideas de Yunito quedan menoscabadas por la auténtica realidad de la isla, alejada de los mitos y de la propaganda de los *mass media*. En un hospital a las afueras de San Juan, compone lo que llama “artículo, trabajo científico”, con “los resultados de la investigación social [que] terminarían publicándose en la *Student’s Review*” (16), por indicación de su profesor Michael Mason, cuyo apellido establece un vínculo simbólico más con cierto pensamiento norteño. La estructura depende, por tanto, de estas circunstancias: el narrador, su objetivo y la forma que imprime a su relato, dadas las circunstancias de la escritura. De nuevo nos hallamos ante una manera de comprender y explicar Puerto Rico en segunda instancia, a través del enfoque de un personaje que queda anotado en un diario. La visión anexionista resulta el extremo de la mirada del colonizado y aporta una perspectiva nueva en la contemplación de la realidad de la isla y de su relación con Estados Unidos. Ahora la perspectiva es, por tanto, radicalmente contraria a la que se apreciaba en *Harlem todos los días*, no sólo desde el punto de vista económico y social sino también espacial. En este caso es un puertorriqueño llegado del continente a la isla y no a la inversa. Es el reflejo opuesto del Lecrácav de *Harlem*. La indignación de Yunito no es diferente, en cambio, a la de Lecrácav, aunque en un sentido inverso. Es un mundo al revés que resulta una sátira que sólo puede producir la carcajada del lector ante las creencias del colonizado. No obstante, como Lecrácav, también Yunito queda sorprendido ante lo que observa de la vida criolla y cree preciso anotarlo en un diario, si bien en éste aspira a científico:

Claro que no pondré en blanco y negro todo lo que me pase por la cabeza. Este trabajo tratará sobre mis experiencias sociales en la Isla. Lo más difícil, desde luego, es prescindir de lo trivial y tocar sólo lo estrictamente objetivo —como corresponde a un trabajo rigurosamente científico— siguiendo como modelo el texto de John Martin *Sociología para todos los días*. (27)

Sin embargo, los resultados en el plano ideológico y político, y los efectos que ha de conseguir en el lector resultan evidentemente diferentes. La parodia satírica produce la hilaridad del lector y, por consiguiente, el menoscabo de la realidad aparente que retrata Yunito. Los modelos —la familia— y la educación del colegio no pueden proporcionar un análisis ni objetivo, ni serio ni maduro, como dicta el título de la novela (que, adviértase, a su vez es frase de Yunito) y del libro que le sirve de modelo, pues poca personalidad presenta el nombre del autor y menos el título de un libro que más parece de

auto-ayuda de supermercado que un riguroso manual de Sociología, que además ha logrado convertirse en un best-seller (como el otro modelo, *Vida positiva*, de Hal Glass), lo que redundaría en la idea de su precariedad científica. No ha de pasarse por alto que el análisis de Yunito, a pesar de su insistencia en lo investigativo, irá destinado, si se considera oportuno, sólo a una revista de estudiantes. Por otro lado, las apelaciones a un narratario plural al que trata con tanta familiaridad y al que confiesa asuntos tan delicados como su misoginia y su machismo, su simpatía por el nazismo y sus argumentos acerca del subdesarrollo genético de algunas razas que pueblan la isla, prueba su ingenuidad y no sólo su ignorancia y su ideario colonizado. La Constitución impide que exista el racismo, dice, aunque éste sea evidente en el discurso de Yunito. Y así, la parodia satírica brota de esas líneas y caracteriza a toda la persona cuando trata acerca de otras razas:

¿Cómo realizar un análisis sobre este aspecto de mi experiencia social y psicológica? He recurrido al libro de Martin, pero no ofrece solución alguna. Así que llego a mis propias conclusiones: carezco de prejuicios, como he dicho, pero ¿quién puede negar con toda certeza que ciertas razas tengan algún tipo de subdesarrollo genético que les impida comprender cabalmente el mundo que habitan?

Que nadie se sobresalte por lo que acabo de decir. Soy justo: no es que *no quieran* comprenderlo, sino que *no pueden*. No es, pues, una cuestión volitiva: no se trataría de una enfermedad de la voluntad, sino de una incapacidad racial, una especie de tara de la que habría que culpar a los genes, no a la gente. En vez de despreciarlos, pues, hay que tratar de comprender sus limitaciones. No es racismo, ya vimos cómo la Constitución habla de la igualdad de todos en este país. (31)

En el proceso de escritura de Yunito se comienza por la familia, por sus miembros, y continúa con el grupo social (el Partido y la clase alta), la nación (Estados Unidos) y el complejo propagandístico que conforma las ideas de la isla, donde encuentra a los puertorriqueños que le sorprenden por sus comportamientos y sus actitudes ante frases como: *¡Está en nuestras manos ser americanos!* (57). La comicidad surge del discurso *ingenuo* del ciudadano Yunito, cuya ignorancia emerge de sus modelos, sus ideas y sus actuaciones pueriles. Al final, se pregunta: “¿Tenía yo lo que llaman en *Sociología para todos los días* una visión estereotipada de la realidad?” (153). Bajo todo ello descansa un antiintelectualismo y una mirada infantilista propia de ciertos discursos estadounidenses (Verdú, *El planeta americano* 115) y de la cultura de la mentalidad del niño que alcanza a algunos adultos contemporáneos (Verdú, *El estilo del mundo* 56-8). Este discurso lo incorpora Yunito, cuyo nombre mismo —a diferencia de los

kafkianos de otras obras de Díaz Valcárcel— revela la mentalidad de la que brota su opinión y su alegato. Efectivamente, esta es la *visión de mundo* que emerge del discurso de Yunito, pero tal vez pueda ser tan estereotipado como el del editor, pero en un sentido inverso. Éste añade el capítulo último con el objeto de mostrar el contraste y que se advierta el sacrificio de la clase media puertorriqueña, de la mujer de la isla, tan alejada del modelo de la madre infiel e incestuosa que ha convertido a su hijo en un “muchachito” y además “raro”, como lo califica la Dra. Delgado en las páginas últimas. Si bien disponemos de la imagen ridícula y pueril de Yunito a partir de su redacción, ésta queda corroborada por esas palabras, pero especialmente por la manipulación de que es objeto su manuscrito.

