

Vila manso 1450, Santurce, Puerto Rico.

INSTITUTO DE CULTURA PUERTORRIQUEÑA

LA GENERACIÓN DEL TREINTA:
CUENTO Y NOVELA

Por

Concha Meléndez



CICLO DE CONFERENCIAS
SOBRE LA LITERATURA DE PUERTO RICO

San Juan de Puerto Rico
1960

A Emilio Belaval, con
la amistad y la admira-
ción de
Concha Meléndez
Santurce, 1960. p. 19.

La generación del treinta: Cuento y Novela

Esta conferencia fue dictada por su autora el 11 de abril de 1958 en la Sala de Conferencias de la Biblioteca General de la Universidad de Puerto Rico.

La doctora Concha Meléndez es ensayista, crítica y poetisa. Doctora en filosofía y letras de la Universidad Nacional de México (1932), dirigió durante varios años el *Departamento de estudios hispánicos* de la Universidad de Puerto Rico, donde dicta cátedras de literatura hispanoamericana. Ha publicado las obras: *Psiquis doliente* (1923); *Amado Nervo* (1926); *La novela indianista en Hispanoamérica* (1933); *Signos de Iberoamérica* (1936); *Asomante* (1939); *Entrada en el Perú* (1941); *La inquietud sosegada* (1946), y *Ficciones de Alfonso Reyes* (1956). Últimamente ha publicado *Antología del cuento y Figuración de Puerto Rico y otros ensayos*, ediciones del Instituto de Cultura Puertorriqueña (1959).

Printed in Spain - Impreso en España

Al bosquejar el plan de estas conferencias, el *Instituto de Cultura Puertorriqueña* hizo una asignación de temas a los participantes, que convenía al orden histórico del desenvolvimiento de nuestra literatura. Se me asignó *La generación de los treinta: cuento y novela*. El tema me propuso esta pregunta: ¿Quiénes forman la generación de los treinta? Se trata — me aclararon — de los escritores que afianzaron sus nombres en las letras puertorriqueñas en la década de los treinta. Para situarlos me fué preciso aplicar un método que se ha venido usando desde muy atrás en el estudio de la literatura. Han vuelto a él en nuestro tiempo buenos intérpretes de ella: Peterson —cuyas ideas sirvieron a Pedro Salinas para estudiar la generación de 1898 en España— y Henri Peyre (1), quien considera el método imprescindible cuando se estudia una literatura o un autor.

Me atuve a las ideas de Peyre para determinar las lindes, las aproximaciones y las diferencias que hacen posible el estudio de la generación de los treinta en el cuento y la novela, como conjunto y a la vez suma de individualidades, que se van afirmando en su

1 Henry, Peyre. *Les Générations Littéraires*, Boivin, París, 1948,

propia valencia, que es como, en último extremo, cobran significación para nosotros.

Insuficiente encuentra Peyre la clasificación de los autores relacionándola con el régimen político bajo el cual nacieron; la agrupación alrededor de un hecho histórico; la división en períodos en la historia literaria; las denominaciones *escuela*, *movimiento* y *cenáculo*, que no ofrecen para él base sólida de clasificación. «El existencialismo — afirma — promete ser más ambicioso, porque su punto de partida es una interpretación comprensiva del hombre en sus relaciones con el universo y los otros hombres. Pero nadie podría pretender que los dos existencialismos rivales en Francia sean el balance de todo lo que se ha escrito en la Francia de 1947, o que esos movimientos ocupen más de un capítulo entre los siete u ocho que resuman la literatura francesa viviente.»

En cuanto a la clasificación en siglos, piensa que ha dejado de ser fecunda y necesitamos encararla con ojos nuevos y libre espíritu. Queda entonces un punto de partida: el año del nacimiento de los autores. Una generación para Peyre, designa a los hombres que «han crecido en el mismo momento histórico, leído las mismas novedades, participado en las mismas inquietudes y sufrido los contra-golpes de las mismas fuerzas políticas y económicas. Abarca a las gentes nacidas a no más de diez o quince años de intervalo».

El período de formación varía según los individuos. Hay adolescencias prolongadas e infecundas y desarrollos prematuros a veces trancos. El año en que aparecen los libros, también depende de diferentes factores. Muchas veces el escritor, por pereza o escrupulo, no se decide a crear la obra que lleva dentro; otro debe luchar por ganarse la vida en el periodismo y no producirá hasta los cuarenta lo que bullía en él desde los veinte. Es por eso que Peyre aconseja recurrir al solo cálculo objetivo: el año de nacimiento. Un escritor que se haya revelado antes de los veinte años o a los treinta y cinco no pertenece menos a su generación, porque «ha crecido en la misma atmósfera, ha estudiado en los mismos textos escolares, ha descubierto los mismos autores, ha admirado los mismos actores y actrices y ha atravesado los mismos acontecimientos políticos».

Es en el período de descubrimiento de la vida, entre los dieci-

séis y los veintidós años, cuando cuentan más las influencias del medio intelectual y las amistades.

De acuerdo con estas ideas, fijé para la generación de los treinta el año 1900 como centro de aproximación, y extendí los extremos del deslinde de 1895 a 1910. No creo que ésta fué una generación «favorecida», porque no la ayudaron las circunstancias del medio y el momento, ayuda que Goethe creía indispensable para que una generación dé todo su fruto. Y pienso, además, con Goethe, que las naturalezas más jóvenes no son forzosamente aquellas que han nacido más recientemente, sino las que expresan una juventud siempre renovada.

Esta generación, a pesar de las limitaciones que señalé, se distingue por sus valiosas individualidades en los diferentes aspectos de la cultura: pedagogía, política, historia, ciencias naturales, crítica literaria, poesía, música. Me atengo aquí sólo a los creadores de literatura de ficción, tema específico de este estudio.

¿Cuál es el marco histórico de esta generación y las tendencias culturales que influyen en ella? Enrique Anderson Imbert, en su *Historia de la literatura hispanoamericana* (2), señala para la misma generación en todos los países de Hispanoamérica, en lo histórico, más participación de las masas en el poder político, propaganda comunista y conspiración fascista. Y como tendencias culturales, la nueva sensibilidad, la vanguardia literaria, la política y el neonaturalismo. En nosotros, en lo histórico, es más evidente la primera, y en las tendencias literarias en el cuento y la novela, el neonaturalismo. Pero nuestro marco histórico tiene otros hechos que influyen en los sentimientos y en la formación de estos escritores.

En el prólogo que escribe Andrés González Blanco — crítico de segunda categoría muy leído y admirado aquí — a la novela de José A. Balseiro *El sueño de Manón* (1922), logra uno de sus aciertos al situar a Balseiro en la generación que se formó y educó «después

² México. Fondo de Cultura Económica, 1957.

del derrumbamiento de nuestro imperio colonial y la ocupación de Puerto Rico por las tropas norteamericanas». «Se forma así — añade — desasida del influjo español en lo político y en lo civil, pero llena en sus venas de rescoldos de sangre española, y en lo literario recibiendo todavía la influencia directa y aceptada con cariño.»

Es la generación que mira dos costas en su mar y se pregunta lo que ha de perder en la que deja atrás y lo que puede esperar de la que tiene delante. Dilema que estudia el ensayista más intenso de la generación, Antonio S. Pedreira (1898), en su libro *Insularismo* (1934) y es preocupación y hasta angustia en casi todos, dando origen a otro ensayo esencial: *Prontuario histórico de Puerto Rico* (1935), de Tomás Blanco.

La revista *Índice* (1929-1931), fundada por cuatro escritores de la generación: Antonio S. Pedreira, Alfredo Collado Martell, Vicente Géigel Polanco (1904) y Samuel R. Quiñones (1904), se hace voz del dilema con su encuesta: «¿Somos o no somos? ¿Qué somos y cómo somos?» Interrogaciones surgentes del encuentro de dos civilizaciones, de dos órdenes de vida que esta generación ve como lucha, desplazamiento, nostalgia por lo que se pierde o defensa de lo que sobrevive.

La generación anterior, sobre todo Miguel Meléndez Muñoz, había representado ese duelo de la tradición y al nuevo orden con humorismo, nostalgia o dolor; pero la de los treinta, tiene como uno de los rasgos que la indentifican como tal, este trascendente dilema. Cada uno lo expresa a su modo; está en la conciencia de aquéllos que sin contestar la pregunta «¿Somos o no somos?» han tratado de ser estudiando valores de la literatura puertorriqueña de antes de 1898, o buscando asideros en las literaturas hispano-americanas en un anhelo de acercamiento que no les dejara fuera del orden histórico, sentimental y expresivo al que pertenecemos todavía.

La primera guerra mundial (1914-1918), que muchos vieron entonces como resonancia lejana a la vez que participación de los nuestros en el conflicto, ha sido tema o alusión en algunas novelas. Por último, la fundación del Departamento de Estudios Hispánicos en la Universidad de Puerto Rico en 1927, avivó el estudio de la cultura española con los cursos de profesores visitantes — Fernando de los Ríos, Federico de Onís, Tomás Navarro Tomás, Amado Alon-

so, Samuel Gili Gaya, Angel Valbuena Prat, Angel del Río —. A oír esas lecciones se unieron a los estudiantes, profesores casi tan jóvenes como ellos y escritores que no eran estudiantes. Ciertos libros circularon por las manos de muchos: *España virgen*, de Waldo Frank; *La decadencia de Occidente*, de Spengler; *El saber y la cultura*, de Max Sheler; los libros del Conde de Keyserling, los de Ortega y Gasset y su *Revista de Occidente*; los ensayos de Gregorio Marañón y de Ramiro de Maeztu y, desde luego, los de Unamuno.

