

revela, precisamente por su temprana aparición, la existencia de una clara tendencia demistificadora en el trabajo literario de José Luis González: observados en el conjunto de la literatura puertorriqueña contemporánea, esos relatos inauguran críticamente la reacción contra el tradicional tópico del *beatus ille* y de la sacralización de lo campestre, que, al amparo de la particular situación histórica de Puerto Rico, experimentó un rebrote cuyas prolongaciones aún hoy se dejan ver de cuando en cuando en la producción literaria isleña. Esa actitud demistificadora, de realismo crítico, da una doble vuelta de tuerca a través del tema del éxodo a San Juan y de la emigración a Nueva York. A la capital isleña van los jóvenes expulsados por la miseria, en busca del trabajo que el monocultivo y la explotación sistemática del proletario rural ha hecho escasear en los campos. Pero en San Juan tampoco hay trabajo. En el reino de los inaccesibles valores urbanos no hay lugar para el jíbaro, quien queda sometido al deterioro y a la degradación: es, para él, convertirse en mendigo, en «La carta»; en delincuente, en «El hijo»; en prostituta, en «La hora mala» (todos éstos, relatos de 1948); es morir, en «En el fondo del caño hay un negrito», y es quedar desgarrado, en «La despedida» (1954). El mismo proceso, agravado por la distancia y la forzada transculturación, emerge en el tema de la emigración a Nueva York, cuyo exponente más temprano es un relato de significativo título: «En Nueva York» (1948). Allí se encuentran algunos rasgos principales que son luego desarrollados en otros textos: el desamparo, la ajenidad, la discriminación racial y social, la desesperación, que termina arrojando al emigrado hacia la marginalidad. La novela corta *Paisa*, con su lúcida síntesis de campo, San Juan y Nueva York, es una vez más un punto en que ambas líneas se cruzan, engendrando el personaje de Andrés y la historia de su caída en la delincuencia. Unos años más tarde reaparecerá lo mismo en «El pasaje» (1954). Y en la más reciente producción de José Luis González vuelve a brotar el tema en «La noche que volvimos a ser gente» (1972), ahora bañado por un humor juguetón y emotivo, bajo cuya superficie corren las melancólicas aguas de la cosificación y la alienación del puertorriqueño en el seno de la cultura urbano-industrial norteamericana.

Estas tres notas temáticas (desamparo campesino, éxodo a San Juan, emigración a Nueva York) hacen su camino dentro de una franja textual más amplia, en donde se esboza lo que podríamos denominar *historia alusiva* de Puerto Rico. En *Paisa* se realiza una síntesis social, económica, cultural y política a través de una familia desgarrada por el éxodo forzoso. El abuelo de Andrés representa una clausura, un fragmento cerrado y sin salida cuyo feliz escape consiste en rememorar «sus días de recluta en el Ejército español y... las escaramuzas

con los invasores yanquis en el 98». En la madre se encarna la oscura comprensión de haber sido degradada y convertida en cosa; en el padre, la destrucción en el nivel físico, el agotamiento y la muerte. En los hijos, la dispersión y la desintegración final de la familia, que, en Andrés, culmina en una emigración donde lo acechan la delincuencia y la muerte. Aquella rememoración del 98 reaparecerá años más tarde, con pleno desarrollo, en «El abuelo» (1972).

En el centro de esta franja textual está engastada la mirada crítica básica con que José Luis González abarca la realidad puertorriqueña: el emplazamiento del imperialismo. También en *Paisa* hallamos un resumen de esta línea: «La jíbara no hubiera podido explicar, por ejemplo, que el antiguo orden, con todas sus injusticias y sus valores falsos, era un momento natural en la historia de un pueblo, sujeto a los cambios y a las rectificaciones del progreso, mientras que esto que ella presenciaba ahora era la desintegración impuesta por designio extranjero, el absurdo y alevoso reemplazo de un orden imperfecto por el desorden premeditado.» Este gran tema del imperialismo abatido sobre Puerto Rico aparece de diversas maneras en los relatos. Es, en un estrato simbólico, la violación de la jíbara por el soldado norteamericano en «Breve historia de un hacha»; o la trituración, el despedazamiento de un soldado puertorriqueño muerto en la guerra de Corea, en «Una caja de plomo que no se podía abrir» (1954). Pero sería demasiado estrecho congelar en un solo nivel a esta temática, que en realidad es abarcada ideológicamente por una concepción más amplia donde se ensancha el espacio literario de los relatos y se adquiere mayor incisividad y hondura también en el alcance inmediato. Tomando relatos de épocas diferentes podemos construir el modelo de esa concepción. Un cuento como «La galería» (1954), por ejemplo, entrelaza un doble rito de iniciación adolescente: el descubrimiento de la atracción sexual y la toma de conciencia ético-ideológica. Ambas cosas, para el muchacho quinceañero que las experimenta, están envueltas en varias capas de oscuridad; quedan, sin embargo, irreversiblemente aprendidas. Hay una doble ruptura, que se resume en la manera típica de la iniciación: la pérdida de la inocencia. Pero el cuento no inscribe tal quiebra en un marco psicológico, sino que la incluye en una base de sustentación ideológica: en última instancia se trata de la ruptura del orden y de la moralidad pequeñoburguesa, enraizadas ambas cosas en el concepto del predominio del más fuerte. Al entrar en el recinto de los valores de los adultos, el adolescente de este cuento pierde la inocencia y al mismo tiempo emprende una fuga que más que un acto de impotencia o cobardía supone una búsqueda: «... corriendo, lejos de aquella galería, lejos, cada vez más lejos, pero nunca suficiente-

