

City University of New York (CUNY)

CUNY Academic Works

All Dissertations, Theses, and Capstone
Projects

Dissertations, Theses, and Capstone Projects

2-2016

El narrador en la ciudad dentro de la temática de los cuentos de emigración y transición puertorriqueña (1948-1968)

Sandra Margarita Stern

Graduate Center, City University of New York

[How does access to this work benefit you? Let us know!](#)

More information about this work at: https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/695

Discover additional works at: <https://academicworks.cuny.edu>

This work is made publicly available by the City University of New York (CUNY).

Contact: AcademicWorks@cuny.edu

El narrador en la ciudad dentro de la temática de los cuentos de emigración y transición
puertorriqueña (1948-1968)

by

SANDRA MARGARITA STERN

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in the Hispanic and Luso-Brazilian Literatures
and Languages in fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The
City University of New York

2016

© 2016
SANDRA MARGARITA STERN
All Rights Reserved

El narrador en la ciudad dentro de la temática de los cuentos de emigración y transición
puertorriqueña (1948-1968)

by

Sandra Margarita Stern

This manuscript has been read and accepted for the
Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures and Languages
to satisfy the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

Professor Elena Martínez

Date

Chair of Examining Committee

Professor José del Valle

Date

Executive Officer

Professor Marithelma Costa
Professor Lía Schwartz
Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Abstract

EL NARRADOR EN LA CIUDAD DENTRO DE LA TEMÁTICA DE LOS CUENTOS
DE EMIGRACIÓN Y TRANSICIÓN PUERTORRIQUEÑA (1948-1968)

by

Sandra Margarita Stern

Adviser: Professor Elena Martinez

As a result of the political and economic upheavals in Puerto Rico's governing structures during the mid-twentieth century, changes occurred in the social and cultural contexts as well. Rapid industrialization and installation of modernity became the goals for the island, which resulted in mass movement of people from agricultural rural communities to cities, namely, San Juan and New York. A reflection of this phenomenon appears in different genres of literary production during this time. This new form of writing, with its innovative approaches, grew and found preference mostly in the short story.

This dissertation focuses on the stories of this migration, written by prominent authors from the island: René Marqués, Pedro Juan Soto, José Luis González and José Luis Vivas. It analyzes the thematic similarities and differences of the narrators in presenting themes within both cities. Including narrative theories of Gérard Genette, Dorrit Cohn, Mieke Bal and Enrique Anderson Imbert, this project evaluates the array of modern techniques used and emphasizes the change in the writing of the period, focusing on a variety of topics. It compares and contrasts the point of view of the narrator and the development of themes, such as, despair, women, class, race, ethnic identity and

violence.

This study is comprised of five parts: an introduction, three chapters and a conclusion. The first chapter commences with an overview of the short stories, its authors, methodology and critical approaches. It traces the theoretical framework which covers the definitions of the narrator's characteristics. The second chapter develops the first two elements, voice and focalization. Aspects, such as, who speaks, location and distance, sounds, external voices and culture, and retrospection are analyzed. The third chapter develops the elements of perspective and attitude. It focuses on the internal and monologues, which include stream of consciousness and ambiguity. It also includes the evaluative tool of opinion which is necessary for interpreting the mood and feeling of the narrators. The work concludes with the comparable and distinguishable results of the elements observed in the different settings. It acknowledges the familiarity of themes within literature of the migration experience.

Acknowledgements

This dissertation would not exist without the dedication and support from professors and colleagues along the way plus close friends and family.

It started with the suggestion by my Chair at City College, Professor Juan Carlos Mercado, to consider continuing studies at the Graduate Center for a doctorate. Once accepted I had the lovely experience of meeting my mentor, Distinguished Professor Lía Schwartz, whose leadership and academic scholarship are pillars of the program. Unaware, her perspicacious intelligence and kindness encouraged my commitment to complete my studies. Under the guidance of Professor Elena Martínez, my advisor, completing the process was attained and I am profoundly grateful for her patience and support. I am much obliged to Professor Marithelma Costa for her reading, both insightful and meticulous, and whose feedback and advice was greatly appreciated. A warm thank you to Professor José del Valle for his guided direction during the finality of my doctoral experience.

A special note of appreciation goes to Dr. Judith Filc, whose wisdom, clarity and recommendations were important components of the success of this study. Her keen sense of questioning was challenging. To all my colleagues, especially Mélida Sánchez and Astrid Roldán, thank you for the encouraging chats.

Finally, I am indebted and grateful to my family. To my husband Michael, my children Zoe, Abraham, Alex, Adina and Baldin, thanks for your patience and support during Ima's academic journey. With you, all is possible.

Para mi querida madre, Angelina Verdejo de Hendricks

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo 1	
El cuento y la trayectoria en Puerto Rico	16
Transición y Emigración	22
Críticos y Teorías	40
Notas	51
Capítulo 2	
El narrador – Análisis y Comentarios	55
El narrador y la voz	58
El narrador y la focalización	77
Notas	95
Capítulo 3	
El narrador y la perspectiva	97
El narrador y la actitud	109
Semejanzas y diferencias	121
Notas	133
Conclusión	135
Bibliografía	141

Introducción

En la literatura puertorriqueña, la emigración como tema, se ha desarrollado en diversos géneros y los críticos sobresalientes de la generación del cincuenta y sesenta, como Concha Meléndez, Arcadio Díaz Quiñones, Lillian Quiles de la Luz y otros, lo han analizado y comentado. Se explican el aspecto literario, histórico y político del país principalmente a través del cuento.¹ El destacado autor René Marqués ha dialogado con distinguidos autores, como José Luis González, Pedro Juan Soto, Emilio Díaz Valcárcel, Edwin Figueroa y José Luis Vivas Maldonado y otros, sobre el concepto de ese género y lo que significa para ellos.² Además, la estudiosa Carmen Dolores Hernández ha publicado entrevistas donde los autores de dicho período comentan sobre el motivo continuo de la emigración puertorriqueña.³ A pesar de la abundancia de estudios que investigan el tema de la emigración puertorriqueña y su análisis sobre la historia, publicados en forma de textos, artículos, ponencias, obras teatrales, y otras formas de escritura, lo que hallé es una carencia de trabajos sobre las estructuras y las técnicas usadas en los textos que tratan el tema de la emigración. Existen estudios sobre el conjunto del trabajo de algunos escritores, como *La narrativa de Rene Marqués* de María Caballero Wangüemert, pero, por ejemplo, este cubre casi siempre las obras más sobresalientes y no, particularmente, el tema de la emigración.

Me interesa investigar y analizar este motivo durante este período de ruptura literaria en Puerto Rico por las técnicas nuevas e innovadoras del narrador. El uso de la introspección y los temas nuevos sobre la ciudad ofrecen mayor oportunidad de observación. Teóricos como Gérard Genette, Dorrit Cohn, Mieke Bal y Enrique Anderson Imbert, con sus estudios sobre la teoría y técnica del cuento, ayudan en la

indagación de la estructura de uno de los elementos básicos en la construcción del cuento.⁴ No hay mucha investigación sobre el análisis estructural del narrador y el personaje del emigrante de la Isla, y considero que tal análisis tiene importancia, por el impacto de la temática nueva y las innovaciones que introduce en la cuentística puertorriqueña.

Por ello, me propongo hacer un estudio de la retórica del narrador en los cuentos urbanos puertorriqueños de la emigración y la transición. Por cuentos de transición quiero decir aquellos que se escriben durante el período de la gran movilización poblacional en la isla y se ambientan en San Juan. Por otro lado, los cuentos de emigración, que se escriben durante el mismo período, se ubican en Nueva York, adonde una gran masa de puertorriqueños se trasladó desde los campos y los arrabales urbanos. El análisis se centrará en los años 1948 a 1968, que es el tiempo que abarca desde la generación del cuarenta y cinco y el cincuenta hasta la generación de los sesenta. Este momento literario es importante por el énfasis en el desalojamiento de las masas de los campos a la ciudad, y por los cuentos en que se manifiestan cambios de motivos, lugar y personajes. Aunque antes se habían publicado relatos con trasfondos urbanos, como “En babia” de José de Diego y Padró (1940) y “La dicha en el pecado” de Manuel Zeno Gandía (1914), el grupo mencionado anteriormente introduce una nueva realidad en la literatura puertorriqueña.⁵ Ya el protagonista no es el campesino o el campo sino otra figura que reside en San Juan o Nueva York. Es también el personaje marginal que se encuentra en los arrabales y las familias en los caseríos de la ciudad. Este momento en la literatura nativa constituye un cambio de visión de lo que es el puertorriqueño y también representa mejor la diversidad de la población. Como comenta José Luis Méndez:

Esta transformación en la visión del mundo, los valores, las actitudes y el sistema de representaciones de los puertorriqueños, no afecta únicamente a nuestros compatriotas forzados a emigrar a Estados Unidos. De una forma u otra todos los grupos sociales, que viven sobre el suelo de Puerto Rico son afectados por este fenómeno.⁶

Alfredo López considera el cambio drástico de los afectados en la ciudad sanjuanera cuando comenta que “the Puerto Rican slums are often much worse than anything in the United States and, in terms of territory, they are relatively more widespread.”⁷ De hecho, el grado de desesperación y pobreza que existía para estos nuevos habitantes en San Juan no se puede negar.

Por lo tanto, a través de esta investigación, me interesa considerar cómo es el narrador urbano en estos nuevos ambientes. Es mi intención comentar y analizar esta nueva voz estética en los textos de la urbe desde las distintas perspectivas y ambientes; me interesa también estudiar desde dónde narra y describe el narrador, saber cuáles son sus conocimientos y su actitud, cómo se relaciona con el lector, si es verosímil o crea falsedades, y otros aspectos. Intento encontrar si existen semejanzas y diferencias entre el narrador en el cuento de emigración y el del cuento de transición; por ejemplo, si el narrador urbano de Nueva York es distinto al de San Juan según las técnicas que usa y si se pueden caracterizar o determinar atributos específicos del narrador puertorriqueño en las dos ciudades.

Como este estudio analizará específicamente los cuentos, no comentaré sobre los aspectos históricos, políticos o sociales del Puerto Rico de esta época. Basta decir que los cambios sociales durante estos años fueron significativos y que incluyo en la bibliografía

numerosas referencias a la historia del país.

Se puede estudiar al narrador desde dos planos, el de la historia narrada y el del discurso. La mayoría de los críticos puertorriqueños han analizado el cuento desde el nivel de la historia narrada. Sin embargo, a mí me interesa la forma en que el relato se moldea, así que escogí el nivel del discurso para analizar al relator. Según Oscar Tacca, "la voz del narrador constituye la única realidad del relato. Es el eje de la novela. Puede que no oigamos en absoluto la voz del autor y de los personajes, pero sin el narrador no hay novela."⁸ Aunque él se refiere a la novela, su comentario no es menos cierto para el cuento. Como ente de ficción y creación artística, cómo relata, desde dónde relata y qué relata son aspectos que destacan al narrador.

Conviene dar al comienzo un panorama de la definición del cuento literario. Aunque no concuerdan las apreciaciones de las citas, estas sirven para presentar la variedad de entendimientos sobre lo que es el cuento. La estudiosa Edelweiss Serra comenta que "el cuento es una construcción y comunicación artística de una serie limitada de acontecimientos, experiencias o situaciones conforme a un orden correlativo cerrado que crea su propia percepción como totalidad."⁹ José R. Valles Calatrava, por su parte, lo define como " la condensación estructural, la linealidad y nuclearización de la acción, la reducción temporal, la limitación actual y [caracterizativa], la singularización narrativa y la simpleza técnica, la frecuente activación de mecanismos de tensión o intensidad narrativa, el predominio del modo narrativo sobre el diálogo y la descripción."¹⁰ Por otro lado, Emilio Díaz Valcárcel lo distingue de la novela al decir que la "diferencia es más cualitativa que cuantitativa. El autor tiene que ajustar su mirada de manera diferente cuando va a escribir una novela o un cuento. El cuento prescinde de grandes espacios

narrativos: se debe basar en pocos personajes y situaciones. En la novela hay que ampliar la visión para captar más."¹¹ Carmen Lugo Filippi añade en su epílogo una serie de autores que reflexionan sobre el género, entre ellos, Edgar Allan Poe, Juan Bosch, Horacio Quiroga y Flannery O'Connor.¹²

Los críticos mencionados están de acuerdo en que es una "narración breve de ficción", como lo define el Diccionario de la Real Academia Española. Para mí, el cuento es una expresión sucinta que contiene un narrador, un argumento y un final definitivo. Además, tiene una cantidad limitada de digresiones, no tiene descripciones extensas y se lee en poco tiempo. Es un relato donde cada palabra contribuye al avance de la acción, y el lector se deja llevar por la dirección del narrador. Por lo tanto, los cuentos en este estudio se han escogido no tan solo por la temática mencionada, sino también, porque caben dentro de los modelos del cuento literario del siglo XX y tienen aportaciones innovadoras.

Con esto establecido, esta tesis se desarrolla de la siguiente forma. El primer capítulo contiene tres secciones. La primera, "La trayectoria del cuento en Puerto Rico", hace una breve investigación de cómo llega este género a Latinoamérica. No es hasta finales del siglo XIX, con algunas excepciones, que en Puerto Rico se establecen periódicos que publican cuentos de diversos escritores. En muchos países del Caribe y Sudamérica, los autores de prestigio escribieron cuentos, artículos, ensayos, reflexiones, crónicas y estampas de costumbres en los diarios y revistas. Estos eran cortos y apropiados para llenar las páginas periodísticas e informaban al público. La importancia del periodismo la resume María Teresa Babín cuando dice que

“para hallar datos y opiniones reveladoras de las ideas y preocupaciones de los puertorriqueños sobre cambios políticos, temas pedagógicos,

económicos, sociales, artísticos y culturales, en general hay que indagar en los periódicos y revistas.”¹³

De igual forma, René Marqués reconoce que los periódicos y revistas se ocupan de recoger “la producción cuentística dispersa” que podría quedar inédita y desconocida sin ellos.¹⁴ Esta tradición periodística sirve para inculcar la cultura literaria y autóctona de la Isla al pueblo.

La segunda sección del capítulo, “Transición y emigración”, contiene dos partes. La primera empieza con un breve recuento del cuento puertorriqueño hasta el periodo estudiado en esta tesis. Mi discusión parte desde la generación de los treinta, cuando el ensayo “Insularismo” (1934) comienza “la retórica del nacionalismo cultural” que motiva una producción literaria con resultados significativos.¹⁵ Aunque por un lado este ensayo es una interpretación intelectual, clasista y miope del puertorriqueño, el beneficio es que exhorta a los puertorriqueños a definirse.

Una de las ventajas que surge es el cambio del cuento rural a uno urbano. Esta literatura alejada de los campos y la naturaleza se examina, y también las circunstancias que la provocan. René Marqués nota que la urbe es “un conjunto de edificios y calles, regidos por un ayuntamiento, cuya población densa y numerosa se dedica por lo común a actividades no agrícolas”.¹⁶ Es un ambiente que inspira al autor a escribir motivos relacionados con el individuo frente a la sociedad en que vive. Estas condiciones que rodean al hombre urbano, como el ruido, la soledad, la falta de dinero, el miedo, la suciedad y el bullicio, lo exasperan en su diario vivir y lo incitan a reaccionar. Esta es la tensión que proporcionan los breves relatos que contemplan la vida psíquica del hombre en la ciudad. Si se observa cómo los temas insulares se desarrollan en Puerto Rico, se puede

notar que el cuento es el instrumento más escogido para difundir las inquietudes políticas y sociales en la Isla. Por ser así, las consecuencias del éxodo de la población del campo a la ciudad se representan en este género, y aún más, durante este tiempo florecen revistas y suplementos literarios en donde se pueden promulgar.

La segunda parte, “Los autores y los cuentos”, da una breve introducción sobre los autores y el resumen de las obras a investigar. Los cuentos de José Luis González (1926-1997), Pedro Juan Soto (1928-2002), René Marqués (1919-1979), Wilfredo Braschi (1918-1994) y José Luis Vivas Maldonado (1926), serán el foco del estudio. Estos autores representan a los más sobresalientes cuentistas de esta generación que tratan la temática de emigración, en español, durante este período. Sin embargo, a pesar de que se destacaron en la cuentística, algunos también se dedicaron a otros géneros donde tuvieron más éxito, por ejemplo, René Marqués, como dramaturgo. Los escritores eran profesores, periodistas, novelistas, ensayistas y críticos y además ganaron muchos premios en los certámenes ofrecidos por las instituciones culturales, y como colaboradores en las revistas literarias de la época. En este trabajo solamente se enfatiza sus cuentos de la ciudad y los que tienen temas de transición y emigración. A estos cuentistas se les considera la primera generación del cuento urbano en Puerto Rico y también fueron los primeros en elegir como tema de sus cuentos en español, el desplazamiento a San Juan y a Nueva York.

Se presentará en este capítulo una sinopsis de las obras a analizar. Estas son: “El Escritor” (1948), “Dos vueltas de llave y un arcángel” (1962), “Interludio” (1962), “La crucifixión de Miss Bunning” (1963), “En el fondo del caño hay un negrito” (1950), como las de transición, y “El pasaje” (1954), “Isla en Manhattan” (1954), “Dios en Harlem” (1956) “Los Inocentes” (1956) y “Una oración bajo la nieve” (1956), como los cuentos de

emigración. Los títulos se abreviarán y aparecerán en bastardilla, como, por ejemplo, “Dos vueltas de llave y un arcángel”, que se presentará como *DVDLYUA*, y los otros de la misma forma. Será de interés para mí indagar en las técnicas, el estilo, la perspectiva y los temas que utilizaron los autores para crear la voz urbana en los relatos. Se verá que durante este período los relatos giran en torno a la prostitución, las clases sociales, la raza, el maltrato de las mujeres, el poder y la pobreza, el trastorno poblacional y el juicio de valor.

Como mencioné antes, estos autores se destacaron en otros géneros, y son los más sobresalientes de su generación. René Marqués se distingue por sus obras de teatro, como “La carreta” (1951) y “Los soles truncos” (1959), y también por el muy notable ensayo “El puertorriqueño dócil: literatura y realidad psicológica” (1962). Tenía una afinidad por los temas psicológicos, la preocupación por la existencia y la nacionalidad. José Luis González, por su parte, se distingue como ensayista y en los años setenta escribe “El país de cuatro pisos y otros ensayos” (1971), que nuevamente inspira al lector puertorriqueño a reevaluarse. Pedro Juan Soto es reconocido por su prosa, y se distingue con novelas tales como “Usmaíl” (1959), “Ardiente suelo, fría estación” (1961) y “El francotirador” (1969). José Luis Vivas Maldonado es autor de “La cuentística de Arturo Uslar Pietri” (1963), un trabajo de crítica literaria.¹⁷

La tercera sección del capítulo, “Los críticos y las teorías”, señala el marco teórico y la metodología a aplicar al análisis de la estructura de la narración con énfasis en el narrador. Se explican los distintos aspectos del narrador para luego analizar las semejanzas y las diferencias entre los dos grupos de cuentos según estos aspectos.

Entre los teóricos principales que me sirvieron de guía están Gérard Genette, Mieke Bal, Dorrit Cohn, Wayne Booth y Roland Barthes. También haré referencia a los trabajos

de Enrique Anderson Imbert, María Caballero Wangüemert y Seymour Menton, entre otros. Al estudiar la voz narrativa, especialmente en el cuento, porque la acción en el relato es estrecha y apretada, es importante hacer una lectura crítica del narrador porque el cuento ensancha esta figura. Uno de los pensadores que asigna la misma importancia al narrador es Garrido Domínguez, quien comenta que "a partir del formalismo ruso y del estructuralismo, cobra mayor importancia el narrador, como el componente más importante de la estructura narrativa ya que desempeña el papel de centro y foco del relato, esto es, actúa como elemento regulador de la narración y factor determinante de la orientación que se imprime al material narrativo."¹⁸ Mieke Bal añade que el estilo del narrador es notablemente diferente al de los personajes. El narrador no carece de dimensiones y niveles funcionales.

Muchas de las teorías sobre el narrador apuntan a la focalización y al punto de vista del relato. Pero, Anderson Imbert valora la actitud del narrador y su interpretación desde una posición exterior y una interior. Este autor desarrolla al narrador desde: 1) puntos de vista primarios y secundarios, 2) la distancia desde la cual narra, 3) la diferencia de la voz en un cuento resumido y uno escenificado y 4) los puntos de interés del narrador, donde se manifiestan las cualidades "morales, intelectuales y artísticas de su personalidad". Para él, "la construcción de un cuento se entiende mejor si se comienza por situar al narrador. ...queremos saber desde qué lugar el narrador vio la acción; cuál era su perspectiva. Nos interesa comprender al narrador y su punto de vista."¹⁹

Wayne Booth indaga aún más en la posición de la retórica de la voz estética. Para él hay distintos tipos de narradores. Están los dramáticos, los silenciosos, los fidedignos y los no fidedignos, los impersonales y otros. Pero el teórico que me ha ayudado a hacer una

nueva lectura de lo que dice el narrador en los textos, es Barthes. Para él "the (material) author of a narrative cannot in any way be identified with its narrator, the signs of the narrator are immanent to the narrative."²⁰ Su proposición es el concepto de que el autor no participa ni influye en el texto, sino que el narrador queda libre para narrar, usando diferentes técnicas para presentar la situación.

Al narrador le pertenece la voz estética en el cuento y no al autor. Conoce todas las escenas, ya sean históricas, sociales, culturales o políticas e informa al lector a través de su ejecución. En el pasado, muchos de los críticos asociaban al autor directamente con el texto. Incorporaban las ideologías de los escritores en sus análisis. Mi intención es excluir al autor e investigar la construcción del narrador. De esta manera se puede crear un sistema narrativo y describir dentro de ese marco, como dice Mieke Bal, a través de las distintas variaciones del narrador.

Como apunté antes, se ha escrito bastante sobre el género cuento en Puerto Rico, pero no he encontrado muchos estudios críticos profundos sobre la retórica del narrador con todas sus modalidades y perspectivas. Vale señalar que María Caballero Wangüemert hizo un estudio de la narrativa de René Marqués que me interesó como modelo a seguir en mi investigación, aunque ella no se concentra en los cuentos de transición y emigración. Los planteamientos de Roland Barthes permiten la relectura de los cuentos a través del prisma del narrador sin la presencia del autor en el texto.

El segundo capítulo contiene tres secciones. La primera, "El narrador: Análisis y comentarios" comienza a investigar las distintas modalidades del narrador. La segunda y tercera parte analizarán la voz y la focalización. Cada modalidad tiene sus divisiones, como, por ejemplo, la focalización se enfoca en los lentes abiertos y cerrados y la

retrospectiva. La voz, en los pronombres personales, ya sea la primera o tercera persona del singular. Esto da transparencia a los métodos, procedimientos o sistemas que usaron estos primeros cuentistas al empezar a explorar el panorama urbano en el cuento puertorriqueño.

Como la mayoría de los cuentos a estudiar son realistas, el espacio en que se desarrolla la acción es importante. La definición de un relato realista se basa en si se relata fielmente el mundo real que representa. La descripción del ambiente en los textos que estudia mi investigación, contribuye a documentar el periodo histórico y social puertorriqueño de los años cincuenta y sesenta. Mayra Santos Febres reflexiona sobre este tiempo al decir

"que después de la Depresión y durante los años del cincuenta se tomaron determinaciones importantes en cuanto a quién era quién en este país, en cuánto a dónde le tocaba vivir a cada cual. Al mismo tiempo había mucha movilización: gente que estaba arriba cayó, surgieron nuevas clases sociales, hubo tierras, trabajos y posiciones que pasaron a otras manos. Fue un momento interesante."²¹

Es significativo identificar el lugar donde se lleva a cabo la historia que se cuenta. Esta parte de la investigación es la que relacionará la urbe con la voz narrativa. Es aquí donde se nota que el narrador de cada ficción es un elemento independiente en el cuento. Este enfoque me servirá para contestar las preguntas sobre quién es el narrador, cuáles son las técnicas que utiliza, si existe una perspectiva sistemática, si es el narrador confiable, si existe el discurso del narrador dentro o fuera del relato y otras más. Las características del narrador escudriñadas en las observaciones de Genette, Booth, Bal, Anderson Imbert, y

Dorrit Cohn, ayudan a comprender al narrador puertorriqueño de la urbe.