El cuento y la novela en Puerto Rico en esta generación comienzan gradualmente a afirmarse como expresiones autónomas del arte literario, definidos por los rasgos que les separan, pero viéndose cada vez más claro el deslinde y el ámbito que a cada uno marcan los recursos que han ido inventando los autores a través del tiempo en todas las literaturas. Se inicia en este momento con un curioso libro publicado por Luis Muñoz Marín (1898) en 1917, *Borrones*. Tiene el libro un *Vestíbulo* en forma de soneto, de Epifanio Fernández Vanga, en donde se valora al cuentista de diecinueve años con gracia y verdad:

*Por lo pronto el muchacho tuvo la brava idea
que yo no alabé mucho, pero que al fin no es fea,
de lanzar sus renglones a la publicidad.
Y a mí decir me toca que el título "Borrones"
con que él mismo bautiza sus propias producciones,
es en parte modestia, aunque en parte es verdad.*

Eugenio Astol, en el prólogo, señala la impropiedad de algunos vocablos, el estilo no precisado aún. Pero alaba la riqueza imaginativa, el humorismo, el poder de observación, que aseguran creaciones más valiosas en el futuro.

La travesura juvenil hace trazar al autor un *Borrón* lírico después del prólogo, a manera de justificación:

Con la mejor intención
escribí lo que creía
era bueno, y no sabía
la gran consideración
que al buen público debía.

.....
Pero pensé para mí:
"más malo fue Cofresí
y lo escrito, escrito está".

El libro incluye cinco cuentos, un drama en un acto — *Despierta el alba* — y una fantasía india un tanto confusa y excesiva. Son los cuentos los que revelan posibilidades que, de haber perseverado su autor en la senda comenzada, la profecía de Eugenio Astol se hubiera cumplido.

Tiniebla y *Prejuicio* tienen como raíz la humorística consideración de la ignorancia humana en sus manifestaciones de vanidad o heridos orgullos sin fundamento. En *Prejuicio* el tono es humorístico con acentos de ironía. El asunto es el engaño de un librero a los habitantes de un pueblo de la montaña, Babel, vendiendo con gran éxito libros que él mismo escribía, firmándolos con los nombres de Víctor Hugo, D'Artagnan y Romeo. Se forma una sociedad literaria para discutir *El 110*, de Víctor Hugo, y más tarde *El Duque de Jesucristo*, de Alejandro Dumas, mientras al mismo tiempo se agrietaba en París la tumba del autor de *El conde de Montecristo*. Pero a Joaquín Rotero, el editor de aquellas supercherías, se le ocurrió publicar, firmando con su nombre, *Los tres mosqueteros*. El presidente de la Sociedad Literaria se indignó, convocó a sesión y se acordó no comprar más libros a don Joaquín, sino encargarlos a una ciudad distante. Así se castigaría al audaz a quien los muchachos tiraban piedras y las mujeres «se le reían en la cara». Don Joaquín desaparece del pueblo.

La solución del cuento es original: el presidente de la Sociedad Literaria recibe dos cartas, una del librero de la ciudad y otra de don Joaquín. En la primera se informa al presidente la imposibilidad de encontrar en la librería los libros *El Duque de Jesucristo*, *D'Artagnan* y *Romeo*. En la segunda, don Joaquín confiesa que el libro que habían rechazado — *Los tres mosqueteros* — era

de Alejandro Dumas, mientras que los otros los había escrito él. La despedida «con testimonio de mi sincera lástima» subraya la comicidad de la situación.

El Polo... opuesto, escrito en forma de diario, tiene por asunto el viaje del protagonista en una expedición noruega al Polo. El autor crea una atmósfera de hielo y peligros en donde el buque es destruido por los témpanos que le cercan. Por el diario pasan la aldea pesquera de Millwell, Escocia; Thelma, la novia de cabellera encendida y pálida belleza en espera del marino; la fea hija del capitán y Bruggsen, el segundo teniente. Salvados sobre un témpano, la larga travesía en soledad les transforma; el protagonista mata a Bruggsen por amor a Norma, y cuando vuelven a ver a lo lejos la aldea de Millwell, sus sentimientos están en el polo apuesto; ama a Norma, y Thelma le parece fea.

El crimen blanco es una aproximación a la novela mejor que un cuento. La diversidad de personajes, el clima limitado y monótono de la vida en un pueblo — Montez Azul — en la zona del cafetal, se contrasta con el pueblo más próspero de Vegatendida, poseedor de dos ingenios de azúcar. La caracterización de algunos personajes — el poeta local, el alcalde, el Padre Juan, la negra Nicasia — acusa habilidad para acentuar lo significativo.

Un año después de *Borriones*, Muñoz Marín, en colaboración con Evaristo Ribera Chevremont (1896) y Antonio Coll Vidal (1898), publica otro libro de cuentos: *Madre haraposa* (3).

Los tres adolescentes bautizan su libro con el hemistiquio inicial de un poema de Santos Chocano que comienza así:

¡Madre haraposa, tú eres la nube
y en las entrañas tienes el rayo!

Un tema central une los cuatro cuentos del libro: la sociedad, «madre haraposa» con su crueldad y convencionalismo, es causa de todos los dolores que sufre el mundo: guerras, crímenes, vidas rotas por la torpeza y el egoísmo.

Los jóvenes asisten a la ejecución de un reo. Se les ocurre es-

3 *Madre haraposa*. Páginas rojas. Prólogo de Gustavo Fort. San Juan. Imp. Cantero Barrios, 1918.

cribir juntos un cuento, *El Verdugo*. El resultado es la oscilación entre un naturalismo violento, unas poéticas observaciones donde asoma la fuga de Evaristo a las estrellas y las reflexiones irónicas de una ciencia imaginada del mundo, de Antonio. Las sicologías del verdugo y el reo son creaciones quizás de Luis.

Por expresar temperamentos tan diferentes, este cuento tiene esas disonancias en el efecto, esa inmediatez de lo elevado a la distorsión moral que aparecen en las ficciones más recientes. El gradual manejo del tiempo es el de los emplazamientos, usado en la literatura clásica y en cuentos y novelas de ayer y de hoy. El poeta desvía los ojos de los sombríos preparativos de muerte y apunta: «Arriba, en el cielo de un azul purísimo, la gran constelación del Cisne avivaba el brillo de sus estrellas como los dorados clavos de una cruz redentora».

El retrato del verdugo y su mujer están trazados con vigoroso contorno. La solución es débil e inverosímil: la idealización del reo se acentúa más de lo conveniente suponiendo una transformación que convierte «la oruga en mariposa».

El cuento firmado por Evaristo Ribera Chevremont titulado *La pobre Ana*, tiene como fondo de la exposición el bello y ya desaparecido Parque de Convalecencia en Río Piedras. Dos adolescentes que se aman desde que fueron condiscípulos, hablan entristecidos por la incertidumbre. La vulgaridad y torpeza de padres incomprendidos obligan a la niña a casarse con un hombre tosco y duro, provocando la muerte de la soñadora. El tema vuelve a ser la crueldad egoísta de los convencionalismos que rechaza y destruye lo elevado.

El quinto jinete, firmado por Muñoz Marín, fué sugerido acaso por el título de la novela de Vicente Blasco Ibáñez *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916). En *El quinto jinete*, un socialista ruso, Thernoff, y un pintor bohemio español — Argensola — lamentan la muerte de su amigo Julio Desnoyers, joven argentino hijo de un millonario que muere sirviendo en los ejércitos de Francia en la primera guerra mundial.

Thernoff escribe artículos en contra de la guerra, se embriaga con coñac, y en un sueño fantástico ve al quinto jinete con mil caras, unas afables, otras repulsivas, unas escondiendo el odio y la malicia bajo una careta de honradez y todas sangrando por cada

poro. Thernoff vive desterrado a causa de la sociedad que el quinto jinete representa; Argensola es torturado por ella hasta el suicidio y Julio Desnoyers fué aplastado por el insaciable jinete que monta corcel de múltiples caras.

El quinto jinete es una variante original de «la madre harapos», tema unificador del libro. Su autor se aleja después de la literatura de ficción, dedicándose al periodismo y a la política, quedando truncada en sus comienzos una inclinación que pudo cuajar en cuentos valiosos.

Antonio Coll Vidal (1898) pone como centro de su relato *¡Ellas!* a un joven perverso «brillante negro de la madre sociedad». «Ellas» son las señoritas del pueblo que en el Círculo Social critican con malevolencia los sucesos. La brutal inconveniencia de Arturo que llega borracho a una fiesta, insulta a su novia Amparo, quien repudiada por la sociedad, descende a la prostitución y la muerte. Antonio Coll Vidal no volvió, que yo sepa, a escribir cuentos.

