

tos. La aparente fisura que abrió un paréntesis en su producción durante el lapso 1954-1972, desaparece ahora para revelar la existencia de una verdadera continuidad de escritura y de reflexión acerca de ella.

El mundo narrativo de José Luis González cubre una zona de márgenes amplios definida desde sus primeros cuentos, pero paulatinamente ensanchada y profundizada a medida que cada nuevo relato iba explorando el territorio adquirido. Los escenarios, ambientes y personajes de los relatos iniciales indujeron a que se los catalogara como *regionalistas*; pero si bien esta clasificación puede tener algún razonable asidero en la franja de relatos del primer libro, los que le siguen muestran un mundo que en los recientemente publicados alcanza pleno desarrollo y señala la estrechez de tales catalogaciones. Podemos delinear una suerte de carta de lectura que nos muestra que los escenarios y ambientes campesinos predominan solamente en el primer libro de cuentos (1943). Luego van disminuyendo, de manera que sólo hay dos cuentos de tal naturaleza en el segundo libro (1945), uno en el tercero (1948) y tres en el cuarto (1954). A este último ciclo hay que agregar «La despedida», escrito, como dijimos, hacia ese año, aunque publicado posteriormente. En *La galería* (1972) el autor incluye un nuevo relato, también ubicado en el campo: «El abuelo». Ya en dos de los cinco cuentos del segundo libro hay algo que establece una suerte de puente, con lo que predominará en seguida: el ambiente urbano. «El cobarde», en efecto, se desarrolla con toda apariencia en un pequeño pueblo de la isla; «Cangrejeros», en un manglar presumiblemente cercano a la ciudad de San Juan. En *El hombre en la calle* (1948), su tercer libro, los ambientes campesinos prácticamente desaparecen: de los siete cuentos que lo componen sólo uno, «Me voy a morir», transcurre en los campos; cinco tienen por marco la ciudad de San Juan; mientras que «En Nueva York» inaugura lo que será luego uno de los escenarios preferidos de los cuentistas puertorriqueños: la ciudad gigantesca y hostil de la emigración y del desamparo. Nueva York también aparece en «El pasaje» (1954), y, ahora, en «La noche que volvimos a ser gente» (1972). En el mundo narrativo de José Luis González aparecen otros tres escenarios: el campo de batalla de Corea («El arbusto en llamas», 1954); México («Esta noche no» y «En este lado», 1954); Europa: un bosque de las Ardenas, en Bélgica, y la ciudad de París (*Mambrú se fue a la guerra*, 1972). Hemos dejado deliberadamente hasta este momento su primera novela corta, *Paisa* (1950), porque es una especie de encrucijada donde se reúnen los tres ambientes básicos de esta narrativa: el campo puertorriqueño, la urbe de San Juan y la de Nueva York. No sólo respecto

de los escenarios y ambientes es *Paisa* una obra clave de José Luis González; como veremos luego, también cobra ese carácter cuando nos remitimos a otros niveles, tanto formales como de contenido.

Estas consideraciones forman un primer estrato en la discusión que venimos haciendo en torno de la poca exacta catalogación de José Luis González como autor *regionalista*. Sus relatos partieron del mundo rural, pero no como rezagado reflejo de la conocida narrativa hispanoamericana de tema y escenarios *agrarios*. Esto se advierte claramente cuando se realiza una lectura completa de su producción atendiendo al hilo cronológico con que se ordenan los diferentes relatos. Se aprecia entonces que José Luis González no partió de modelos que hacia la década del cuarenta estaban ya en vías de extinción, sino que los utilizó como rampa de lanzamiento dentro de un programa narrativo, que aspiró desde el comienzo a revelar, por vías del realismo crítico, el meollo mismo de la problemática puertorriqueña. Por ello *Paisa* puede ser calificada de obra clave, porque en ella su autor realiza una suerte de resumen y de propuesta, de recapitulación y de parada para retomar fuerzas y para distinguir mejor el objetivo. Analicemos esa propuesta a través de dos rasgos principales: los personajes y los temas que anclan en los escenarios arriba detallados.

José Luis González nunca usa a sus personajes como vehículo de algo que los desborda. Los suyos suelen brotar del contexto literario que los empapa, eliminando así toda posibilidad de entenderlos como elementos yuxtapuestos al tema o a la fábula. Tal coherencia y homogeneidad de los materiales narrativos hace que sus relatos muestren, en lo que a los personajes se refiere, otro rasgo diferenciador respecto de la tendencia *regionalista*: eliminación de toda proclividad al pintoresquismo, y, consecuentemente, eliminación del tratamiento simbólico del personaje al modo de figura que abarque en su textura uno o más ingredientes *significativos*. Teniendo en cuenta lo observado, efectuemos un asedio, ahora, de los personajes que componen el mundo narrado por José Luis González.

Ante todo es interesante notar que los personajes pertenecientes al proletariado rural se mantienen constantes desde su primer libro, en donde predominaban. El campesino de sus relatos es el trabajador del cañaveral, del carbón vegetal, de la cantera, de la construcción de represas. Pero el autor no ha congelado su narrativa en esta franja social, no se ha especializado en ella para cobijarse, al mismo tiempo, en una tradición literaria muy prestigiada en Hispanoamérica. Lo que ha hecho desde sus comienzos —cosa que podemos verificar ahora frente a un sector ya considerable de su producción— es tender una mirada crítica y demistificadora sobre la realidad puertorriqueña. Esa

mirada trató de abarcar coherentemente el desenvolvimiento económico, social, político-ideológico y cultural puertorriqueño desde la década del cuarenta hasta la fecha. Los cuentos de José Luis González están incluidos en ese desenvolvimiento, y también a ellos habrá que referirse inevitablemente cada vez que se intente comprender en profundidad la encrucijada histórica de Puerto Rico. En tal sentido, los personajes de estos cuentos pisan sobre las huellas que dejan impresos los campesinos reales, sin que esto implique una actitud ancilar o de mero reflejo.