El tercer capítulo, también de tres partes, contiene “El narrador y la perspectiva”, “El narrador y la actitud” y “Semejanzas y diferencias”. La primera continúa con el análisis de las modalidades del narrador según la perspectiva. Se indaga en cómo se narra de acuerdo a la dimensión exterior y, como técnica innovadora, la dimensión interior. Sigue la segunda parte con la actitud del narrador. Esto nos lleva a investigar cuál es su punto de interés.

La tercera parte contiene mi interpretación del narrador, al comparar los cuentos de transición y emigración. Me interesa saber si existen paradigmas para el narrador en la Isla y en el extranjero, si hay sistemas diferenciables, si existen repeticiones de formato o de temas, si los autores estaban usando un narrador semejante o muy distinto. Como este no es un estudio de literatura comparada, no voy a indagar en los escritores estadounidenses que pudieron haber influido en el desarrollo del narrador de algunos de nuestros autores. Espero encontrar paradigmas narratológicos en el cuento puertorriqueño de transición y emigración que me ayuden a comprender a este narrador urbano. Creo que este estudio puede contribuir al campo de la crítica sobre este aspecto esencial del cuento.

La conclusión resumirá los hallazgos de los capítulos anteriores. Se profundizará en el estudio de los narradores y su estrecha vinculación con la temática de la ciudad. De esta investigación surgirá un narrador más complejo, aunque este estudio no es un análisis completo de sus aspectos.

La ciudad se convirtió en el escenario preferido para la producción literaria por los autores del país en generación del cincuenta. El cuento, por su estructura, fue el instrumento que más se prestaba para estimular de forma más rápida la cultura

puertorriqueña, y a la vez, contaba con nuevos instrumentos literarios para su publicación. Creo que por el énfasis del cuento como historia narrada, este carece de estudios que apuntan a los atributos artísticos y creativos. Esta tesis intenta ampliar la investigación sobre el arte del cuento de emigración y transición mediante el análisis de la manera y forma del narrador en dos urbes.

Este estudio no es omnímodo, pero se espera que logre hacer una aportación a las letras puertorriqueñas mostrando una crítica valorativa. Confiamos en que resulte en una nueva lectura y perspectiva que inste a otros críticos a continuar el análisis de los cuentos puertorriqueños. La obra producida posteriormente en español con el tema de la emigración a Nueva York no es tan considerable, pero la ola de cuentos urbanos que sí surgió después en la Isla y en Estados Unidos necesita de más análisis de los métodos retóricos usados por medio de la investigación crítica.

Notas

¹ Véase Concha Meléndez, El arte del cuento en Puerto Rico (New York: Las Américas, 1961) xxxii-xxxviii; Lillian Quiles de la Luz, El cuento en la literatura puertorriqueña (Río Piedras: Editorial UPR, 1968) 8-24; Arcadio Díaz Quiñones, La memoria rota (Río Piedras: Ediciones Huracán, 1993) 17-174.

² Véase René Marqués, prólogo y notas, Cuentos puertorriqueños de hoy (Río Piedras: Editorial Cultural, 1975) 19-28.

³ Carmen Dolores Hernández, A viva voz: entrevistas a escritores puertorriqueños (Editorial Norma) 34-36.

⁴ Véase Enrique Anderson Imbert, Teoría y técnica del cuento, 2da ed. (Barcelona: Editorial Ariel, 1996); Gérard Genette, Narrative Discourse Revisited Trans. Jane E. Lewin (Ithaca: Cornell University Press, 1988; Mieke Bal, Narratology 2nd ed. (Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1997); Dorrit Cohn, Transparent Minds (Princeton: Princeton University Press, 1978).

⁵ El protagonista de “En Babia” no se considera emigrante sino estudiante universitario en el extranjero y observa a la comunidad hispana, no la puertorriqueña específicamente, en Nueva York antes de 1948.

⁶ José Luis Méndez, Para una sociología de la literatura puertorriqueña (Río Piedras: Editorial Edil, 1983) 45.

⁷ Alfredo López, The Puerto Rican Papers (Indianapolis; NY: The Bobbs-Merrill Company, 1973) 75.

⁸ Oscar Tacca, Las voces de la novela (Madrid: Editorial Gredos, 1985) 69.

⁹ Véase Edelweiss Serra, “Estructura típica del cuento” Teoría cuentística del siglo XX, ed. Catharina V. de Vallejo (Miami: Ediciones Universal, 1989) 138.

¹⁰ Véase José R. Valles Calatrava, Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática (Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2008) 53.

¹¹ Véase Hernández, A viva voz 53.

¹² Carmen Lugo Filippi, Los cuentistas y el cuento 2da ed. (San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1997) 164-170.

¹³ Véase María Teresa Babín, Panorama de la cultura puertorriqueña (New York: Las Américas, 1958) 422.

¹⁴ Véase René Marqués, “Pesimismo literario y optimismo político: Su coexistencia en el Puerto Rico actual,” Antología del pensamiento puertorriqueño, ed. Eugenio Fernández Méndez (Río Piedras: Editorial universitaria, 1975) 963.

¹⁵ Véase Juan G. Gelpí, Literatura y paternalismo (Río Piedras: Editorial de la UPR, 1993) 1.

¹⁶ Véase Marqués, Cuentos puertorriqueños de hoy 79.

¹⁷ Véase otras obras de Soto, Vivas Maldonado y González inéditas en Méndez, 167-168.

¹⁸ Antonio Garrido Domínguez, El texto narrativo (Madrid: Editorial Síntesis, 1993) 42.

¹⁹ Véase Anderson Imbert 55.

²⁰ Véase Roland Barthes, The Semiotic Challenge Trans. Richard Howard (Berkeley and Los Angeles: University of Los Angeles Press: 1988) 123; H. Porter Abbott, The

Cambridge Introduction to Narrative (Cambridge: Cambridge UP, 2002) 63.
²¹ Véase Hernández 373.

Capítulo 1

El cuento y su trayectoria en Puerto Rico

Hay una abundancia de maneras de narrar en la literatura, y es lógico argumentar que el cuento tiene su origen en la antigua tradición oral de la humanidad. En la escritura, el género se estableció desde los comienzos de la prosa. Según algunos teóricos, los cuentos se transmiten en diferentes formas como la mitología, las fábulas, las historias, las tragedias, y existen en todas las culturas.¹ Las tradiciones populares en una sociedad se transmitían a través del cuento. Según Anderson Imbert y Lawrence B. Kiddle, los cuentos en castellano surgieron de la influencia oriental.² Los relatos cortos eran de suma importancia en la cultura asiática por sus enseñanzas religiosas. Se continúa con el término en el Renacimiento para designar formas simples como chistes, anécdotas, refranes explicados y casos curiosos.³ El cuento se presenta en *Don Quijote* (1605) de Cervantes cuando el cabrero Pedro narra a los otros personajes el relato sobre la pastora Marcela.⁴

Por ser así, el cuento se conoce como uno de los géneros más antiguos, pero a la vez, uno de los más modernos. En la segunda mitad del siglo XVIII se abren paso las nuevas ideas de la Ilustración con el periodismo y el folletín. Con la llegada de los periódicos se necesitan narraciones cortas para llenar las páginas. En el siglo XIX muchos de los cuentos no aparecían en libros sino en las revistas y columnas de los diarios de la época. Se circulaban estas revistas y periódicos con textos de entretenimiento para las masas, como las estampas de costumbres, los relatos de viaje, los de maravilla, de memorias, de instrucción y más.⁵ En el ámbito hispano, surge la frase “cuento literario” para diferenciar la palabra cuento en la lengua castellana de su significado tradicional: los relatos breves

de tono popular y carácter oral. Es durante la segunda mitad del siglo XIX que el cuento rompe con sus características de origen tradicional y popular y se cobra consciencia de su importancia literaria. La valoración del cuento empieza a cambiar y la definición del relato adquiere una refinada elevación como género literario.⁶

Azorín comenta en el prólogo de “Cavilar y contar” (1941) que “el cuento nace con el periódico y la necesidad de constreñir la narración a una o a dos columnas hace que surja el cuento, narración abreviada.”⁷ El cuento literario se difunde porque es producto del acceso directo, ya que la circulación de los periódicos y revistas les da la oportunidad a los cuentistas de ser escritores profesionales y les asegura un público lector. Además, es una manera revolucionaria de crear interés en un género no favorecido por los críticos. En este nuevo vehículo literario el cuento encuentra un espacio visible para presentar temas directos.

El francés Guy de Maupassant y el norteamericano Edgar Allan Poe son dos cuentistas influyentes en el cuento en lengua castellana en Hispanoamérica. Se piensa que toda teoría del cuento nace con Poe, quien expresó sus ideas sobre el género en 1842.⁸ Lo que este autor consideraba importante era la unidad de impresión, la narrativa breve en prosa, que exigía entre media hora y dos horas de lectura. Según Poe, en el cuento breve el autor podía realizar la plenitud de su intención, y no debía hallarse en toda la composición ni una palabra escrita que no contribuyera directa o indirectamente al diseño preestablecido. También, el diseño del cuento es sin interrupción: la concisión desmedida es tan censurable aquí como en el poema, pero la extensión desmedida debe evitarse más.⁹ Horacio Quiroga (1878-1937), considerado uno de los más sobresalientes cuentistas hispanoamericanos y de influencia en los cuentistas puertorriqueños, aconseja

en su ensayo “Decálogo del perfecto cuentista” a los escritores jóvenes que crean “en Poe, Maupassant, Kipling y Chejov como en Dios mismo.”¹⁰ José Luis González lo considera uno de los cuentistas que más contribuyó a sus primeros cuentos.

Como se ha dicho antes, la segunda mitad del siglo XIX es el momento en que el cuento rompe con sus características de origen tradicional y popular y en que se cobra consciencia de su importancia literaria. A través de los periódicos, el cuento permite condensar el lenguaje para tener mayor impacto en su contenido. El punto de encuentro entre el cuento literario español y el cuento hispanoamericano se produce durante el fin de siglo con la publicación de *Azul* (1888), de Rubén Darío, en España.¹¹ Luego vendrán los años de la Guerra Civil española (1936-1939), y los cuentistas que optan por vivir en el exilio, como Juan Ramón Jiménez y Francisco Ayala en Puerto Rico, participarán en el desarrollo literario de los países donde se afincan.

Además de la llegada de estos cuentistas españoles, ya existía en Puerto Rico una tradición literaria en los periódicos y revistas establecidos desde el siglo XIX. Con mucha dificultad, durante el dominio español, la censura de lo que se podía publicar atrasaba la expresión cuentística, como comenta Jiménez Benítez: “en el caso de Puerto Rico y otros países bajo el dominio español, a comienzos del siglo XIX, el gobierno español impuso en la prensa la censura y las altas tasas o contribuciones para que los periódicos pudieran publicarse. Durante la primera mitad del siglo muchos periódicos practicaban la autocensura, a consecuencia, muchas publicaciones no abrieron sus puertas a trabajos literarios.”¹² No es hasta que se funda el periódico *El Buscapié* (1877) que se da la oportunidad a escritores puertorriqueños de expresarse literariamente.¹³

Después del cambio histórico y político en 1898, con el choque entre lo hispano-

puertorriqueño y lo estadounidense, las revistas y los periódicos puertorriqueños desempeñan una importante función en las letras, pues no siempre los escritores se deciden a reunir en volúmenes sus trabajos o no encuentran oportunidad para hacerlo. Se disfrutaba de más revistas y periódicos, a pesar de lo tarde que llegó la imprenta a la Isla y la censura, y ellos respondían “a la necesidad de un grupo de escritores de expresar sus preocupaciones, ideas y sentimientos en un medio menos costoso y rápido”.¹⁴ En la primera mitad del siglo XX se establecen revistas literarias y periódicos que abonan el interés cuentístico y algunas gozan de más duración por su mejor mantenimiento y calidad de materia. A través de los destacados, como *Índice* (1929-31) y *Asomante* (1945-1970), el público lector conoce la obra literaria del país y del extranjero hispánico. Como comenta Jiménez Benítez, los artículos en las revistas literarias nos dan “una idea de los intereses temáticos, preocupaciones espirituales y movimientos estéticos imperantes en el momento en que ésta[s] se publica[n].”¹⁵ Más que nada, “las revistas y periódicos publicados en Puerto Rico sirvieron como cauce expresivo a las inquietudes culturales e ideológicas del escritor puertorriqueño.”¹⁶

Muchos de los movimientos literarios puertorriqueños se originaron en la prensa, y en ese foro público se discutían asuntos de interés. Esta prosa periodística contenía temas y preocupaciones, como la ruptura y el aislamiento con otros países latinoamericanos, la falta de instituciones culturales y los problemas de identidad. Se publicaba con frecuencia los cuentos literarios de los autores puertorriqueños y las críticas eruditas literarias de los intelectuales, como Margot Arce de Vázquez y Concha Meléndez, primero, antes de recogerlos en libros. Según María E. Ramos Rosado “la década de los treinta es de gran afianzamiento en las letras puertorriqueñas”, y esta autora señala que no es hasta la

publicación de una nueva revista, *Índice*, bajo la dirección de Antonio Pedreira en 1929, que se inicia la “batalla del idioma” que da origen a la lucha por exaltar los valores hispánicos y menospreciar todo lo norteamericano.¹⁷ Aquí empiezan los diferentes movimientos de la vanguardia puertorriqueña, con influencias europeas, como el Diepalismo y el Atalayismo, y es en la década de los treinta que la cuentística del país comienza verdaderamente a desarrollarse. Estos primeros cuentos reflejaban los temas de la tierra, del hombre campesino, de la identidad y también ideas universalistas. Entre los autores más destacados están Miguel Meléndez Muñoz (*Cuentos de la Carretera Central*, 1941), Tomás Blanco (*Eleuterio, el Coquí*, 1954) y Abelardo Díaz Alfaro (*Terrazo*).

En la década del cuarenta se funda la revista *Asomante*, bajo la dirección de Nilita Vientós Gastón, que es considerada un “foro literario” para los jóvenes escritores como José Luis González y los otros escritores atendidos en este estudio. El cambio en la dinámica política, económica y social después de la Segunda Guerra Mundial en la Isla es lo que va a producir la variedad en los temas en que se va a enfocar la nueva generación de literatos. Los medios de comunicación disponibles alientan la producción del género. Temas universales dominan, pero durante un breve período, la producción literaria se enfoca en los cuentos de transición y de emigración, donde se cuenta desde un panorama distinto. Resaltan los estilos innovadores y los temas urbanos en la cuentística de la generación del cincuenta; estas modalidades se verán en las obras de las generaciones venideras.

La segunda mitad del siglo XX continúa con una explosión de revistas literarias ligadas a las universidades y otras instituciones académicas, que siguen la tradición de recoger cuentos de autores consagrados, como los de este estudio, y de nuevos, para

promover las letras de este género. Muchas son de poca duración, pero las existentes, como la *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* (1958), *Sin Nombre* (1970-1986) y *Exégesis* (1986), tienen gran impacto sobre la cultura literaria. Esto se demuestra por la cantidad de relatos recibidos que permite seguir produciéndolas. Ya para el siglo XXI, las revistas virtuales se han añadido al panorama del cuento puertorriqueño.

No obstante, es importante reconocer que las innovaciones en el cuento puertorriqueño surgieron dentro del tema urbano, junto a la temática de la emigración y la transición. Las preocupaciones sociales, económicas, y la incertidumbre presente en los relatos, encontraron en las páginas de las revistas literarias establecidas el mejor medio de comunicación para transmitirlos. Así, el cuento de la urbe da a los lectores, conscientes de la confusión y el trastorno presente en la Isla, los temas realistas que reflejan los cambios en la sociedad puertorriqueña.

Transición y emigración

Como parte del esfuerzo de Antonio S. Pedreira de acumular información sobre la identidad puertorriqueña en las letras, en 1934 se publica su libro *Bibliografía puertorriqueña*. Ahí se encuentran documentados los libros de cuentos de cincuenta cuentistas y cuatro antologías, demostrando el interés en el género.¹⁸ En este momento la crítica literaria le presta atención al cuento y surgen los frutos de la cuentística insular, que se escriben en los periódicos y las revistas del país, como *El Puerto Rico Ilustrado*, *Índice* y *La Revista de las Antillas*. Los cuentistas escriben sobre las preocupaciones sociales, culturales, políticas y educativas en ese ambiente literario. Estos relatos se dividen entre los de temas universales y los criollos o regionales. El cuento popular forma parte del primer grupo y el cuento jíbaro, costumbrista y nacional del segundo. Apunta Federico de Onís sobre esta dualidad que “la tendencia universal y cosmopolita, abierta a toda influencia externa que se refleja en los cuentos que podríamos llamar ‘literarios’, y cuyos temas, emociones y técnicas no tienen nada privativo de Puerto Rico, y la tendencia ‘criolla’ que convierte en materia artística la vida misma de los campesinos puertorriqueños” son características del contenido de los cuentos puertorriqueños.¹⁹ Sin lugar a duda, los literatos durante el fin de siglo se habían educado con las filosofías europeas, pero el nacionalismo de Latinoamérica había abierto las emociones y la consciencia de lo autóctono.

Pedreira intentaba encontrar una definición de lo que era la identidad nacional en su ensayo *Insularismo*. Sin embargo, ya antes de su proyecto, los cuentistas estaban presentando al jíbaro y otros símbolos insulares como tema para no perder los tipos y las costumbres del ambiente campesino y criollista, como se nota en las obras de Emilio S.

Belaval, Tomás Blanco y otros. Esa búsqueda de identidad centrada en el campesino comienza a desaparecer, al ocurrir los cambios políticos y sociales de las décadas del cuarenta y cincuenta, por el éxodo del jíbaro a las zonas metropolitanas. A partir de entonces se impulsa el cuento de la ciudad con temas de transición a San Juan y de emigración a Nueva York.

Por lo tanto, el cuento urbano en Puerto Rico surgió a finales de la década del cuarenta a consecuencia de la inestabilidad del país. La perspectiva puertorriqueña y los factores internos y externos que empujan a los cuentistas a reflejar los temas de la ciudad y de la modernización son importantes para interpretar la variedad de ideas en los relatos que aquí analizo. Según Rafael Falcón,

“no es hasta después de la Segunda Guerra Mundial que surge un magno interés de los escritores por el bienestar de sus compatriotas y esto va a la par con el desarrollo evolutivo del éxodo isleño.”²⁰

Es durante la década del cincuenta que los autores isleños escriben la gran mayoría de los cuentos sobre la población migratoria puertorriqueña. Existe la necesidad de reflejar los problemas a que se enfrentan los emigrantes. Se reconoce que los habitantes en la Isla se encuentran dentro de un desplazamiento existencial, que requiere atención.

Para entender mejor lo que significan la transición y la emigración, es necesario situarlas en el contexto del período entre 1945 al 1964. Esta etapa literaria es importante por el considerable desplazamiento ocurrido en el país, reflejado en el contenido de los textos producidos. También, se puede apreciar a través de los documentos literarios el cambio en las perspectivas de la población al tener que trasplantarse a nuevos centros de la realidad puertorriqueña.

Antes de la década del cuarenta, una gran cantidad de población residía fuera de las ciudades principales y sobrevivía gracias a trabajos manuales y agrícolas bajo condiciones duras y opresivas. Había gran número de campesinos que carecían de educación y de servicios básicos para su bienestar y salud. Se menciona que

“el rápido deterioro de la agricultura y la precaria condición de los pequeños agricultores, por un lado, y la industrialización, por el otro parecen haber acelerado este éxodo desde 1940. Así mientras la población urbana crecía en un 85 por ciento entre 1940 y 1960 la población rural se mantuvo estacionaria. Un estimado crudo demuestra que la emigración del área rural durante la década del cincuenta fue de alrededor de 335,000 personas (25% de la población rural de 1950).”²¹

Esto lleva al abandono de la tierra y el traslado al exterior, Nueva York, y a las áreas arrabaleras en San Juan. El dominio estadounidense se sentía sobre la vida diaria del pueblo de muchas formas: a través de la instrucción pública, la falta de participación en el sistema político para elegir al gobernador de la isla, y la falta de oportunidades económicas para el individuo. Se puede decir que en la década del treinta ocurren ciertos eventos que encienden la frustración que sienten los intelectuales a partir de *Insularismo* y la identidad nacional. Entre ellos, la insurrección por parte de los nacionalistas y socialistas en contra de la subyugación norteamericana del pueblo puertorriqueño y la situación deplorable de la era de la depresión, que trae los cambios insulares venideros.²²

En la próxima década se ve la implementación de la modernización sobre ese pasado tumultuoso. Este cambio comienza después de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) con la elección del primer gobernador puertorriqueño en noviembre del 1948.

Posteriormente, en 1950-1952, se establece el Estado Libre Asociado. Esto resulta en la industrialización de la isla. Se dividen los terrenos y se eliminan las cosechas en las que trabajaba el jíbaro, lo cual produce una situación laboral lamentable. Como no queda trabajo en los cafetales ni en los cañaverales, empieza la transición de la población rural a la capital en busca de empleo, y esta emigración surge debido a causas internas, por la necesidad de buscar trabajo, mejor sueldo y educación.²³ Se trata de la mayor dispersión numéricamente de los campos insulares a la ciudad, ya sea a San Juan o Nueva York, desde antes de 1898.

Entonces, con la elección del primer gobernador puertorriqueño y los programas para modernizar Puerto Rico con industrias y otros incentivos económicos que dieran resultados rápidos, surge una mayor agitación en la isla por la falta de trabajos para los recién llegados a San Juan y para los que se han quedado en los campos.²⁴ Para aliviar este problema de desempleo y ayudar a que los proyectos de fomento tuvieran éxito en la isla, comienza la gran emigración entre 1940 y 1970 a Nueva York, con la asistencia de las autoridades puertorriqueñas. En 1947 se establece en Nueva York la División de Migración del Departamento del Trabajo de Puerto Rico bajo la autorización del Secretario de Trabajo y Recursos Humanos de la isla.²⁵ Ésta, la tercera emigración de puertorriqueños a Estados Unidos desde 1898, resulta en la mudanza de alrededor de 800,000 personas entre 1940 y 1970. Más de la mitad de estos nuevos residentes llegan a Nueva York, 470,000 personas, entre 1950 a 1960.²⁶

Pienso que la necesidad por contratar mano de obra para las plazas abiertas en las fábricas neoyorquinas, mezclado con la depresión económica en la isla, motivó a los puertorriqueños a llenar la demanda.²⁷ Pero este desplazamiento de personas no toma en

consideración las dificultades sociales a que se enfrentaron los nuevos residentes en una cultura extranjera. La mayoría de los emigrantes eran campesinos de la isla y habitantes de los arrabales de San Juan.²⁸ Los primeros líderes sociales, como Antonia Pantoja, que surgen en la comunidad neoyorquina, tienen la educación y el conocimiento para contribuir a la organización de los emigrantes.²⁹ Así se produce una expansión de la cultura puertorriqueña en otra isla, la de Manhattan.