Evaristo Ribera Chevremont escribió después algunas aproximaciones al cuento, como *El espejo*, algunos cuentos de asunto campesino, y en 1950 publicó *El niño de arcilla*, una autobiografía en donde se han velado levemente algunos nombres y embellecido los hechos.

Dan unidad a los sucesos y a las crisis subjetivas del narrador dos símbolos: la vida como una rueda en cuyos radios se mueve la sombra menuda del poeta niño, y la escultura del niño de arcilla comprado por la madre a un alfarero venezolano. El niño se identifica con la escultura, que a través de la narración motiva sueños que son advertencias de sufrimiento o de muerte. *El niño de arcilla* es imprescindible en el estudio de la poesía de Evaristo Ribera Chevremont. Dramatiza además la derrota de España en la Guerra Hispanoamericana y la salida de Puerto Rico de los soldados españoles.

Los cuentistas que han hecho obra más perdurable en el grupo que estudiamos, son Tomás Blanco (1897) y Emilio S. Beíval (1903). Comentaré brevemente a los otros para dar una visión, aunque sea incompleta, del conjunto y volveré a ellos más adelante.

El autor más importante de cuentos modernistas en Puerto Rico fue Alfredo Collado Martell (1900-1930). En su único libro *Cuentos absurdos* (1931), no todo lo que aparece es cuento; hay acuarelas en tono gris o rosa; parábolas a la manera de Rodó. Junto a cuentos de estilo y asunto modernistas como *El anillo de Lord Arthur*, aparecen otros de enfoque naturalista como *La ley inexorable*. Una ráfaga de su actitud ante la tradición se insinúa en *Su primer ideal*, en donde la primera escena en la vida de un niño campesino se describe así: «Tuvo su hamaca junto al río, a orillas de la montaña, en un bohío hundido en la cuenca de una sierra, allá lejos de la civilización y de Santa Claus».

Antonio Oliver Frau (1902-1945) implica en el título de su libro *Cuentos y leyendas del cafetal* (4) una clasificación: los cuentos recogidos de la tradición oral y los inventados. Sin embargo, dos de sus cuentos mejor concebidos y escritos, *El Segador* y *Amores de tierra adentro*, aparecen en la parte del libro que tituló *Leyendas*. De los treinta y seis cuentos que escribió, sólo cuatro se desarrollan fuera de la montaña puertorriqueña, «por cuyos pliegues y repliegues se desparraman los cafetales olvidados». Estas palabras del autor fijan el tono de los cuentos: «los cafetales olvidados», las casonas fuertes y hospitalarias donde el hacendado vive con su familia, la rica variedad de personajes creados a semejanza de los que el autor conoció en su niñez y adolescencia.

Aún Chemán el Correcostas, quien escapó del cafetal para hacerse marino, vive unido a él por los recuerdos de sus primeros años. Este cuento diferente a los otros por el escenario, nos atrae con el conflicto del protagonista: oposición entre el desear y el suceder en un hombre de mar, aventurero de puerto en puerto, como un personaje de Conrad.

En Washington Lloréns (1900) la preocupación generacional aparece como afán de ultracorrección que le lleva a vigilar la entrada de impropiedades lingüísticas en los autores que lee. Entre sus cuentos me parecen mejores *El retrato*, por el humorismo y el clima de expectación que sostiene hasta el final, y *Montaña en flor*, donde la hacienda de café aparece amenazada por la costa

engañosa. El conflicto en la conciencia del hacendado don Manuel Martínez termina cuando ve los cafetales florecidos y dice a su mujer: «No puedo, mi vieja, vender el cafetal».

Humberto Padró (1906) da a sus ficciones hábil estructura; sus asuntos son los comunes del vivir cotidiano, como en *Ironía de un sueño*; llenos de intencionado humorismo, como *El diario del muerto*. Lástima que Humberto Padró después de publicar su libro *Diez cuentos* (5) no persistiera en un género para el cual demostró seguro talento.

Otro autor que se acerca al cuento sin volver a él después de su libro *Aldea y urbe* (1941), es Tomás de Jesús Castro (1902). *Más allá del arado y del yugo* es un interesante relato de una vida áspera y vagabunda — la de Ruperto — que cobra sentido cuando le nace el cariño por los bueyes con que trabaja tierras ajenas. Terminar un cuento es más difícil que empezarlo; en este caso la última línea, a mi ver, debería eliminarse. Prefiero el cuento *Un crimen*, donde el protagonista pertenece a la clase media — don Pelegrín —, secretario de un ministerio y dejado cesante cuando el partido político que sirvió pierde el poder. Una serie de detalles preparan el desequilibrio de esta «vida chata, sedentaria y tibia» salida de cauce sin aquel empleo.

Es después de larga colaboración en el desarrollo del teatro en Puerto Rico como director y autor, que Julio Marrero Núñez (1910), compone sus primeros cuentos. El que tituló *El caballito blanco* — cuento de Navidad — tiene bellos aciertos. *El Sitiador*, uno de los *Cuentos de San Felipe del Morro*, libro que está preparando, apareció en el periódico madrileño *Insula*, en septiembre de 1952. Lo sobrenatural y lo histórico se enlazan aquí sin violencia y la evocación del sitio del Morro por los holandeses en 1625 se anima con la épica defensa de los españoles. Al final descubrimos, con el narrador, que su acompañante, visible sólo para él, es un soldado muerto en la guerra de Corea.

4 Yauco, Puerto Rico, 1938.

5 San Juan. Imp. Venezuela, 1929.

En Tomás Blanco (1897) encontramos una de las figuras de más valer de la generación. Escribe su libro *Prontuario histórico de Puerto Rico* (1935) «para explicarse mediante un intento de síntesis la formación de nuestro pueblo». La preocupación central de casi todos en la generación asoma en su primera creación cuentística: *Cultura, Tres pasos y un encuentro* (6). El primer paso presenta a Menegildo Cruz bajando de la altura de su finca de café en la madrugada, «sorteando haldas de montes por veredas bordeadas de cafetos y naranjos; los zapatones toscos de cuero gris colgando al hombro como alforjas...». A la orilla de la carretera monta en la guagua El Dardo Justiciero rumbo a San Juan. Menegildo Cruz ha hipotecado su finca a causa de los precios bajos y los ciclones. Va a consultar con un licenciado compadre de un cuñado suyo a ver si con sus consejos logra un aplazamiento en la ejecución de aquella tierra heredada de su padre.

El paso segundo es el retrato de la negra Ña Belén de Cangrejos Arriba, «maestra en oficios y servicios, doctorada en todos los quehaceres domésticos» y docta también en ayudar a traer al mundo los muchachitos de su barrio. El tercer paso describe una pareja joven de la capital: El, «vaselinado y finústico». Ella, «cursi, depilada y pincelada». La ironía de la alusión a influencias norteamericanas: refrescos carbonatados, manuales de veinte lecciones para influir en los amigos, se intensifica cuando el jíbaro y Ña Belén tropiezan en una acera con los jóvenes capitaleños. El tropezón casi hace perder el equilibrio al elegante, y el involuntario pisotón manchó los zapatos de Ella. Menegildo y Ña Belén «se deshacen en corteses excusas». Pero la pareja comenta: «¡Jíbaro tonto! ¡negra imbécil! En este país no hay cultura».

Naufragio (7) nos lleva a otros personajes, otro escenario y el mismo asunto. El centro de este cuento es el pescador Pedro, fuerte, «como tallado a hachazos de una sola pieza de ausubo pero con maestría», honrado, juicioso, impaciente sólo ante los

6 Ateneo Puertorriqueño. Julio-agosto y septiembre 1939, págs. 163-179.

7 Presente. San Juan, Año I, N.º 1, 1952.

vicios de proximidad, y su encuentro con Dorothy Lattimer en la playa de Vaciatalegas, preciosa, inteligente, acompañada por otros turistas, quien le dice a Pedro que a ella también le gusta pescar. El autor aclara el título del cuento en este pasaje: «Este fue el principio de un recíproco malentendido con la madamita de amplio cinturón gris». El naufragio sucede en el alma de Pedro cuando acompaña a Dorothy y a sus amigos a una excursión de pesca en un yate de motor, llevando los turistas complicadas cañas de raros resortes y carnadas de peces de aluminio. Para Pedro aquella pesca fue «embeleco, despilfarro y desperdicio». La tomó como burla de su oficio. Y para no volver a encontrarse con Dorothy, desapareció de Vaciatalegas. Piensa hasta cambiar de nombre, pero el cura de Loiza Aldea le explica que el Pescador Apóstol no pescó por deporte. Va todavía indignado, repitiendo una palabrota. Al pasar por delante de unas comadres, ellas creen que tiene calentura y comentan: «El pobre Pedro. ¡Ay bendito! ¡Un hombre tan hombre y tan él! ¿Por qué no se casaría?».

La Hiel de los Caínes se publica en la revista *Asomante* (1956, número 3). Es la reaparición del tema de Caín y Abel — aquí Lucas y Mateo — en un fondo de pueblo anónimo, pequeño, donde la murmuración tergiversa y empuja los sucesos. Le avalora el hondo análisis de la sicología del envidioso, víctima de oscuros impulsos.