Como en el *Quijote*, por tanto, se dispone de la figura de un editor que subraya los acontecimientos con un motivo ideológico y que construye una parodia satírica contra un modelo de discurso y contra un imperio que declina a pesar de la propaganda colonial, como se advierte en la obra cervantina. Como ésta, *Mi mamá me ama* es una parodia-satírica del discurso anexionista, y cuenta con sus modelos textuales (la sociología de supermercado), su manuscrito en la forma de diario (redactado por un personaje enajenado por los mensajes de la metrópoli y las fantasías de los *mass media*), y su transcriptor (el autor, que añade las cursivas), además de la visión pretendidamente realista de la visión de Puerto Rico en el capítulo final, con la intervención de la clase media. Nuevamente, Puerto Rico se revela como una apariencia, al ser observado a través de visiones parciales que proceden de manuscritos, de escrituras íntimas, aunque éstas pretendan posteriormente la publicidad. Pero lo más interesante es que tras la marcha de Yunito, un tanto apresurada, del hospital, su diario ha sido subrepticamente sustraído y después manipulado por un editor. Es un gesto contra el poder, contra Estados Unidos, el mercado, la clase alta, la educación anglosajona, el pensamiento único, y, en fin, contra los mitos del último siglo que han sido creados para la pervivencia de un modelo social, político y económico. El responsable de la sustracción del diario y agente último de la edición queda oculto y manipula desde esa posición disimulada el manuscrito de Yunito. Así, los disparates de Yunito pueden convertirse en el estereotipo del discurso anexionista, que permanece menoscabado desde sus orígenes, por los equívocos en su construcción y por la mezcla de interés económico, hipocresía social e ineficacia política que desprende el texto.

Las intervenciones del editor obran en ese sentido. Las cursivas en *Mi mamá me ama* guardan relación, como sucede habitualmente en la narrativa puertorriqueña, con el otro discurso, lo que ya se

apreciaba en los cuentos de José Luis González, por ejemplo, y en las novelas de Díaz Valcárcel; el caso de *Harlem todos los días* resulta paradigmático y próximo al de la novela de 1982. En este caso, hemos de ver a la figura del editor como el redactor *a posteriori* del diario de Yunito. Su ideología es sin duda opuesta a Yunito por el valor que adquieren los textos que se anotan en cursiva. Esta presencia se advierte, en primer lugar, por los paréntesis, que son las anotaciones de Yunito. En segundo término, por algunos vocablos en cursiva que sólo alguien más perspicaz pudo subrayar (Joset 104-105); pero también por las precisiones de carácter metaficcional que inserta Yunito a modo de recordatorio para la versión definitiva del texto, que mantiene el editor para mostrar la ineptitud y la simpleza del protagonista. Además, por los preámbulos igualmente en cursiva que ese editor extrae para encabezar cada capítulo, frente al que se anotan auténticos disparates y observaciones que califican al protagonista, a su clase y a sus correligionarios, por tanto; y, por último, el capítulo 14. No cabe duda, que la cursiva de nuevo nos indica la presencia de la otra voz. Esta otra voz registra los momentos de debilidad de Yunito cuando comienzan los efectos de la anestesia. Entonces, su discurso mezcla el inglés con el castellano, sin un orden lógico ni sintáctico (de nuevo la herencia del monólogo de Molly Bloom), pero en el que queda más en entredicho su discurso y la problemática más profunda que toca al complejo de Edipo, al incesto y a la frase que da título a la novela junto la letra de “*nuestro himno nacional. Oh say can you see by the dawn early light me lo cantaba mi mama que me ama para hacerme dormir cuando niño yo hundía mi cara mimosa entre sus tetas desnudas y me quedaba dormido perfectamente dormido durmiendo*” (Díaz Valcárcel, *Mi mamá me ama* 143). Este capítulo procede de la otra voz, del otro interventor en el diario. ¿Alguien de la clínica presente en el delirio de la anestesia? Podría pensarse en alguien del hospital, donde Yunito dejó olvidado su diario. No obstante, pudiera muy bien pensarse que posiblemente fuera la Doctora Delgado quien se lleva a su casa el manuscrito olvidado en el hospital y lo lee a José, a quien además hace partícipe de otras intimidades de Yunito, como consta en el capítulo 16, donde se cambia la instancia narrativa. De hecho, ella estuvo presente en la anestesia y, por tanto, presenciar a Yunito anestesiado y posteriormente añadir esas palabras en la edición del manuscrito. Estas conjeturas, sin embargo, resultan superfluas y secundarias; no contamos, como en otras novelas del autor, con un personaje que asume la tarea de ordenar los acontecimientos. En consecuencia, se advierte que quien escribe el diario —Yunito— no puede convertirse en el último responsable de un texto que le condena como hombre

y como ciudadano y que indirectamente vilipendia a su clase y a su partido a través de la parodia satírica. El palimpsesto no sólo es una técnica y las versiones textuales se van superponiendo una sobre otra, sino que en un siglo de incertidumbres el procedimiento del palimpsesto se convierte en la metáfora del estado de cosas en la isla —y el mundo— con respecto a lo que la realidad es: una mera apariencia sobre la que se superponen las diferentes versiones de quienes la contemplan, aun cuando mayoritariamente prevalezca la explicación del poder económico, político, mediático y, por tanto, cultural y ya nacional.

Por otro lado, los paréntesis son anotaciones al margen que sirven de recordatorio para una posterior revisión y mejoramiento del texto que ha quedado a disposición del lector. Pero la ingenuidad que demuestra con el léxico y otras apreciaciones sirven para minusvalorar a ojos del lector el punto de vista del redactor, cuya opinión queda definitivamente menoscabada por su mismo razonamiento, que en el fondo brota de la creencia en discursos pueriles tipo “mi mamá me ama”, sólo emitidos para niños en los inicios de su educación. Todo es propaganda, según puede apreciarse en las calles y en las familias, desde los textos infantiles hasta los mensajes electorales, la prensa y los *mass media*, al servicio de un sistema que trata de perpetuarse en el poder político para ejercer su predominio económico. En el fondo, Puerto Rico es un mercado; como en otras narraciones de Díaz Valcárcel, el *mall* es la metáfora del pretendido progreso. La vieja metáfora latina de la plaza pública sobre la que fijó su atención Bajtín (*Problemas de la poética de Dostoievski 180-181*)³ se ha transformado en el *mall* que fusiona el aspecto de reunión de gentes y de cruce de opiniones que poseía la metáfora europea con el talante comercial que definen, para las novelas de Díaz Valcárcel, las relaciones en el Puerto Rico contemporáneo. Aquí, como ocurrirá en *Dicen que de noche tú no duermes* y en *Taller de invenciones*, el *mall* es la síntesis de la nueva utopía y de las esperanzas más espirituales del puertorriqueño: “Plaza era como una iglesia porque allí la gente es feliz” (Díaz Valcárcel, *Dicen que por la noche tú no duermes* 69). El *mall*, como el banco, se consideran las nuevas iglesias donde acuden los puertorriqueños a diario en grandes oleadas. Extendiendo más la mirada, pueden ir advirtiéndose las mismas costumbres en otras sociedades occidentales que explican la dirección de esas modas y los destinos hacia los que caminan las relaciones en una era nueva.