La trayectoria para instalar cambios para la modernización de la isla introdujo situaciones nuevas en el ambiente político, histórico, social y cultural; este estudio se va a enfocar en el último mencionado. Se establece el Instituto de Cultura Puertorriqueña en 1955 con “el propósito de contribuir a conservar, promover, enriquecer y divulgar los valores culturales del pueblo de Puerto Rico”.³⁰ Esto presenta una oportunidad amplia para las letras porque esta organización con su promoción cultural a través de los certámenes que ofrece, estimula la expresión artística literaria, especialmente, la de los cuentos. Y se verá que los ganadores de los concursos suelen ser los que tienen sus obras publicadas en la revista de dicha institución y en otras distinguidas como *Alma Latina*, *Asomante* y *Puerto Rico Ilustrado*. María Teresa Babín comenta que,

“la literatura de Puerto Rico, como la de todas partes, se nutre de la vida misma, y, para hallar datos y opiniones reveladoras de las ideas y preocupaciones de los puertorriqueños sobre cambios políticos, temas pedagógicos, económicos, sociales, artísticos y culturales, en general hay que indagar en los periódicos y revistas.”³¹

Esta observación sirve para reafirmar la realidad de la situación histórica y social del período, y consecuentemente en proyectos literarios que trataban el tema de la

emigración. Las páginas de las revistas y las publicaciones de las décadas de los cincuenta y sesenta se benefician de toda esta revuelta social y cultural, y también los sistemas de instrucción pública, porque se vuelve a enseñar en español, la lengua franca del país, lo cual probablemente dio riendas a la expresión escrita.³²

Entre los géneros literarios en Puerto Rico, el cuento es uno de los más cultivados. La razón puede ser la que comenta José Luis Méndez,

“cuando el cambio social se da al ritmo en que ocurre en un país como Puerto Rico... las transformaciones en las formas expresivas tienen que ser necesariamente proporcionales al ritmo de esa vida social tan intensa.”³³

Las décadas de los cuarenta y cincuenta fueron tiempos de grandes cambios, como se ha dicho, en la historia puertorriqueña, lo cual se refleja en las obras artísticas. No significa que el cuento no se había manifestado en las décadas anteriores, sino que la intensidad se marca por la gran innovación en las formas. Así cree Arcadio Díaz Quiñones, que el género alcanza una categoría artística muy elevada y va en línea ascendente, una opinión sobre esta generación del cuarenta y los cuentos que se escriben en los cincuenta.³⁴ A pesar de que en los años sesenta el movimiento de la población se había estabilizado considerablemente, las condiciones de vida y los pensamientos del desplazado siguen representándose en el cuento.

Junto a la emigración del campesinado a la capital y al exterior durante este período, es importante reconocer las condiciones a que este se enfrenta en la urbe. Existe la oportunidad de indagar en distintas demostraciones del tema. El desplazamiento, la pobreza, las clases sociales y los depravados se enfatizan en los cuentos de San Juan, y la

nostalgia, el choque cultural y el maltrato hacia la mujer, además de otros temas, se enfocan en los de Nueva York. De hecho, estos temas se intercambian. La inestabilidad y la incertidumbre son ideas apuntadas en los cuentos, pero existen también en la vida real del puertorriqueño. Esto me lleva a concluir que a consecuencia de esta motivación, los cuentistas aquí destacados se animan a contar las historias de su época. Al mismo tiempo, el periódico, una de las instituciones culturales más establecidas y de larga duración en Puerto Rico, tiene como propósito señalar los pensamientos y preocupaciones nacionales durante la modernización de la isla, y los editores tratan de exhortar a los autores a escribir motivos relacionados con los individuos frente a la sociedad en que viven.

Los recién llegados a Nueva York no tienen todavía las herramientas necesarias para publicar cuentos en español, pero no tardan mucho en publicar en su nuevo idioma, en inglés, especialmente los que llegaron en emigraciones previas, como Nicholasa Mohr, Judith Cofer Ortiz, Piri Thomas y otros. Quiero notar que las consecuencias de esta emigración afectan al cuento urbano puertorriqueño por el uso del idioma, sea el español o el inglés, o ambos. Aunque no voy a indagar en la polémica que existe sobre el cuento puertorriqueño en inglés, quiero señalar que considero la escritura por autores en Nueva York sobre la emigración tan autóctona como la de la isla.

Esta tesis se enfoca en algunos de los cuentistas mayores de Puerto Rico, como René Marqués (1929-1979), José Luis González (1926-1997) y Pedro Juan Soto (1928-2002), y algunos menores, como Wilfredo Braschi (1918-1994) y José Luis Vivas Maldonado (1926). Ellos tienen libros de cuentos marcados por el desplazamiento y otros temas de la emigración durante el período que cubro. Se distinguen algunos de ellos en otros

géneros, como el dramaturgo Marqués, pero todos concuerdan con la necesidad de publicar cuentos en revistas y periódicos sobre este desplazamiento humano. Como se ha mencionado, el Instituto de Cultura Puertorriqueña, el Ateneo Puertorriqueño y otras instituciones de arte y cultura, ofrecen certámenes y concursos para las letras para motivar a los autores a competir. Este grupo de escritores son ganadores repetidas veces de los premios ofrecidos. También tienen en común la experiencia de haber viajado, vivido o estudiado en Nueva York y que son de la misma generación, y además de eso, la intervención política, económica y social durante la modernización en Puerto Rico tiene un impacto en sus perspectivas.³⁵ De los cinco autores, Marqués, Soto y Vivas Maldonado escribían para la División de Educación para la Comunidad (DivEdco), que era un proyecto que intentaba educar a los campesinos por medio del cine, los textos escritos, las artes visuales y la música. La emigración no es un tema al que muchos escritores en la isla se dedican, pero los presentes en este estudio tienen un número de obras marcadas por este episodio.

Cada cuento que se eligió para analizar en esta tesis contiene temas relacionados con el cambio drástico en las diferentes esferas sentidas por el pueblo, ya sea en Nueva York o en San Juan. En lo siguiente, se encuentra una descripción biográfica breve de cada autor y luego se halla una sinopsis de los cuentos que voy a analizar.

René Marqués llama a José Luis González (1926-1997) “el verdadero pionero, el primer innovador de la promoción de narradores del cuarenta”.³⁶ Me imagino que es porque él es uno de los primeros en cambiar la temática y el estilo del cuento, que anteriormente se centraba en las situaciones de los campos; los textos de González se concentran más en las particularidades de la ciudad. Este autor nació en Santo Domingo,

República Dominicana, de padre puertorriqueño y madre dominicana, en 1926. Se traslada a Puerto Rico en 1930 a los cuatro años y toda su educación primaria y secundaria se lleva a cabo en la isla, al igual que sus primeros estudios universitarios. Es un autor precoz y publica tres libros de cuentos entre los años 1943 y 1948. Por ser comunista durante la época de McCarthy, González es forzado a irse al exilio a México, donde se doctoró y se estableció como intelectual. Sus primeros cuentos son sencillos pero llenos de sensibilidad hacia los marginados en la ciudad, ya sea en San Juan o en Nueva York.³⁷

Pedro Juan Soto (1928-2002) nació en Cataño y cursó sus estudios primarios y secundarios en la isla. Se trasladó a Nueva York a los 18 años en 1946, y estudió en la Universidad de Long Island por dos años y luego empezó a trabajar en las publicaciones en español. Regresó a Puerto Rico en diciembre de 1954 después de haberle otorgado el Ateneo premios en 1953 y 1954 por sus relatos “Garabatos” y “Los inocentes”, y en 1956 publicó su primer libro de cuentos, *Spiks*, con temas del emigrante en Nueva York.³⁸

René Marqués (1919-1979) es uno de los escritores más prolíficos de Puerto Rico y cultiva casi todos los géneros de la literatura: el teatro, la novela, el cuento, el ensayo, el artículo periodístico y el guión cinematográfico, pero se destaca como dramaturgo. Nació en Arecibo y se graduó de agronomía del Colegio de Agricultura y Artes Mecánicas de Mayagüez en 1942. Hizo estudios en la Universidad de Madrid y en 1948, con una beca de la fundación Rockefeller, se va a Nueva York a estudiar dramaturgia en la Universidad de Columbia y en Piscator’s Dramatic Workshop. Su primer relato corto, “El miedo”, obtiene el Premio del Cuento del Ateneo Puertorriqueño. Entre 1955 y 1958 recibe numerosos premios en certámenes del Ateneo Puertorriqueño y del Instituto de Cultura

Puertorriqueña.³⁹

Wilfredo Braschi (1918-1994) nació en Nueva York de padres puertorriqueños, una familia de periodistas y literatos. Completó su educación primaria y secundaria en Santurce. Se destaca como periodista, crítico literario, cuentista y también profesor en la Universidad de Puerto Rico en diferentes facultades. Sus cuentos se encuentran en varias antologías y Patricia Schoch los tradujo al inglés en su disertación de 2005: “Translating the Short Stories of Wilfredo Braschi: A Voice of Twentieth-Century Puerto Rico”.⁴⁰

José Luis Vivas Maldonado (1926) nació en Aguadilla en 1926 y estudió la primaria y secundaria en su pueblo natal. Después de cursar dos años en la Universidad de Puerto Rico deja los estudios y comienza a enseñar en el pueblo de Camuy. Emigra a Nueva York en 1945, pero regresa a Puerto Rico al año siguiente, donde sigue enseñando en un colegio privado. Su primer volumen de cuentos, *Luces en Sombra* (1955), es premiado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña en 1955. Se matricula de nuevo en la universidad, donde obtiene su bachillerato en 1956, y regresa a Nueva York a la Universidad de Columbia para obtener su maestría. Luego se destaca como escritor de *La Historia de Puerto Rico* (1962).⁴¹

Como se ha mencionado antes, estos autores son de la misma generación y comparten un período de historia, además de escribir sobre temas de emigración y transición. Hay otros sobresalientes y prolíficos, como Emilio Díaz Valcárcel (1929), Edwin Figueroa (1925-2005) y Salvador M. de Jesús (1927-1969), pero mayormente se concentran en temas diferentes.

Los cuentos de transición se llevan a cabo en San Juan, la ciudad capital. Este centro representa lo desarrollado en la isla y al mismo tiempo señala el peligro que existe para

los que viven dentro de ella. Según Jorge Duany,

“durante la primera mitad del siglo XX, el principal patrón de asentamiento urbano fue el arrabal. Patrón que se distinguió por la concentración de migrantes rurales pobres en territorios públicos marginales alrededor de las ciudades, la falta de regulación por el Estado y la ausencia de instalaciones adecuadas de vivienda, electricidad, agua potable y sanidad. Entre 1920 y 1950, aproximadamente, los arrabales experimentaron su máximo desarrollo, especialmente en el área metropolitana de San Juan.”⁴²

Algunos de los cuentos que voy a enfocar abordan estos problemas de forma realista.

Para empezar, “En el fondo del caño hay un negrito”⁴³ de José Luis González, trata sobre una familia pobre de tres personas que viene a vivir a un arrabal de San Juan situado en un caño. El pequeño de la casa todavía gatea. El padre del niño sale a buscar trabajo por la mañana sabiendo que no hay de comer en la casucha. El mismo día, por la mañana, el niño gatea hacia la puerta y mira el agua del caño; descubre a otro niño negro y vuelve al lugar dos veces más. Mientras tanto, el padre se gana un poco de dinero para poder comprar algunos alimentos. Dos mujeres que viven en el mismo arrabal, se entretienen comentando sobre lo pobre que es la familia de los recién llegados. La última vez que el pequeño se acerca a la puerta sonriendo, mira al caño y ve al otro niño con la misma sonrisa y se tira al agua a buscarlo.

En “Dos vueltas de llave y un arcángel”⁴⁴ de René Marqués, se comienza con la protagonista agonizando en un cuarto después de haber sido acribillada por el rufián que la mantiene encerrada y se beneficia de su prostitución. En este estado, ella recuerda su

pasado. Empieza por recordar la violación que sufrió en el campo a los trece años donde se criaba; es la razón por la cual sus padres la echaron de la casa. Al tratar de buscar alojamiento con el violador, éste la desprecia y le informa que es casado. Luego la recoge una mujer con muchos brazaletes que se hace amiga de ella para luego venderla al rufián. Ella se imagina al degenerado como al arcángel Gabriel, la figura a quien su madre siempre le pidió que le rezara. Aquél se la lleva para San Juan y la encierra en el cuartucho, y allí ella es obligada a tener relaciones sexuales con los hombres que él le trae. Trata de escaparse un día, pero en el momento de subirse a la guagua, llega el degenerado y la agarra del brazo y la regresa al cuarto. Como castigo a su fuga, él saca una navaja y con ella le cruza la carne en la espalda en cuadros y la vuelve a encerrar. La protagonista deja de recordar cuando el rufián abre la puerta y entra borracho. Ella lo ve de nuevo como un arcángel y se entrega a él.

Por su parte, “Interludio”⁴⁵ de José Luis Vivas Maldonado, trata de un hombre solitario que vive en el basurero municipal de San Juan y está tan desorientado que encuentra que sus amigos son los insectos, las ratas y los desperdicios que lo rodean. Un día un niño del arrabal opuesto al basurero se aparece para hablarle. Hace veinte años que no se comunica con otra persona y con esta llegada logra recordar cómo hablar con otro ser humano. El muchachito, con ojos brillantes y negros, y con una carita prieta, sucia y pequeña, viene todos los días por unos meses y escucha y se ríe de los cuentos del hombre. Al esperarlo un día por la carretera, el hombre ve cuando un carro atropella al niño y su dolor y rabia son grandes, pero no hace nada. Regresa a lo que era, un hombre encorvado entre los desperdicios del basurero municipal.

Otro cuento de González, “El escritor”⁴⁶, relata dos situaciones que ocurren un

domingo por la mañana en la ciudad. La primera historia es sobre un escritor burgués que está en su domicilio y no encuentra la inspiración para escribir. La segunda situación es la huelga que se lleva a cabo por un sindicato de obreros de la construcción que quieren impedir que pasen rompehuelgas a ocupar sus puestos. Se describe cómo el escritor burgués pasa su mañana, con su baño, su desayuno, su coqueteo, los comentarios crudos con la sirvienta y su intento por escribir. Al mismo tiempo, afuera, los huelguistas se enfrentan a los rompehuelgas y a dos policías. Después de un enfrentamiento entre ellos, el policía veterano le dispara al jefe del sindicato y éste muere. Las reacciones de los personajes varían. Primero, el policía novato no sabe qué hacer porque el difunto no estaba armado; segundo, la mujer burguesa que pasa en su carro después de lo ocurrido, comenta que el elemento criminal está por dondequiera, y tercero, el escritor mira por su ventana y dice que vive en un ambiente aburrido.

Otro cuento, “La crucifixión de Miss Bunning”⁴⁷ de Marqués, trata sobre una norteamericana sureña mayor que se traslada al viejo San Juan, y que se entretiene como cantante en un club nocturno. Termina su estadía musical y es su última noche en el club. Mientras bebe un vaso de *bourbon* recuerda su juventud y se imagina un encuentro sexual con uno de los jóvenes admiradores que la vienen a escuchar. Dentro de esa ilusión recuerda al hijo perdido en la guerra, por lo cual no tiene consuelo, y rememora los hechos que la trajeron a San Juan. Se acuerda de la sorpresa que se llevó cuando descubre lo equivocada que estaba sobre la isla. Creía que iba a estar llena de caníbales, pero lo que encuentra es un mundo civilizado. Miss Bunning sigue bebiendo y se embriaga. Por la puerta de la cocina, su amante negro, el cocinero, la está observando, con rencor. Se le acerca y la lleva al cuarto sobre el bar, donde la desnuda y exhibe su

vez. La toma, a la fuerza, y la deja en posición de crucifixión. Ella no siente nada.

Los cuentos de emigración se concentran en las historias en la gran urbe de Nueva York. “Los inocentes”⁴⁸ de Pedro Juan Soto, trata sobre una familia puertorriqueña en Nueva York que está compuesta por una madre, una hija y un hijo con restricciones mentales. Pipe, el hijo, a los diez años se cayó de un caballo y el accidente lo dejó con limitaciones. Ahora vive en su propio mundo, donde quiere ser libre como las palomas y no quiere que le hagan burla. La hermana, Hortensia, quiere internarlo en una residencia especial, para que lo cuiden y para que ella y su mamá puedan tener una vida normal. Es un conflicto grande, al cual la madre se tiene que enfrentar porque siempre ha cuidado al hijo que ahora tiene treinta años, pero sabe que el comportamiento de éste es muy difícil de controlar, ya que le ha levantado la mano. La insistencia de Hortensia convence a la madre de que es lo mejor para él y le promete a ella que él va a estar bien. La madre lo deja ir, pero el dolor es evidente y al final cuando Hortensia se lo lleva, la madre se queda desconsolada.

“El Pasaje” de González⁴⁹ relata un encuentro de dos conocidos, Juan y Jesús, que van a la bodega “La flor de Borinquén”, la cual le pertenece a un paisano, y se acomodan a hablar en una de sus mesitas. Le piden cervezas al bodeguero y mientras beben, hablan sobre lo difícil que es vivir y trabajar en la ciudad. Juan tiene trabajo, pero Jesús está desempleado, y en su desesperación toma la decisión de regresar a Puerto Rico, pero no sabe cómo va a pagar el pasaje. La semana siguiente, Juan vuelve a la bodega y el bodeguero, quien lo conoce, le muestra una foto en el periódico local, el *Daily News*. Es un retrato de Jesús, muerto y tendido en el piso, con dos policías sonriendo a la cámara. Enseguida Juan siente la desesperación que se imagina que el difunto sintió, lo condena,

y se va del establecimiento. El bodeguero queda sin entender lo sucedido.

Otro relato de Soto, “Dios en Harlem”⁵⁰, es un cuento sobre una mujer puertorriqueña, Nena, que se traslada a vivir a Nueva York y por circunstancias de su vida de prostituta se encuentra embarazada, sola, triste y muy amargada. Quiere que el padre de su hijo, Microbio, la reconozca y que forme una familia con ella, pero él es un depravado que la amenaza y no la quiere, ni a ella ni al hijo que espera. Le interesa solo tener relaciones sexuales con ella para robarle el poco de dinero que tiene. Cuando es evidente la imposibilidad de una relación, ella se lanza a atacarlo, pero como él es más fuerte, le cae a golpes, dejándola muy lesionada, y le provoca el aborto. Después del ataque, sus vecinos la cuidan y consuelan. Mientras tanto, caen hojas de papel del cielo que anuncian: “EL SEÑOR ESTARÁ ENTRE NOSOTROS EL PRÓXIMO DOMINGO. 11:00 A.M. 114 ST. & MADISON AVE.”

Al principio, Nena las lee y reacciona con indiferencia, pero al final, ella se entrega al espectáculo de la religiosidad y se siente renacida.

En “Isla en Manhattan”⁵¹ de Marqués, dos jóvenes universitarios puertorriqueños emigran a Nueva York después de ser huelguistas en la Universidad de Puerto Rico. Nico es el primero en emigrar y luego Juanita, y después de seis años de separación se encuentran y él se quiere casar con ella. En su pasado, ella ha trabajado en la radio en novelas en San Juan pero perdió el trabajo después de participar en una huelga, y al venir a vivir en Nueva York es violada, pero con doña Casilda, una cubana de Harlem, tiene un aborto. Durante los años en Nueva York Nico se ha asimilado, es un “foreman” y prefiere hablar en inglés y llamarse Nick. A ella le extraña su comportamiento ya que para ella es difícil no sentirse como una puertorriqueña de Lares. De camino a

encontrarse con su pretendiente Nico, al bar de Joe, en el día de su supuesta boda, se encuentra con un gentío enfrente del lugar de la cita. Sobre una tribuna, un grupo está protestando por la condena a muerte de ocho negros por tratar de violar a una mujer rubia. Al darse cuenta de la injusticia, la emoción que siente Juanita la infunde a querer protestar y a firmar la hoja de protesta que está circulando, pero la reacción de Nico es lo opuesto, ya que no desea tener nada que ver con la disputa. Arranca el papel de las manos de Juanita y lo estruja, y ella, llena de furia, rechaza a Nico y lo llama cobarde. Ella firma el papel porque cree que es lo más justo; rompe su compromiso con él y queda satisfecha con su decisión.

El cuento que se lleva a cabo fuera del Barrio en medio de extranjeros es “Una oración bajo la nieve”⁵² de Wilfredo Braschi, y es sobre Antulio Gómez y su vida en Nueva York, donde vive en una buhardilla en Greenwich Village. Es invierno y tiene dos trabajos para sostenerse, uno como carbonero en su edificio cuando no puede pagar el alquiler del mes y el otro como orador de duelo en una funeraria. No le agradan los trabajos. Al comenzar, la patrona del edificio le hace saber que tiene que echar carbón a la caldera por no haber pagado, y al terminar esto Antulio se siente cansado y dolido; se pone a meditar sobre la isla y después en sus actividades en la ciudad. Luego el protagonista piensa en su segundo trabajo, y en las figuras con quienes se relaciona, en especial sobre su patrón, el señor Baulman. En una retrospectiva revela cómo lo conoció y cómo llegó a ser orador de duelo para su clientela. No le gusta el trabajo, pero lo sigue haciendo por los horarios. La interrupción ocurre cuando su patrona lo llama para darle un telegrama que dice que tiene que presentarse a un entierro como orador. Sin saber quién es el solitario muerto, Antulio llega al cementerio y se pone en posición detrás de la caja mortuoria.

Cuando llega el momento le da al difunto su mejor despedida verbal, y al final de la ceremonia, los empleados de la funeraria le dan un sobre con sus honorarios y él les pregunta sobre el señor Baulman. Es ahí cuando se entera de que el fallecido es el señor Baulman, y Antulio regresa a su cuarto a llorar.

Se hará el análisis de las similitudes y disimilitudes de los narradores usando estas materias que acabo de comentar. Vale aclarar y reconocer lo que significa esta literatura. Se puede argumentar que es una literatura de inmigrantes ya que contiene semejantes motivos, pero el puertorriqueño no es inmigrante en su propio país ni en Nueva York. Así que se puede identificar como una literatura puertorriqueña que reacciona ante un fenómeno social por una situación política y económica.⁵³ Para mí, una diferencia que existe entre el inmigrante y el emigrante es el fervor que tiene el primero en asimilarse a la nueva cultura, mientras que el emigrante suele retener sus características y su cultura por la opción de poder regresar a su país de origen sin muchos obstáculos. La falta de educación y del dominio de un nuevo idioma son problemas mayores para los que se trasladan a Nueva York, a pesar de que la falta de trabajo y de oportunidades es lo que precipita la mudanza. Los autores en estos cuentos son puertorriqueños que escriben en español, así que no se puede dudar que es una literatura nacional. Los autores neoyorquinos, ya mencionados, Nicholasa Mohr (1938), Judith Ortiz Cofer (1952), Piri Thomas (1928-2011) y otros, vendrán, y sus narradores contarán las historias en inglés con los mismos motivos. Aunque no se va a explorar esos cuentos de estos últimos escritores, hay que reconocer que tampoco son cuentos de inmigrantes, sino que son una continuación de la misma historia empezada en español y naturalmente luego contada en inglés por los mismos emigrantes. Considero esos cuentos una continuación de los

cuentos puertorriqueños sobre los temas de emigración.

Me concentro en los cuentistas de Puerto Rico porque pertenecen a un grupo de escritores que publicaron en la isla en las revistas y los periódicos.⁵⁴ Estaban al tanto de la situación inestable que ocurría; opino que los editores querían presentarla a los lectores para demostrar los grandes cambios existentes en el país. Por eso es importante saber cuáles son las semejanzas y diferencias de los narradores en los cuentos de transición y de emigración, para identificar los temas de interés y saber cómo las características de este movimiento humano se documentan en la literatura. Solo el narrador guía el cuento por los caminos del arte utilizando los métodos de la voz, la focalización, la perspectiva y la actitud para contar.⁵⁵ Existen otros aspectos del narrador, pero estos son los únicos que voy a especificar. Se examinarán a continuación las teorías literarias y los críticos asociados con ellas, las cuales ayudaron a comprender la multiplicidad de estrategias que el narrador utiliza para contar.

