

que comprende. José Donoso no menciona, entre los más de trescientos autores que cita en su *Historia personal del boom* (1972), ninguno de Puerto Rico. Las monografías importantes acerca de la narrativa hispanoamericana contemporánea tampoco mencionan a ninguno de los escritores de Puerto Rico: ni *Los nuestros* de Luis Harss, ni *El Boom de la Novela Latinoamericana* de Emir Rodríguez Monegal, ni la edición de *El cuento hispanoamericano ante la crítica* que dirigió Enrique Pupo-Walker, ni los dos volúmenes de *La Nueva Novela Latinoamericana* que editó Jorge Lafforgue. Algo semejante puede decirse de los estudios generales de las últimas décadas, si bien comienza a atenderse a la obra de Rosario Ferré y algún nombre como Luis Rafael Sánchez, Edgardo Rodríguez Juliá o Ana Lydia Vega reciben cuando menos una mención en los estudios más recientes de Seymour Menton o una leve reseña en José Miguel Oviedo. ¿El aislamiento es de Puerto Rico o es de Hispanoamérica, o de los críticos hispanoamericanos que escriben desde las universidades estadounidenses y europeas?

Sea como fuere, lo interesante es que tanto en Hispanoamérica como en Puerto Rico se produce un interés por el pasado para tratar de explicar la situación presente. Con las reflexiones de Borges y las novelas históricas de Alejo Carpentier, poco a poco se van publicando las de Carlos Fuentes y Abel Posse, pero ya en 1973 Edgardo Rodríguez Juliá había publicado *La renuncia del héroe Baltasar*, que con *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas y, por supuesto, las de Carpentier, abre el subgénero en el ámbito hispánico, precisamente también en una indagación de la frustración ante el fracaso de las revoluciones, con lo que coincide con *El siglo de las luces* (1962). Pero los acontecimientos de la década del 70, la guerra del Vietnam, la decepción de la revolución cubana, los golpes militares en Argentina, Chile y otros países sudamericanos y el impacto de los medios de comunicación de masas sobre estos acontecimientos provocan un giro en la narrativa histórica de aliento poscolonial. Paulatinamente, la realidad social actual, la degradación política y la angustia del escritor vuelven a brotar en las obras, junto al solapamiento de las actitudes posmodernas que parecían surgir sin aprensión en las novelas de Manuel Puig, Alfredo Bryce Echenique y los narradores de la Onda mexicana. No obstante, éstas contenían también sus dosis de compromiso contra la burguesía argentina, la oligarquía peruana, la clase media mexicana. Mientras tanto, se renueva la preocupación de José Luis González por sus compatriotas en Nueva York o por las guerras de Corea y Vietnam en las que éstos participan activamente. *Mambrú se fue a la guerra* (1972), como antes *Proceso en diciembre* (1963) y después *Napalm* (1971) de Díaz Valcárcel se ocupan del soldado puertorriqueño en las guerras del Sudeste asiático y sus vivencias en Estados Unidos. Y es la novela de Díaz Valcárcel, desde *Figuracio-*

nes en el mes de marzo (1972), la que da cuenta a la perfección del doble posicionamiento del individuo ante los acontecimientos nacionales, pues sitúa en Madrid a Eduardo Leiseca, un exiliado voluntario preocupado por el *status* de su país y el estado de su pueblo, y junto a él, a su esposa, tan sólo inquieta por las noticias de las revistas del corazón. Esa dicotomía se aprecia en la mayor parte de sus novelas y nos muestra la doble forma de contemplar la realidad que se ha dado en Hispanoamérica y en Puerto Rico: la poscolonial y comprometida, y la posmoderna y despreocupada. Más adelante, cuando la situación comienza a estabilizarse en Hispanoamérica y en el mismo Puerto Rico, la búsqueda histórica se efectúa desde los presupuestos formalistas ya aplicados por la Nueva Novela y las narraciones de Borges y Carpentier pero con las libertades que estas mismas preconizaban. La obra de Abel Posse, Alejandro Paternain, Homero Arijdis, entre tantos otros, se concentran en la época de los descubrimientos y la conquista de América con la intención de una nueva escritura de la Historia, que ya no resulte de la voz imperial sino de las repúblicas independientes, que trazan unas nuevas autobiografías históricas. Esta visión poscolonial, de clara filiación romántica, no sólo viene motivada por una corrección histórica de carácter –valga la redundancia– historicista, sino por el mismo afán de libertad de que gozaron las crónicas de Indias coloniales. Los hombres submarinos, los gigantes y otros seres extraordinarios que aparecían en las crónicas de Indias surgieron con otras formas en las narraciones últimas, que con frecuencia se contagiaban del *realismo mágico*. Así, Lope de Aguirre y sus marañones podían resucitar en *Daimon* de Abel Posse o Juan Ponce de León mantenerse inmortal hasta 1898 en *El castillo de la memoria* de Olga Nolla. De hecho, tras la caída del Muro de Berlín y los anuncios del fin de la Historia se ha retornado con más decisión a la interpretación global de la Historia, que emerge de archivos¹ históricos o de otros ficticios, sobre los que se consideró que se construyó la historia colonial. También *La noche oscura del niño Avilés* (Edgardo Rodríguez Juliá), *La llegada* (José Luis González) o *Seva* (Luis López Nieves) han constituido respuestas a esa mirada histórica revisionista. A menudo, no sólo era rescribir la historia, como apuntó López Nieves, sino también jugar con esa historia y convertirla en un espacio maleable donde todo es posible. Si los cineastas pueden mostrar historias tan disparatadas como las últimas de Pocahontas, Cristóbal Colón o William Wallace, ¿por qué los escritores no podían servirse de la Historia para fantasear a su gusto? La vocación poscolonial se dirigía a menudo a un pensamiento posmoderno y lúdico, con

¹ Conforme también al concepto de Michel Foucault, *La arqueología del saber*, México: Siglo XXI, 1984: 228-23.

frecuencia humorístico, como en las narraciones de Jorge Ibarguengoitia o de Alejandro Paternain. Muy frecuentemente, ambos aspectos aparecían muy unidos, como mostraba Elena Poniatowska en *Hasta no verte, Jesús mío*.