³ En relación con lo carnavalesco, véase *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (Bajtín 9-10).

La narrativa de Díaz Valcárcel parte de Puerto Rico y sus denuncias resultan hoy ya válidas para sociedades muy alejadas que han ido incorporándose a la órbita comercial y social que emite del centro de poder del planeta. Estados Unidos se ha convertido en el modelo imitado por el mundo a instancias de su mismo empuje comercial, que dispone de un aparato propagandístico a escala planetaria. La narrativa de Díaz Valcárcel se torna, con el tiempo, en más universal, en la medida en que el empuje estadounidense va apropiándose de los mercados y que los dictámenes de las oligarquías económicas y políticas de muchos países van aceptando el patrón del centro y lo imitan.

3. El mundo de la ilusión y la disolución de la nacionalidad

Dicen que de noche tú no duermes (1985) ofrece igualmente una narración autobiográfica. El protagonista Jaime cuenta sus experiencias de una tarde-noche junto a su compañera Mari, con quien conversa acerca de su jefa Zoraida y otra serie de aspectos de Puerto Rico. Jaime se dedica a corregir memorandos de educación en una máquina estadounidense que, como muestra el capítulo segundo, carece de acentos y de eñes —lo que reaparece en *Laguna y Asociados* (12-3)—, metáfora de la educación y el pensamiento puertorriqueño, que indefectiblemente se han de amoldar a la forma de la metrópoli. Cuando Jaime recuerde en algún momento las consignas de esos memorandos, el texto se desprende también de las eñes y los acentos (*Dicen que por la noche tú no duermes* 123-124). No obstante, Jaime desea cambiarla por una máquina donde sí se marcan los acentos y las eñes (61). Sin duda, es esta máquina la que va a reproducir el discurso independentista y socialista que emerge de la voz de Jaime en sus diálogos con Mari y que se muestra angustiada ante una sociedad donde los libros de las bibliotecas son devorados por la polilla y que ha convertido al *mall* en el centro de una especie de nueva religión. Como denuncia el célebre poema de Ernesto Cardenal a Marilyn Monroe, que se cita, esa sociedad consume sus mitos a través de las ilusiones proporcionadas por los medios de masas, del cine o de la vellonera. Ambos medios, como sucede en otras novelas puertorriqueñas, ofrecen una realidad de apariencias, de ilusiones sobre las que se fundamentan las vidas de la clase media (Fuente, “Luis Rafael Sánchez y *La importancia de llamarse Daniel Santos*: hacia una sincrética narrativa musical” 245). De ahí la semejanza entre Marilyn Monroe y Mari, cuyos nombres no son diferentes intencionadamente. El conocido poema de Cardenal dice:

Como toda empleadita de tienda
soñó ser estrella de cine.
Y su vida fue irreal como un sueño que un psiquiatra interpreta y archiva.
Sus romances fueron un beso con los ojos cerrados
que cuando se abren los ojos
se descubre que fue bajo reflectores
 iy se apagan los reflectores!
Y desmontan las dos paredes del aposento (era un set cinematográfico)
mientras el Director se aleja con su libreta
 porque la escena ya fue tomada.
O como un viaje en yate, un beso en Singapur, un baile en Río
 la recepción en la mansión del Duque y la Duquesa de Windsor
vistos en la salita del apartamento miserable.
La película terminó sin el beso final.

Mari selecciona en la vellonera el bolero “Simplemente una ilusión” de Héctor Urdaneta que interpreta Chucho Avellanet y lo canta: “O es que vivo un mundo de ilusiones / Lleno de mentira y fantasía / y esa dulce voz es simplemente / simplemente una ilusión”. De él se extrae el verso que da título a la novela y que, como los otros citados muestra el mundo de ficción en el que viven los personajes, los puertorriqueños y el individuo de hoy. En el fondo, las vidas de Marilyn y de Mari se han fundamentado en ilusiones que cubren sus noches. Los comentarios del protagonista-narrador acerca del valor del poema del vate nicaragüense y de la vida de la actriz estadounidense coinciden con Mari, mutilada por su incultura, por la vulgarización y la plebeyización de la vida contemporánea,⁴ por todo lo cual ella también es “víctima de la voracidad capitalista” (*Dicen que por la noche tú no duermes* 85). Es también una realidad de segundo grado, no auténtica sino reproducida por otros medios de simulación. Así ocurre con el acontecimiento que hilvana las escenas de la novela y que la estructura de principio a fin: el próximo combate de Wilfredo Gómez que todo Puerto Rico aspira a ver por la televisión. La lucha del país se dirime en un combate de boxeo, a lo que se reduce, parece decir el narrador, la disputa nacional puertorriqueña. El resultado no puede ser más que la derrota, que se observa también en un medio de segundo grado: es un periódico, *El Nuevo Día*, lo que informa del desastre con un sarcástico “¡¡¡LA CARA DE LA DERROTA!!!” (*Dicen que por la noche tú no duermes* 177).

Como en tiempos de Hostos, un manuscrito es el arma de la auténtica y efectiva lucha nacional y su redactor, el guía que emprende ese combate a favor del país. Pero esa tarea cobra un nuevo

⁴ Según el concepto de José Luis González, en *El país de cuatro pisos* (93-94).

significado. La plebeyización del conflicto nacional a través del combate de boxeo se deriva de la atención general que provoca y de su legitimación última y definitiva por medio de la portada del diario. Además, la misma conversión de la pelea en el estructurador básico de la novela explica el valor que este tipo de lucha ha cobrado para el narrador, en el fondo también posicionado en una mirada posmoderna a la realidad que desdice la eficacia de la lucha por mejorar la situación de la isla. Es decir, Jaime está perfectamente integrado en un sistema que ha fagocitado incluso a las voces críticas, cuyo discurso se construye sobre las bases del sistema mismo.