Los críticos y las teorías

El propósito de esta sección es examinar las técnicas usadas por el narrador en los cuentos de transición y emigración, según los diferentes teóricos, para luego analizar las semejanzas y diferencias que existen entre ellas. Se desarrollarán las características de la voz, la focalización, la perspectiva y la actitud, incluyendo las cuestiones psicológicas, los monólogos interiores, las voces externas y otros elementos. Las definiciones de los distintos aspectos de los narradores varían a veces entre los críticos. Se discutirán estas diferencias según algunos textos representativos.

Se ha consultado muchos autores, pero se ha fijado mayor atención en los que se mencionan a continuación. Para los elementos de la voz se utiliza la crítica de Gérard Genette; para la perspectiva, la de Dorrit Cohn; la de Enrique Anderson Imbert por su atención a la actitud y la de Wayne Booth por los aspectos psicológicos. Para el ritmo de tiempo en el género narrativo se consulta a Mieke Bal. En los estudios de la perspectiva, de Cohn y Genette, la descripción de los estados de consciencia es semejante, pero estos autores usan terminologías diferentes. Opto por las de Cohn porque opino que son más claras para el análisis de la perspectiva interna. Genette y Bal no están de acuerdo en cómo interpretar la focalización, ya que Bal considera que los personajes tienen dominio, mientras que Genette opina que lo tiene el narrador.⁵⁶ Sigo las ideas de Genette sobre la focalización, porque concuerdo con su opinión. También Anderson Imbert apoya esta idea del control que tiene el narrador para escoger el enfoque, y comenta que “el discurso del narrador es el fundamento de la narración; sobre él se apoyan los monólogos y diálogos de los personajes.”⁵⁷ No hay duda para mí de que el narrador es responsable de todos los aspectos del relato y lo guía a su final. Aunque Roland Barthes no se incluye

como uno de los teóricos antes mencionados, su filosofía sobre la interpretación de una obra literaria es la base que autoriza este estudio.⁵⁸ Por esto me refiero a su interpretación de lo que significa el narrador en el relato. Para él, “the (material) author of a narrative is no way to be confused with the narrator of that narrative”, y su concepto sobre el análisis estructural plantea: “who speaks (in the narrative) is not who writes (in real life) and who writes is not who is”.⁵⁹ Este punto de vista considera al narrador como el originador del relato que cuenta, uno de los acercamientos más importantes para mí en este estudio. Barthes reconoce que esta interpretación es difícil de aceptar por parte de los críticos, pero, a su favor, existe prioridad de esta idea entre autores y críticos franceses, como Stéphane Mallarmé (1842-1898), Paul Valéry (1871-1945) y Marcel Proust (1871-1922). La fascinación hacia el escritor como ente importante se explica en *La muerte del autor*,

“El autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o dicho de manera más noble, de la persona humana. Es lógico, por lo tanto, que en materia de la literatura sea el positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista, el que haya concedido la máxima importancia a la “persona” del autor.”⁶⁰

Los críticos puertorriqueños tienden a enfatizar los sentimientos del autor y sus ideas, y así los incluyen al analizar sus cuentos. Esto niega la importancia del narrador como guía del relato. Por eso, valoro la opinión de Barthes que afirma la importancia de quién cuenta.

Los relatos se cuentan en tercera persona; se demuestra así la función del narrador en

el relato de la situación y su control sobre diferentes aspectos, como el ambiente, la lengua y las voces externas. La descripción del ambiente se necesita para dar “las coordenadas de tiempo y espacio”⁶¹, para que la historia se sitúe y produzca la realidad cuentística, ya que la “función más efectiva del marco espacio/temporal de un cuento es la de convencernos de que su acción es probable.”⁶² Las descripciones de los trasfondos de la ciudad, que parecen ser neutrales pero que no lo son, proveen la escena donde se van a desarrollar las situaciones. La distancia, por otra parte, permite observar el panorama abierto donde se va a llevar a cabo la trama, y le da la oportunidad al narrador de expandir el mundo ficticio para mostrar las realidades urbanas. Esto se nota en *EEFDCHUN*, donde la voz del relator define el caño y la miseria de los pobres al describir el arrabal, o en *Interludio*, donde el basurero municipal de San Juan es el centro de la escena. Otros panoramas, como las calles y los bares de Nueva York, y los sitios específicos, como el Parque Central y El Barrio, son observados y descritos por el narrador para trasladar al lector a esos sitios y enfatizar su existencia. La distancia se relata, pero no se mide, ya que su función es la de expandir el marco de la escena. El narrador, en San Juan y en Nueva York, presenta semejanzas y diferencias en la forma en que describe el ambiente, y estas se analizarán más adelante.

Con el uso de pronombres personales, que se pueden substituir por los nombres de los personajes en el relato, se elimina un poco la percepción del narrador omnisciente. Esto permite que los personajes tengan la soltura de expresarse, como comenta Anderson Imbert, al afirmar que “el preguntarse quién ve y quién habla no descarta el hecho de que los pronombres corresponden a personajes que en el mundo de ficción perciben como personas.”⁶³ El narrador tiene más control sobre el desarrollo del relato cuando narra la

acción de los personajes a través de ellos mismos. Cuando los personajes cuentan en primera persona, el narrador protagonista observa y cuenta desde los mismos hechos. En *LI*, Pipe, uno de los protagonistas, cuenta su situación con un fluir de consciencia que revela su limitación mental. Los pronombres personales le permiten al narrador tener la libertad y la autoridad necesaria sobre el relato.

Las voces externas incorporan en el ambiente una nota cultural, que apunta a la autenticidad; en este aspecto, es importante que el narrador sea confiable para presentar los temas culturales, porque según Wayne Booth, uno tiene que estar de acuerdo con las normas del relato, ya que hay que describir las escenas con conocimientos creíbles.⁶⁴ En *DVDLYUA* y *DEH*, se destaca la música popular de la época, como la plena y los boleros. Esta técnica se emplea con el mismo énfasis en los cuentos de transición y de emigración para subrayar la cultura dentro del espacio ficticio. Por otro lado, las voces bilingües que se exhiben en los relatos neoyorquinos, por el contacto entre el inglés y el español, muestran una realidad de ese ambiente. Aquí no se va a indagar en el uso de los idiomas, porque en estas historias tal uso es para mostrar el ambiente y para demostrar el contacto entre los idiomas más que para enseñar una función sociolingüística, pero los estudios y las teorías sobre el bilingüismo y los efectos cognitivos, sociales y lingüísticos son amplios, por parte de estudiosos como René Appel, Pieter Muysken y Ofelia García.⁶⁵ Por eso, el narrador utiliza su voz en inglés en los cuentos que tienen lugar en el extranjero, como en *IEM*, *DEH* y *UOBLN*, pero no encuentra la necesidad de hacerlo, con frecuencia, en los relatos que se desarrollan en la isla.

Otra característica de la voz es el ritmo; este aspecto se observa cuando se analiza el tiempo de la narración; según Mieke Bal, el ritmo de tiempo.⁶⁶ Su terminología es la que

uso para comentar sobre este concepto y su explicación. Los cinco rasgos que se asocian para plasmar el tiempo son la elipsis, el sumario, la escena, la deceleración y la pausa.⁶⁷ La elipsis no menciona que ha pasado el tiempo, pero el lector lo deduce por el contenido del texto, mientras que en el sumario queda claro, porque está en el texto el tiempo que ha pasado, como los días, las semanas, etc. La escena requiere que haya una relación entre el cambio de tiempo y el evento que le va a seguir, y la deceleración se desvía del relato para insertar explicaciones o digresiones, como con la retrospectiva; en la pausa se corta el tiempo. Estos elementos del ritmo están representados en los cuentos, pero no todos a la vez. Es de interés además, que el narrador inserta expresiones culturales, como la música y la poesía, para hacer pasar el tiempo. Hay variaciones en el uso de esta técnica, como en *EEFDCHUN*, cuando el tiempo se resume sin horario para enfatizar la repetición de los movimientos del bebé al gatear hacia el caño por la mañana, al mediodía y por la tarde. En *DEH*, con la escena de las hojas cayendo del cielo intermitentemente con mensajes religiosos o bíblicos, el tiempo se repite, lo cual constituye un ejemplo del uso del sumario.

Entre Bal y Genette existe un desacuerdo sobre la interpretación de la focalización, ya que Bal les entrega a los personajes la función de focalizar, mientras que Genette se la otorga al narrador. Reitero que estoy de acuerdo con la posición de Genette, porque considero que el narrador es un elemento indispensable en el cuento literario, y éste se encarga de esta actividad. Según Genette, la focalización es la restricción del campo, o sea, un horizonte con límites.⁶⁸ Interpreto y comparo a la focalización con un lente de cámara, según su uso en el cine, donde el enfoque es estrecho o amplio. Las características que le otorga Genette son tres: la focalización cero, la focalización interna

y la focalización externa.

El primero es un enfoque panorámico, y lleva atributos de la omnisciencia. Según Genette, es “a selection of narrative information which is traditionally called omniscience or this term could be changed to mean one with completeness of information”.⁶⁹ Es el enfoque general que vemos en las descripciones del ambiente, que nos provee el marco donde se va a desarrollar el relato. Es inevitable su utilización, ya que todos los relatos que se analizan aquí usan esta técnica en el desarrollo del ámbito. La imagen de la ciudad, ya sea en San Juan o en Nueva York, y lo que se encuentra en el trasfondo, como dice Genette, aporta toda la información en este enfoque.

La focalización interna y externa se consideran enfoques determinados por lo que se va a contar. Van a depender de cómo ve el que narra. La primera coincide con la focalización en un personaje, o como lo interpreto, es el lente estrecho que capta las emociones y los pensamientos internos de una figura. En cambio, lo que llamo lente amplio, al que Genette califica de enfoque exterior, es cualquier punto en el universo del cuento donde el narrador elimina el contacto con los pensamientos de los personajes y relata según su observación de los gestos y los comportamientos de éstos.⁷⁰

Por ejemplo, en *DEH*, el enfoque estrecho muestra los sentimientos que la protagonista tiene por su amante depravado, y conocemos su estado emocional, cuando piensa en las consecuencias violentas a las que se va a enfrentar cuando decide pegarle. El enfoque estrecho sirve para prever una acción venidera con el lente más amplio. La pausa, que existe entre el cambio del lente estrecho al lente amplio, y viceversa, genera suspenso. Esto ocurre en *DVDLYUA*, donde los pensamientos dominan en el enfoque estrecho, pero cuando nuevamente se alude a la acción que se va a llevar a cabo, se abre

el lente.

Desde ese trasfondo también se encuentran las descripciones del tiempo, del ambiente y de los símbolos culturales que van a tener significado en la historia. Se transporta al lector al lugar creado por el narrador, donde se observa la acción de cerca o de lejos. En los relatos neoyorquinos, la abertura del lente permite ver las avenidas del Barrio, el Parque Central y las actividades que se llevan a cabo en la calle. En *LI*, la acción transcurre dentro de un apartamento, pero la ventana abierta deja ver a los hombres jugando dominó en la acera y a las mujeres llevando la ropa a lavar. A pesar de que los hechos ocurren en Nueva York, no existe una conexión fuerte con los símbolos de la cultura de la ciudad.

Este enfoque amplio, por sus descripciones de gestos, puede aludir a otras cuestiones, como la incomodidad y la molestia, que no se expresan en el discurso directo ni en los pensamientos de los personajes. Por otro lado, cuando este lente es menos utilizado, el narrador no tiene la oportunidad de interpretar los movimientos y, como en *EP*, los disgustos y la insatisfacción son revelados directamente por los personajes.

Quisiera añadir sobre la focalización cero de Genette, que el cuento lineal es el más representativo de este enfoque, y que el control que ejerce el narrador sobre el relato le quita parte de lo confiable, lo cual permite que sea cuestionado por el lector. No tanto cuando se cuenta sobre lo exterior del personaje o del ambiente, pero sí cuando la intimidad del protagonista se está relatando con el mismo enfoque. Estos relatos tratan de crear diferentes dimensiones.

Otra forma de enfocar es mediante la retrospectiva, que sirve para aclarar y ampliar el panorama y, también, para informarnos sobre la razón de los problemas o el dilema de los

personajes. Es una técnica común. El uso de este método en *DEH*, *IEM*, *DVDLYUA* y *LCDMB*, ahonda en las vidas de las mujeres que emigran a la ciudad, sin importar que sea en Nueva York o en San Juan, y permite al lector conocer ciertos detalles, como, por ejemplo, por qué han emigrado. Por transcurrir el cuento en un tiempo corto “el narrador recurre a lo psicológico y suele expandir el instante con retrospectivas.”⁷¹ Al recordar, se manipula el tiempo dentro del relato, lo que permite que se enfoque en la conciencia del personaje y su juicio de valor. Esto no suele ocurrir con el uso del lente estrecho o amplio.

En cuanto a la perspectiva, existe una diferencia de interpretación entre Genette y Dorrit Cohn acerca de la posición del narrador al dar su punto de vista.⁷² Para Genette la perspectiva viene desde el exterior y se sitúa más en el ambiente, mientras que para Cohn, se concentra en el punto de vista del narrador interior con su conciencia y pensamientos. La terminología de Cohn es la que uso, pero existen otros vocabularios para explicar la perspectiva interna.⁷³

Para Cohn, el narrador que existe en la conciencia del personaje tiene distintas formas de contar. Cuando se cuentan los pensamientos y se interpretan, el teórico alude a una narración psicológica. Aquí, cuando el narrador domina, trae del exterior diferentes gestos y movimientos para justificar su explicación. Esto se ve en *EE*, donde el protagonista es un hombre que aparenta ser refinado, pero sus pensamientos muestran lo contrario, y el narrador aprovecha la oportunidad para hacer un comentario sobre el carácter del personaje. Vemos así al narrador que logra controlar parte de la historia a través del punto de vista de los pensamientos, y no se lo otorga al discurso directo. Este monólogo interior muestra la libertad del lenguaje y exhibe o puede resultar en

ambigüedades, al no saberse quién está haciendo los comentarios. Esta situación se presenta con exclamaciones o preguntas y, a veces, es difícil discernir de dónde vienen éstas, aunque puede haber un propósito específico para el distanciamiento. Podría definirse esta dimensión como la meta-consciencia del personaje, ya que los pensamientos están dentro de los pensamientos. En *DEH* y *DVDLYUA* se ve esta clase de monólogo interior narrado en varias ocasiones.

Otro punto de vista es el monólogo narrado, al que Genette llama discurso transpuesto, que resulta cuando el narrador trasmite el diálogo interno y usa el lenguaje que se usaría en el discurso directo, pero puede imponer límites. Es como si el personaje estuviera hablando consigo mismo, pero el narrador está presente. Aunque se llama también ‘estilo indirecto libre’, para Cohn este apelativo carece de especificidad. A través del monólogo narrado nos llegan las sensaciones del relato, como la contrariedad, la simpatía, el suspenso y la confusión. En los relatos de la isla y de la metrópolis el monólogo narrado se utiliza con frecuencia.

La excepción del monólogo narrado citado y la narración psicológica, que se hace cuando el pronombre personal está en la tercera persona, se encuentran en *LI*, donde el personaje de Pipe se distingue por su voz en la primera persona y el fluir de consciencia es el monólogo interior con que se identifica el narrador- personaje. En estos cuentos esta figura es poco habitual, pero hay que señalar que bajo este aspecto, el relator no aparenta dominar el discurso del texto, y lo que sucede es que se le cede la oportunidad de comunicar al personaje.

Desde el siglo XIX hasta la modernidad, el narrador presentaba la perspectiva de lo exterior mediante el discurso narrativizado⁷⁴ o behaviorista⁷⁵, que describe los gestos, los

movimientos y las emociones de los personajes dentro del marco de la historia. No se ha eliminado este estilo, porque sigue siendo importante para determinar el punto de vista; en especial, con la posición en el ambiente donde se encuentran los protagonistas o en la situación o evento en que están involucrados. El narrador, por medio de un estratégico arreglo de símbolos que sitúa en los pensamientos y en la conducta de las figuras ficticias, conoce las reacciones que espera provocar en el lector, según Anderson Imbert, como en *DEH*.

Quedan por explorar los temas de interés y los métodos que se utilizan para explicar la actitud del narrador. Es interesante que la curiosidad del narrador se vaya a validar en el criterio de sus gustos por lo que selecciona y lo que omite. También, se toma en cuenta el juicio de valor, las emociones y los sentimientos, y cómo el narrador los incorpora en los temas que va a cubrir. Estos son muchos, y se ha dicho que el narrador los incorpora a la acción de los personajes en “una idea dramatizada”, según la terminología que emplea Anderson Imbert.⁷⁶

El narrador elige las ideas dramatizadas que le interesan, qué aspectos de esas ideas va a relatar y cómo lo hará. Esto no quiere decir que el lector no pueda formar sus propias ideas sobre lo que quisiera que se desarrollara en el relato, pero no hay obligación, por parte del narrador, de tratar temas que no le agradan. Por eso, a veces las ideas pueden quedar incompletas. La selección y la omisión funcionan en conjunto, ya que al escoger ciertos aspectos se pueden omitir otros. Por ejemplo, en *DVDLYUA*, la violencia y la violación de una joven de trece años son enfoques principales de interés para el narrador. Usando las técnicas antes mencionadas, el lector va a conocer a la protagonista de una manera íntima mediante sus pensamientos, y también, desde su exterior, por sus

reacciones. Por el contrario, poco se comenta acerca de la personalidad masculina o simplemente se pasa por alto. Esta omisión se puede interpretar de varias formas. Opto por concluir que el narrador a través del silencio, deja decidir al lector, según su juicio de valor, el mérito del hombre. En el cuento mencionado, la representación de la mujer se encuentra en el texto, pero la figura del hombre queda para siempre condenada a interpretaciones múltiples, de acuerdo a temas como, por ejemplo, el dominio y el poder, la misoginia y el machismo.

Se analizará la actitud del narrador, en cuanto a los temas escogidos en los relatos urbanos en San Juan y en Nueva York, y se destacarán las semejanzas y diferencias entre ellos. Hay otros aspectos que denotan el interés del narrador en los elementos lingüísticos, como el uso de adjetivos y las expresiones para clasificar el tono y para desarrollar la atmósfera, pero estos no son asuntos que se indagarán en este estudio.

A continuación, se examinarán los narradores en los cuentos de transición y de emigración por medio de los métodos elaborados por los críticos mencionados en este capítulo. Mencionaré, además, a otros teóricos cuyas ideas he incorporado en mi estudio, y los conectaré con los temas pertinentes. La investigación sobre las semejanzas y diferencias entre los narradores sanjuaneros y neoyorquinos se desarrollará según estas observaciones.

Notas

¹ Véase Anderson Imbert 15-18; Seymour Chatman, Story and Discourse (Ithaca: Cornell UP, 1986) 15-17; Barthes, The Semiotic Challenge 95.

² Véase Enrique Anderson Imbert y Lawrence B. Kiddle, “El cuento en España,” ed. Catharina Vanderplaats de Vallejo 17.

³ Véase Anderson Imbert 16-17; Mariano Baquero Goyanes, “¿Qué es el cuento?” ed. Vanderplaats de Vallejo 9-19.

⁴ Es importante mencionar el relato de Marcela en El Quijote porque establece el comienzo del género en español. Véase Mariano Baquero Goyanes, “El término cuento” ed. Vanderplaats de Vallejo 46-47. Miguel de Cervantes, Don Quijote de la Mancha ed. Miguel de Riquer (Barcelona: Ed. Juventud, 2003) 110.

⁵ Sobre el término cuento de maravilla, véase María De Zayas, Desengaños amorosos (Madrid: Catedra, 2000) 23,31.

⁶ Anderson Imbert 17.

⁷ Azorín, prólogo, “Cavilar y contar,” ed. Vanderplaats de Vallejo 61.

⁸ Poe, Edgar Allan, “[traducción de las páginas sobre teoría del cuento]” ed. Vanderplaats 51.

⁹ Luis Leal, “El cuento como género literario,” ed. Vanderplaats 126.

¹⁰ Pupo Walker, Enrique, “Notas sobre la trayectoria y significación del cuento hispanoamericano,” ed. Vanderplaats de Vallejo 36.

¹¹ Arce de Vázquez, Margot, Obras Completas, ed. Hugo Rodríguez Vecchini (Río Piedras: Editorial UPR, 1998) 538.

¹² Adolfo E. Jiménez Benítez, Historia de las revistas literarias en las Antillas: Cuba, República Dominicana y Puerto Rico. Siglos XIX, XX, XXI (San Juan: Xlibris, 2007) 29.

¹³ Existían revistas importantes durante esta segunda mitad del siglo XIX, como *La Azucena* (1870) y la *Revista Puerto-Riqueña* (1878), pero no les interesaba el aspecto literario autóctono sino que les interesaba la educación de la mujer.

¹⁴ Jiménez Benítez 28.

¹⁵ Jiménez Benítez 27.

¹⁶ Jiménez Benítez 139.

¹⁷ Vale recordar que con la llegada norteamericana a la isla, la instrucción pública se llevaba a cabo en inglés.

¹⁸ Concha Meléndez, introducción, Antología de autores puertorriqueños (San Juan: Ediciones del Gobierno, 1957) ix.

¹⁹ Meléndez x.

²⁰ Rafael Falcón, La emigración puertorriqueña a Nueva York en los cuentos de José Luis González, Pedro Juan Soto y José Luis Vivas Maldonado (Nueva York: Senda Nueva de Ediciones, 1984) 24.

²¹ José L. Vázquez Calzada, El crecimiento poblacional de Puerto Rico 1493 al presente. (Universidad de Puerto Rico Escuela de Medicina, 1968.) 18.
[soph.soph.md.rcm.upr.edu/demo/images/VázquezCalzada/Vázques-trabajos/Vazques-1968-el crecimiento poblacional.pdf](http://soph.soph.md.rcm.upr.edu/demo/images/VázquezCalzada/Vázques-trabajos/Vazques-1968-el%20crecimiento%20poblacional.pdf).

²² Ayala, César J. and Rafael Bernabe, Puerto Rico in the American Century (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2007) 138.

²³ Ayala 179.

²⁴ Ayala 193-194.

²⁵ Ayala 195, 205, Virginia Sánchez Korrol and Pedro Juan Hernández, Pioneros II- Puerto Ricans in New York City 1948-1998 (Mount Pleasant, SC: Arcadia Publishing, 2010) 25.

²⁶ The United States- Puerto Rico Commission on the Status of Puerto Rico, "Toward a Balance Sheet of Puerto Rican Migration," ed. Clarence Senior and Donald O. Watkins The Puerto Rican Experience, reprint ed. (New York: Arno Press, 1975) 705.

²⁷ La Immigrant Act of 1924 cerró la entrada a los Estados Unidos a inmigrantes, especialmente, a los oriundos del sur y este de Europa.

²⁸ Ayala 179, The United States- Puerto Rico Commission on the Status of Puerto Rico 706.

²⁹ Véase Antonia Pantoja, Memoirs of a Visionary: Antonia Pantoja (Houston: Arte Público Press, 2002) 50-124.

³⁰ Véase www.icp.gobiernopr.gov

³¹ Véase María Teresa Babín, Panorama de la cultura puertorriqueña 422.

³² En la Instrucción Pública de Puerto Rico se enseñaba en inglés desde el cambio de poder en 1898 hasta los años de los treinta. Véase Ayala César J. Ayala y Rafael Bernabe, Puerto Rico in the American Century: A History Since 1898, 75 y de Montilla, Aida, La americanización de Puerto Rico y el sistema de instrucción pública, 1900-1930 (Río Piedras: Editorial Universitaria, 1977) 10.