3. El pasado personal: la nostalgia y la infancia

En la mirada que se deposita en la realidad personal, los escritores hispanoamericanos han revisado el pasado y también éste ha sufrido un proceso de menoscabo que ha producido la incertidumbre acerca de la autenticidad de los hechos. La nostalgia deforma los recuerdos y la perspectiva de la madurez contempla en diferente forma los acontecimientos lejanos. A veces se observan las causas y el desarrollo de un proceso político, como en *La mujer imaginaria* o en *Los convidados de piedra* de Jorge Edwards. Pero en estos casos surge el enfoque en lo personal o en lo familiar que han ido dominando en las narraciones de Hispanoamérica. *Cien años de soledad* se constituía en una novela total que reunía lo personal, lo familiar y lo colectivo en un tono próximo a los cuentos de hadas. Este estilo próximo a lo *naïf* se acentúa entonces cuando surgen las novelas de adolescentes e incluso de niños. La infantilización de la sociedad en las últimas décadas encuentra su equivalencia en el discurso y en los contenidos de algunas narraciones. Los narradores de *Cantando en el pozo* de Reinaldo Arenas, *Boquitas pintadas* de Manuel Puig o el protagonista de *Un mundo para Julius* de Alfredo Bryce Echenique se insertan en ese contexto, como los relatos de José Emilio Pacheco («El principio del placer») y el mismo Bryce Echenique («Una mano en las cuerdas»). Años después, Pacheco publica *Las batallas en el desierto* (1981), donde la ornamentación infantil procedente de la subcultura de los *mass media* se mezcla con los cambios sociales que se producen en el país que comienza a cambiar por la influencia de los medios de masas estadounidenses, en una especie de cumplimiento de la profecía de Borges sobre Tlön. Mientras los niños juegan a batallas en el colegio y sufren con *Bambi*, en el exterior se producen verdaderas guerras en Oriente Próximo y ocurren tragedias personales auténticas. Este tono infantil que es común a algunas de las narraciones de Bryce Echenique, encuentra su equivalente en Puerto Rico, en *Mi mamá me ama*. Como en la mexicana, el infantilismo resulta una manera de encauzar la despreocupación social propia del posmodernismo, pero el mismo texto guarda su denuncia ante los cambios que se producen en la sociedad tradicional por la introducción de los gustos extranjeros y la indiferencia ante los males ajenos, como con otro tono constató *Felices días tío Sergio* de Magali García Ramis. En un sentido semejante hay que interpretar las

narraciones que se sirven de los ritmos musicales. La música que se emite en *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante y su conjunción con el choteo cubano enmarcan el problema de la existencia en los personajes (como antes la música francesa en Onetti, el tango en Borges, el jazz en Cortázar, el bolero en Bryce Echenique), que en *La guaracha del Macho Camacho* se dirige al problema del discurso anexionista, que resulta ser la cuestión existencial del puertorriqueño: el *status* de la isla y de cada puertorriqueño como individuo político. Como antes en *Figuraciones en el mes de marzo* o *Inventario* de Díaz Valcárcel, lo personal se convierte en colectivo. Así sucede también en *Dicen que de noche tú no duermes*, que termina con una canción de Héctor Urdaneta que se cierra con «vivo un mundo de ilusiones / lleno de mentira y fantasía», cuya interpretación puede ser poscolonial o posmoderna, depende de si se opta por la visión del protagonista o por la de su compañera. En algunas narraciones, la vellonera se muestra como el invento traído de Estados Unidos para gozar y no pensar, pero en *La importancia de llamarse Daniel Santos* de Luis Rafael Sánchez o en *El perseguidor* de Julio Cortázar, la música sirve de acceso a otro plano de lo real que toca a la existencia del individuo o del pueblo, depende de las urgencias del escritor y las que cree tener su país. No ha de olvidarse que el desvanecimiento de los límites entre arte culto y popular proviene del mismo mercado que detenta el poder. No sólo se enajena al individuo, se apaunta, a través de la vellonera puertorriqueña, sino que además las grandes multinacionales obtienen enormes beneficios. Otro aspecto interesante de la narrativa de las últimas décadas que emerge de *Cien años de soledad*, es la preocupación por las familias que, en sí mismas, representan al pueblo todo. *Un mundo para Julius*, *La casa de los espíritus* o *Mal de amores*, como en Puerto Rico *Felices días, tío Sergio*, *La casa de la laguna* o *El castillo de la memoria* muestran a las familias, sus disensiones y sus complicidades, pero en definitiva se constituyen en microcosmos de la nación. El envoltorio posmoderno resulta en una mirada poscolonial que se centra en la organización social y política de las repúblicas, pues cada familia se comporta como el país y en su seno se desarrollan los mismos conflictos entre las diversas corrientes. Últimamente, los grupos de narradores más jóvenes han reaccionado contra esta configuración social de la familia y el país. La familia se ha desvanecido y la identidad nacional ha sido sustituida por un conglomerado de conceptos e imágenes procedentes de la transculturación del mercado global que emiten los *mass media* y que han terminado *plebeyizando* –por usar el término de José Luis González²– a la

² El país de cuatro pisos y otros ensayos, *Río Piedras, Huracán*, 1998, 8ª ed.: 96.