Con todo, la novela se presenta como un ajuste de cuentas contra lo que Jaime repudia de Puerto Rico, a través de la sátira y de la caricatura, una vez más. Él tiene como vocación la escritura, pues afirma que construye relatos donde “satirizo a gente que desprecio sin miedo a fallar” (127). Es como el francotirador de la novela homónima de Pedro Juan Soto (1969). Esa vocación será definitivamente satisfecha con la redacción de cuanto ocurrió durante la noche que pasó con Mari, a la manera de un nuevo *inventario* de los dos personajes, sumidos cada uno en sus particulares *figuraciones* acerca de lo que sea la realidad puertorriqueña, pues en ninguno de los casos la mirada directa define al país ni a sus gentes. A Jaime le determina su visión socialista e independentista; a Mari, su asunción de los mensajes televisivos, del cine y de la música. Esta propaganda del sistema que conforma la *visión de mundo* de Mari, se opone, podría argumentarse, al discurso antisistema de Jaime, igualmente procedente de una cierta divulgación opuesta al régimen. Ambos, por tanto, son reproducciones de discursos de base procedentes de sistemas opuestos, pero el uno —el del narrador, Jaime— pretende calificarse de culto mientras el otro es popular —el de la mujer, Mari—, de raíz plebeya, como ocurre en las otras novelas de Díaz Valcárcel, quien a partir de *El hombre que trabajó el lunes* (1966), pero especialmente desde 1972 con *Figuraciones en el mes de marzo* (1982), nos ofrece ese modelo bifronte en lo cultural de contemplar a los puertorriqueños y, en definitiva, del individuo contemporáneo occidental.

Del proceso de escritura, en *Dicen que de noche tú no duermes* a veces aún quedan restos, con notas entre paréntesis, adicionales al texto (115), a la manera de *Mi mamá me ama*. Por otra parte, resulta interesante la discusión acerca de esta primera novela de Díaz Valcárcel, como toda la realidad, igualmente disfrazada por boca de los personajes. Mari defiende a la mujer protagonista mientras Jaime explica la obra, que titula como *La mujer que no trabajó el lunes* (57), donde aparece la inequívoca transformación de la realidad novelada

que conocen los lectores de Díaz Valcárcel. El nombre del autor, consta, es Oilime, de origen árabe (58). Esta ascendencia guarda relación con el autor del manuscrito encontrado —mentiroso, a decir del editor— de la primera versión del *Quijote*, con lo cual se pone el acento en la ficcionalidad de la historia. Sea como fuere, lo cierto es que regresa al procedimiento de apuntamiento del autor de *Harlem todos los días*, pues no cabe duda de que en Oilime hemos de ver, si leemos de manera invertida, Emilio, el nombre de pila de Díaz Valcárcel. El nombre, de nuevo, ha de ser visto a través de un espejo; es un reflejo del autor auténtico, lo que no puede responder más que al carácter de la novela: un reflejo de la realidad, pero siempre, como justifica el uso de la técnica del manuscrito, a través de la mirada del autor que esconde la publicación del texto.

La perspectiva del escrito no sólo viene condicionada por una visión política particular sino especialmente por el apego al Puerto Rico más tradicional, como puede advertirse en la nostalgia de Jaime por los abanicos de siempre en vez de la refrigeración más moderna que “llegó a falsear la realidad climática del país” (132) y en la destrucción del símbolo del toro —de raigambre hispánica, mediterránea—, presente en el célebre cuento de Abelardo Díaz Alfaro.⁵ El mundo de Díaz Alfaro reaparece en *Taller de invenciones* (1991) para mostrarnos el Puerto Rico auténtico. De nuevo, otro manuscrito representa el deseo de exponer una realidad que es mera reproducción de otro modelo y sobre todo de retornar atrás para analizar el pasado y preguntarse por qué es así el presente, por qué los valores puertorriqueños se han transformado para convertir al país en la diáspora o en el espacio donde se dirimen las dudas acerca de la nacionalidad: “¿es en realidad un país? ¡Hablemos en serio!” (*Dicen que por la noche tú no duermes* 132). El cierre de *Dicen que de noche tú no duermes* deja esa preocupación acerca del futuro que aguarda: “un país donde la imaginación no se utiliza para abonar las semillas del futuro” (177-178). Las novelas de José Luis González, Pedro Juan Soto y Emilio Díaz Valcárcel, o después de Luis Rafael Sánchez, Olga Nolla o Luis López Nieves, se plantean las mismas dudas. La mirada hacia atrás es inevitable y el manuscrito se convierte en la máquina del tiempo que sirve para el retorno al pasado, como la vellonera servía para olvidarlo, tal como vemos en “Cuatro selecciones por una peseta” de Ana Lydia Vega o en *La importancia de llamarse Daniel Santos* del mismo Luis Rafael Sánchez, o, en fin, en la melodía de *Dicen que de noche tú no duermes*.

Aquí, el monólogo último es de nuevo un resumen de la historia,

⁵ “El Josco” (Díaz Alfaro 15-20).

un intento de revisar velozmente la historia, como en un inicio a su vez del recuento en que se convierte la redacción. El resumen es el eje que separa la historia vivida de la historia contada o escrita. Después, queda el silencio tras el cual se abre la experiencia de la escritura a la que se somete el protagonista. No de otra forma sucede en *Taller de invenciones*, donde Alfredo, un escritor fracasado, organiza un taller que reúne a un diverso número de alumnos de distintos gustos y preocupaciones. La novela se conforma de los comentarios acerca de la literatura, de autores, de obras y de técnicas, pero sobre todo de los textos que componen los alumnos a la manera de ejercicios sobre los que actúa Alfredo. En el pasado, Alfredo vivió de la escritura para la publicidad engañosa y la burocracia que pintaba un país idílico (23-25), y escribió un único libro —*Días imposibles*—. Pero en los últimos diez años, dada su imposibilidad de crear una obra artística, se ha dedicado exclusivamente al taller de escritura, que en los momentos en que se desarrolla la historia considera abandonar para regresar a redactar textos para los burócratas.