³³ Véase José Luis Méndez, Para una sociología de la literatura puertorriqueña (Río Piedras: Editorial Edil, 1983) 10.

³⁴ José Luis González, "El arte del cuento en René Marqués" El cuento puertorriqueño en el siglo XX ed. Facultad de Humanidades. Seminario de Estudios Hispánicos (Río Piedras: Editorial universitaria, 1963) 90.

³⁵ Hernández, A viva voz, 30,51.

³⁶ Marqués, Cuentos puertorriqueños de hoy 79.

³⁷ Marqués, Cuentos puertorriqueños de hoy 79-82; Falcón 49-51; Concha Meléndez y Josefina del Toro, eds. "El cuento" Antología de autores puertorriqueños III v.1 (San Juan: Ediciones del gobierno ELA de Puerto Rico, 1957) 314.

³⁸ Hernández, A viva voz, 30,51; Falcón 93-96; Concha Meléndez y Josefina del Toro, eds. 323.

³⁹ María Caballero Wangüemert, La narrativa de René Marqués 13-19, Marqués, Cuentos puertorriqueños de hoy 109-112; Concha Meléndez y Josefina del Toro, eds. 318.

⁴⁰ Wilfredo Braschi, Nuevas tendencias en la literatura puertorriqueña (San Juan: Instituto de cultura puertorriqueña, 1969) 13.

⁴¹ Marqués, Cuentos puertorriqueños de hoy 220; Concha Meléndez y Josefina del Toro, eds. 324.

⁴² Jorge Duany, Población y sociedad 2014. Enciclopedia de Puerto Rico 2005-
enciclopedia.pr.org/esp/print_version.cfm?ref=06071302

⁴³ Véase José Luis González, Veinte cuentos y Paisa (Río Piedras: Editorial Cultural, 1973) 154-158, Marqués, Cuentos de puertorriqueños de hoy, 89-94.

⁴⁴ René Marqués En una ciudad llamada San Juan. (Río Piedras: Editorial Cultural, 1970) 59-74.

⁴⁵ José Luis Vivas Maldonado, Luces en sombra. (Río Piedras: Editorial Yaurel, 1955)

25-30 y Marqués, Cuentos puertorriqueños de hoy 231- 237.

⁴⁶ José Luis González, En Nueva York y otras desgracias (Río Piedras: Editorial Cultural, 1973) 94 y 100, El hombre en la calle (Puerto Rico: Editorial Bohique, 1948)33-41.

⁴⁷ Véase Marqués, En una ciudad llamada San Juan 159-169.

⁴⁸ Véase Pedro Juan Soto, Spiks 3ra ed. (Río Piedras: Editorial Cultural, 1970) 23-29.

⁴⁹ Véase José Luis González, Veinte cuentos, 184-188; Marqués, Cuentos puertorriqueños de hoy 95-100.

⁵⁰ Véase Soto 55-78.

⁵¹ Véase René Marqués, Inmersos en el silencio (Río Piedras: Editorial Antillana, 1976) 73-87.

⁵² Véase Wilfredo Braschi, Metrópoli (San Juan: Ediciones Juan Ponce de León, 1968) 159.

⁵³ No sé si exista este fenómeno social y literario con que se pueda comparar.

⁵⁴ Pedro Juan Soto comenta en A Solas con Pedro Juan Soto, que la función de los escritores que trabajaban en la División de Educación de la Comunidad era la de “ir al campo a investigar acerca de tal o cual problema y [someter] ideas para cortometrajes, largometrajes y folletos.” Les interesaba “provocar cambio en ciertas actitudes...” (66). Trabajaron también allí Marqués y Vivas Maldonado.

⁵⁵ Véase Anderson Imbert 44-88.

⁵⁶ Gérard Genette, Revisited Narrative Discourse Trans. Jane E. Lewin (Ithaca, NY: Cornell UP, 1988) 72-73 y Mieke Bal, Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. 2nd ed. (Toronto: University of Toronto Press, 1997)142-144.

⁵⁷ Anderson Imbert 45.

⁵⁸ Roland Barthes, “Introduction to the Structural Analysis of Narratives,” ed. Susan Sontag A Barthes Reader (NY: Hill and Wang, 1982) 282.

⁵⁹ Véase Barthes, ed. Sontag 283.

⁶⁰ Véase Roland Barthes, “La muerte del autor”, trad. C, Fernández Medrano Fuente 2006, La letra del Escriba, Manteia, 1968. cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html

⁶¹ Véase Anderson Imbert 232.

⁶² Véase Anderson Imbert 233.

⁶³ Véase Anderson Imbert 55.

⁶⁴ “When he speaks for or acts in accordance with the norms of the work, which is to say the implied author’s norms.” Booth, Wayne C, The Rhetoric of Fiction (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1961)158.

⁶⁵ Véase René Appel and Pieter Muysken, Bilingüismo y contacto de lenguas (Barcelona: Ariel, 1996) y García, Ofelia, Bilingual Education in the 21st Century: A Global Perspective (Malden, MA; Oxford: Wiley-Blackwell Pub., 2009).

⁶⁶ Mieke Bal, Narratology: Introduction to the Theory of Narrative (Toronto: University of Toronto Press, 1997) 101.

⁶⁷ Traducción de Javier Franco: “Ellipsis, Summary, Scene, Slow-Down and Pause” Bal 83-85.

⁶⁸ “restriction of field” Genette, Narrative Discourse Revisited 74.

⁶⁹ Véase Genette, Narrative Discourse Revisited 74.

⁷⁰ “the focus coincides with the character who becomes the fictive subject of all the perceptions” Genette 74.

⁷¹ Anderson Imbert 205.

⁷² Genette, Narrative Discourse Revisited 51-63.

⁷³ Véase Dorrit Cohn, Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction (Princeton: Princeton UP, 1978) 90-140; Monika Fudernik, An Introduction to Narratology (Oxford: Routledge, 2009)

⁷⁴ Discurso narrativizado – terminología usada por Genette para describir el punto de vista desde el exterior.

⁷⁵ Discurso behaviorista – terminología usada por María Caballero para describir los comportamientos externos. Véase nota en capítulo 3, número 2.

⁷⁶ Anderson Imbert 85.

Capítulo 2

El narrador: Análisis y comentarios

El propósito de este capítulo es examinar a los narradores en los cuentos puertorriqueños de emigración y transición de la generación del cincuenta y encontrar las semejanzas y diferencias en las técnicas empleadas. Es durante este período que el cuento insular se moderniza con motivos urbanos y las modalidades del narrador se enriquecen con sistemas nuevos para contar las situaciones. Según Genette, al narrador lo podemos analizar de dos formas: primero, desde la perspectiva de historia, lo que se llama un “relato de sucesos”, y segundo, desde la perspectiva de la narrativa, que se conoce como el “relato de palabras”.¹ El relato de sucesos se centra en la interpretación de lo dicho y su contexto, y el contenido histórico, social, político y cultural se revela, mientras que el relato de palabras se centra en las habilidades usadas para construir el producto literario y en el proceso de la creación. Me concentro en este capítulo en desarrollar el relato de palabras.

Reitero que el cuento de emigración aquí significa un relato sobre los personajes que han venido a vivir a Nueva York en busca de mejoramiento económico. Tales personajes son parte de la gran emigración en masas después de la Segunda Guerra Mundial. Entre los temas explorados por ese tipo de cuento están el desplazamiento, el poder, la nostalgia, la dificultad social del idioma, la pobreza, y la inhabilidad de adaptarse, además de otros motivos de esa índole. El cuento de tránsito, otro movimiento de masas, ocurre dentro de la isla durante el mismo período, cuando los campesinos se mudan a las ciudades, principalmente a San Juan, en busca de trabajos y mejores condiciones, pero se enfrentan a situaciones adversas y el escape se hace difícil. Los temas también son

semejantes, como la violencia, la pobreza, la indiferencia, el abuso, además de otros. En ambos tipos de cuentos, la familia se desintegra por el trauma del traslado y por la modernización de Puerto Rico, que se está llevando a cabo en muchos de los sectores del país, ya sean políticos, sociales, económicos o culturales.

El énfasis del estudio va a ser el narrador y su proceso, ya que este es el que guía el relato. El autor implícito no forma parte de este análisis porque su propósito puede equivaler a ser una cortina para el escritor, según Wayne Booth, y como se quieren examinar los aspectos técnicos y estructurales del narrador, y no de la historia que se cuenta específicamente, no lo incluyo en mi investigación.

Las características del relator que desarrollaré son la voz, la focalización, la perspectiva y la actitud en los cuentos de transición y emigración, para luego analizar y concluir si existen semejanzas o diferencias entre ellos. Las interpretaciones de los teóricos enriquecerán la discusión. Primero presentaré las características significativas del narrador y cómo se integran en la narración de los relatos, para luego identificar similitudes y diferencias. La importancia de esta investigación radica en saber si los métodos utilizados y las técnicas innovadoras de los narradores son semejantes o diferentes de acuerdo al centro urbano donde se realizan y en su comparación. Me interesa conocer las estructuras de los textos de estos narradores que inician el cuento urbano puertorriqueño, porque estos modelos se destacarán en las generaciones literarias venideras.

Recalco en este apartado que los títulos de los cuentos se representan con sus iniciales, menos “Interludio”. Así, me referiré a los cuentos de transición de la siguiente manera: *DVDLYUA* (“Dos vueltas de llave y un arcángel” de René Marqués), *EE* (“El Escritor”

de José Luis González), *EEFDCHUN* (“En el fondo del caño hay un negrito” de González), y *LCDMB* (“La crucifixión de Miss Bunning” de Marqués); y a los cuentos de emigración como *DEH* (“Dios en Harlem” de Pedro Juan Soto), *LI* (“Los inocentes” de Soto), *UOBLN* (“Una oración bajo la nieve” de Wilfredo Braschi), *IEM* (“Isla en Manhattan” de Marqués) y *EP* (“El Pasaje” de González).

El narrador y la voz: ¿Quién cuenta?

Cuando uno comienza a leer un relato lo primero en lo que uno se fija es en quién lo va a contar. La voz se manifiesta por el uso de un pronombre personal, como él o ella, que puede ser el de un personaje que relata la historia o el de un personaje protagonista, usando la primera persona, que comunica lo que le está ocurriendo en la historia. A través de este elemento conocemos, la mayoría de las veces, el ambiente y los personajes. Se puede narrar de diferentes formas, con un lenguaje seco o esmerado, breve o verboso, confiable o no confiable, específico o ambiguo, omnisciente o cuasi-omnisciente, o con otras características, para describir el panorama y los acontecimientos. En esta sección se analizará el aspecto de la voz y la forma en la que el narrador utiliza la tercera persona singular para crear los relatos llevados a cabo en San Juan y en Nueva York. El propósito aquí es analizar quién cuenta y cómo la voz domina la trayectoria del cuento, además de notar las semejanzas y las diferencias de la voz en los cuentos sobre las dos ciudades.

En los cuentos de emigración, con la excepción de la voz protagonista en la primera persona de Pipe en *LI*, las voces están en la tercera persona singular. Esta selección libera al narrador para que pueda introducir múltiples aspectos de la historia que presenta. Las descripciones y los gestos de los personajes, los detalles del ambiente, el uso de los cambios rítmicos de tiempo y la incorporación de voces externas son desarrollados por un narrador que se instala en un espacio abierto para relatar casi siempre desde cierta distancia.

Es importante la distancia que toma la voz, porque el narrador puede componer escenas diferentes de acuerdo a cómo las quiere describir. Puede ampliar el marco e incorporar elementos como voces externas, tradiciones, aspectos culturales u otra unidad,

para señalar su conocimiento completo de la historia. Este distanciamiento también nos permite observar cómo se sitúan los personajes dentro del panorama. Cuando el relator pone distancia entre él y los personajes, como en *IEM* y *EP*, cualquier movimiento que hacen estos puede ser interpretado y analizado, como, por ejemplo, cuando Juanita (*IEM*) se sube el cuello de la chaqueta de lana por el frío que siente al salir del *subway* en Manhattan. Aunque esta protagonista no está pensando en la frescura del día, el narrador, con su breve explicación, nos demuestra y nos informa que ella no lleva mucho tiempo en Nueva York: el gesto nos dice que no está preparada para la temperatura y está intranquila. Con solo citar que salió del metro y “subió el cuello a la chaquetilla de lana y respiró hondo” sabemos su condición.² El narrador la está mirando desde una cierta distancia y nos ofrece un comentario de lo que observa. No hace falta elaborar detalles porque el ademán confirma lo que siente el personaje, y así el narrador con pocas palabras presenta su situación. La característica es clave. En el cuento cada palabra tiene un peso significativo.

En *EP*, la distancia sirve para producir un metatexto dentro del relato, al describir lo que está dentro de las páginas de un diario neoyorquino con el anuncio de la muerte de un amigo del protagonista. Cuando Juan, el protagonista, mira el periódico, ve en la fotografía que “un hombre aparecía tendido en el piso de un delicatessen, a los pies de dos policías que miraban sonrientes al fotógrafo”.³ De nuevo, con un mínimo de palabras y la acción ubicada en un sitio lejos de donde está contando el narrador, éste logra ampliar y extender el relato para darle más profundidad. Considero que si el narrador hubiera puesto al muerto en el piso del bar, el espacio requerido hubiera sido más estrecho y a la misma vez no podría tener la misma validez en el relato.

Esta voz también tiene la ventaja de comunicar las particularidades del ambiente. En *IEM* y *EP*, el narrador nos sitúa en lugares frecuentados por el puertorriqueño en Nueva York. En el primer texto nos sitúa en la “Avenida Madison y la Ciento Catorce”, y en el segundo a la salida de un *subway* en la Calle 113. Estos dos lugares se encuentran en East Harlem, lo que se conoce en esa época como El Barrio o Spanish Harlem. Otros lugares de Nueva York, como el Parque Central en *DEH* y Greenwich Village en *UOBLN*, sirven de trasfondo, pero también se añade la oportunidad de revelar detalles culturales neoyorquinos, como el juego de los niños con los botes en el lago. Se conoce que lo ocurrido en el espacio ficcional existe en la realidad en estos lugares. Se logra ampliar el ambiente con la descripción y fijar el área donde se lleva a cabo el cuento, detallando un pasatiempo común y el sitio, en el parque, como se narra en lo siguiente:

“Los muchachos venían ahora tras los botes de papel que, impulsados por el viento, avanzaban hacia ella. Cuando se estrellaron contra el muro sus dueños se arrodillaron en la orilla y pisaron con piedras las hojas que cada uno traía bajo el brazo. Luego se dedicaron a recoger y alinear los botes para la próxima carrera.”⁴

Se especifica el medio ambiente en la tercera persona porque ello permite observarlo con sencillez y claridad. Se ubica a los personajes también dentro del panorama. En algunos cuentos, como en *EP*, *LI* y *DEH*, el narrador parece ser omnisciente y nos informa sobre la ciudad; mientras que en otros, como *UOBLN*, el personaje nos la describe. En cualquier caso, el aspecto de la voz del narrador relata el ambiente.

En *LI* y *DEH* la descripción del espacio ficticio es más limitada, porque este consiste de interiores de la casa con ventanas que dejan ver a la calle, pero la técnica de captar el

ambiente es parecida. La excepción es lo que hace el relator al introducir objetos, como un espejo, una puerta, hojas de papel, para dramatizar el ámbito que describe. En *LI*, cuando la mamá le habla a la hija, ésta se está maquillando frente al espejo, y esto hace que se describa no tan solo el ambiente sino también la figura patética que se está mirando en el objeto, como dice el narrador: “se dio vuelta: blusa porosa, labios grasientos, cejas tiznadas, bucles apelmazados”.⁵ No hay necesidad de verbalizar quién o cómo es ella porque la vemos a través del reflejo. Esta técnica es significativa porque disminuye el contacto entre el narrador y el personaje.

A pesar de que los protagonistas existen dentro del ambiente establecido, la descripción de ellos, su aspecto físico, sus detalles y las circunstancias, los describe la voz medida, que equilibra entre lo objetivo y lo subjetivo. El narrador a veces da los detalles de una forma seca, breve y desinteresada, junto a una valoración de lo que describe. Se nota cuando pone énfasis en la figura de Nena, la protagonista de *DEH*, en su embarazo, cuando describe su cuerpo:

“dentro del sweater rojo sus senos eran dos moles doloridas y su vientre un volcán pasivo bajo la saya de tafetán negro que tan sólo seis meses atrás había sido su favorita indumentaria de fiestas”.⁶

La comparación del cuerpo de la mujer, unida a sus sensibilidades interiores, muestra esta idea. La falta de interés en la interpretación es parte de la actitud del narrador, sobre lo cual se expondrá más adelante.

Es de provecho observar cómo se utilizan los personajes secundarios, quienes tienen funciones múltiples. Estas figuras contribuyen a ampliar la descripción del ambiente, de la cultura extranjera, trasladada y asimilada, y de la consciencia del emigrante. En *DEH*,

la escasa descripción del mozo que trabaja en la taberna que frecuentan los protagonistas es un ejemplo de cómo encara el narrador una figura con una función menor. Su rol como personaje secundario es dar el trasfondo de un lugar, la taberna donde pasan mucho tiempo los parroquianos del Barrio.⁷ El personaje no expresa opinión sobre lo que ve, y solamente sirve los tragos, y a la vez, es conocido en ese vecindario.

En *UOBLN* hay personajes de la cultura neoyorquina que son angloparlantes, como Mrs. Bally y el señor Baulman, dos personajes norteamericanos que intercambian impresiones con Antulio Gómez; ese intercambio se relata con una voz impersonal, y sirve para demostrar las diferencias entre los personajes. Cuando la “implacable Mrs. Bally” llama a Antulio para que eche carbón a la caldera, notamos un distanciamiento entre ellos por el uso del nombre propio en el diálogo. Al contrario, cuando se narra sobre el señor Baulman, el patrón de Antulio y el que lo inició en su oficio como orador de duelo, el tono de la voz es más personal que el de la relación de Antulio con Mrs. Bally. Esto se debe a las transacciones económicas que existen entre ellos. Nuevamente, la voz puede presentar con distanciamiento y de manera impersonal las diferencias culturales, al mismo tiempo que cultiva una demostración emotiva, como en el caso del señor Baulman.

Otra particularidad de la voz aquí es el bilingüismo. En varias ocasiones se intercala el uso del inglés para describir a personas o situaciones. Puede ser algo menor, como por ejemplo el *undertaker* en *UOBLN* o el *foreman* en *IEM*, o algo mayor, como la descripción del proceso mental bilingüe realizado por la protagonista de *IEM* cuando se toma un momento para traducir interiormente, del inglés al español, lo que escucha. Este proceso se explica de la siguiente manera:

“Al principio, las palabras inglesas del orador no significaron nada. Ella estaba pensando en español y había una especie de interferencia que la hacía sorda al lenguaje extraño. Sin embargo, poco a poco el cerebro fue transando en el conflicto bilingüe y permitió la percepción de las palabras inglesas.”⁸

Esta temática no pertenece solamente a los cuentos de emigración, aunque se podría pensar que es así. Aparece también en los cuentos de transición, por el contacto a través del idioma entre las culturas. La contribución del narrador bilingüe es su capacidad de servir como puente sociolingüístico en el lugar donde se encuentran los personajes. La realidad para el narrador es que se encuentra forzado a enfrentarse a la dualidad de los sistemas comunicativos debido a la posición del emigrante y este choque permite diversificar la voz del narrador. Ofelia García ha comentado sobre este fenómeno en sus estudios sobre el bilingüismo, y nota como una de las características, *translanguaging*, se puede identificar entre los hablantes de dos idiomas.⁹

Por otro lado, las voces externas contribuyen a reforzar la identidad cultural y a autenticar el cuento, y casi siempre se introducen con breves elementos de la cultura popular. Esta intertextualidad, por más corta que sea, enriquece el relato dentro de los marcos establecidos. En *DEH*, el sonsonete lo piensa la protagonista en un momento de terror, cuando reflexiona sobre lo que le puede ocurrir, y de su subconsciencia le viene el estribillo, “cortaron a Elena, cortaron a Elena...”, una plena muy popular en la isla.¹⁰ En cambio, en *IEM*, los sonsonetes son en inglés y parecen una sátira de la identidad cultural, ya que son versos que vienen de una mentalidad extranjera, como la canción infantil “London Bridge is falling down; falling down...” y la expresión “Enjoy yourself;

it's later than you think!”, dos elementos externos que se incorporan y que requieren del personaje una interpretación bilingüe.¹¹

Además del ambiente y de las voces externas, el narrador controla el ritmo de tiempo dentro del marco del cuento. En *EP*, *DEH*, *LI* y *IEM*, el sumario es una forma común de expresar el tiempo, para establecer la hora cuando se lleva a cabo la acción. En *LI* e *IEM*, la acción ocurre en un solo día, en cuestión de horas y, a veces, como en *LI*, no se menciona la hora sino la parte del día en que se realiza la acción. “La mañana del sábado”¹² al comenzar el relato y “un mediodía de junio al cerrar” son ejemplos de esto último.¹³ En *IEM* el narrador también se guía por las horas, pero aquí se especifica la hora, como cuando la protagonista se baja del metro y mira su reloj de pulsera para saber que son las diez menos veinticinco y, al concluir su actividad y la acción, mira el reloj de una farmacia en la distancia y son las doce en punto del mediodía.¹⁴ En *EP* y *DEH*, el ritmo de tiempo es más expansivo, debido a que ocurre entre semanas y meses. En *EP* se corta el tiempo abruptamente, de una semana a otra, sin explicar lo que ha pasado entre ese tiempo, hasta que se inserta una retrospectiva, en un metatexto, cuando se informa en el periódico el desastroso final de uno de los amigos matado a balazos. Este está tendido en el suelo, y el bodeguero y Juan leen sobre ello al mismo tiempo. La muestra del metatexto en esta ocasión enseña la habilidad del narrador de indagar más profundamente desde un punto exterior, lo opuesto del ahondamiento interior.

El ritmo de tiempo se observa comúnmente con el uso de la retrospectiva. Se nota, por ejemplo, en *IEM*, cuando la protagonista al principio del cuento sale del metro por la mañana a caminar unas cuadras y comienza a recordar, y el narrador, cuando quiere interrumpir, hace una pausa con comentario y luego sigue con la digresión.¹⁵ Otras

rememoraciones en el mismo cuento se centran en la totalidad del noviazgo de Juanita y Nico. Otra medida en este cuento es la combinación de la pausa y la digresión. *IEM* se puede dividir entre lo que está ocurriendo, las pausas con comentario y la retrospectión. Como se ha mencionado antes, la retrospectiva aclara una situación significativa para el relato y, por lo general, se refiere a los personajes, mientras que la pausa con comentario se usa para empezar a contar la digresión. En *DEH*, las estaciones, con el cambio de temperatura y de panorama divulgan el tiempo, pero, además, se escenifican con momentos específicos, como “la noche del viernes”, cuando Nena, la protagonista, se va para la taberna para darse un trago.¹⁶ También se incorpora la retrospectiva con la pausa con comentario antes de otros recuerdos, y se utiliza la elipsis para pasar de una temporada a otra, como del otoño al invierno.

Pipe, el narrador-protagonista en *LI*, es el único que narra en la primera persona, y sus palabras se escriben en bastardilla. Se nota la desconexión entre lo que Pipe piensa y lo que expresa en su diálogo, derivado de sus limitaciones mentales. Aunque este cuento tiene dos narradores, solamente el narrador en la tercera persona establece el ritmo de tiempo en sumario, plasmado en el cuento en un sábado de junio por la mañana. Quiero señalar que estos ritmos de tiempo dominados por el narrador en la voz son distintos de otros que clasifico como ritmos sonoros, cuando me ocupo del narrador y la focalización.