La realidad puertorriqueña experimenta, hacia la década del cuarenta, el influjo de tres procesos que confluyen para cerrar una etapa histórica y para inaugurar otra que se extiende hasta nuestros días: el *New Deal* rooseveltiano, aplicado a la isla por el gobernador Tugwell; los cambios de la economía insular como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, y el triunfo del Partido Popular Democrático y de su líder, Luis Muñoz Marín, quien, proclamado gobernador de Puerto Rico en 1948, refrenda en 1952 el llamado Estado Libre Asociado. Hechos concomitantes y decisivos para la economía insular son el retroceso de las estructuras agrícolas, la despoblación de las áreas rurales, el paulatino dominio de los oligopolios y del capital absentista de origen norteamericano. La industrialización (efectuada especialmente sobre la base de la atracción de capital norteamericano mediante exenciones de impuestos estatales y bajos niveles de salarios), la decadencia de la agricultura y la urbanización (79 por 100 de población rural en 1899, contra 70 por 100 en 1940 y 50 por 100 en 1960, en cifras aproximadas), transformaron profundamente la estructura social puertorriqueña a partir de 1940. A estos procesos debe agregarse el de la emigración a los Estados Unidos: inexistente prácticamente hasta 1945, desde este año a 1949 se registra un ritmo de 13.000 a 27.000 salidas anuales. En 1952 salen 60.000 puertorriqueños rumbo a los Estados Unidos; en 1953, 70.000; de 1955 a 1959, 193.000. En un epígrafe a su cuento «El pasaje», José Luis González refiere la contestación que un puertorriqueño da a la pregunta de un extranjero: la ciudad más grande de Puerto Rico es Nueva York, donde viven 400.000 puertorriqueños, mientras que en San Juan sólo hay 251.000 (véase la primera versión de este cuento —1954— en el libro *En este lado*). En 1963, Nueva York contaba ya con 700.000 puertorriqueños.

Esta situación histórica, que aquí resumimos apretadamente, es el cañamazo en donde se insertan los personajes de José Luis González. Los campesinos que, en sus primeros cuentos, están radicados en montañas y cañaverales van formando luego una corriente de éxodo a la ciudad de San Juan: en «La carta» y «La hora mala», de 1948; en «En

el fondo del caño hay un negrito», de 1954. Paralelamente aparece el otro salto, el éxodo (doble y más desgarrante) rumbo a los Estados Unidos: «En Nueva York», de 1948; «El pasaje», de 1954; «La noche que volvimos a ser gente», de 1972. Otra vez como punto de convergencia, ubicada en su centro de equilibrio dentro de este tratamiento de la realidad puertorriqueña, se halla la novela corta *Paisa*, donde ambos rumbos —éxodo a San Juan y éxodo a Nueva York— se condensan en una similar desesperanza y en un idéntico desamparo. A estas dos clases de personajes hay que agregar una tercera: los ubicados en la franja de la clase media y, dentro de ella, los de origen norteamericano. Ya en 1948 tenemos un cuento que aborda este tipo de personaje: el intelectual alienado y sordo a la realidad que aparece en «El escritor» y cuya contrapartida se abrirá paso en 1972, veinticuatro años más tarde, con el protagonista de la novela *Mambrú se fue a la guerra*. De alguna manera cabría incluir también en esta tercera categoría al pequeño propietario rural y al licenciado de «La galería» (1954). El sector de personajes norteamericanos aparece en cuatro relatos: tres de ellos acercan el rostro del racismo, en «Esta, no», «En este lado» y «El arbusto en llamas» (1954); el restante, «La tercera llamada» (1972), aporta el retrato del alto empleado cuarentón que en su vivienda suburbana descubre la alienación a que ha sido entregado como reo de matadero. A este repaso de los personajes hay que agregar, por último, la categoría de los marginales que, como veremos luego, se enlaza en profundidad con los temas fundamentales del autor: los contrabandistas de «Contrabando» (1945), el ladrón de «El hijo» y el viejo boxeador de «El vencedor» (1948). Junto con los de *Paisa*, estos personajes señalan una línea donde se perciben ciertos ecos de la lectura de Hemingway.

Cuanto hemos observado hasta ahora cobra mayor solidez al enfrentarnos con el nivel temático de los relatos. Todos ellos presentan una formidable coherencia y pueden, por lo tanto, ser leídos como un único segmento literario, como un *supratexto* que los engloba insertándolos en una línea cuyo dibujo más exacto no sería la del desarrollo horizontal, sino la de la ampliación concéntrica a la manera de ondas irradiadas a partir de un núcleo.

El tema predominante en los primeros relatos es el del desamparo y la miseria rurales, al que frecuentemente acompaña el subtema del desgaste, del envejecimiento prematuro. Esto lo encontramos en cuentos de 1943, como «Encrucijada» y «El ausente», para citar sólo dos ejemplos. En este último cuento también aparece el tema del horizonte cerrado de la caña, de la estructura socioeconómica del campo puertorriqueño; un tema que reaparecerá, con ingredientes de fatalismo, en «El enemigo» (1954). Es interesante destacar esta línea porque ella