Dos cuentos nos producen el efecto de leyenda dorada, de profunda alegoría: *Los Aguinaldos del Infante* (8), cuento de Epifanía escrito para leerse por radio con acompañamiento musical, y *La Dragontea* (9). En el primero, el tono, al comenzar, «Estos eran tres hombres», es el de los primitivos cuentos orales, pero el estilo se vuelve en seguida poemático, encendido por interna gracia en una atmósfera de prodigio. El tema del cuento es la multiplicación de los tres dones en las alforjas de cada uno de los Reyes Magos, como símbolo de los tres imperios invisibles del Príncipe de la Paz, La Concordia, La Convivencia y La Proximidad. Los Magos no han llegado todavía a su destino, pero «voces

8 New York, Aldous Press, 1954.

9 San Juan. Publicaciones del Departamento de Instrucción, 1956.

crystalinas que en la distancia cantan» sostienen la promesa an-gélica.

Semejante en el tono, aunque más sencillo en matices, es la más reciente creación de Tomás Blanco: *La Dragontea. Cuento de Semana Santa*. En él entramos en el encanto velado de las alegorías con su doble hilo: el literal y el alegórico, donde se mece, con frecuencia difícilmente asible, el sentido profundo.

La Dragontea deriva del viejo cuento folklórico del dragón que tortura y devora doncellas hermosas. Tomás Blanco hace reaparecer los tradicionales personajes: la doncella, el dragón y el caballero que lo combate. Pero añade nuevos: el pobre hombre ciego narrador del cuento; el ángel, quien según nota del autor representa el espíritu «potencia, gracia, virtud anímica, inspiración». Asegura que el ángel es eminentemente real y operante entre los hombres, aunque así no lo comprendan quienes, «con miope sentido práctico, se refugian en chapuceros y draconianos pragmatismos».

Escuchan el cuento una humilde mujer y su marido, descritos como «almas buenas», y una niña de pocos meses hija de ambos, evocadora, por el nombre, de Francisco de Asís el Santo. Joseph Campbell, quien ha estudiado la esencial naturaleza del héroe en su libro *The Hero of a Thousand Faces* (10), concluye que siempre afronta una tarea de vencer el mal para que florezca el bien. El mal, en cuentos y mitos folklóricos con frecuencia toma la forma de un dragón. Algunas veces, como en el mito de Perseo, el héroe mata al dragón y liberta la doncella. En la interpretación que más se acerca al cuento de Tomás Blanco, la doncella es imagen del destino del caballero, que él tiene que liberar de la prisión de envolventes circunstancias. Pero si ignora ese destino o está engañado por falsas consideraciones, ningún esfuerzo de su parte podrá vencer al dragón.

La exposición se precisa: el dragón representa la violencia ciega encarnada en torpe materia. Su propósito es comerse viva la doncella. Por varios días martiriza a su presa con crueldades que harían su carne más deleitosa. Pero durante esa espera, el

10 The Bollinger Series, XVII, Pantheon Books, New York, 1949.

ángel hace sentir su presencia. El caballero llega también a combatir a Res Draco.

Cuatro alternativas se enredan en la complicación: el vencimiento del dragón por el caballero para externiinarle, obligarle a la fuga o a amansarse por la domesticación. O usar una fórmula mágica ungiéndose el caballero y la doncella con los excrementos del dragón, lo que los transformaría en terribles dragones que dominarían a Res Draco.

El narrador pregunta a sus oyentes cuál de las soluciones les parece mejor: el marido cree en la domesticación; la mujer piensa que lo importante es que el caballero y la doncella no se conviertan en dragones; que no cambien su natural manera de ser. Que el ángel no desaparezca. El autor aclara la alegoría del caballero, la doncella y el ángel como «una contingencia de la vida humana, individual y colectiva, íntima y social, tan vieja y tan contemporánea como la existencia de una humanidad consciente». Y el narrador ciego eleva esta oración: «¡Ojalá que el caballero tenga en el futuro mayor voluntad de ser quien es y mayor lucidez de lo que es... Así llegará un día en que todos los dragones estén domesticados». Y el ciego, que por serlo oía las sutiles voces que los otros no podían oír, escuchó la voz-cita de la niña Francisca, que aún no sabía hablar, decir *Amén*. Es la pureza dando fe del triunfo del ángel, la jubilosa promesa de que para el bien y la belleza — el espíritu — no hay dragones invencibles. Las últimas palabras son del autor: «En la atmósfera cargada de la tarde húmeda y calmosa les rozó la frente el hálito de una brisa acariciadora y reconfortante».

A estas ficciones de Tomás Blanco tenemos que añadir una novela corta, *Los Vates*; embeleco fantástico para niños mayores de edad. Las novelas cortas son escasas en nuestra literatura y *Los Vates* es la más valiosa que tenemos hasta hoy. Está escrita en el clima trazado por Benjamín Jarnés en unas páginas que pocos recuerdan:

«El novelista debe ser siempre un poeta viajero; como todo viajero desfallecerá, se sentará a descansar, olvidará un poco el Hermes alado que le guía. Pero colgado al cinto llevará siempre su pomo generoso de vino lírico.

Un sorbo bastará para curarse del cansancio. Y escondido en el pecho, el fiel termómetro» (11).

Y este artista que olvida que es doctor en medicina para crear belleza, sabe manejar «el fiel termómetro» en sus ficciones, de modo que lo poético acentúa con gracia los contornos, sin estorbar los sucesos que surgen de la invención a un mundo imaginario que nos seduce. No en vano *Los Vates* está dedicado «a cuanto da a mi tierra tropical engaste de Isla» y la enumeración de los elementos del engaste se dice en verso.

El dilema de Javier Algora y de Sergio Ledesma — desdoblamiento de Algora en sueño maravilloso y aleccionador — es el mismo de *La Dragontea*: guardar la autenticidad del ser, «ser lo que somos» ante todo riesgo, desaliento y tentación. Organizan la rica materia poética, filosófica y folklórica, un prólogo, una jornada única dividida en tres tiempos: mañana, tarde y noche, y un epílogo. El prólogo es el retrato de Javier Algora, quien vive holgadamente «sin dispendios ni fatigas», escritor de talento «muy leído en su tierra y nunca en ninguna parte comentado». Vivía solo, había cumplido los cuarenta, y sus gustos, disparejos a los de sus parientes y a la generalidad de las personas que trataba, le habían ganado los apellidos de Casasola y Rancho-aparte.

Al final del prólogo le vemos romper las cuartillas del drama en tres actos que había escrito porque no era lo que quería que fuera, y quedarse dormido con la cabeza en el respaldo de la butaca, lamentándose: «Si la vida fuera de otro modo... si fuera posible realizar lo que uno sueña...».

Esas palabras motivan la jornada única que desarrolla el sueño maravilloso de Sergio Ledesma. La mujer ideal se le acerca y entra a su casa con él. En la casa hasta los objetos más humildes se ven realzados por el encanto. Todo expresa regalada sencillez y buen gusto. Pero Sergio notó que el tiempo se había detenido. «Todo era ahora.» No veía a sus amigos. La compañía de la perfecta bastaba. Ella se rehacía según el ideal del poeta,

¹¹ *Ejercicios*. Madrid, Imp. de la Ciudad Lneal, 1927.

pero él ignoraba el color de sus ojos. Ahora tenía todo su tiempo para escribir, era «un gran vate». Pero una noche, después de leer lo que había escrito a su amada, ella toma un libro del anaquelel, lo abre y continúa la lectura del ensayo. Aquello lo había escrito él hacía años y había sido premiado por una Asociación Literaria.

Este incidente precipita el tercer tiempo, la noche. Sergio sale por primera vez al jardín que sólo había mirado tras las ventanas de la casa. *Algora* quiere detenerle con tristeza en el rostro; en el jardín bello y extraño escucha un reloj lejano dando la hora. Ella le intima a entrar, pero no. El no quiere vivir en el presente inmóvil, quiere desear, entusiasmarse, elegir. Y se desploma llorando sobre la grama. «La cabeza sobre el banco de mármol, las manos sobre la cabeza.»

Javier Algora y Sergio Ledesma son uno. Despierta a los cantos alegres de plenas y décimas del día de San Juan. El costumbrismo se eleva a fina alusión. Javier quema en la noche de ese día el drama que al fin había terminado. Deja en el correo varias cartas a sus parientes, a su ex-cónyuge, ofreciéndole un tercer matrimonio; a su padrino, diciéndole que acepta el cargo que le ofrecía en una central. Pero el desgarrón de su vida es determinarse a hacer lo contrario de lo que las cartas dicen. Seguirá siendo lo que era; su ostracismo de toda falsedad era ahora definitivo. Pero subraya su determinación con lágrimas.

Las ficciones de Tomás Blanco son hazañas de refinado arte, de prosa culta, sazónada por la atmósfera de colores del trópico, ennoblecida por la sencillez que la vuelve más honda en acento y sentido.

Emilio Belaval (1903) fue certeramente situado por el editor de los *cuentos de la Universidad* en esta generación literaria. Aunque ha escrito teatro, crítica y ensayos — en uno de ellos ha estudiado los problemas de la cultura puertorriqueña (12) —, es en

¹² *Ateneo Puertorriqueño*. Vol. I, N.º 2, 1935.

el cuento donde a mi ver logra creaciones más bellas. Empezó a escribir cuentos a los trece años y desde entonces ha mantenido viva la vocación, de lo que son testimonio cuatro libros: *El Libro Azul* (1918), *Cuentos para colegiales* (1922), *Los cuentos de la Universidad*, escritos durante los años 1923 a 1929, cuando era estudiante de la Facultad de Derecho y publicados en 1935, y *Cuentos para fomentar el turismo* (1946).