Los cuentos de transición están relatados también en tercera persona. Se cuentan con una voz externa y distante, y esto permite de nuevo que haya una explicación clara del ambiente, de los detalles de los personajes, del ritmo de tiempo y de otros aspectos. En *EE*, *EEFDCHUN* e *Interludio*, las situaciones se presentan de una forma lineal y sin complicaciones. En los cuentos restantes, *DVDLYUA* y *LCDMB*, se narra con una voz

interna y, por hacerlo así, el ritmo de tiempo se complica más que en los otros cuentos, porque se narra con más cambios en la técnica. Por ejemplo, a veces las voces externas se manifiestan en los pensamientos de los protagonistas como figuras conocidas. En *DVDLYUA* la protagonista principal rememora la voz de la madre, que la exhorta a rezar y le pregunta: “¿Por qué no le rezaste a San Gabriel, mi hijita?”. En *LCDMB*, por otra parte, las voces anónimas de los fanáticos de la farándula le gritan a la protagonista: “Miss Bunning, Miss Bunning, ¡qué bella es usted!”, y “¡Vieja perra, deja ya ese piano y vete a un asilo...!”¹⁷ Este método de añadir otra dimensión a los pensamientos de los protagonistas utilizando las voces externas, crea otra capa en la consciencia de los personajes. Hay que tomar en cuenta también de dónde provienen estas voces. En el primer cuento, *DVDLYUA*, es una voz interna, y en el segundo, *LCDMB*, es externa.

Además, las voces externas aluden a los aspectos culturales, y en la mayoría de los casos suele ser desde el punto de vista popular. En *DVDLYUA* se encuentra el ejemplo en el que la reconocida artista Ruth Fernández canta el estribillo “La última noche que pasé contigo, quisiera olvidarla pero no he podido...”¹⁸ Esto sin duda acredita lo popular, mientras que en *EE* aparece la poesía de Luis Palés Matos: “Culipandeando la reina avanza/ y de su inmensa grupa resbalan/ meneos cachondos que el congo cuaja/ en ríos de azúcar y de melaza.”¹⁹ Esta cita da la oportunidad de incluir a uno de los poetas isleños sobresalientes del Modernismo, el cual describe a la puertorriqueña mulata y sensual.²⁰ Estas muestras ejemplifican lo autóctono, pero en *LCDMB* ocurre lo contrario. En ese relato, los estribillos son en inglés, y se narra lo que piensa la protagonista, una estadounidense mayor y extranjera en la isla. El narrador describe la “voz ronca y lejana de mujer, en el gramófono, [que] llora en inglés su desgarrada desesperación”²¹, comenta

sobre la letra de la canción, y lo hace en español. Esto se puede interpretar de varias formas. Primero, al comentar la letra del verso en español en vez de en el inglés que se escucha, el narrador enfatiza el idioma autóctono del lugar; segundo, la ruptura breve que se produce para hacer la traducción se puede considerar una pausa en la comunicación, porque el bilingüismo requiere un cambio de orientación. Esta destreza del narrador también aparece en *IEM*, como vimos antes.

Aunque en estos cuentos la voz del narrador domina, existen excepciones, como en *DVDLYUA*, que tiene momentos de ambigüedad, un recurso que no se utiliza mucho porque el relator no suele ceder la voz, ya que desea explicar los pensamientos y los gestos.

El narrador conoce el medio ambiente en estos relatos, y describe lugares cerrados y abiertos para visualizar a la ciudad de San Juan. Este es el caso del basurero municipal en *Interludio*, que relata los detalles particulares de ese solar baldío miserable, opuesto a un arrabal, rodeado por unas aguas estancadas, que “se levanta a orillas del mangle”, y la presencia de las ratas chillando.²² El lugar empobrecido que se describe en *EEFDCHUN* es una casucha en un arrabal que existe sobre un caño fangoso. Cuando sube la marea, los habitantes tienen que remar a la tierra seca; por lo tanto, se incluye la existencia del bote que tiene una sogá atada desde la popa hasta la puerta de la casa. Esto es para que los que se quedan atrás puedan atraerlo por si se necesita de nuevo. Estas descripciones son específicas y distantes, y carecen de nostalgia y sentimentalismo. Se enfatiza lo deprimente, aburrido y miserable que son estos sitios en la zona metropolitana. En *DVDLYUA*, el narrador relata lo que la protagonista observa del Viejo San Juan y la depravación de los

“marinos color de nieve orinando, como los perros, junto a los postes de luz, y niños tristes halándose los pipís en los zaguanes oscuros, y niñas pequeñas, tan pequeñitas como había sido ella una vez, abriéndoles los pantalones a soldados con ojeras violetas en las esquinas de Catedral, y fetos color de púrpura, junto a los tarros de basura volcados...”²³

Lo urbano se marca con precisión y el peligro que existe se describe de manera concisa. Estas descripciones recrean los espacios isleños y dan una visión fuerte de la ciudad, pero es solo para dar un contexto realista como trasfondo, ajeno a lo que se va a relatar. Esto es un detalle importante, porque al contrario, en los cuentos de emigración, el ámbito es parte de lo que se relata. Como vimos antes, los temas que escoge el narrador se mezclan con las circunstancias del ambiente que rodea a los personajes.

Casi todos los cuentos se narran en espacios cerrados, y la apariencia suele ser oscura, silenciosa o encerrada, con la excepción de *Interludio*. En los relatos de *DVDLYUA*, *LCDMB* y *EE*, la trama podría ocurrir en cualquier lugar, debido a que los motivos de la prostitución, la vejez y la burguesía no son exclusivamente metropolitanos. Sin embargo, por estar localizados en la ciudad, el narrador puede recordar escenas del campo para ampliar el marco, y así se logra contrastar la campiña y la urbe, como sucede en *DVDLYUA* cuando el narrador describe el campo soleado: “el sol; un sol tamizado por el follaje, derretido en estrellas entre las ramas de majagua; amarillo, como la flor de majagua; blanco en ocasiones, como la pulpa del guamá...”, lo cual se convierte en trasfondo de la violación de la protagonista.²⁴ También, de este modo, se puede establecer que el peligro existe para la mujer tanto en la ciudad como en el campo.

En *LCDMB*, los detalles del interior del bar también son específicos y se presentan

para aludir a su distinción y para inferir que el establecimiento no es un “bar de mala muerte”, ya que los patrocinadores que están fumando, riendo y pasando un buen momento ante

“el parpadear de pequeñas llamas en los velones sobre las mesas, bajo las grandes arcadas y vigas añejas del techo, con el trasfondo de puertas señoriales, coronadas por semicírculos de madera elaboradamente calada...”²⁵

se encuentran para disfrutar del ambiente. Este es otro espacio neutral, como lo es también el de *EE*, donde la vivienda, lo interior, es un espacio burgués. En estos últimos dos cuentos, se hace un contraste entre las posiciones sociales en los ámbitos interior y exterior: en *EE* los proletarios están en la calle y el escritor dentro de su apartamento, y en *LCDMB*, la chusma de San Juan está en la penumbra de la noche, y la cantante norteamericana en la tarima iluminada de un club. El cuento parece decir que los personajes que están en estructuras establecidas no tienen que preocuparse por las incertidumbres del hombre de la calle.

El narrador utiliza los métodos del ritmo de tiempo de una forma similar a como se expresan en los cuentos de emigración. En varios de los relatos, como en *EE* e *Interludio*, la elipsis es evidente, tal como se observa en el primero, donde el relator va desde el protagonista en su hogar hasta los ruidos de la calle con el grupo de obreros huelguistas con la pausa de por medio. En *Interludio*, las elipsis se señalan con puntos suspensivos para hacer notar la separación de tiempo, aunque no se indica la duración.

El sumario es más común, como en *Interludio*, donde se alude a la temporada que ha pasado al narrar que el hombre lleva veinte años en el basurero, y también cuando se indica el tiempo que ha pasado aquél con el niño: “han pasado días, semanas, meses”,

platicando como amigos el hombre y el chico.²⁶

En *EEFDCHUN* y *DVDLYUA* se usa la escena, una de las características del ritmo de tiempo según Bal, porque el narrador no especifica la hora, sólo relata la parte del día en que ocurre la situación (puede ser la mañana, el mediodía o la tarde), y se repite el momento del día como si fuera en verso.²⁷ El niño en *EEFDCHUN* vuelve al mismo sitio tres veces, pero en horarios diferentes:

La primera vez que el negrito Melodía vio al otro negrito en el fondo del caño fue en la mañana...²⁸

La segunda vez que el negrito Melodía vio al otro negrito en el fondo del caño fue poco después del mediodía...²⁹

La tercera vez que el negrito Melodía vio al otro negrito en el fondo del caño fue al atardecer...³⁰

No me extraña que el niño se llame Melodía porque su vaivén crea una armonía poética y musical, distinta al ritmo de tiempo de Bal.³¹ Antonio Garrido Domínguez comenta que un relato se puede crear con la repetición porque así se desarrolla la memoria que lo construye. Esto es lo que ocurre aquí, con el narrador obsesionado con los movimientos del niño, quien gatea hasta la orilla de la casa repetidas veces, mirándose en el caño, hasta que se pierde.

En *DVDLYUA* el relato comienza con la descripción de la luz del sol que entra por la ventana, y sigue el movimiento del día en el cuarto hasta las sombras de la noche. El tiempo se controla con la escena, pero también la digresión es otra parte importante del ritmo, ya que la mayor parte del relato ocurre en la mente de la protagonista en forma de pensamientos, con pausas entre ellos.

Al leer *LCDMB*, se nota una desconexión entre lo que se describe al principio del texto y lo que le sigue, provocando cierta confusión al principio en cuanto al ritmo de

tiempo. Los primeros dos párrafos narran el final de una historia en el presente, seguidos de una digresión que continúa la historia pero que, al terminar, no constituye el final del relato, sino que tal final fue relatado al principio, dándose a entender que se ha narrado una historia circular. Se emplean otros elementos para alterar el ritmo de tiempo, como los sumarios y otras digresiones dentro de las digresiones, pero este es el único cuento donde las características de tiempo de Bal no tienen el mismo efecto, por la forma fantástica en que comienza el relato.

Como señalé antes, los personajes secundarios ensanchan el marco de la situación y, en los cuentos sanjuaneros, muchas veces muestran lo depravado del ambiente, la miseria o la injusticia, la diferencia social y económica que existe en San Juan. En *EEFDCHUN*, la miseria de la familia de Melodía está confirmada por las vecinas y por los pasajeros en los vehículos que pasan por el puente más arriba de la casucha. Se narra cómo el papá de Melodía mira a los conductores y la reacción de estos al mirar hacia el arrabal,

“El hombre observó cómo desde casi todos los vehículos alguien miraba con extrañeza hacia la casucha enclavada en medio de aquel brazo del mar... Ese alguien por lo general empezaba a mirar la casucha cuando el automóvil, la guagua o el camión llegaba a la mitad del puente, y después seguía mirando, volviendo gradualmente la cabeza hasta que el automóvil, la guagua o el camión tomaba la curva allá adelante y se perdía de vista.”³²

La visualización de los de arriba y los de abajo se puede validar en estas descripciones. Hasta los diferentes medios de transporte informan sobre la sociedad alejada de la pobreza del arrabal. El uso de los personajes secundarios permite mostrar las clases sociales, aunque no se ven diferencias extremas, como entre los que no tienen ninguna

necesidad básica cubierta y los que tienen abundancia de posesiones materiales. En los cuentos restantes se nos cuenta el abuso y la depravación a través de los personajes marginados, como la sirvienta en *EE*, que rechaza los acosos sexuales de su patrón, quien se siente superior a ella, o el policía que mata a balazos al obrero huelguista en el mismo relato.

Vale mencionar cómo el narrador caracteriza a la mujer y al niño. En las descripciones de los personajes femeninos se destaca el menosprecio y la autocrítica femenina y, en el caso del niño negro, el fatalismo, con la muerte como conclusión. En *EEFDCHUN*, el narrador concluye que lo que le pasa al pequeño cuando se mira en las aguas y se tira a buscar la sonriente imagen se conecta con el fracaso de la madre por cuidar a su hijo. La muerte del niño y el descuido de la mujer destacan la significación de ambos personajes. En *Interludio* el niño con la “cara pequeña, sucia y prieta, con el pelo crespo que se pega a la cabeza”, quien hace revivir el espíritu del protagonista, es atropellado.³³ Estos niños negritos no tienen finales agradables, y se apunta al poco interés en proteger o cuidarlos. Por otro lado, las descripciones de las mujeres son específicas y mordaces, como si ellas también carecieran de valor. Comentaré más adelante este tema. Asimismo, la mayoría de las veces, el relator escoge para personajes marginales figuras de rasgos raciales afro-caribeños o mulatos y de una posición social baja, ya sea como campesino o en oficio de servidumbre como en *EEFDCHUN*, las vecinas y el niño en *Interludio*, en *EE* la sirvienta, o en *LCDMB*, el cocinero amante.

En estos cuentos situados en distintos espacios geográficos, se pueden observar semejanzas y diferencias en el uso del narrador. Aunque las herramientas usadas para la voz son similares, como la tercera persona, las voces externas y el ritmo de tiempo,

además de los personajes, cada narrador las aplica de manera diferente. El desarrollo de las estructuras como el ambiente, los personajes secundarios y los temas, por otra parte, tiene semejanzas de acuerdo a la ciudad donde transcurren los cuentos. A veces se parecen y otras no, pero esto se puede atribuir al estilo con que cuenta el narrador. De hecho, ningún cuento es idéntico, pero en esta investigación se buscan los elementos claves que pueden ser comunes y característicos de los narradores de la isla y del exterior.

Reitero que una de las semejanzas entre los relatos de San Juan y los de Nueva York se encuentran en el uso de la tercera persona. Se ha dicho antes que esto tiene la ventaja de ofrecer una historia más amplia con menos palabras y, en este aspecto, esta selección es semejante en todos los relatos. Casi siempre, cuando se usan los pronombres personales “él” o “ella”, lo que se imagina el lector es que el narrador es una voz omnisciente, conocedora de todo el relato, como ocurría en la narrativa de generaciones literarias anteriores. Sin embargo, aquí no es así, porque estos narradores son más diversos. Tienen a su alcance diferentes ángulos y sistemas para contar; no tienen que hacerlo cronológicamente ni de un modo lineal. Esta variedad se revela tanto en los cuentos de transición como en los de emigración. En casi todos los cuentos, con la excepción de *LI*, existe un relator cuya voz domina en la tercera persona y lleva de la mano al lector a conocer el panorama y a los personajes principales y secundarios. Por el uso de este pronombre, se mantiene la distancia y el control sobre lo que se describe y, aunque las historias se desarrollan en ciudades diferentes, la urbe se presenta con características similares. Me refiero a los espacios cerrados, como, por ejemplo, aquellos donde se llevan a cabo los abusos hacia la mujer, y también la demostración de la cultura puertorriqueña dentro del ambiente en que se encuentran los personajes.

El inglés se utiliza más en los cuentos de emigración, porque acentúa el ambiente, y se destaca la voz bilingüe, con la excepción de *LCDMB*, donde la protagonista por ser norteamericana, está obligada a comprender el español. Los objetos que reflejan, como los espejos en *LI* y las aguas del caño en *EEFDCHUN*, dan al narrador la oportunidad de ampliar la visión del marco.

Las voces externas se incorporan con buen provecho en los dos escenarios literarios, pero se utilizan de forma distinta. Cuando se usan en un cuento de Nueva York, lo que se quiere establecer es la estampa cultural, y esto se hace a través de elementos populares, como la canción. Esta conexión es importante porque une a la diáspora con el país de origen. Por otro lado, las voces externas que se insertan en los cuentos de la isla no tienen esa misma función y, por lo tanto, se usan sonidos onomatopéyicos para producir otras sensaciones, como miedo o suspenso. Las diferencias en los temas desarrollados se deben a las diversas experiencias vividas en la diáspora y en la isla.

Las características del ritmo de tiempo ya fueron reconocidas, y se usan comúnmente en la estructura de los relatos. Las digresiones, los sumarios y las elipsis son técnicas que hacen fluir el tiempo ficticio. La diferencia, como se ha dicho, está en lo cuantitativo. Por ejemplo, en *DEH*, *IEM* y *DVDLYUA* se usan más las digresiones que en *LCDMB*. Lo mismo ocurre con los otros recursos que modifican el tiempo, la elipsis y el sumario, sobre todo cuando el relato es menos desarrollado y requiere un ritmo de tiempo para enfatizar el movimiento espacial, como en *EP* y *EE*.

El tema de la raza y las clases sociales varía en los relatos, ya que es un motivo en los cuentos de transición que es dominante, mientras que la discriminación racial o étnica es más común en los cuentos de emigración. No quiere decir que la raza no exista como

tema en todos los cuentos, pero su presencia se nota más en los cuentos de la Isla. El personaje negro casi siempre figura como secundario, marginado o reprimido, como el menor de edad inocente y gracioso en *EEFDCHUN* e *Interludio*, o como una figura amenazante en *LCDMB*. En *EE*, la figura de la sirvienta mulata enciende el enojo del patrón lujurioso al rechazarlo. Una primera lectura de este último ejemplo podría sugerir un tema que tiene que ver con el poder del amo hacia una subordinada atractiva, pero el narrador lo suaviza con la poesía negroide de Luis Palés Matos y, así, se cancela la importancia de la raza de la sirvienta y se enfatiza el defecto de carácter del hombre, que es un asunto que se reitera. En cuanto a otras menciones de la raza, la ciudad sanjuanera contiene la población afro-caribeña más grande en la Isla, ya que es en las costas de Puerto Rico donde ésta reside, cuyos componentes son designados como negros, trigueños, mulatos, grifos, y con otras palabras representativas del mestizaje.³⁴ Estos personajes, aunque pobres y residentes de los arrabales, se incluyen en el panorama social. Pero en *LCDMB*, el cocinero negro, según la sureña norteamericana, tiene una esencia mala, entendido así por el narrador porque desea enseñar el carácter racista de la protagonista extranjera. Aun así, la raza en los cuentos insulares da la oportunidad al relator de señalar y comentar sobre la diversidad de la población.

Por otro lado, conceptualizar la raza en la ciudad neoyorquina supone otros planteamientos, por la discriminación que separa a los emigrantes de los angloparlantes. Por eso se presenta este tema desde la distancia, como en *IEM*, cuando la protagonista condena la injusticia hacia los negros americanos a los que van a encarcelar por motivos racistas. El narrador incorpora el tema, pero lo asocia de una forma diferente con la situación.

La manera en que el narrador interpreta el ambiente en ambos lugares es importante porque Nueva York es una ciudad espaciosa, impersonal y agobiante, donde hay incertidumbres, mientras que el ámbito peligroso y hostil de San Juan es un marco próximo en comparación con el que se describe de Nueva York, como se demuestra en *EE*. Aquí, al pasar la mujer burguesa, maquillada con cuidado, mira y reacciona frente al cadáver del huelguista tirado en la calle. El encierro de la niña prostituta en el cuartucho en *DVDLYUA* le hace sentir que no existe futuro para ella. La urbanidad en la Isla impresiona como algo agobiante, mientras que en el Norte no es así por la enormidad del espacio. Esto parece dar al narrador más objetividad al presentar el ámbito, lo cual se nota al situar las escenas en la calle, los bares, la salida de los metros y otros sitios abiertos. Mientras que en la Isla, hay estrechez en los espacios escogidos para relatar.

Los aspectos de la voz del narrador y las técnicas que utiliza, las voces externas, el ritmo de tiempo, el desarrollo del ambiente y los personajes secundarios, los domina el narrador, con el pronombre personal en tercera persona. En estos relatos de emigración y transición se aplican las técnicas innovadoras de manera similar. El narrador no es la voz omnisciente, aunque conoce todos los detalles, sino que se incluyen las percepciones y la participación de los personajes. Aunque el sistema narrativo es semejante, la diferencia se encuentra en cómo se integran los aspectos de los temas con el ambiente, los personajes secundarios, y otros elementos, para dar forma a los temas históricos de la emigración local y extranjera.

El narrador y la focalización: ¿Cómo observa el que narra?

En esta sección el enfoque del narrador va a depender de las distancias con que se observa, con la retrospectiva y la sonoridad. Para comprender la focalización, parto del entendimiento de cómo enfoca una cámara y el uso de los lentes. En el cuento, el narrador es parecido al lente, y lo que el lector observa va a depender de la posición y la profundidad de la materia con que aquél relata. Por ello, cómo se interpreta una situación depende de los manejos y restricciones que se implementan. Según Genette, la focalización significa una selección o limitación de la información presentada por el narrador a través del personaje u otras voces en el universo literario.³⁵

En este estudio, analizo de acuerdo a dos lentes, e investigo cómo el uso de estos, el lente retirado y el lente apretado, producen resultados diferentes. El primero permite al que narra un espacio más amplio y panorámico, dando la oportunidad de ver una historia más ensanchada de los personajes, del ambiente y de la historia. Los personajes secundarios y la incorporación de enfoques externos como los sonidos, las canciones, la poesía y otros ritmos sonoros contribuyen al trasfondo cultural. Es importante el aspecto sensorial por la reacción que provoca en los sentidos y porque permite al narrador dar señales auditivas al lector como, por ejemplo, indicar lo tradicional por medio de una canción. Con el segundo lente, la concentración del narrador está en las particularidades, como los gestos y los ademanes y otros aspectos parecidos que comunican la actitud y el tono que va a tener el relato. En la retrospectiva el enfoque se concentra en ambos, en el ambiente y en los detalles, pero desde otro plano.

Cuando se combinan los lentes se crea un ritmo diferente al temporal, y se exhibe la autoridad del narrador para controlar el desenvolvimiento de la situación a través del

enfoque. Este movimiento no suele ocurrir en los recuerdos, ya que los hechos recordados tuvieron lugar antes del punto establecido al comienzo del relato y son fijos en otro plano. Así que este aspecto empuja el tiempo y la interacción dentro del cuento.

Se nota el abrir y cerrar del lente en *IEM* cuando se describe a la protagonista saliendo del metro, que es un trasfondo abierto del ambiente, con el gesto de disgusto que siente cuando un señor dirige hacia ella una grosería. El intercambio va desde una situación general a una más específica dentro del enfoque. También en *UOBLN*, el protagonista mira la ciudad a través de la ventana en un apartamento de Greenwich Village, y luego llora por el fallecimiento de su patrón, el señor Baulman.

La retrospectiva ofrece mayor cobertura de otro medio ambiente dentro del cuento y sucede de una forma perceptible, al crear una ruptura entre el narrador y lo que se recuerda. Esto produce una pausa momentánea para luego cambiar de ritmo a otra escena. Este momento es una de las veces en que el narrador desaparece del escenario, para trasladarse a la Isla, como lo hace en *IEM*, *DEH* y *UOBLN*, su país de origen.

En lo siguiente se analizará la manera de enfocar utilizada por el narrador, combinando los lentes amplio y apretado, y también señalando la retrospectiva. Como siempre, mi interés es identificar semejanzas o diferencias entre los cuentos de transición y de emigración.

En la mayoría de los cuentos de transición, el narrador utiliza el lente retirado y panorámico para mostrar la ciudad y los lugares donde se desarrollan las situaciones, y para captar las percepciones auditivas del ambiente. En *Interludio* se observa el panorama del basurero municipal y sus habitantes, humanos y no humanos. Se incluye la rutina de los camiones al llegar al basurero y los sonidos de las ratas y de otros insectos.