mente lejos...». José Luis González ha seguido explorando el tema del deterioro de los valores pequeñoburgueses, degradados en la muela del racismo y de la cosificación. El tema del racismo confluye a veces con la línea de los relatos *puertorriqueños*, como en la novela *Paisa*; pero también la desborda, señalando así la existencia de una fuente generadora no localista, sino ideológica. Cuentos como «El arbusto en llamas», «Esta noche, no» y «En este lado» (1954) deben ser incluidos en esta zona de su producción. Con cierta ligereza podrían ser clasificados dentro de la tendencia del *relato antiyanqui*, en razón de sus argumentos. Pero temáticamente, observados desde el conjunto de su obra, se evaden de esta cómoda categorización. Hay que ubicarlos junto a relatos como «El escritor» (1948), que hincó el diente en la alienación del intelectual de clase media; o junto a «La tercera llamada» (1972), cuyo protagonista es un norteamericano de clase media que nada tiene del estereotipo del *ugly American*: en este caso se da otra vuelta de tuerca al tema de la degradación de los valores pequeñoburgueses, enfocados, por así decirlo, en el epicentro de la cultura urbano-industrial capitalista.

Esta concepción de que venimos hablando formula también una propuesta. Los sumergidos y desamparados, los de abajo, cubren otra zona del *texto* que forman todos los relatos considerados en conjunto. «El cobarde» (1945), por ejemplo, despliega una rápida anécdota, de la que emerge el tema de la interioridad, que se abre paso quebrando la superficie externa, que la niega en apariencia. Ese conflicto se encarna en un sumergido, un personaje que se convierte en paradigma. Aquí, nuevamente, no se trata de un rasgo narrativo prolongado, sino de una *metáfora*, que, leída dentro del texto total de los cuentos, anuncia en fecha temprana el rostro futuro de una concepción del mundo construida paulatinamente. Tres años más tarde aparece esto mismo en «El vencedor» (1948), un relato aparentemente dedicado —bajo el influjo de Hemingway— a cubrir el tema del coraje físico y moral que se sobrepone al proceso de decadencia. Pero además de este tono deportivo a lo Hemingway (y además de ser uno de los mejores cuentos de boxeadores producidos en Latinoamérica, junto con el célebre «Torito», de Cortázar), este relato debe ser leído en la línea temática que señala la emergencia del desamparado: de lo que desde abajo rompe la cáscara exterior de una aparente condena o destino. Es, también, lo que leemos detrás del sencillo argumento de «Cangrejeros» (1945): la apariencia (*suciedad*) de los negros pescadores se enfrenta con otra apariencia de signo contrario, la *limpieza* de los policías. Ambos son grupos homogéneos y en ambos funciona un espíritu de cuerpo. Pero los separa la diferente naturaleza de aquello que los

cohesiona: lo exterior del trabajo al servicio del sistema en los policías; lo interior de una unión humanizada en los negros cangrejeros. Ley y orden del sistema, por un lado; solidaridad del desamparado, por el otro. El conflicto de lo externo (suciedad-limpieza: barro de los cangrejeros, zapatos y uniformes relucientes en los policías) se resuelve en el conflicto de lo interno (falso grupo-grupo verdadero: mera adscripción de los policías, frente a cohesión solidaria de los cangrejeros). Cuando los policías (el sistema) intentan arrestar a uno de los cangrejeros, éstos (los sumergidos) contraponen su respuesta, su otro *sistema* de solidaridad. Como en el vagabundo de «El cobarde» o en el viejo boxeador de «El vencedor», en los pescadores de «Cangrejeros» se habla el lenguaje ideológico de la clase que despierta, que lucha y puede vencer. Este lenguaje tiene ecos de refuerzo en el tema colateral de la violencia de los de abajo como respuesta a la violencia ejercida desde arriba por el sistema. Es lo que se lee en relatos como «Miedo» (1945) o «Me voy a morir» (1948), que se centran en huelgas desesperadas dentro del cañaveral puertorriqueño. Es asimismo lo que se lee en «El escritor», en el nivel que narra la huelga del proletario urbano reprimido por la policía.

Esta concepción del mundo que acabamos de esquematizar engloba dentro de su vasto marco la totalidad de los textos producidos por José Luis González desde 1943 hasta la fecha. Uno de sus rasgos distintivos es la eliminación de lo psicológico en nombre de un enfoque estructural donde lo histórico, lo político-social y lo ideológico actúan como líneas de arranque y de alimentación del trabajo literario. Una precisa y efectiva técnica narrativa empleada por el autor ejemplifica este aspecto del *contenido* en el plazo de la *forma*. Se trata de lo que podríamos denominar «técnica del doble tema». Por medio de esta técnica, un desarrollo temático ocupa la atención del lector de modo casi exclusivo hasta que, súbitamente, aparece un segundo tema que termina por convertirse en el verdadero motor del relato. El tema «falso» es, casi constantemente, de orden psicológico; pero el segundo, el que lo desborda y engulle, responde a un enfoque opuesto, no psicologizante. En «Miedo» (1945), el tema «falso» es un caso de cobardía, mientras que el tema «verdadero» es la violencia de los de abajo como respuesta a la violencia del patrón. En «La carta» (1948) creemos que el tema es el del amor filial hasta que nos hallamos con el del desamparo y la miseria. En «La galería» (1954), el tema de la iniciación sexual es cubierto finalmente por el de la toma de conciencia. En la novela corta *Mambrú se fue a la guerra* (1972), el tema erótico es desplazado por el del exilio y la búsqueda de un lugar político e ideológico. En «La despedida» (1954-1963-1973), el tema del