Aunque la Universidad de 1935 no era ya la de 1923, es evidente que la que Belaval conoció no ofrecía los intereses culturales que hubieran mantenido a los estudiantes alejados de la pobreza intelectual y espiritual de su vida fuera de ella — cafetines, tertulias en las hospederías, compañías indeseables —. Una de las críticas más severas al libro fué la de Antonio S. Pedreira, quien no pudo callar su rechazo de la Universidad como aparece allí. Pero consideradas como obras de ficción, son unos regocijados episodios donde lo grotesco y lo irónico se manejan con arte. La distorsión y enfoque de detalles mínimos aumentan en tamaño y poder, derrumbando fantasías y torciendo destinos. Este procedimiento llega a efectos de caricatura y comicidad esperpéntica en la *Pasión rural de Jintagiles Bermúdez* y *El verano de Hortensita se complica*.

El contraste entre lo tradicional y lo importado de los Estados Unidos, lo representan Alfredo Guillén con su peña de amigos y estudiantes como Tony Pérez y Betty Mendoza, superficiales y ridículos en sus actitudes y apariencia.

Belaval me ha dicho que la lectura de *La casa de la Troya*, de Alejandro Pérez Lugín, influyó en su manera de crear algunos episodios de su libro. Pero nuestro cuentista supera notablemente a aquella novela. ¿Quién puede olvidar, por ejemplo, el magnífico retrato de la hospedería Doña Mariquita Samín y Samén?

En *Cuentos para fomentar el turismo* (1946) reaparece presentado con dramática seriedad el jíbaro como personaje. Superstición, despojo, rebeldía, desilusión de una joven maestra rural al ver cómo fracasaron sus métodos inadecuados para la realidad que viven los niños campesinos; las miserias de la jibarita prostituida en la ciudad, son los asuntos de estos cuentos. Con ellos incorpora Belaval el cuento puertorriqueño a la cuentística hispanoameri-

cana inspirada en la rebeldía contra la injusticia social. No se aleja el autor del orbe nativo donde sufren madres jíbaras como Monzona Quintana, queriendo vencer la muerte que se lleva su niño morado; Juan Candelario, vengador de su desventura; Isabelo Carrillo, *aplatanado* por cuatro desahucios, buscando refugio miserable en un arrabal de la ciudad, cuando la tormenta plateada le deja sin esperanzas.

La ironía del título, *Cuentos para fomentar el turismo*, resuelta en sátira social y pedagógica, denota una visión pesimista del contacto norteamericano con nuestra tradición.

Belaval tiene en preparación un nuevo libro, *Cuentos de la Plaza Fuerte*. Uno de ellos, *Una pulga y una muerte sobrenatural*, se publicó en *Asomante* (No. 3, 1956). Otro, *Nuestra Cruz Menchaca*, está en mis manos por gentileza de su autor. Los dos son ^{reconstrucciones} instrucciones imaginativas de la vida en la plaza fuerte de San Juan de Puerto Rico en las últimas décadas del siglo XIX y en los comienzos del XX. Vuelve aquí Belaval a las distorsiones y picardías de *Cuentos de la Universidad*, pero con arte más sabio y más gozosa entrega a la fantasía, en el color y vuelo de las imágenes. *La calle de la Luna* alcanza categoría de personaje en el primer cuento «calle artesana y fantasma, puerta falsa de una Catedral que con su gracia rapaciña había logrado subírsele a las barbas a San Cristóbal».

Me detendré en *Nuestra Cruz Menchaca*, organizado con proporciones más justas. Su centro de interés es la negra canela de pasas coloradas y bamba de ~~cacavola~~ en los tres tiempos de su vida: mocedad licenciada, otoño de celestina y mendiga portadora de su turbia leyenda por la calle Tetuán. Todos la conocen, todos le gritan alusiones a su turbulento pasado, pero ella recibe con igual beatitud mendacidades y alabanzas; escupiendo las puertas de los tacaños y bendiciendo las de los dadvivosos. Al fin, la que fué alegre presidenta de trullas de juerguistas, va a morir frente al zaguán de uno de sus protectores.

Aquí toma el cuento la senda rosada del milagro. Cuando Cruz Menchaca muere, el último reducto que le quedaba a la picaresca española en América se estremeció. «¡Crucita Menchaca, bendito!» La aderezan muerta, las mozas de una casa de mancebía; cuatro mozos del comercio de San Juan llevan el ataúd, y al hacer

alto en la calle de San Justo, sobre la cabeza de Monchito Meléndez cae la súplica sobrenatural:

—*Monchín del alma, entra en la iglesia de Santa Ana y pídele a la Santa que no permita que los gusanos me coman.*

—*Pero Cruz Menchaca, hace tiempo que no tengo trato con el cielo.*

—*Compláceme, Monchín, ¡Bendito!*

La misma súplica había hecho antes a Simón, el de El Gibraltar, para que hiciera la misma petición en la Capilla de San Francisco y después frente a la Catedral, a Paquitito Ferrán, y por último en la Plaza de Ponce de León a Chencho Orvañanos. Todos después de breve argumento se dejan convencer y cumplen la encomienda ante Santa Ana, el patrón de la Barandilla, la Virgen de la Providencia y el Apóstol de la Iglesia de San José.

El procedimiento tiene aquí el ritmo de los cuentos infantiles, la repetición de «que no permita que los gusanos me coman», a diferentes personas, con ligeras variantes en las contestaciones y siempre la misma súplica. Es un recurso viejo de los cuentos orales que aquí se remoja con picardía risueña.

Cuando el cuerpo de Cruz Menchaca descendió a la tierra, un arcángel oloroso a incienso y a guayaba bajó del cielo, declarando con terrible acento:

«*Por orden de los Santos recurridos, el cuerpo de Cruz Menchaca será respetado por todo gusano de la tierra, mar y aire.*».

La tumba de Cruz Menchaca empezó a dorarse por fuera como si un horno misterioso en el fondo de la tierra convirtiera los granitos prietos en pepitas de oro. Siete pájaros azules con picos de plata empezaron a horadar la lápida que la Cultural Española de Puerto Rico había dedicado a Cruz Menchaca. Y cuando se completó el milagro anunciaron el hecho santo las campanas de San José. Cruz Menchaca «con pechos de alondra y boca de ítamo real abandonó su tumba luciendo diadema de fantasma».

El punto de vista que hasta aquí fué el del narrador en tercera persona, se vuelve testimonio directo, cuando el autor asegura: «Simón y yo nos hemos puesto en vela a verla cruzar por la calle de sus amores».

Es en esta historia de Crucita Menchaca que Belaval ha escrito: «Cuento no puede ser otra cosa que verdad inventada». La misión del cuentista es también — asegura Belaval — transformar lo vulgar en «flores de maravilla». Las flores de maravilla que alumbran su visión del mundo, sus escenas, las imágenes de las verdades inventadas que va escribiendo.

El arte de la novela en Puerto Rico no ha tenido creadores persistentes. El caso de Manuel Zeno Gandía es excepcional como lo es en la generación que ahora estudiamos Enrique A. Laguerre. Nos hemos preguntado el porqué de este hecho buscando razones políticas, sociales, culturales. A mi ver podemos encontrar una razón poderosa en la misma dificultad del género, que requiere continuidad de esfuerzo, de invención y una larga y silenciosa tarea de anotaciones, eliminaciones, selecciones y agrupación de los materiales de la realidad para reimaginarlos, darles forma adecuada y crear la «verdad inventada» de que antes hablé. Los apuntes y cuadernos de Henry James, de André Gide, de Dostoievski, han revelado este paciente y gozoso trabajo.

En José I. de Diego Padró (1899), nos encontramos ante el curioso hecho de un novelista, que vive dieciséis años en compañía del más importante de sus personajes. La novela corta *Sebastián Guenard*, apareció por primera vez en 1924. En treinta y tres páginas el autor desenvuelve el carácter del extraño y frustrado estudiante de medicina, expresión de una decadencia que le identifica con el personaje de *Là bas*, de Huysmans. Su novela, dice el narrador-autor, «es la oscura tragedia de un hombre anormal, trágica serie de pesadillas».

No por corta, sino porque mantiene el «eje invisible» de la presentación de Guenard, desarrollándola hasta su muerte, esta

novela no deja de serlo. En 1930 la novela corta lo sigue siendo, aunque ahora se titula *En Babia* y ha aumentado sus páginas a ciento cincuenta. La última redacción en 1940 llega a setecientas cincuenta y tres páginas. Sebastián Guenard sigue siendo el mismo en esencia, aunque más enfermo de manías y extravagancias. Una muchedumbre de personajes nuevos se añaden a los conocidos y nuevos elementos, como la vida en hospederías de la clase media, el Bowery y otra vez el Barrio Chino en Nueva York, ensanchan el espacio del libro. La atención se divide ahora entre las experiencias de Jerónimo Ruiz y Sebastián Guenard, que le atrae otra vez a ser testigo de sus extrañas locuras.