El objetivo es establecer el marco del lugar, como se nota en la descripción de los camiones al llegar a depositar la basura; se puede visualizar el movimiento en el terreno baldío porque se agranda el basurero con los montones de desperdicios. El lenguaje descriptivo que sigue nos demuestra lo que el narrador elige resaltar:

“Entre los desperdicios que caen de los camiones se hallan abanicos, desvaído el color y rotas las varillas; pedazos de brazaletes y collares de fantasía; trozos de cartas...cacharros enmohecidos, sillas destrozadas, mesas, cama; fotografías con el color parduco de los años.”³⁶

Los detalles que se señalan siguen siendo panorámicos ya que la atención no se fija en algo específico. A la vez, con esa apertura, se desea mostrar la magnitud del espacio. También, se hace mención del ritmo de tiempo, cuando se dice:

“cada hora que transcurre, el terreno cambia; en colinas, en valles, en mesetas.”³⁷

Esta descripción mide a la misma vez el tiempo del cambio y la expansión del lugar.

En *Interludio*, no es solamente el ambiente lo que se observa, sino también los habitantes. El hombre encorvado encargado de trabajar en dicho lugar y el niño que vive en el arrabal cercano se describen de forma general. El narrador presenta al desdichado como un hombre que está deshecho y descuidado, que “viste pantalones y camisa oscuros y rotos” y tiene un “rostro pálido”, mientras que el chiquillo, que viene a visitarlo después de estar veinte años solitario en ese corral, tiene “una cara pequeña sucia y prieta con pelo crespo que se pega a la cabeza” y es otro ser humano descuidado.³⁸ De la misma forma en que se describe el ambiente de una forma abierta, lo mismo ocurre con los personajes. Se crea un cuadro externo amplio donde el espacio contiene dos

enfoques, uno que señala el vacío y el otro que enseña la insignificancia de los habitantes. Al hacer referencia a los sonidos, como los chillidos de las ratas, la apelación a los sentidos amplifica el espacio, a pesar de que hay un enfoque específico en el sitio.

En *EEFDCHUN* también el enfoque abierto es de un arrabal sanjuanero, pero esta vez, está situado en medio de un caño. El ambiente fuera del arrabal se capta cuando el padre tiene que salir a buscar trabajo para comprar comida. El interior de la casa se describe con detalles amplios, al decir que la vivienda tiene un “montón de sacos vacíos extendidos por el piso”³⁹ y “de la popa del bote a la puerta de la casa había una soga larga que permitía a quien quedara en la casa atraer nuevamente el bote hasta la puerta.”⁴⁰ Un puentecito de tablas que se usa para llegar a la orilla también queda afuera de la casa. La casucha en el caño y los carros y camiones que pasan por el puente, encima del caño, muestran la dicotomía de la ciudad, donde el nivel de miseria y pobreza que existe en el fanguero se contrasta con las miradas sorprendidas de los choferes hacia el lugar.

En *LCDMB*, el lente retirado se centra en un bar nocturno en el Viejo San Juan. Además del bar en sí, otras partes, como la tarima y la habitación en el segundo piso, se observan como espacios menores dentro del más grande. El ambiente del bar se destaca por su contenido: los grados de iluminación, los espectadores, las mesas y sillas, el humo y el estrepitoso hablar de la gente. Fuera del bar, el espacio se expande con los sonidos de la calle, como el llanto de los gatos, la música y las canciones, que se escuchan por los gramófonos.

En *DVDLYUA*, el lente amplio no se utiliza como en los cuentos anteriores, porque la mayoría de las veces, la focalización no está en el ambiente de la ciudad sino en los pensamientos de la protagonista. La descripción del espacio en que ella existe, y su

comportamiento, sirven como punto de partida para relatar la intimidad del personaje. Cuando se enfoca en la luz que entra por una ventana de la habitación, se empiezan a combinar las descripciones del ambiente con los pensamientos de ella. Por ejemplo, se narra cómo la luz aparece en el piso y ella lo mira para luego reaccionar a lo que se relata, como cuando dice:

“el cuadro de luz caía sobre el piso polvoriento, cerca del catre, casi en medio de la habitación. No, no era exactamente un cuadrado. Por lo menos no lo veía así.”⁴¹

El narrador juega con el enfoque. Primero presenta el espacio exterior, para saltar inmediatamente a la intimidad del personaje y explicar lo que ella observa en el mismo sitio. Con esto quiero decir que la descripción que hace el narrador de lente amplio a estrecho provoca una dinámica psicológica por el contraste que presenta.

El interior de un apartamento es el panorama de *EE* y también la calle que se ve por una de las ventanas. Aunque la ciudad es el trasfondo, carece de importancia, porque el narrador subraya las personalidades e idiosincrasias de los personajes. Se explican las rutinas del protagonista, como cuándo se levanta, se ducha, se afeita, se pone la loción, se pone las pantuflas, se viste con bata de seda, se sienta en la mesa y espera que la criada le sirva el desayuno. Su carácter se escruta aún más, con una retrospectiva que detalla su comportamiento oportunista. Las descripciones a lo largo del relato son concisas y condensadas, y los personajes secundarios, como los obreros huelguistas, la criada, los policías y la mujer con maquillaje, se presentan con el lente abierto y se contrastan con el escritor burgués, que no cree que existen estas personas que no observa desde su ventana.

La descripción del ambiente, los personajes y lo sensorial de San Juan se captan con el

enfoque amplio y logran marcar el panorama urbano a donde va a llegar el emigrante rural de la isla. Por usar este método, quizás sin intención, se logra conservar y documentar el ambiente sanjuanero de los años en que se narra este cuento.

En cuanto a los personajes, el narrador controla las manías, los gestos y las preocupaciones, los males y las alegrías, y nos da toda la información necesaria para formar una opinión sobre ellos. Si no fuera por esta capacidad del narrador, no tendríamos la habilidad de formar una estimación, como lectores, sobre los que llevan a cabo la acción en el relato. En contraste con los personajes secundarios, cuya existencia llena el trasfondo, los principales necesitan un enfoque mayor para obtener la credibilidad que se necesita en un cuento.

En *EEFDCHUN*, se acentúan los gestos y los movimientos del pequeño Melodía, quien se acerca al caño tres veces en el día y ve su reflejo en las aguas oscuras debajo de su casucha. Las señas que le hace al negrito en el caño sin saber que es su reflejo y a las que éste corresponde con la misma sonrisa y el ademán de las manos, crean una sensación de alegría inmensa en él. Este enfoque de tiempo y de expresividad describe la emoción que el narrador quiere señalar con un mínimo de palabras. Los movimientos, como el gateo y el chuparse el dedo, completan al niño. Para el lector, estos detalles focalizados son importantes porque satisfacen su interés de saber cómo son los participantes de la historia. No se analiza la intención del niño al verse en las aguas, cuando se habla de la técnica del enfoque, porque el narrador no la menciona. Este análisis se aplica más a la actitud del relator.

Cuando se examinan las manías del hombre en el basurero en *Interludio*, las descripciones de estas son cortas y concisas. Además, se narra que su andar es lento y

que se entretiene examinando la basura que tiene a su alrededor, ya que “examina, se detiene, toma algo y lo vuelve a echar en el montón; otras, lo lleva al bolsillo y prosigue su búsqueda”, y así transcurre su día.⁴² Se marcan los movimientos con un enfoque apretado para subrayar la rutina automática que tiene y para contrastarla con lo que se le va a presentar, que es otro ser humano. Se desea enseñar el punto de contacto entre humanos y los rasgos humanos que aparecen cuando esto ocurre, y se cuenta que

“el hombre se detiene en su búsqueda, los ojos brillantes y negros le miran fijos, curiosos, no son pequeños y huidizos como los otros [los de las ratas], son grandes y se están quietos”.⁴³

Esta descripción requiere el uso del lente estrecho para captar las maneras del niño. Es importante señalar que se enfoca solamente una parte del cuerpo del niño, los ojos, para enfatizar el contacto.

En *EE*, el contraste entre el escritor que vive en el apartamento amueblado con una biblioteca privada, y los obreros huelguistas protestando en la calle, tiene gran valor por su enfoque en las idiosincrasias y los modales. Un enfoque más cercano permite evaluar la rutina matutina del escritor y su personalidad, en especial, su comportamiento hacia la muchacha criada mulata que lo atiende, y los aspectos compulsivos de su personalidad, como lo ordenado que es, y otros elementos observados. Las diferencias se demuestran cuando se cambia la escena tranquila del interior de la casa por el bullicio de la calle.

Allí, los obreros se describen como de poca estatura, impasibles; mulatos que luchan por mejorar las condiciones de trabajo y están protestando el paso de los rompe-huelgas que han traído para reemplazarlos. Esta escena se observa desde un lente neutral, como lo llamaría Genette, y el enfoque no es sobre un personaje específico, sino sobre el

comportamiento y el desorden de la situación. Los personajes secundarios, como los policías y la mujer maquillada en el carro, insisten en mantener el orden. En este cuento no se trata de enfocar quiénes son estas personas sino el significado de las idiosincrasias y los gestos.

En *LCDMB* abundan los enfoques apretados. Estos se concentran en los lugares dentro del bar, donde se lleva a cabo la historia, y más aún, en el aspecto físico e íntimo de la protagonista. Se narra sobre ella cuando está en la tarima del bar, iluminada por una luz cegadora, y el relator la describe:

“el sudor [que] le corre a chorros por el rostro llevándose en erosión lenta las espesas capas de maquillaje... bajando por el cuello flácido hasta deslizarse sobre el amplio escote que culmina en el nacimiento de unos senos marchitos, erguidos a duras penas por la presión del complicado sostén.”⁴⁴

Esta estrechez de la condición de la mujer nos prepara para la acción que luego se va a desarrollar. Esta descripción de la protagonista contribuye a crear una representación más completa en la mente del lector. La habitación cerrada, arriba del bar, adonde el amante lleva a la mujer una vez que está embriagada, requiere el lente estrecho también. El sitio donde la lleva es un espacio limitado y con poca luz, lo opuesto del gran salón en el bar, y el lente se va a enfocar en lo físico del encuentro:

“[siente] que la mano de él, de modo brutal, desgarró su corpiño y luego el complicado sostén, que al caer a sus pies dejó libres, colgantes, unos senos flácidos, de piel que en algunas zonas empieza a hacerse áspera, dejando paulatinamente al desnudo, en desgarrones violentos, la miseria toda de su

cuerpo.”⁴⁵

Estos detalles del cuerpo de Miss Bunning, con enfoque apretado, captan la verosimilitud y lo emotivo, y muestran el énfasis de los movimientos y la apariencia física. También enseñan la hostilidad y la brusquedad de la unión, enfocándose nuevamente en parte del cuerpo.

El encierro y el abuso de la protagonista se plantean al comienzo de *DVDLYUA*, y enseguida hay un vaivén entre los enfoques abierto y estrecho. Otra vez ocurre el contraste para señalar un aspecto psicológico. El cuarto cerrado se describe a través de los sentidos, del olfato, al decir que tiene “olor a brillantina”, y de lo visual, con el “piso polvoriento” donde se destaca la luz por la ventana. Después, la mujer tirada en la cama con una llaga abierta, se enfatiza con la óptica apretada. El punto de enfoque, en este caso la herida y la causa, se cuenta en la retrospectiva. Se entiende ya que la técnica de la retrospectiva sirve para aclarar una situación o para ampliar la personalidad de los personajes. El narrador determina qué hechos incluir del pasado y cómo incorporarlos para enriquecer lo que cuenta. El relato comienza desde un punto determinado y, cuando es necesario interrumpir el orden cronológico, el relator se compromete a cambiar el plano y refuerza su autoridad sobre lo que presenta.

En *EE*, la personalidad del protagonista se explica a través de su comportamiento. Como se ha dicho antes, su rutina mañanera y su descortesía repugnante hacia la joven criada mulata se establecen en el primer plano. Para reiterar esa conducta pesada, se cambia el lente a la retrospectiva, donde se cuenta sobre su avaricia, con la situación que ocurre cuando se encuentra ante la viuda de un amigo que necesita dinero y él se aprovecha para comprarle la colección de libros clásicos de su difunto esposo por muy

poco dinero. La técnica de reiterar un punto focalizado con un enfoque de recuerdo es constante, como lo notamos aquí.

En *DVDLYUA*, la clave del relato está, precisamente, en la retrospectiva. La protagonista está encerrada en el cuarto y, a través de sus pensamientos, se cuenta su existencia pasada y se relata todo lo que le ha pasado hasta llegar al presente. Las descripciones del campo de donde es oriunda, y de su traslado forzado a la ciudad, se enfocan en la ruptura que sufren los que dejan un sitio por otro. En este caso, la trayectoria que se presenta es la de la joven que vivía con los padres, que fue violada y dejó de ser respetable para convertirse en prostituta en un cuarto polvoriento cerrado con llave. Los recuerdos recogen la trayectoria y la degradación del personaje femenino.

En *LCDMB* la retrospectiva explica la razón por la cual la protagonista está en Puerto Rico, y se enfoca en sus prejuicios, sus fantasías sensuales y su vejez. La mujer norteamericana sureña tiene ideas preconcebidas sobre los que viven en el Caribe y piensa que son “unos pobres caníbales.”⁴⁶ Estas aclaraciones contemplan la personalidad de la protagonista para ayudar a explicar el sentido de la historia que se va a desarrollar, y son puntos que el narrador quiere dejar claros, ya que Miss Bunning es una extranjera en la Isla. Lo interesante de esta figura es que se presta para observar la situación de una emigrante: en este caso su retrospectiva se va a llevar a cabo fuera de Puerto Rico, todo lo contrario de los demás cuentos.

La percepción sonora se incorpora en el enfoque, incluso interrumpe al narrador, y da una sensación auditiva, que es perceptible. Si lo comparamos con una película, sabemos que los sonidos tienen la capacidad de estimular los sentidos, como la música de suspenso o las gomas chillando de un carro. Asimismo, esta técnica se usa para reforzar

lo que se está contando y para ampliar el marco. También, el sistema de utilizar sonidos onomatopéyicos, melodías o poesía, contribuye a añadir aspectos culturales, suspenso o anticipación a la narración, sin el control del narrador. De esto se pueden destacar varios ejemplos. En *DVDLYUA* la repetición de sonidos es frecuente, como el cerrar de la puerta, con el “tras-tras”⁴⁷, o sacar una navaja con “clic”⁴⁸ o el sonar de los brazaletes, “tin-tin-tilín”⁴⁹, o los billetes verdes con “cric-crac”.⁵⁰ En *Interludio*, se escuchan los ruidos de las ratas en el basurero cuando chillan, “uiiiiiiiiiii”, al llamar al protagonista. Los gatos llorando y los cantantes cantando por el gramófono se escuchan en *LCDMB*, y dentro del bar suenan los zapatos sobre las losetas de mármol y hacen “chas-chas”.⁵¹

Un aspecto sonoro que encuentro ingenioso está en *EEFDCHUN*, cuando se repiten los movimientos del niño, tres veces, con una frase parecida, y suenan como versos, lo cual refuerza el nombre del nene, que se llama Melodía. Aunque esto tiene una musicalidad, no elimina al narrador, sino que le brinda la oportunidad de repetir, cuando dice:

La primera vez que el negrito Melodía vio al otro negrito en el fondo del caño fue...⁵²

La segunda vez que el negrito Melodía vio al otro negrito en el fondo del caño fue...⁵³

La tercera vez que el negrito Melodía vio al otro negrito en el fondo del caño fue...⁵⁴

Cada frase termina con algo distinto, pero quiero señalar solamente que el segmento tiene valor sonoro en el aspecto musical. Los sonidos y el control de su intensidad los ajusta el narrador y forman parte de la focalización, por la manera abrupta en que se introducen.

Al contrario de los lentes y la retrospectiva, esta técnica, además de dar otro enfoque al espacio, le da al lector una sensación que inmediatamente puede identificar. En los cuentos de transición es más notable el uso de este método.

En los cuentos de emigración existen las mismas técnicas utilizadas en los cuentos previos, como el lente apretado y retirado y los sonidos, pero aquí se añade el enfoque del narrador protagonista y los objetos, como el uso del espejo como punto de enfoque. El narrador panorámico expone las vistas del ambiente, pero esta vez es la ciudad de Nueva York.

En *IEM*, las imágenes de la urbe y de los personajes secundarios expanden el marco de la historia por el lente retirado. La protagonista existe en medio de este espacio creado por la ampliación y el receptor puede observar las estampas realistas, que se narran, que están ocurriendo por las cuadras de la ciudad. El narrador relata, por ejemplo, sobre unos niños, uno blanco y otro negro, quienes no tienen noción de racismo, y se están peleando por una bola en la acera por donde pasa la protagonista. Otra situación es el chico donjuanesco que se queda mirándola cuando ella se detiene para arreglar las medias y estira la liga de la fajita que lleva.

Otra escena abierta enseña una disputa doméstica que Juanita observa al estar caminando; ella se detiene sobresaltada, como se relata:

“La botella de cerveza cayó sobre la acera, haciéndose mil pedazos... De la ventana venía la voz de la mujer, chillona, estridente, histérica, como un torrente incontenible... La voz del hombre, babosa, enronquecida, tartamudeó penosamente... Y como remate, oyó Juanita el sonido concluyente de un furioso portazo.”⁵⁵

Las experiencias posibles en las calles urbanas se captan a lo largo de la caminata en ese episodio. En *UOBLN* se narra con un lente retirado, parecido al cuento anterior en cuanto al lugar y los personajes secundarios. El panorama es el invierno en Nueva York y se hacen descripciones de la apariencia y el tono de la voz de los personajes extranjeros.

En *EP*, se comienza con la focalización panorámica. Otra vez el Barrio Latino en Nueva York es el punto de observación, pero los bares, las bodegas y las calles se enfocan más de cerca, pero aún con un lente retirado. Se interrumpe la línea de tiempo y se separa por un espacio de una semana, donde se vuelve a enfocar el mismo lugar con descripciones breves y concisas. Esto sirve de trasfondo al diálogo, que es lo que más se resalta.

Hay un cambio en *LI* porque no se enfoca el ambiente, sino la dinámica de una familia en crisis que ha optado por vivir en Nueva York. El relator retirado se enfoca en las habitaciones, la vecindad y algunos gestos de los protagonistas. Los comportamientos físicos de un personaje que tiene impedimentos mentales, Pipe, se encuentran en este marco extenso. Cuando se narra sobre él se explican sus movimientos así: “comenzaba a agitar las manos y a hacer ruido como las palomas...”.⁵⁶ No es necesario hacer más comentarios porque basta con los gestos. Lo físico de los otros personajes sí se revela; por ejemplo, de la madre se dice que es “lenta, pesarosa, pero erguida, como si balanceara un bulto en la cabeza”,⁵⁷ para mostrar la capacidad que tiene y para dar nota de su apariencia completa. El narrador parece querer evocar el carácter digno de la madre al enfocarse en su postura. Por el contrario, el narrador se enfoca en los cuidados de belleza de Hortensia a través de un espejo. A ella se le mira por su reflejo, “sacó un lápiz del bolso que mantenía abierto sobre el tocador y comenzó a ennegrecer las cejas

escasas,” para crear una separación y consecuentemente un enfoque no directo.⁵⁸ Se puede argumentar que el narrador desea señalar tres presentaciones, usando el enfoque retirado para mostrar a los personajes. Una exhibe las manías de Pipe que están fuera de control; otra, muestra la sensibilidad de la madre ante su decisión de ceder su control, y por último, la hermana, Hortensia, que trata de controlar su situación, pero esto es ilusorio porque se percibe en el espejo. En el espacio cerrado presentado se logra captar un enfoque amplio de los personajes.

En *DEH*, los bares, las calles y el reparto latino en Harlem se señalan con un lente expansivo. En añadidura, cuando se narra la violencia hacia la mujer por el antagonista, Microbio, se usa la focalización abierta y externa. Estos abusos se llevan a cabo en sitios públicos y privados. La mujer abusada, Nena, una vez trata de defenderse, pero el hombre, el vencedor, se desquita con satisfacción. Cuando se desea concentrar en los detalles y los movimientos de la violencia, el lente, a veces, se estrecha. Hay veces en que el narrador no expande ni comprime su enfoque y relata desde un punto neutral. El maltrato, como “el vaivén de las bofetadas”, ejemplifica este enfoque, con el narrador describiendo la violencia hacia la mujer.⁵⁹

En *UOBLN* las características de los personajes extranjeros se añaden a la población urbana. Me pregunto si el narrador se enfoca en ellos porque no son latinos y por lo tanto los gestos y las particularidades se pronuncian más para mostrar la cultura ajena. El señor Baulman se describe como un pintoresco judío empresario y amigo de bohemios, y se dice que “debajo de su negro hongo se ocultaba un sentimental.”⁶⁰ La figura de Mrs. Bally se enfatiza para dar más detalles sobre ella, y se nos informa que “el moño postizo de la patrona bailoteaba mientras sus chancletas iban marcando un monótono compás.”⁶¹

Estas descripciones concisas captan las personalidades de estas personas sin tener que añadir más cosas. El intercambio entre estas dos figuras y el protagonista no es de amistad sino de empleado y empleador. Mientras tanto, Antulio, el personaje principal puertorriqueño, tiene “una melena chorreante, una corbata de pajarita y un bigotillo hirsuto,” que le da una apariencia muy presentable.⁶² El contraste entre los personajes extranjeros y los latinos, valiéndose de la óptica apretada, revela la diferencia entre ellos a partir de lo físico y lo cultural. Los primeros parecen no tener la elegancia que tienen los segundos y, como resultado, estos comportamientos toscos ofenden a éstos. Por medio de enfoques, sencillamente por apariencias, se puede persuadir al lector de aceptar valores de juicio sobre individuos, culturas o aptitudes. Cómo se narra lo exterior de algo extranjero, ya sea persona o lugar, puede contribuir a formar consciencia de quién lo lee.

En *IEM*, los pensamientos y las reflexiones de la protagonista son el punto de enfoque apretado. Existe un vaivén entre lo panorámico, lo retrospectivo y lo interno. Este ritmo domina, y se dan signos cuando se va a cambiar de enfoque usando la repetición de gestos y aclaraciones. Uno de ellos es el respirar de la protagonista, con la frase del “airecillo frío”, y la vista de una “ancha y franca” calle.

Al igual que en *DEH*, los gestos, el cuerpo y los pensamientos de la protagonista, la figura embarazada de Nena, dominan el lente estrecho. Se le describe como “un cuerpo de barril sin aros.”⁶³ Ese detalle físico la representa hasta que pierde el bebé. No tenemos que conocerla mucho más. Para describir sus pensamientos y los movimientos se escudriñan los momentos íntimos en su habitación:

“Se sentó en la cama y esperó a que sus ojos se acostumbraran a la

oscuridad...se desperezó. Se distrajo un instante con el tic-tac del despertador. No tenía ganas de levantarse, pero sentía hambre. Salió de la cama con desgano y encendió la luz...»⁶⁴

Esos movimientos, dentro de un espacio limitado, enfatizan de nuevo lo estrecho y mantienen al lector junto a la protagonista. El encerramiento no deja que el lente se aparte de lo presente.

La retrospectiva, repito, se concentra en las aclaraciones y la expansión de detalles y la ruptura en el ritmo de tiempo no es cronológica. La nostalgia por la tierra abandonada se exhibe en las memorias y la recolección de sucesos ocurridos. Solamente en dos cuentos se aprecia este enfoque de rememoración del narrador, en *DEH* e *IEM*, ya que en *UOBLN* se evoca brevemente, pero sin mucho interés.

En *DEH*, la protagonista prostituta recuerda su astucia sexual a temprana edad, por medio de un incidente que ocurrió en sus años de escuela en la isla con su maestro, y se relata,

“Recordó al maestro: al hombre de cinco años atrás decidido a descubrir su cuerpo rebosante de coquetería. Esa tarde, cerrado el salón después de clases, fingía ayudarlo para el próximo examen. Ella anticipaba el hecho. Y aguardaba a que el hombre reuniera los añicos de su valor para acometerla. Porque ella quería apoderarse ya, a los diecisiete años de la consciencia sexual y el donaire que envidiaba a sus amigas casadas...”⁶⁵

Aquí un aspecto de su personalidad se enfatiza para afirmar, hasta el momento, lo que es ella en el presente en el primer plano, una mujer licenciosa. Así, este énfasis sirve para ahondar en la psicología de sus actos.