El manuscrito de Alfredo acoge los textos compuestos por los alumnos y los integra en la historia. Su manuscrito se convierte en la revisión del pasado y en un intento de explicación de los acontecimientos que condujeron a la crisis personal de Alfredo y a sus consecuencias últimas: la muerte de Misael el Escéptico. Además, los cuentos de los talleristas incorporan llamadas a la realidad del taller, sus técnicas y otras observaciones al director del mismo en forma de inserciones por medio de los paréntesis. En puridad, los cuentos —de carácter metaficcional—, que constan en cursiva, resultan una metonimia de la novela, formada por un relato extenso en relación con la vida de su autor por la adición de unos comentarios, con frecuencia de carácter técnico y personal acerca de la escritura, que ha de ser, a decir de Alfredo, productor de las experiencias del escritor y con fundamento en la realidad que vive: “¡como si sus historias personales, las de los vecinos y amigos no tuvieran importancia!” (110). Esa idea de reflejar la realidad vivida es la consigna que una y otra vez repite Alfredo, lo que él mismo llevará finalmente a la práctica con la novela. Su sensación de ahogo y la necesidad de salir de lo que llama “ambiente estrecho, asfixiante” (122) le impulsa a escribir, pero, paradójicamente, no para huir —como aparentemente trata Joel con sus relatos de ciencia ficción o los demás con narraciones criollas o sentimentales— de esa realidad agobiante sino para denunciarla. Pero opta definitivamente por afrontar una novela acerca de una realidad de segundo grado, pues prefiere escribir sobre escritores aspirantes y no directamente sobre la realidad de su vida y la circundante, si bien éstas no queden excluidas:

En las próximas horas, mientras tomaba el fresco de la noche sentado en un banco de la plaza San José se preguntó si le sería posible concentrarse y hacer acopio de fuerzas para intentar empezar una novela corta tomando como punto de partida los sucesos del taller y esa cantidad de personajes (¿puestos allí por el destino para que se rehabilitara como escritor?) que se reunían con él las noches de jueves en el interminable verano de ese año. (123)

Ciertamente que no faltan reflexiones acerca de la realidad de la isla y en particular a los cambios que se han producido y han quedado reflejados en la filosofía de los *mall*, donde una Sagrada Familia pasea con la misma ansia consumista, dice, “como los consumidores comunes y corrientes, hacen compras de todas clases y disfrutan de la ilusión de la modernidad y bienestar y desarrollo” (134). Pareciera, como en las demás novelas de Díaz Valcárcel, que la nacionalidad puertorriqueña se ha disuelto en contacto con el consumismo y la propaganda, ante la creencia general de que lo moderno es consumir y sólo el estatus actual del país puede permitir la continuación de esa práctica. Contra esta ilusión, brota la escritura, que trata de convertirse en receptor de las nuevas costumbres que conforman el Puerto Rico contemporáneo. El manuscrito afirma la irrealidad de lo real, pues persevera en su ficcionalidad como texto y el escritor, como creador, arraiga en un ambiente donde las apariencias y las simulaciones muestran una realidad secundaria, no auténtica, sea esto por los medios que fuere. Ese carácter ficcional redundante en la inutilidad de la denuncia que lleva a cabo el escritor por la misma autoconciencia de la inoperancia de la escritura. Esto se debe por ser una creación indiscutible o porque el sistema contemporáneo ha eliminado la escritura y la lectura de las actividades humanas más o menos cotidianas. Nadie, por tanto, considera la opinión del escritor, que se agazapa tras manuscritos a veces apócrifos y con frecuencia en espacios donde se trata de hacer constancia de la incertidumbre de lo real o se pretende su revisión.

Por todo ello, la realidad que muestra Alfredo puede no ser la auténtica, pues ha emprendido la escritura para excusarse de un crimen o para expiarlo, o tal vez para dejar constancia de un suicidio al que ha conducido al excombatiente de Vietnam Misael el Escéptico, por causa de un exceso de realidad y por la misma claustrofobia que experimentaban otros escritores e intelectuales de las novelas de Díaz Valcárcel. Sin duda, la técnica del iceberg sobre la que tratan los personajes en el taller subyace a la explicación del caso de la muerte de Misael: con los datos aportados por el narrador, el lector debe averiguar si fue un suicidio, como se explica a la prensa, o un asesinato, como parecen dictar los indicios que surgen de la narración. Por supuesto, el estilo —según la crítica— de los cuentos de

Alfredo (60) y la materia de sus sueños acerca de peleas de gallos, anticipan el final de la novela, pues en éstos es la cabeza de Misael el Escéptico la que aparece ensangrentada. Además, finalmente, Alfredo aprovecha la ausencia de Misael para entrar en relaciones con Zuleyka y comienza a escribir acerca de esas experiencias. Primero, un cuento sobre la pelea de gallos que soñaba y que es el presagio del crimen-suicidio, como anticipo del género mayor, de la novela, donde da cuenta del taller de escritura y los acontecimientos últimos: “Antes de finalizar el año, Alfredo empezó a escribir frenéticamente una novela sobre el taller de narrativa” (155).

Una vez más, la narrativa de Díaz Valcárcel necesita del diario de un escritor para mostrar la realidad de la isla, a la manera de la sátira menipea recuperada en la última narrativa hispanoamericana (Fuente, *Más allá de la modernidad: los cuentos de Alfredo Bryce Echenique* 194-200), que acaba siendo una especie de muestrario de la realidad, con su variedad de tonos y estilos (Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski* 167), donde el escritor escribe su diario y con frecuencia pretende su autoexclusión social por medio del suicidio. En una realidad carnavalizada como la contemporánea, la narrativa de Díaz Valcárcel pretende ser la advertencia de esa certeza, como se constata en otras novelas hispanoamericanas (Fuente, “Notas sobre la carnavalización en la última narrativa hispanoamericana”), y despliega los variados medios que el sistema pone en práctica para ocultar la realidad auténtica y mostrar una disfrazada sobre la que actúan los manuscritos del escritor. Éstos son también la metáfora de esa carnavalización de lo real a través de medios enmascarados. La última novela de Díaz Valcárcel insiste en este aspecto desde una óptica más acorde con los tiempos, al servirse, para su denuncia, del mundo de la publicidad y de otros medios más sofisticados que ha perfeccionado el mercado para transmitir las realidades que pretende infundir en el consumidor y en el sistema.

Finalmente, *Laguna y Asociados* (1995) cierra el ciclo novelístico de Díaz Valcárcel al trazar una nueva parodia satírica de Puerto Rico y de la sociedad occidental contemporánea, carnavalizada, en dependencia del mercado y en vías imparable de plebeyización, a través de la observación del mundo de la publicidad. Díaz Valcárcel pretendió ingresar en 1968 en ese ámbito por causa de la situación frustrante que experimentaba ante la penuria a la que fue sometida la actividad del escritor independentista tras las elecciones y el cambio de gobernación (*Laguna y Asociados* 230). En el proceso que se desarrolla en la novela, Greg —abreviatura del nombre kafkiano ya usado por Díaz Valcárcel—, el escritor protagonista, emprende un proceso autodestructivo ante su negativa a pertenecer a una