La visión del mundo que moldeó la vida de Sebastián Guenard es, en palabras de la introducción del libro, «el determinismo implacable y ciego». Determinismo que en la novela deja que «todo sea copia fiel y agria de la realidad». Esta posición siempre se vuelve en contra de los novelistas.

En Babia, en su última redacción, acumuló una gran cantidad de substancia novelesca, pero se ha ensanchado con digresiones sobre antropología, filosofía, una discusión sobre Pío Baroja como novelista, un ensayo sobre la cordura y la locura, un banquete de filósofos, una especie de monografía sobre los espejos en donde se insertan dos cuentos; una disertación sobre la locura de Sebastián Guenard. Resúmenes de lecturas del autor, estas digresiones «hacen que la novela espere», como dice con agudeza Joseph Warren Beach, de toda digresión en novelas. Las ideas aquí se presentan como información, no como substancia de los personajes mismos. Sin el toque transformante de la imaginación, hacen perder vida a la novela, que se vuelve monótona.

De Diego Padró posee cualidades admirables para revelar sicologías en escorzos expresivos. El restaurante chino *Orient* le presenta una galería de tipos, razas y categorías. Los retratos del dibujante mejicano Juan Cantalicio Ocaña, de René Olsen, del doctor Evan Crane, de muchos otros que ya aparecen en la primera versión de la novela, son prueba del talento del autor para ver lo significativo. Se logra en el libro también la descripción de Nueva York, sobre todo en invierno, y la presentación de la vida de trabajadores de la clase media en oficinas y hospederías, entre los

cuales, Jerónimo Ruiz, puertorriqueño, anticipa un tema que reaparece en posteriores novelas y cuentos.

Al embarcar para Puerto Rico, Jerónimo encuentra a Guenard a bordo, después que le había hecho creer que se había suicidado. Va rumbo a Cuba para luego marcharse a París. Como las novelas picarescas, ésta puede continuarse indefinidamente. Así parece ser porque el autor anuncia una nueva ficción, *Jerónimo y Arabela*.

Más que novelas de ideas a la manera contemporánea, las de Max Ríos y Ríos (1897) podrían describirse como novelas de tesis. *La Bella Intrusa* (1930), *La rebeldía del amor* (1937), valen no por la tesis forzada, sino por los dos mundos que se comunican por encima del mar: vida y gentes puertorriqueñas aquí y en Nueva York, escenario este último de experiencias universitarias, reuniones de cubanos y puertorriqueños, ambiente de hospederías.

La Bella Intrusa es la novela de la intolerancia religiosa. Está dividida en tres partes: *El amor que triunfa*, *La intolerancia que mata* y *La fe que fluctúa*. La primera y la tercera desenvuelven la tesis: los pequeños choques entre los enamorados Marcos Glaube e Irma Siscar van creciendo hasta agigantarse después del matrimonio en «la intolerancia que mata».

Los primeros capítulos de la segunda parte alcanzan más interés, reconstruyendo la infancia de Marcos Glaube con penetración y humorismo en un pequeño pueblo que aunque el autor no nombra, es puertorriqueño.

Pero éstas que Glaube llama memorias de su vida, toman pronto el camino del ensayo sobre su crisis de fe y sus teorías sobre la mujer y el amor, olvidándose de que una novela debe primordialmente imponer una presencia de la realidad al lector sin disectarla con exceso.

En *La rebeldía del amor* se implica también una tesis sacada de la novela de un viejo maestro sobre la desdicha de su propia madre, después de enviudar de un viejo rico con quien su familia la indujo a casarse. Entonces cae en el amor extraviado y sufre la proscripción de la sociedad. La tesis del maestro fué: «toda mujer tiene derecho a una dosis de ficción, de noviazgo». Esclavizada en cuerpo y alma, la madre de don Rafael, el maestro, se dio a «la rebeldía del amor». Pero ese título va explicándose en

una tesis más complicada que plantea el conflicto entre ideas religiosas y el control de la natalidad.

La primera parte, *Los Tres Mosqueteros*, presenta a los principales personajes — Armando Segura, Hipólito Hurtado y Carlos Elvira —, en su infancia y adolescencia en un pueblo de Puerto Rico que el autor llama Villa del Palmar. Las cuatro familias, la del rico hacendado, don Primitivo Ibarra, padre de Norma, la figura de mujer más importante en la novela y la de los *Tres Mosqueteros*, aparecen cada una con su particular atmósfera en un hábil contrapunto.

El centro novelesco de Villa del Palmar pasa después a segundo término. Encontramos ahora a los personajes en Nueva York, reunidos primero en una pensión. Aquí se siguen tejiendo las vidas con la adición de otros personajes de la colonia hispana en la ciudad.

Al final, después de dolorosas experiencias matrimoniales, Norma y Armando deciden dejar la cruel ciudad y regresar a la tranquilidad de Villa del Palmar y al bienestar de la hacienda paterna.

Al final de *La rebeldía del amor* Armando le dice a su amigo Carlos: «...deja a un lado las ideas... es inútil la vida sin ideas, pero ¡cómo pesan! ¡Qué carga insoportable son para el amor!»

Pesan también en el arte de la novela. André Gide, autor de novelas de ideas, escribió en su *Journal*: «Desde la primera línea de mi primer libro he buscado la expresión directa del estado mental de mi personaje, algo revelador de su estado subjetivo, mejor que describir ese estado». Procedimiento que libra al novelista de ideas, de los peligros que le amenazan.

Otra clase de ideas son las que presenta Pedro Juvenal Rosa (1897) en la novela *Las masas mandan* (1936). Con ella se une a la literatura revolucionaria o «proletaria» que en las dos Américas tiene larga bibliografía. Busca los materiales de su ficción en el rechazo de la propaganda comunista en los Estados Unidos.

Los elementos de ese tipo de novela son los mismos en todas: mítines, huelgas y acumulación de materia periodística, que reemplaza o completa la mera exposición de ideas por el narrador. En *Las masas mandan* (13), la parte periodística se une a los discursos

por radio, pero Juvenal Rosa escribe en sabia prosa moderna, que se adapta a la visión de un mundo donde «lo viejo se niega ya a caminar».

Junto a la nobleza de Herbert Thompson, el millonario que todo lo ofrece a la reforma que cree necesaria, la figura de Nola aparece, aunque el autor quiere lo contrario, marisabidilla y un poco melodramática. El conjunto revela interés de Juvenal Rosa por los problemas sociales de su tiempo. Sus escenas de masas en rebeldía están presentadas con pericia de observador y de artista.

Veintidós años tenía José A. Balseiro (1900) cuando escribió *El Sueño de Manón* (1922), novela sentimental que ilustra la desilusión en que se apaga el deslumbramiento de los hispanoamericanos por el París soñado de sus lecturas: «Es en vano que la espere», dice el estudiante Carlos Martínez. «La Mimí de mis amores no cruza ya los bulevares del Barrio Latino». El título de la novela deriva del acto II escena quinta, de la *Manón de Massenet*, y está enlazado con la despedida de Jorge Guernet, estudiante de canto, de su amada colombiana.

En sus últimas bibliografías Balseiro anota sólo dos novelas: *La ruta eterna* (1923) y *En vela mientras el mundo duerme* (1953). Las dos se sitúan en la generación que estudiamos, no sólo por la cronología, sino por los sucesos y sentimientos que presentan.

La ruta eterna comienza con la impresión del personaje central Fernando de la Torre, cuando arruinado por el juego baja las escaleras del Centro Andaluz en Madrid. Entonces, en retrospectión, nos presenta a los padres de Fernando casados en los primeros días del año 1898, la Guerra Hispano-americana, el bombardeo de la Isla del Sol por el almirante Sampson.

El conflicto pedagógico entre la vieja escuela española y las primeras escuelas con métodos norteamericanos lo insinúa don Emilio, padre de Fernando, al no querer que su hijo estudie en las escuelas públicas. Don Emilio deja a su hijo que siga sus inclinaciones, y el muchacho fracasa en sus estudios y en todo lo que hace.

El ambiente universitario, más tarde, la primera guerra mun-

dial y su participación en ella de soldados puertorriqueños, son otros temas incluidos en la novela. El revuelo de la guerra, la preponderancia social de los militares y las fiestas en los campamentos recogen momentos de interés en nuestra historia.

La segunda parte tiene por escenario Europa, particularmente España, y la novela termina con el matrimonio de Fernando para ayudar a una muchacha engañada que huyó de su hogar. Emprende después la *ruta eterna* al enamorarse de ella y empezar otra vida.

Si en *La ruta eterna* se describen los primeros contactos entre dos civilizaciones, en la más reciente novela, *En vela mientras el mundo duerme* (14) nos lleva al año 1919, cuando todavía se escuchaba el férreo avance de un tren al parar junto a la Escuela Hawthorne y nos visitaba el poeta Francisco Villaespesa. El dilema que hemos ido siguiendo en las obras de estos autores reaparece en la Universidad. Las aspiraciones de separación de los Estados Unidos o de alianza permanente están representadas por dos estudiantes: Juan Jesús Rivera y Bernardo García. El primero es un jíbaro de la montaña; el segundo, un estudiante muy culto, formado en los Estados Unidos, Francia y Alemania.

