

límites precisos, jerarquizada y aun a veces sacralizada. La actitud opuesta, pero sin embargo íntima y subterráneamente conectada con la anterior, consistía en trazar con lente de aumento las fronteras de un territorio casi siempre abonado por la emoción: el de la literatura *nacional*, válida en sí misma. En ambos casos se procedía al modo colonizado: en el primero, sin discusión y con aceptación automática del modelo; con plausible pero sospechoso enfrentamiento en el segundo. El desarrollo de estas pautas que aquí resumimos apresuradamente puede ser estudiado a lo largo de la historia de la crítica hispanoamericana. También, aunque menos específicamente, en los premios literarios gubernamentales o privados, en programas de estudio secundarios y universitarios, en planificaciones culturales y hasta en actitudes promocionales de gobiernos y entes privados nacionales del continente.

Esto, por cierto, puede extenderse más allá de la realidad cultural hispanoamericana. Habría que analizar, por ejemplo, posibles semejanzas de actitud de la crítica realizada fuera de Hispanoamérica. Pero en este caso se estaría realizando un desplazamiento a niveles y a órdenes diferentes, lo cual plantea sin duda la cuestión desde otra perspectiva ideológica y cultural: la de los *dadores* de modelos. Estamos hablando aquí desde el horizonte de los que hasta ahora han sido generalmente *receptores*, lo cual supone, obviamente, un importante cambio cualitativo. Reiteremos además, como segunda acotación de importancia, que se trata de un proceso en marcha: se deberá tener en cuenta que no todos los críticos hispanoamericanos participan del mismo, y que, cuando se habla de una nueva actitud, también se habla de una vanguardia cuyas filas aumentan día a día.

La línea de partida para este proceso está dada por el instante en que la toma de conciencia ideológica sobre la condición de dependencia económico-política de los países hispanoamericanos comienza a ser iluminada por el análisis de la dimensión cultural de dicha dependencia. No se trata por cierto de una novedad en sentido estricto: tanto dentro como fuera de Hispanoamérica, desde el seno o la periferia del Tercer Mundo, se ha venido gestando una tradición ideológica semejante. Lo que sí es nuevo es la amplitud del fenómeno, que en estos días abarca la mayor parte de la inteligencia creadora hispanoamericana, especialmente en sus filas juveniles. Este desarrollo se apoya asimismo en aspectos teórico-metodológicos más específicos: el enfoque antropológico-ideológico de la cultura; ciertos métodos de análisis en plena evolución, como la semiótica; las revaluaciones del concepto de historia literaria realizadas a la luz de los modernos planteos de la historia social y económica.

Es natural entonces que viejos tópicos como el de la oposición entre universalismo y regionalismo (o nacionalismo) estén desapareciendo del campo de vanguardia de la crítica literaria hispanoamericana. Una consecuencia inmediata es el replanteo de antiguas nociones acerca de la historia de las diferentes literaturas nacionales, de sus períodos, autores y obras; o la indagación de ciertos productos literarios desdeñados hasta ahora por una mirada crítica tradicional o poco inquisitiva.

Por ejemplo, el caso de José Luis González, quien luego de varios años de silencio editorial nos brinda tres libros de relatos entre 1972 y 1973. La obra de este excelente narrador puertorriqueño ha sido frecuentemente calificada como regional-nacionalista en los manuales dedicados a la historia de la literatura hispanoamericana, y ello en razón de sus primeros cuentos. Aparecidos en la década del cuarenta, esos primeros relatos estaban de alguna manera conectados con una tradición literaria que desde antiguo venía siendo identificada con dicha corriente: regionalismo, novela de la tierra, criollismo. Pero ofrecían también otros rasgos que posibilitaban un replanteamiento de la fácil oposición con el *universalismo*, y, al mismo tiempo, la detección de lo ambiguo de tal dicotomía. La crítica hispanoamericana de entonces no se hallaba quizás equipada para dar el paso que ha dado en los últimos años, en los términos que rápidamente bosquejamos al principio. José Luis González quedó de alguna manera incluido en el variado catálogo de los narradores dedicados a una *zona* (regional) y a una *exaltación* (nacional). Viene luego un período que se extiende entre 1954 y 1972, en el cual José Luis González sólo publica esporádicamente algunos relatos en revistas. Pero hasta ese momento había dado la apreciable cantidad de cinco libros a la narrativa hispanoamericana, con intervalos de pocos años entre sí: *En la sombra* (San Juan de Puerto Rico: Imprenta Venezuela, 1943), *5 cuentos de sangre* (San Juan: Imprenta Venezuela, 1945), *El hombre en la calle* (San Juan: Editorial Bohique, 1948), *En este lado* (México: Los Presentes, 1954) (cuentos) y *Paisa* (1950); 2.ª ed. México: Los Presentes, 1955) (novela corta). Ahora que contamos con nuevos relatos suyos y con reediciones de varios de los anteriores, estamos en condiciones de abarcar su producción para formular algunas precisiones acerca de ciertos conceptos con que se ha tratado de fijar su arte narrativo y su posición en el mundo literario hispanoamericano. Pasemos revista, antes que nada, a los textos que figuran en estos nuevos libros.

*La galería* presenta doce cuentos. De ellos, «El abuelo» es un texto recogido por primera vez en libro, y, hasta donde llega nuestro conocimiento, inédito hasta la fecha. Los restantes pertenecen a libros an-

teriores: de *5 cuentos de sangre* proviene el cuento «La mujer»; de *El hombre en la calle*, «Me voy a morir», «La carta», «El hijo» y «El vencedor»; de *En este lado*, el cuento que da título al libro, «La galería», y además, «Breve historia de un hacha», «En el fondo del caño hay un negrito», «Santa Claus visita a Pichirilo Sánchez», «Una caja de plomo que no se podía abrir» y «El pasaje».