sociedad así. La técnica del iceberg que se explicaba en *Taller de invenciones* juega de nuevo un papel importante en la novela en dos sentidos, cuando menos: uno, más aparentemente insustancial, referido a la media roja que encuentra Greg junto a la cama y que cree de un amante de Jessica, y otro, referido a la narración misma, es decir, nuevamente en relación con su origen como tal texto. Dado que el personaje de Greg acaba en coma, puede pensarse que él no es el redactor de la historia. No obstante, muchos son los indicios de esa redacción, como se verá. Incluso podría considerarse un final metafórico el estado comatoso del protagonista en que lo deja el narrador a la conclusión de la historia. Si así no fuera, de todas formas, quedaría la posibilidad de pensar en la definitiva muerte del escritor —el comprometido con la sociedad y su país—, relegado por la realidad ilusoria de la publicidad y de la carnavalización de las costumbres, los discursos y las ideas. Por tanto, *Laguna y Asociados* marca el final de la trayectoria de la obra novelística de Díaz Valcárcel precisamente con la aniquilación del modelo de escritor —como producto de los agentes que desde hace décadas han intervenido en la formación de una sociedad plebeyizada— que él ha defendido desde sus primeras obras, especialmente desde *Figuraciones en el mes de marzo*. Una vez más, el escritor se siente excluido de una sociedad donde lo real ya posee poca importancia y todo —las personas, los objetos, las ideas, las creencias— son carnavalizadas a través de los medios de comunicación de masas a instancias de la publicidad. La realidad es un *jingle*, una teleserie o una crónica social de revista rosa, donde todo se maquilla y se metamorfosea como los guiones publicitarios, la personalidad de Stavros o los pacientes del cirujano estético. En este ambiente, la obra auténticamente creativa de Greg —“hace años que vive fuera de la realidad en su cuarto de Vallealto” (65)— es ignorada, incluso por su compañera Jessica. Siente que nadie se interesa en “la otra obra, la personal” (61), de modo que no le queda otra opción que el suicidio o la autodestrucción a través del alcohol.

Greg siente desde el principio de la novela la necesidad de escribir sobre la experiencia vivida, sobre su convivencia con Jessica, “pero el oficio de *copywriter* que redacta textos minúsculos para la tele lo ha condicionado: quiere decirlo todo en treinta segundos” (13). Greg ha escrito un poemario que destruyó, tras lo cual se prometió no escribir nada que no le proporcionara dinero. Aun así, ambiciona componer un texto acerca de su propia experiencia como publicista: “A veces Greg va a la computadora con la intención de escribir —no por dinero— de esas cosas y otras: algo sobre el mundo de la publicidad, pero sus dedos caen inertes en el teclado”

(48). No obstante, la necesidad de “escaparse de la dura realidad” (165) le llevó a escribir tres cuentos que gustaron a Jessica, en los que parodiaba estilos de moda, explica, y que con seguridad podrían buscarse entre las páginas de la novela. Por consiguiente, no cabe duda que algunos instantes se comportan como el pedazo de iceberg que asoma sobre el nivel de las aguas. Con frecuencia, los deseos de escribir sobre una situación concreta se corresponden con los momentos del texto:

Se sienta a la computadora decidido a escribir lo que siente en estos momentos: su creciente angustia puede ser utilizada para *copis* estilo *slice of life* en la campaña de moderación para La Coruña Imports, distribuidora de licores. Hay que estar en sus zapatos para comprender lo que pasa a un alcohólico cuando a su organismo le falta la dosis adecuada. Ese puede ser un tema para la campaña: elaborar un plan para demostrar que los excesos conducen al desastre... (55)

El lector incauto puede quedarse, por tanto, en la historia del escritor alcohólico angustiado que comienza a sentir celos de su pareja por el asunto de la media roja que encuentra en su habitación. Pero la realidad resulta más compleja, porque entre las líneas que tratan de la agencia de publicidad o de las relaciones de sus personajes, de vez en cuando se observa a Greg frente al ordenador con la intención de escribir, precisamente, algo que después va a encontrar el lector en la novela que tiene entre las manos. La realidad y la ficción se tocan en algunos breves instantes, de manera que hemos de entender lo leído como una existencia de segundo grado, como el manuscrito lanzado por Greg para vencer su desafecto con la realidad:

Enciende la máquina —esta vez el ‘piliip’ no atrae a Jessica—; abre un nuevo *file* y se prepara para escribir una narración, estampa, poema, ensayo o lo que le salga escribir para emborracharse con las palabras y vivir en un mundo que pueda controlar a su gusto. Teclea el título “La media roja”, y se queda pensando qué poner en la primera línea. (131)

Puede suceder que esa intención metaficcional coincida con el desarrollo de la escena, es decir, que Greg considere escribir acerca de la escena que vive, lo cual logra unos efectos de mayor inquietud acerca de la interpretación de las instancias narrativas y, por tanto, de la autenticidad de la narración:

Greg advertía en Alejandro lo mismo que en los otros: cada cual se expresaba según su profesión y sus intereses. Pensó que de tener tiempo y la mente clara para la narrativa escribiría un relato de cada uno de ellos. Le surgían multitud de ideas cuando comenzaron a exponer sus puntos de vista, mezclando lo que escuchaba con lo que imaginaba. (172)

La novela contiene una amplia variedad de textos y de estilos que se adecuan a la circunstancia que relatan: escenas dramatizadas, narración pura, pastiches, del periodismo rosa y de otros modos discursivos, entrevistas, poemas, escenas o estampas y otras formas que explican la variedad de un ambiente abigarrado y carnavalizado. Conforme se avanza hacia el final de la historia, se observa que Greg mantiene su intención de escribir sobre sí mismo y su ambiente. El círculo se cierra; el escritor se ha escrito a sí mismo y ha sellado su destino como tal escritor al dejarse desahuciado para la realidad. Con todo, el carácter auténtico de la realidad queda igualmente menoscabado al entrar a formar parte de una ficción novelada. En medio de una borrachera desmedida, Greg vuelve a enfrentarse a la realidad creada:

Sentado a la mesa intentó trabajar en la computadora. Quizá podía sacarle partido a la sensación de adormecimiento en todo el cuerpo: se sentía espaciado; le gustaba su torpeza al mover las manos, al caminar: era otro mundo, en el que dominaban las sensaciones extrañas e imprecisas, parecido probablemente a uno de esos paraísos artificiales soñados por ciertos poetas. Bien valía la pena escribir algo autobiográfico, un testimonio sobre su vida de poeta, un texto que lo ayudara a conjurar los maleficios que lo habían abatido en los últimos tiempos. Comenzó a teclear viendo inmediatamente en la pantalla el resultado... (214)

Se siente en otro mundo. El alcohol parece abrir la posibilidad del manuscrito, ahora por el intermedio de la informática. El ordenador posibilita la transformación de la realidad para convertirla en el escrito que testimonia el fracaso. Greg lo enciende y surge el traslado al mundo de la ficción. El resto pertenece a la ficción que se crea internamente como metáfora del final del escritor sensible y comprometido con la realidad contemporánea de Puerto Rico.