Bernardo le dice a Juan Jesús: «Creo que cuatro siglos de vida histórica no deben ser privilegio que nos autoriza a existir del pasado. Deben ser un título que exija revalidarse día tras día para que nuestro espíritu no se fosilice y tengamos derecho a un porvenir despierto, ávido de reformarse... más que el mar, más que la pobreza, nos ahoga la patriotería, que no es lo mismo que el patriotismo».

Y Juan Jesús: «¿Había que mirar al pasado para encontrar en él la pauta a seguir, las perdidas virtudes ciudadanas — tradicionalismo? ¿O habría que arrostrar el porvenir apuntándose recuerdos acaso infecundos como quien quiere volver a nacer — renovación?»

La conferencia de Villaespesa sobre *La copla popular* — Balduino no nombra al poeta — tiene un incidente muy típico entonces: el ramo de flores que la hermana de Bernardo presenta al conferenciante, envuelta en la bandera puertorriqueña. Por haber tramado esto, Juan Jesús es expulsado de la Universidad.

El título de la novela se explica en la decisión que hace Juan Jesús después de largos desvelos en las noches que siguieron a su expulsión, de dedicar parte de un legado cuantioso que recibe a ampliar la escuela del Padre Errau, en Barranquitas, y él mismo enseñar en ella. Así estará *En vela mientras el mundo duerme*, para luchar junto a los débiles. El libro termina con una serie de interrogaciones de Juan Jesús en vela contra sí mismo.

En la única novela de Manuel Méndez Ballester (1909), *Isla Cerrera* (1937), el autor busca el rastro de lo que somos, reconstruyendo los primeros años de la colonización de Puerto Rico. Esto de tomar lo acaecido como substancia de novela y hacer de ella una creación viva, sin perderse en la arqueología ni en la historia, es problema que se añade al que es genérico en la novela: el enlace entre la conciencia individual y la sociedad. Méndez Ballester, al vencer estas dos sirtes, logra la única novela histórica valiosa de nuestros comienzos coloniales y una de las escasas novelas de su clase en la América hispana.

En su magnífico *Ensayo sobre la novela histórica: el Modernismo en la gloria de don Ramiro*, Amado Alonso ha visto acentuarse como uno de los rasgos fisonómicos de la novela histórica, la actitud peculiar de los autores de relegar a segundo término lo que es propiamente creación poética y aplicarse cada vez más a la elaboración de la historia. Aun cuando la figura que se presente sea histórica, el autor deberá vivirla por dentro, ya se ajuste a lo que la historia nos enseña, o ya la altere para que sea su invención. El tema del novelista que haga esto será siempre de índole personal, presentando su héroe, no explicativamente, sino «actuando, desarrollándose, siendo. Los personajes se convierten en personas y el retrato en hombre vivo».

El dualismo íntimo del personaje de Larreta es la «inadecuación entre la fantasía ambiciosa y la voluntad enclenque». Don Ramiro es lo que en la crítica de la novela se ha llamado un héroe pasivo.

No puede decirse esto de Ricardo de Boadilla, el héroe de Méndez Ballester. No hay flaqueza en la voluntad de Ricardo que empieza a aventurar tomando literalmente las palabras con que le orienta su protector don Juan Ponce de León: «Se requiere paciencia y sufrimiento para aventurar con provecho. Aquesta tierra, hijo, hace a los hombres duros de corazón. La fortuna y el bien la hallaréis en el cultivo intenso de la tierra».

El conflicto de Ricardo está en querer ser encomendero consciente de su responsabilidad, que no era «sembrar, enriquecerse, emigrar», sino ayudar a levantar un pueblo, mejorar la condición de los indios, cristianizarlos según su mejor entender, amansar la naturaleza, labrarse sólo un mundo donde la piedad y la justicia fueran maneras de vida. Cuando don Juan Ponce de León le asigna la encomienda cerca de Aguada en el Aymaco, la acepta jubiloso mirando sin temor el porvenir. El sacerdote indio Cayán le da la primera desilusión: «Al indio no le atraen ni los ranchos ni el trabajo». Su mansedumbre, sus propósitos de reforma, estaban amenazados por la aspereza, la fuerza que veía necesaria para amansar a la Isla Cerrera, de ambiente hostil para el conquistador, con sus guerrillas de indios que bajaban de la cordillera a quemar los hatos, con sus bosques solitarios, su paisaje que de pronto «se volvía hosco, apretado, cerrado: árboles, ciénagas, bejucos, cerrazón de selvas, y el viento quebrándose siempre en los matojos con ruido de aguacero lejano».

Ante la destrucción de los sembrados por el huracán, comienza a sentirse vencido. En un ataque de los indios es herido en una pierna con flecha envenenada. La infección no cede y Ricardo tiene que dejar la tierra amada «sin fama ni gloria, ni fortuna». Había ayudado a conquistar, cultivar y poblar la isla. Dejaba a la india con quien se había casado, al hijo recién nacido que hubiera querido educar valeroso y fiel a su tierra.

La novela se cierra con hermosa sencillez. «¡Arriba el áncora! A Ricardo le pareció que lo estaban desgajando por dentro. Apoyado en la borda miró la tierra por última vez. Luego bajó el rostro y se le escapó un sollozo.»

Conocemos a los otros personajes asomándonos por la ventana que el autor nos abre al hacerles hablar y moverse: don Juan Ponce de León, con la calma y sabiduría de vividos riesgos; el indio

Cayán, la graciosa Guimazoa, don Rodrigo Pérez, cantor de coplas y narrador de cuentos, y Orgaz, que aprende a agradecer y apreciar al contacto con la entereza de Ricardo.

La novela es parca en información histórica; los comentarios son breves, y cuando hablan los personajes, unos pocos arcaísmos nos recuerdan que son gentes del siglo XVI. Méndez Ballester no cae en la artificial *fabla* creada por autores colonialistas en Méjico, por ejemplo, que Genaro Estrada satirizó tan donosamente en su novela *Pero Galín*.

Con la certeza que me da la compañía de sus libros y el conocimiento de su persona por muchos años, veo a Enrique A. Laguerre (1906) como el novelista de su generación que ha tenido más conciencia de la novela como arte, creador de sus ficciones «con ánimo conmovido», que es como Juan Bautista Vico define las ficciones literarias. No hemos tenido otro novelista más abarcador de la realidad puertorriqueña, que se haya «conmovido» por más aspectos de nuestra geografía, nuestra historia, nuestra política y nuestra sociología, convirtiéndolas en substancia de novela. Ha manejado esa substancia con éxito desigual pero con bello afán de superarse, activo en él desde que publicó *La Llamada* (1935). Al final de una entrevista que hizo a su personaje Juan Antonio Borrás (15), donde comenta con ironía críticas hechas a su libro, termina con esta nota autobiográfica: «Nací. ¡He vivido! ¿Mañana? ¿Dejarán mis buenos amigos que siga viviendo? Podría temer que trataran de hacerme vivir una acción refleja... Pero seguiré abriéndome paso por mi cuenta».

Sabe que para abrirse paso como creador de ficciones, tiene que descubrir y usar las formas más apropiadas; sabe que la metáfora y el símbolo no son en la novela de hoy meros ornamentos, sino medios para aclarar el tema y construir en gran medida el carácter de los personajes; sabe que el estilo apropiado es parte del sentido de una obra y que los dones del talento no se manejan

con sabiduría hasta que, en el decir de Mark Shorer, «el material se organiza, el contenido se realiza». Porque si no es así, lo que hay es sólo el hombre y su vida (16). Sabe que la literatura de ficción puede ser, ha sido y es arte con su fisonomía particular, y sólo será vehículo apto de la filosofía, de la sociología, de la política, cuando no se olvida de lo que es.

A Laguerre debemos un acercamiento más hondo a nuestra geografía, nuestro paisaje, nuestra flora y nuestra fauna en una comunión cada vez más necesaria en nuestras vidas urbanas y mecanizadas.

«Lo extraordinario de nuestro destino humano», asegura el novelista Jean Giono en su novela *Las verdaderas riquezas*, «es nuestro poder de fusión con las cosas», y en el prefacio de *Colline* llega a esta conclusión: «Los errores del hombre surgen de imaginar que está pisando una tierra muerta». La tierra puertorriqueña está viva en las novelas de Laguerre; nos revela sus secretos haciéndonos solidarios unos de otros en la contemplación que nos reintegra a uno de los sentimientos que más unen a los que crecieron rodeados de los mismos objetos naturales, en la misma tierra.

He releído el extenso ensayo que dediqué a *La Llamada* en 1935. He releído también la novela. Contrario a las experiencias con otros libros, conservo las mismas razones de admiración y aprecio de entonces.

La siguiente novela, *Solar Montoya*, me parece rebasar mi limitada visión de entonces. Gonzalo Mora, como Juan Antonio Borrás, nace «en el cruce de tiempos que todavía nos extremece de incertidumbre». Tanto a José Antonio como a Gonzalo les falta consistencia para encauzar la voluntad; la indecisión les angustia y muchas veces actúan de modo contrario a sus primeros movimientos de compasión o justicia. Por eso el Juan Antonio que reaparece en *Solar Montoya* es muy diferente al vencedor de sí mismo que en *La Llamada* rechazó la prosperidad basada en la explotación de los humildes.