*Mambrú se fue a la guerra* incluye la novela corta que da título al libro y otros cuatro relatos, dos de los cuales también son inéditos: «La noche que volvimos a ser gente» y «La tercera llamada». Los dos restantes provienen de libros anteriores: la novela corta *Paisa* y el cuento «El arbusto en llamas», incluido en este último en *En este lado*.

*En Nueva York y otras desgracias* ofrece once cuentos, uno de los cuales, «La despedida», fue publicado anteriormente en la *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* núm. 18 (enero-marzo 1963), páginas 36-43. El autor lo recoge ahora por primera vez en libro; de acuerdo con la fecha de redacción que le adjudica (1954), puede ser ubicado en el ciclo de la colección *En este lado*. Los diez cuentos restantes provienen de libros anteriores: del primero de ellos, *En la sombra*, tenemos «Pájaros de mar en tierra», «El ausente» y «Encrucijada»; de *5 cuentos de sangre*, «Cangrejeros», «Miedo» y «Contrabando»; de *El hombre en la calle*, «La hora mala», «El escritor» y «En Nueva York»; de *En este lado*, por último, «Está noche no».

Estos tres libros de José Luis González nos traen la largamente esperada reedición de parte de su obra, más la atracción de algunos textos inéditos y de otros publicados en revistas no siempre accesibles. El autor ha seleccionado parte de su producción anterior de acuerdo con un panorama donde figuran tres de los trece cuentos de su primer libro; cuatro de los cinco aparecidos en el segundo; los siete del tercero y ocho de los diez que figuraban en el último libro publicado antes del período de silencio editorial. Tenemos, en suma, una muestra representativa del lapso comprendido entre 1943 y 1954, once años en los cuales José Luis González construyó las bases de un mundo narrativo, cuyas líneas detallaremos luego, a fin de iluminar la zona de su producción reciente. Pero tampoco se trata de una mera reimpresión de textos anteriores: cada uno de los cuentos se halla pulido y retocado respecto de la primera versión. Las variantes introducidas configuran también una intencionalidad que contribuye a iluminar el sentido total que el autor escoge para su obra. Hay, por lo pronto, una *hispanoamericanización* del texto, visible en la eliminación de rasgos de leísmo, que, en los cuentos de sus dos primeros libros, señalaban quizás un mayor peso estilístico del uso del español peninsular. Idéntica tendencia se advierte en cierta normalización léxica,

por la que se van eliminando regionalismos muy acentuados (por ejemplo, *hachones* en lugar del *jachos* de la primera versión de «Cangrejeros»). Las notas aclaratorias sobre léxico regional puertorriqueño que aparecían en las primeras ediciones, prácticamente desaparecen ahora, a tono con la actual tendencia a borrar el *color local* aportado por los «vocabularios» que se incorporaban a las narraciones de narrativa hispanoamericana hasta hace muy pocos años. Otro elemento importante en las variantes es la actualización de ciertos puertorriqueñismos destinada quizás a evitar tropiezos a los lectores puertorriqueños más jóvenes y a ampliar el radio de alcance del lenguaje narrativo (por ejemplo, el uso de *cañita* en lugar del *romo* de la primera versión de «Cangrejeros», para designar el ron destilado clandestinamente). Las variantes estilísticas tienden a aligerar y a perfeccionar el texto: hay mayor exactitud y seguridad en la adjetivación, sintaxis más flexible, supresión de repeticiones y redundancias, abandono de la transcripción cuasi fonética del habla popular a la manera que era corriente en la década del cuarenta (por ejemplo, eliminación de la tendencia a reflejar la aspiración de las sibilantes finales de palabras, entre otros rasgos). Se advierte asimismo un perfeccionamiento del uso de los idiomas extranjeros, particularmente el inglés. En textos de 1954, la expresión de personajes de habla inglesa se realiza en tal idioma, inmediatamente seguida de una traducción al español: «—That's it. Ese es» («El arbusto en llamas»); «—Soldier, take your hands out of me! ¡Soldado, quíteme las manos de encima!» («Esta noche no»). Esto desaparece en las nuevas versiones, donde los diálogos en español interjuegan con expresiones en inglés separadamente, sin traducción. En los textos nuevos se apela a una técnica más efectiva, inspirada quizás por las peculiares características de las deficientes traducciones de novelas populares de aventuras bélicas o policiales. Se trata de la escritura de un español anglicado en léxico y en sintaxis, técnica con la cual José Luis González ha perfeccionado su recurso anterior incorporando a la narrativa —simultáneamente— una técnica de caracterización, que, en su humilde origen, es un mero atentado idiomático que se cobija en pésimas traducciones de subliteratura. Véase, por ejemplo, *Mambrú se fue a la guerra* (pp. 29-30), donde el diálogo entre dos soldados del ejército norteamericano refleja en español construcciones, giros y niveles lexicales del inglés coloquial. Todo esto, junto con algunos retoques de mayor extensión destinados a actualizar ciertas situaciones o a condensar rasgos y acciones de los personajes, demuestra el cuidado y la conciencia artística con que el autor eligió y corrigió sus textos para la reedición; también, el desarrollo y perfeccionamiento de su calidad narrativa a través de los nuevos rela-