4. Simplemente una ilusión: la realidad colonizada

Memmi explica que en el desarrollo de la colonización el colonizado acaba por adherirse a la colonización, precisamente como resultado de ésta (148). La colonización le deja fuera de la historia (156) y vive en un mundo ajeno al devenir histórico, ajeno a sus raíces y a su entorno. Frente a ello, el intelectual emprende una lucha anticolonial que significa tratar de establecer distancias con respecto a la cultura del colonizador, manifiesta Fanon (164). La misma vellonera se convierte en el instrumento de la transmisión de la cultura plebeya que no sólo representa a lo vulgar sino que enajena al ciudadano al mantenerlo en una ilusión incommovible, pero de la misma manera actúa la publicidad, el cine, la prensa y, en general, los productos

de los medios de comunicación de masas. Con todo, la letra de la canción “Simplemente una ilusión” precisamente subraya ese carácter enajenador del ensueño. No obstante, en la actualidad ha de comprenderse que, dada la victoria del capitalismo de consumo de origen estadounidense desde la Segunda Guerra Mundial, no sólo Puerto Rico sino el mundo occidental todo, ha pasado al que Verdú llama capitalismo de ficción, que ha creado “una segunda realidad o realidad de ficción con la apariencia de la auténtica naturaleza mejorada” (*El estilo del mundo* 11). Frente a esta forma que resulta, además de ilusionante, enajenante de la verdadera realidad que para el escritor independentista y socialista vive Puerto Rico, surgen los manuscritos, que de forma indeleble exponen el problema pero que paradójicamente pueden subrayar su índole artificialmente creada, su carácter aparente. La realidad ha quedado definitivamente disuelta o cuando menos la apreciación de ella, como resultado de la incertidumbre de los mensajes coloniales de los *mass media* y el discurso procedente de la metrópoli. Además, como ha insistido la narrativa hispanoamericana en las últimas décadas, la mentira es lo corriente hoy y el sistema ha convertido a la verdad en una mera abstracción que raramente se practica.

La función del intelectual es señalar que la realidad se ha convertido en mera representación. Para el intelectual socialista que siente que su país es una colonia sometida a una metrópoli y que las diversas formas de capitalismo no sirven a la educación y al bienestar del pueblo, el manuscrito es el único vehículo para la rebeldía. Como dice Adorno, escribir es el espacio en que puede vivir el escritor, porque quien carece ya de patria encuentra en el escribir su lugar de residencia (91). Y así es porque, como añade Said, el intelectual es el marginado, el que carece de voz y de representación, el impotente (*Representaciones del intelectual* 117) frente a las fuerzas del sistema. Es precisamente después de 1968 cuando Díaz Valcárcel necesita representar la realidad; no contarla sino representarla a través de textos secundarios a la manera en que se produce actualmente la realidad, cuando con la victoria de los anexionistas sienten los independistas amenazada la cultura nacional por medio de la censura y la presumible liquidación de la división de Educación de la Comunidad del Departamento de Instrucción Pública, que había sido creada a la manera de México y otros países hispanos con el fin de intercambiar desde la capital y los intelectuales experiencias y estilos propios de la población rural y tradicionalista de Puerto Rico, además de promover campañas de alfabetización y emitir mensajes de resistencia al sistema. La marcha de José Luis González a México, de René Marqués a Canóvanas, de Pedro Juan

Soto a la Universidad y de Díaz Valcárcel a Madrid auspiciado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña, evidenciaban los cambios en el sistema, que al intelectual no debían de dejarle perplejo pues en los momentos de mayores protestas por la guerra de Vietnam el pueblo puertorriqueño apoyaba a los estadistas. Por ello, la obra de Díaz Valcárcel, que experimentó un giro desde fines de los sesenta e inicios de los setenta —como se aprecia en primer lugar en *Figuraciones en el mes de marzo*—, se acentúa en lo que se refiere a la conciencia de la necesidad de acentuar la incertidumbre de lo real. Los autores que redactan los manuscritos no pueden más que subrayar su ficcionalidad a pesar de la apariencia realista, pues aunque la textualidad parezca subrayar la realidad de los acontecimientos paradójicamente se convierten esos espacios en otra muestra de la simulación de lo real. Con todo, lo que queda acentuado es la ilusión de realidad que se produce sobre el individuo como producto de los mensajes de los medios de comunicación de masas a través de la propaganda como primer efecto del capitalismo de ficción.

Cuando en los años 70 Emilio Díaz Valcárcel emprendió la tarea de escribir acerca de *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos, pretendió explicar la obra a través de su inserción en la sociedad española y de las clases sociales (*Visión del mundo en la novela 7*). Adoptó el término *esfera* del mismo Luis Martín-Santos para referirse a las diferentes clases sociales que intervenían en *Tiempo de silencio* y esas relaciones entre las diferentes clases daban lugar a la particular cosmovisión del escritor español, que había completado una panorámica de la sociedad española de la posguerra. De la misma manera, Díaz Valcárcel, luego del cambio de óptica narrativa, pretendió a lo largo de sus novelas una observación de la realidad puertorriqueña a través de la indagación de las diversas clases y grupos políticos que dieran cuenta de una sociedad en trance de cambio o, en ocasiones, urgidos, a su modo de ver —y el que creía de una parte del mismo Puerto Rico—, de un giro que transforme el estatus de Puerto Rico y la personalidad de los isleños, aunque algunas consultas electorales contradijeron esa opinión. El método de Lucien Goldmann le sirvió a Díaz Valcárcel para confirmar la responsabilidad del grupo social en la estructuración y coherencia de la obra, a pesar de la evidente aportación del escritor en el proceso de la escritura, a través de la cual responde al medio, a la sociedad y a las ideas de su entorno (1). De esta forma, se consideraba que la ideología subyacente al grupo y al escritor emergía del hecho literario al atender a la *visión de mundo* que presidía la novela (14-15). Esa cosmovisión vendría ofrecida por el héroe novelesco, conflictivo y problemático (16), con frecuencia representado en la narrativa de Díaz Valcárcel por