Laguerre, en *Solar Montoya*, al usar el punto de vista en tercera persona en lugar de la forma de memorias que usó en *La Llama-*

rada, ha ensanchado la presentación del tema haciendo que además del centro de interés — Don Alonso Montoya y su hacienda —, otras haciendas lo enriquezcan cada una con su historia y con su dueño.

Don Alonso, como el don Segundo Sombra de Güiraldes, simboliza la identificación con la tierra. La descripción que hace Laguerre de él al mediodía cuando detiene su caballo para contemplar el valle y los montes lejanos, acusa el designio de dar al símbolo fuerza de escultura: «su figura se erguía imponente bajo el fondo gris del roquedal...» El cuento que relata a Gonzalo del jinete que se convierte en piedra, le hace desear parecida muerte «sólo por seguir mirando para siempre aquellos cerros y montes amados».

El treinta de febrero (1943) no provocó ni el entusiasmo ni la apasionada crítica. Pienso que *El treinta de febrero* tiene méritos que se han pasado por alto. Hay en la novela una excelente caracterización de mujer, la madre de Teófilo, Eusebia Rojas, «mujer intrépida de sufrir callado», arquetipo de la madre puertorriqueña, heroica en su dación. La infancia de Teófilo en Puerta de Tierra, bajo la sombra protectora del viejo pescador negro Andrade, está iluminada por suave luz, y Andrade mismo es una figura noble, en su limpia y dura sencillez.

En el segundo y tercer lances de la novela reaparece el tema de los estudiantes universitarios en las hospederías y en algunas escenas de la Universidad; estos jóvenes estudian más que los de Belaval y hacen menos picardías.

Teófilo Sampedro, el protagonista, es un estudio psicológico en que el autor traza los efectos de la deformidad física del personaje y su espiritual desventura. Teófilo se refiere en su diario a la crisis de su generación. Pero su angustia es personal y diferente: su oscuro origen, su apariencia física, su pobreza que llena su infancia de tribulaciones, le hacen pensar que el día de su felicidad y de su triunfo sería el treinta de febrero.

Con *La Resaca* (1949), Laguerre vuelve al clima donde sus creaciones se embellecen con el sentimiento de la naturaleza y de la historia. El título *La Resaca* es una definición metafórica del tema: el retroceso de la idea revolucionaria en Puerto Rico, la

¹⁶ *Forms of Modern Fiction*. Essays in honor of William Warren Beach by W. Van O'Connor. The University of Minnesota, 1944, pág. 23.

persecución y captura de los rebeldes y la muerte de José Dolores Solares en el río subterráneo de Yukiú.

Presenta *La Resaca* a Puerto Rico en los años que precedieron al cambio de soberanía en 1898 hasta el ciclón de San Ciriaco. Unos cuantos símbolos bien situados contribuyen con las metáforas e imágenes a crear una atmósfera adecuada a los tiempos y las almas que Laguerre presenta. El símbolo del pozo domina en toda la novela. Se inicia en una de las escenas pictóricas que ha creado Laguerre, quien nos hace ver con los ojos de Dolorito y sentir con su corazón. El niño, al colocar en el nido un pájaro caído en el borde del pozo, resbala en la humedad y queda colgando de una mata. El maestro Don Cristo explica más tarde el título: «hay vidas que pasan todo el tiempo dentro del pozo, ahogándose en sus aguas muertas». El pozo es la injusticia, el cerco cada vez más estrecho que aprisiona a José Dolores.

El Yukiú es también un bello símbolo, sede de los dioses indios, testigo inalterable de nuestra historia. Las metáforas e imágenes aclaran el tema y definen los personajes. No podemos estudiarlas todas aquí; veamos solamente las que sugieren el destino de José Dolores. Son casi todas metáforas de restricción de la libertad, de obstáculo y de prisión. Al ver a su tío José muerto, «la vida se le figura estrecha, y pavorosa como vista desde el fondo de un caño», se siente como bestia amarrada. En una excursión a Yukiú se detiene a mirar «un corpulento tronco estrangulado por las lianas». Le parece que «el árbol se aferra, que quiere gritar y no puede». La celda de la prisión es «un nuevo pozo»; la existencia se le pegaba a las paredes». Su vida se hunde en la muerte en una caverna, en el cauce de un río subterráneo del Yukiú.

No me detendré en *Los dedos de la mano* (1951). Paralela a la vida de ambiciones e indecisión de la figura femenina más importante, aparece la historia del partido socialista, desde su nacimiento a su decadencia. Laguerre se aleja aquí de los dioses que le aman en nuestro mundo natural, y esta novela tan bien escrita y técnicamente bien realizada no ha logrado conmoverme.

Con *La ceiba en el tiesto* (1956) el novelista complace a algunos de sus críticos que antes sólo vieron defectos en su obra y hace surgir otros que la juzgan con grandes reparos. Para mí

es la novela en que las intenciones artísticas del autor se cumplen con más justo equilibrio. El protagonista es la creación de una psicología compleja y anubarrada en que la tendencia de Laguerre a hacernos espectadores de la vida interna de sus personajes alcanza alto nivel expresivo. El conflicto de Gustavo Vargas es «no poder ser dueño de mis propios actos; hacer lo que no hubiera querido hacer nunca». No creer en los procedimientos del Partido de la Conjunción y verse envuelto en su violencia; huir de lo que no le gusta para caer en otras experiencias que le deprimen y desesperan. Pero al fin salía de esas situaciones oscuras asido a bellos recuerdos de su infancia en comunión con la naturaleza; recuerdos del tío Leoncio, quien le mostró de niño el camino de la Playa Rosada.

La inestabilidad que le llevó a cambios bruscos de ambiente — San Juan, Nueva York, Europa, la guerra del Pacífico, la marina mercante norteamericana — le vuelve a traer al mundo de su infancia con el gran descubrimiento de que «había algo en él que resistía las circunstancias endiabladas; que el salvarse o perderse dependía de que la resistencia de ese algo lograra dominar los temores que por momentos le torturaban». Al fin la verdad que le salva: «Cualquier esfuerzo que hiciero yo para mejorar las condiciones de vida en la inevitable realidad lugareña, me tendría ocupado todos mis días».

El desenlace feliz de la novela no es para mí forzado, como algunos piensan. Es el resultado de las andanzas y tropiezos del protagonista que le despiertan el anhelo de sosiego, de paz consigo mismo y con los demás. Descubre también que logrará esto realizando el deber de los hombres para los otros hombres, y que él decide cumplir participando en una obra de beneficio social en su pequeña aldea pesquera.

En la más honda interpretación que he leído de esta novela, la de Francisco Arriví, se asegura que el tema es la presentación de la compleja conciencia colectiva puertorriqueña por medio de múltiples conciencias que buscan la libertad, más libertad, por unos caminos equivocados, otros por caminos auténticos. Unos con aspiraciones imposibles, otros con posibles alcances.

Esa busca de libertad la simboliza la imagen del título interpretado con lucidez en la portada por Ríos Rey. Aparece en

el libro en boca de una mujer emigrada a Nueva York, quien dice que se siente como la ceiba en el tiesto, lejos de su colonia tropical, añadiendo: «Me apena que tengamos que vivir lejos del país. Ya no cabemos en él».

El atropellamiento, el hambre, la insatisfacción crearon lo que llama Gustavo Vargas una fantasía de liberación en la ciudad mecanizada. La misma mujer deseó llevarse a Nueva York la ceiba de su finca vendida «en un tiesto». Mas ¿cómo hacerlo si ella misma era una rama de la ceiba que allá en Puerto Rico extendía y retorció brazos y raíces, agrietando en su avidez de libertad el tiesto limitado?

Al regresar, Gustavo Vargas contempla la gigantesca ceiba de Ponce y dice: «Sugestionado por la idea de tan imponente árbol en un tiesto, siéntome perturbado por una dolorosa sensación de asfixia».

El símbolo más bello de la novela es el de la Playa Rosada. Como el del pozo en *La Resaca*, domina toda la novela desde el primer capítulo, reapareciendo en la invitación del tío Lorenzo cuando Gustavo salía de una de sus crisis y con todos sus atributos de limpieza y paz en momentos decisivos, como «El Dorado de dichas». La Playa Rosada que Vargas evoca es su anhelo de equilibrio, paz y solidaridad con los otros hombres. Por eso tiene que establecerla en su alma primero para poder quedarse con ella.

La barracuda como símbolo se ajusta admirablemente a la solución diversa que Julio Antonio Cruzado y Juan Lorenzi dan al problema de la libertad.

11

El tema del cuento y la novela en la generación de los treinta en Puerto Rico, resultó de vastedad inesperada cuando la investigación me lo fué mostrando. No creo haber resuelto todos los problemas que implica. Tampoco creo que mis conclusiones estén libres de error; pero trabajé segura de que sólo estudiando, rectificándonos, renovándonos, es como podemos asomarnos a los mundos de ficción creados por el arte. Un continuo rebautismo de la mente es necesario para el creador tanto como para el intérprete. Y esa especie de purificación es la verdad que me justifica.