un escritor que reflexiona acerca de la realidad puertorriqueña y que, como exponía Goldmann, acentuaba su relación con los otros miembros de la sociedad y de ésta abocada al consumo (24). El héroe, para Goldmann (25) y para Díaz Valcárcel, era el individuo marginado que mantenía unos “valores auténticos” diferentes de las sociedades orientadas hacia la producción para el mercado (*Visión del mundo en la novela* 4). De esta manera, prevalecen las cualidades económicas y el prestigio del dinero por encima de los sentimientos y otros valores tradicionales. En este ambiente, el héroe marginado se convertía en la conciencia de la clase burguesa en la que surgía la forma novela desde la que precisamente ese héroe emprendía su lucha (5). Por tanto, por su *visión de mundo* el héroe creaba un universo imaginario que se dirigía hacia la estructuración social hacia la que tendía —piensan— la sociedad (Goldmann 6). Al indagar en la red de relaciones que muestra la obra se explica, por tanto, no sólo al individuo sino también a la sociedad en el sentido estimado por el escritor, convertido éste en la voz del grupo social que representa. Bajo esta perspectiva, Díaz Valcárcel trataba de explicar *Tiempo de silencio*, la sociedad española y lo que llama el *ser español*, en su análisis de la novela de Martín-Santos. Sin duda, en sus narraciones elaboró un procedimiento analítico semejante para mostrar el Puerto Rico colonizado y la sociedad puertorriqueña, para averiguar qué es el *ser puertorriqueño*. Desde *Figuraciones...*, pero especialmente desde *Harlem todos los días*, Díaz Valcárcel expone a un héroe en lucha contra una realidad social y política de extraordinaria incertidumbre como efecto de los vaivenes del proceso colonizador.

En Díaz Valcárcel, en su análisis de la realidad colonizada y la posible irrealidad de ésta, más allá de la censura del capitalismo de consumo, que resulta evidente, la censura se dirige más al capitalismo de ficción. Es decir, la denuncia apunta con más decisión a la propaganda de los medios masivos que han transformado, a su modo de ver, la cultura nacional y que ha provocado que el pueblo de Puerto Rico se haya instalado en la ideología y las costumbres del país colonizador renunciando así a su propia nacionalidad. Ésta ha quedado reducida a la persecución del emigrante en *Harlem todos los días*; al estereotipo ridículo y racista pintado por Yunito en *Mi mamá me ama*; al combate de boxeo de *Dicen que de noche tú no duermes*; a los *jingle* de *Laguna y Asociados*, que produce un escritor que, como el país, tiende al suicidio simbólico; o al frustrado profesor Alfredo, que también había vivido de la escritura para la publicidad engañosa y la burocracia que pintaba una isla idílica conforme a la propaganda colonialista de la metrópoli y de los sectores anexionistas de Puerto Rico. Cada personaje y los discursos

novelísticos, corroborados por la historia de ambos, inciden en el difícil debate contemporáneo de la realidad y la ficción, la verdad y la mentira, pero subrayado por el problema de la nacionalidad, lo que convierte a aquellas disputas en más intensas, necesarias y urgentes. El intelectual es el loco y marginado, pero a la vez se constituye en un héroe. A éste le compete liderar la lucha armado de manuscritos con el objetivo de revelar que —a pesar de la misma contradicción del texto escrito, que puede también ser manipulable— los puertorriqueños, como el hombre occidental todo, tal cual sintetiza la canción de Héctor Urdaneta, vive, simplemente, una ilusión.

José Luis de la Fuente
Universidad de Valladolid
España

Obras citadas

- Adorno, Theodor. *Minima Moralia: Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Akal, 2004.
- Bajtín, Mijaíl M. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1987.
- _____. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: F. C. E, 1988.
- Díaz Alfaro, Abelardo. “El Josco.” *Terrazo*. Río Piedras: Plaza Mayor, 1999. 15-20.
- Díaz Valcárcel, Emilio. *Dicen que por la noche tú no duermes*. 2ª ed. Río Piedras: Cultural, 1987.
- _____. *El hombre que trabajó el lunes*. México: Era, 1966.
- _____. *En el mejor de los mundos*. 2ª ed. Río Piedras: Cultural, 1991.
- _____. *Figuraciones en el mes de marzo*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- _____. *Harlem todos los días*. 2ª ed. Río Piedras: Cultural, 1987.
- _____. *Inventario*. Río Piedras: Cultural, 1975.
- _____. *Laguna y Asociados*. 4ª ed. Río Piedras: Plaza Mayor, 1999.
- _____. *Mi mamá me ama*. 5ª ed. Río Piedras: Cultural, 1993.
- _____. “Otra versión de Raskolnikov.” *Cuentos completos*. Guaynabo: Alfaguara, 2003.
- _____. *Taller de invenciones*. San Juan: Cultural, 1991.

- _____. *Visión del mundo en la novela*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1982.
- Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. Tafalla: Txalaparta, 1999.
- Fuente, José Luis de la. "Luis Rafael Sánchez y *La importancia de llamarse Daniel Santos*: hacia una sincrética narrativa musical." *Literatura y música popular en Hispanoamérica: Actas del 4º Congreso de la Asociación de Hispanoamericanistas de España*. Ed. Álvaro Salvador, Ángel Esteban y Gracia Morales. Granada-Lérida: Universidad de Granada-Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 2000. 239-246.
- _____. *Más allá de la modernidad: los cuentos de Alfredo Bryce Echenique*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1998.
- _____. "Notas sobre la carnavalización en la última narrativa hispanoamericana." *La Nueva Literatura Hispánica* 2 (1998): 21-41.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Goldmann, Lucien. *Sociología de la creación literaria*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1971.
- González, José Luis. "El escritor." *Cuentos completos*. México: Alfaguara, 1997.
- _____. *El país de cuatro pisos y otros ensayos*. Río Piedras: Huracán, 1998.
- Joset, Jacques. *Hacia una novelística puertorriqueña descolonizada: Emilio Díaz Valcárcel*. Madrid: Iberoamericana, 2002.
- Marqués, René. "El puertorriqueño dócil (Literatura y realidad psicológica)." *El puertorriqueño dócil y otros ensayos, 1953-1971*. 4ª ed. Río Piedras: Cultural, 1993.
- Memmi, Albert. *Retrato del colonizado*. Barcelona: Cuadernos para el Diálogo, 1974.
- Rodríguez Torres, Carmelo. *Veinte siglos después del homicidio*. 3ª ed. Río Piedras: Puerto, 1973.
- Said, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- _____. *Representaciones del intelectual*. Buenos Aires: Paidós, 1996.
- Soto, Pedro Juan. *El francotirador*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- Verdú, Vicente. *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- _____. *El planeta americano*. 4ª ed. Barcelona: Anagrama, 2002.