En *IEM* las retrospectivas se llevan a cabo en sitios diferentes. En la primera, el personaje principal recuerda su estadía en la isla cuando estaba en la universidad, con su espíritu rebelde como huelguista y su relación con su novio, Nico, a quien encuentra de nuevo en la gran ciudad. En la segunda, rememora la violencia que sufre en Nueva York. Cada incidente nos revela algo más sobre la protagonista. Este episodio de la violación lo recuerda de la siguiente forma:

“El hombre la desnudaba con manos torpes e impacientes. Quiso luchar pero se sintió sin fuerzas. El pánico y el horror, más que el whiskey, la paralizaron. Horas después se encontró en un callejón sombrío, apoyada en una pared de ladrillos, con el frío de la madrugada colándose en cuchilladas por las desgarraduras del traje.”⁶⁶

Esto no capta solamente las experiencias y el abuso de Juanita, sino también logra exaltar, para el lector, los peligros y la violencia a que se enfrenta la mujer dondequiera que esté. Se consiguen revelar dos mundos, el de la Isla con nostalgia y la urbe neoyorquina imperfecta con su atracción engañosa.

Los aspectos auditivos en los cuentos de emigración no llevan el mismo peso que en los cuentos anteriores. Solo en dos cuentos, *DEH* e *IEM*, aparece el canto. En *DEH*, la plena que dice “cortaron a Elena... cortaron a Elena”; la rememora Nena, la protagonista, dentro de un espacio cerrado típicamente ambientado por una clientela boricua, la cual identifica el bar como un espacio puertorriqueño. Además de la ampliación del pasado de la mujer, el narrador nos informa que las circunstancias en que ella se encuentra empezaron en el sitio de donde vino.

En *IEM*, las canciones se usan para burlarse de una situación, las cuales están en

inglés cuando se recuerda a la isla. La ironía aquí en *IEM* está en el espacio donde aparece la canción, el narrador da dos vueltas para establecer que el inglés es una ruptura en el pensamiento puertorriqueño dondequiera que se encuentre.

Así pues, el narrador y la focalización le dan al lector distintas ópticas por donde se puede observar lo exterior dentro del marco. Otra vez, se incluye la técnica de la retrospección para añadir y expandir la historia y para aclarar detalles que pueden ser de beneficio. A continuación, se analiza la percepción y cómo se narra, demostrando el uso innovador de la introspección.

Notas

- ¹ Gérard Genette, Narrative Discourse Revisited 16.
- ² Marqués, “Isla en Manhattan” 73.
- ³ González, José Luis, “El pasaje” Cuentos puertorriqueños de hoy, 100.
- ⁴ Pedro Juan Soto, “Dios en Harlem,” Spiks 3^{era} ed. (Río Piedras: Ed. Cultural, 1970) 66.
- ⁵ Pedro Juan Soto, “Los inocentes” Cuentos puertorriqueños de hoy, 26.
- ⁶ Soto, Spiks 55.
- ⁷ La definición de parroquiano, según RAE, es persona que acostumbra a ir siempre a una misma tienda o establecimiento público.
- ⁸ Véase Marqués, “Isla en Manhattan” Cuentos inmersos en el silencio 80.
- ⁹ García 45-46.
- ¹⁰ Soto, “Dios en Harlem” 59.
- ¹¹ Marqués, “Isla en Manhattan” 76,79.
- ¹² Pedro Juan Soto, “Los inocentes” Spiks (Río Piedras: Ed. Cultural, 1970) 24.
- ¹³ Soto, “Los inocentes” 29.
- ¹⁴ Marqués, “Isla en Manhattan” 73.
- ¹⁵ Lo que llamo “pausa con comentario” es cuando hay una ruptura en el tiempo, pero no se deja el espacio vacío, sino que se intercala una oración de distracción para separar el presente del pasado. Lo considero una derivación de lo que Bal llama pausa. Esta oración en IEM que se repite “La calle se abría ancha y franca en su real inmediatez” (IEM, 87) es un ejemplo.
- ¹⁶ Pedro Juan Soto, “Dios en Harlem” 62.
- ¹⁷ René Marqués, “La crucifixión de Miss Bunning” En una ciudad llamada San Juan, 3^{era} ed. (Río Piedras: Ed. Cultural, Inc., 1970) 166.
- ¹⁸ René Marqués, “Dos vueltas de llave y un arcángel” En una ciudad llamada San Juan, 3^{era} ed., (Río Piedras: Ed. Cultural, Inc., 1970) 65.
- ¹⁹ Luis Palés Matos, “Tuntún de pasa y grifería” ed. Mercedes López Baralt La poesía de Luis Palés Matos (San Juan: Editorial de la UPR, 1995) XX
- ²⁰ Poema es “Majestad negra” (1937) por Luis Palés Matos (1898-1959).
- ²¹ Marqués, “La crucifixión de Miss Bunning” 167.
- ²² José Luis Vivas Maldonado, “Interludio” ed. René Marqués Cuentos puertorriqueños de hoy (Río Piedras: Ed. Cultural, 1975) 231.
- ²³ Marqués, “Dos vueltas...” 69.
- ²⁴ Marqués, “Dos vueltas...” 60.
- ²⁵ Marqués, “La crucifixión de Miss Bunning” 160.
- ²⁶ Vivas Maldonado 235.
- ²⁷ Véase páginas 42-43 para las definiciones del ritmo de tiempo según Mieke Bal.
- ²⁸ José Luis González, “En el fondo del caño hay un negrito” Veinte cuentos y “Paisa (Río Piedras: Ed. Cultural, Inc., 1973) 154.
- ²⁹ González, “En el fondo del caño...” 156.
- ³⁰ González, “En el fondo del caño...” 158.

³¹ Vale mencionar que en “*EEFDCHUN*”, en la edición de la Antología general del cuento puertorriqueño de Cesáreo Rosa-Nieves, San Juan: Editorial Campos, 1959, 415-419, el niño se llama Macarín en vez de Melodía. Este cambio de nombre en otras ediciones sugiere que hubo un deseo de dar al personaje una descripción lírica y musical. Esto mismo lo comenta Concha Meléndez en su introducción de El Cuento de Puerto Rico, xxxiv.

³² González, “En el fondo del caño...” 231.

³³ Vivas Maldonado 233.

³⁴ U.S. War Department, Report on the Census of Porto Rico, Office Director Census of Puerto Rico 1900 www.census.gov/history/pdf/1899portorico.pdf.

³⁵ Genette, Narrative Discourse Revisited 73.

³⁶ Vivas Maldonado 232.

³⁷ Vivas Maldonado 231.

³⁸ Vivas Maldonado 232.

³⁹ González, “En el fondo del caño...” 154.

⁴⁰ González, “En el fondo del caño...” 156.

⁴¹ Marqués, “Dos vueltas...” 59.

⁴² Vivas Maldonado 232.

⁴³ Vivas Maldonado 233.

⁴⁴ Marqués, “La crucifixión...” 160.

⁴⁵ Marqués, “La crucifixión...” 168.

⁴⁶ Marqués, “La crucifixión...” 165.

⁴⁷ Marqués, “Dos vueltas...” 73.

⁴⁸ Marqués, “Dos vueltas...” 66.

⁴⁹ Marqués, “Dos vueltas...” 65.

⁵⁰ Marqués, “Dos vueltas...” 68.

⁵¹ Marqués, “La crucifixión...” 167.

⁵² González, “En el fondo del caño...” 27.

⁵³ González, “En el fondo del caño...” 28.

⁵⁴ González, “En el fondo del caño...” 29.

⁵⁵ Marqués, “Isla en Manhattan” 76.

⁵⁶ Soto, “Los inocentes” 165.

⁵⁷ Soto, “Los inocentes” 167.

⁵⁸ Soto, “Los inocentes” 168.

⁵⁹ Soto, “Dios en Harlem” 75.

⁶⁰ Braschi, Wilfredo, “Una oración bajo la nieve”, Metrópoli (San Juan: Ediciones Juan Ponce de León, 1968) 160.

⁶¹ Braschi, “Una oración...” 160.

⁶² Braschi, “Una oración...” 161.

⁶³ Soto, “Dios en Harlem” 56.

⁶⁴ Soto, “Dios en Harlem” 69.

⁶⁵ Soto, “Dios en Harlem” 61.

⁶⁶ Marqués, “Isla en Manhattan” 82.

Capítulo 3

El narrador y la perspectiva: ¿cómo se narra?

Hay una variedad de técnicas y estilos que se utilizan para presentar la argumentación en un relato y, según Anderson Imbert, existe una diferencia entre cómo se contaba antes de 1910 y después.¹ El discurso narrativizado tenía un estilo decimonónico, mediante el que el narrador omnisciente entraba y salía de las situaciones y aclaraba toda duda para el lector, eliminando los espacios desconocidos. También se empleaba otro estilo, el discurso behaviorista, que describía la conducta externa de los personajes y otros aspectos, como el lugar.² Luego, se añadieron otros modos de contar usando modelos de las ciencias sociales, como la psicología y la sociología, y encontramos, como en las obras de James Joyce, la corriente de consciencia, donde la introspección mental por parte del personaje le quita el dominio al relator omnisciente.³ La perspectiva externa, con el discurso narrativizado y el behaviorista, ya no es la única forma de relatar una situación, sino que la dimensión interior, como un paradigma innovador y moderno en el cuento literario, ahonda la perspectiva al contar.

Dorrit Cohn comenta sobre esta exploración interna por parte del narrador y la llama “the mutual dependence of realistic intent and imaginary psychology.”⁴ Además, Cohn se refiere a Kate Hamburger, a quien ella considera una de las primeras teóricas en explorar el significado de este aspecto en *The Logic of Literature*, donde se explica que “the representation of character’s inner lives is the touchstone that simultaneously sets fiction apart from reality and builds the semblance of another, non-real reality.”⁵ En otras palabras, esa otra perspectiva existe para dar al narrador un nuevo espacio para ampliar el relato de la situación. Cuando se comienzan a explorar las técnicas que utilizan los

narradores para crear la perspectiva desde el interior del personaje, con la metaficción, dentro de la intimidad, se pueden crear niveles más profundos para relatar la historia. Puede resultar en una forma de meta-perspectiva.

Algunos de los modelos internos que nombra Cohn son el monólogo interior narrado, donde se transmiten los pensamientos indirectamente y se narra sin citar al personaje directamente, y el monólogo interior libre, que refleja la corriente de consciencia del personaje.⁶ El discurso indirecto cita las expresiones de los personajes, y el discurso indirecto libre relata los pensamientos sin informarnos a quién se refiere. El discurso interior directo reproduce la voz ajena o las voces múltiples en el pensamiento de una figura en el cuento. Todos estos métodos, nombrados por Cohn o Genette, demuestran la consciencia de los personajes.

Anderson Imbert señala que los monólogos interiores “no explican ni comentan sobre la idiosincrasia del personaje, sino que el personaje mismo se desnuda en silencio”.⁷ Hay que tomar a la introspección como un estilo, que le da libertad al personaje a expresarse con fluidez, como lo hace Pipe en *LI*, cuando el narrador se expresa en la primera persona o se esconde detrás del personaje.

Otro modo de ampliar la perspectiva es mediante el uso de la ambigüedad. Se expanden los límites de lo que uno quiere contar cuando éstos no se expresan con claridad, mientras que cuando se relata con restricciones, el marco queda delineado y es menor la posibilidad de que aparezcan otros puntos de vista. Al presentarse la ambigüedad, queda lugar para interpretar el texto sin el narrador. La añadidura de estos sistemas ha elevado las posibilidades de cómo se puede narrar.

Por lo tanto, en esta sección se analizará cómo se relata en los cuentos de transición

y de emigración, examinando las técnicas de observación y de interpretación en lo exterior, en el discurso narrativizado y en el behaviorista, y en los monólogos interiores narrados y libres. Se estudiarán las semejanzas y diferencias en los temas y se determinará el punto de vista, el exterior y el interior.

En el cuento de transición el discurso narrativizado domina en *Interludio* y en *EEFDCHUN*. Estos relatos tienen en común su forma lineal y un narrador dominante. En el primer relato se describen los detalles del basurero municipal, como las actividades que ocurren a cada hora con los camiones que vienen a depositar los desperdicios, y los detalles de los personajes, de una forma similar a como se describe el ambiente. De este modo, se orienta al lector hacia los aspectos físicos del personaje, sobre todo su apariencia, como lo cuenta el narrador al decir: “Entre los desperdicios hay un hombre encorvado. Viste pantalones y camisa oscuros y rotos”.⁸ Ya con esas palabras, el relator nos presenta a un hombre que vive en la pobreza, tanto física como mental, y cuyo cuidado de sí mismo es mínimo. Al niño que viene a visitarlo también es necesario describirlo para establecer su apariencia. Este tiene “una cara pequeña, sucia y prieta con pelo crespo que se pega a la cabeza”.⁹ Incluso a los animales hay que situarlos en el panorama. El narrador los describe como “unos largos y planos que se confunden con la tierra y otros esféricos y de ojillos brillantes, aún otros de antenas largas buscando el camino en su oscuridad de luz diurna”.¹⁰ Por añadidura, todas las fantasías y deseos del protagonista se narran desde la óptica del narrador.

La descripción de los gestos exteriores en *Interludio* da una clave de lo que será el estado interior del protagonista, ya que se cuenta que “anda lentamente y [en el basurero] examina, se detiene, toma algo y lo vuelve a echar en el montón”.¹¹ Por eso sabemos que

su existencia en ese lugar es aburrida y monótona. El narrador proyecta su relato desde una distancia, acentuando el aislamiento y la miseria del personaje principal. Ocurre algo semejante en el segundo cuento, *EEFDCHUN*, cuando el narrador relata cómo el niño Melodía gatea hasta las aguas del caño. Este movimiento del niño demuestra su energía e impulsividad para ir a encontrarse con su nuevo amigo en las aguas. Ya por la descripción del nene se nota que es curioso y perseverante y que necesita constante vigilancia. Lo mismo ocurre con los demás personajes, pero la distancia se combina con aclaraciones de los gestos, como cuando el padre “llevó la mano desafiante a la entrepierna” y después grita “pendejos” a las personas que lo estaban mirando desde lo alto del puente que estaban cruzando.¹² Esto nos indica la frustración que siente éste por su situación y la pobreza en la que vive. Otra descripción es la de la relación que existe entre la madre y el padre de Melodía. La mujer es una figura secundaria, y su única función es permitir la presentación de una familia completa. El narrador se refiere a sus gestos indirectamente y desde el punto de vista del esposo, como en el ejemplo siguiente:

“Miró a la mujer que dormía a su lado y la sacudió flojamente por un brazo. La mujer despertó sobresaltada, mirando al hombre con ojos de susto. El hombre rió. Todas las mañanas era igual: la mujer salía del sueño con aquella expresión de susto que a él le provocaba un regocijo sin maldad.”¹³

El narrador nos quiere demostrar la fragilidad de la mujer al despertarse, consecuencia de su vida precaria e inestable, lo cual reitera el motivo de la pobreza y la incertidumbre. Con esta presentación no se necesita indagar en los pensamientos y llevarlos a otro plano; el narrador logra retratar sucintamente la figura.

En *EE*, el narrador establece una distancia usando el discurso narrativizado. Relata solo lo suficiente para orientarnos en el ambiente y dice lo que están haciendo los personajes o lo que van a hacer. Este cuento es lineal sobre todo, a pesar de que el relato tiene dos acciones llevándose a cabo al mismo tiempo. Se relata utilizando los mismos discursos para narrar, el narrativizado y el behaviorista, como en *Interludio* y *EEFDCHUN*. Es importante situar la historia para establecer la perspectiva, y el narrador lo hace de la siguiente manera: en la primera parte comienza así: “aquel domingo, cuando el escritor se despertó, la luz del sol entraba ya por las ventanas entreabiertas y bañaba la habitación de claridad”,¹⁴ y en la segunda dice: “en la esquina más cercana, a unos cincuenta metros de la casa del escritor, se había apostado desde las siete un grupo de diez hombres”.¹⁵ Además de las circunstancias del ambiente, el narrador observa el aspecto físico de los personajes en lo que es pertinente, como se señala en los cuentos previos. En la mayor parte de *EE*, se relatan los movimientos de los personajes, muchas veces describiendo lo que están haciendo, como cuando se relata que el escritor “se sentó, se levantó, se afeitó, permaneció de pie”, en la primera sección.¹⁶ En la segunda, por otra parte, el énfasis está en la apariencia de los personajes: “uno de los hombres era corto de estatura, delgado [y] ya no joven.”¹⁷ El escritor en el cuento se arregla para verse bien, y el narrador alude a esas preparaciones, mientras que los obreros carecen de esas finuras. De esta forma se apunta la diferencia en las clases sociales. Pero para ahondar más en la personalidad del señor escritor, el narrador nos relata sus pensamientos en el apartamento, con el discurso indirecto, y fomenta una situación que hace que el personaje se quite la máscara de refinamiento.

Otra descripción de este espacio interno y los prejuicios que conlleva, se manifiesta

cuando los avances sexuales del escritor hacia la sirvienta son rechazados, y nos revela el narrador en un monólogo interior libre lo que piensa aquél:

“¡Bah! ¡Jíbara bruta! Trataré otra vez de aquí a unos días y, si no se da, a la calle y se acabó.”¹⁸

De esta manera se puede presentar la subconsciencia del personaje del escritor, algo que no se manifiesta en su exterior. Así se delata su bajeza y la crueldad de sus sentimientos.

En *Interludio*, el monólogo interior narrado se centra en los pensamientos del protagonista cuando necesita examinar las decisiones que va a tomar, como cuando se enfrenta al niño que le hace preguntas, después de tantos años sin hablar con otro ser humano, y tiene que contestarle. Se hace las siguientes preguntas: “¿Responderé? ¿Cómo me llamo? ¿Y si después de decirle el nombre se va?”¹⁹ Esto delata la inseguridad, el aislamiento y la soledad que siente. Aunque en la fluidez de las preguntas el narrador no parece tener intervención, hay que tomar en cuenta que el punto de vista en el contexto expande el modo de ser del personaje. Si la focalización ensancha o estrecha el ambiente, la perspectiva hace lo mismo con el carácter del personaje.

En *DVDLYUA* lo narrativizado relata principalmente los aspectos desmoralizantes y deprimentes del ambiente en el que se lleva a cabo la historia, como se ve en la descripción del cuartucho donde vive la protagonista y de otros espacios cerrados. El monólogo interior narrado y el discurso interior directo dominan el punto de vista. Los recuerdos de la protagonista son contados en planos diferentes, como, por ejemplo, la violación que ocurre en el campo antes de ser traída a la ciudad a los trece años para ser

una esclava sexual, la cual comienza lo que será la divulgación del abuso continuo de la joven, y es la base de su monólogo interior narrado. A la protagonista se la relata de distintas formas. El comportamiento se controla por el narrador, pero los comentarios reflejan la consciencia de la protagonista. Se distingue con la letra en bastardilla:

“Había unos labios en su boca, y la voz estallaba dentro del pecho, sorda, sin salida, y el pecho hacía así, así, como si fuera a reventar de gritos. *Le aguantaré la mano antes de que llegue. Yo tengo más fuerza. Pero la fuerza no aparecía, y la mano del diablo no era ya la mano.*”²⁰

El vaivén de la descripción en la mente de la protagonista, produce una pausa que permite al narrador al final ofrecer un comentario. Esto sirve para dar fin a la explicación de la lucha interna del personaje para luego continuar con otro aspecto de la trama.

La técnica del discurso indirecto se utiliza cuando la protagonista en sus pensamientos escucha a los personajes secundarios que existen en sus recuerdos. Estos se intercalan en su subconsciencia y son evocados cuando existe alguna inminencia de peligro. Esta es otra oportunidad para insertar otro aspecto de su naturaleza, al aludir a la religiosidad de la madre, cuando ésta le pregunta: “¿Le rezaste a San Gabriel, nena?”,²¹ o cuando después de su intento de escapar de Miguel, quien la tiene encerrada, ella oye sus amenazas dentro de sí: “Por si se te ocurre otra vez, por si se te ocurre,” le dice él, y le enseña la navaja con que la va a acuchillar.²² Estas advertencias pertenecen al estado psicológico de la protagonista, y el narrador especifica de dónde provienen.

En *LCDMB*, de manera muy semejante a los otros cuentos, lo narrativizado capta el ambiente. El narrador recoge los detalles behavioristas de los gestos y comportamientos de la protagonista para exhibir cómo es ella y la óptica desde donde va a observar; por

ejemplo, cuando capta su estado de ebriedad, lo cual facilita el dominio de la perspectiva del relator, como en el siguiente pasaje:

“Se deja caer en la silla, su mano derecha agarrando con anticipado deleite el vaso chato repleto de bourbon con hielo y observa entonces el mundo confuso que la rodea...”²³

El uso del monólogo interior narrado es el modo más común de expresión, y los hechos, pasados y presentes, son comentados dentro de la subconsciencia del personaje. Tal vez porque se utiliza esta modalidad de discurso, existe mayor posibilidad de usar expresiones anónimas y crear una sensación de ambigüedad, como se observa cuando otros personajes le hablan en sus pensamientos, con alabanzas o insultos: “Miss Bunning, Miss Bunning, ¡qué bella es usted!”, o “¡Vieja perra, deja ya ese piano y vete a un asilo!”²⁴ En *LCDMB*, en cambio, no se usa una variedad de estilos de discurso narrativo porque la importancia está en los puntos de interés y los aspectos psicológicos de la protagonista.

En los cuentos de emigración no hay duda de los sitios en que se desarrollan las situaciones, como en *IEM* y *EP*, porque el discurso narrado describe con claridad las imágenes del vivir diario de los hispanos en Nueva York. Este aspecto es importante porque se busca destacar la mentalidad del emigrante. Esto se nota en *EP* cuando los protagonistas se encuentran en “la salida de la estación del *subway* de la calle 103” y van a la bodega puertorriqueña en vez de ir al bar irlandés.²⁵ En *IEM*, la protagonista también sale del metro para caminar tres cuadras, probablemente desde la Avenida Lexington hasta la Avenida Madison. El ámbito del bar “El Iris”, el apartamento 2D en El Barrio y el Parque Central se amplifican en *DEH* para servir de punto de partida al diálogo. Esta

información enriquece el panorama de la perspectiva externa y expande las posibilidades para el narrador.

Al contrario, en *UOBLN* conocemos a los personajes secundarios, y el protagonista los identifica como extranjeros; este intercambio produce las reacciones que aparecen en el monólogo interior narrado. Hay que observar que algunas descripciones son superficiales, por ejemplo, al presentar a la señora Bally como una mujer implacable con “moño postizo y dientes paletudos y rellenos de oro” y al señor Baulman como tipo pintoresco y empresario de pompas fúnebres.²⁶ Estas explicaciones carecen de muchos detalles, pero se sobreentienden sus posiciones como angloparlantes en la ciudad.

El discurso behaviorista que describe a Nena en *DEH*, nos orienta hacia su personalidad con sus gestos y acentúa su estado mental en cuanto al embarazo, como cuando “ella dio un tirón al ‘sweater’ para ajustarlo a la cintura deforme, y lo abotonó sin dejar de mirar al hombre”.²⁷ Se entiende ya por este punto de vista que su estado físico y la pesadez que siente van a ser clave en la observación de su dificultad para desarrollarse en un ambiente extranjero.

Existe una relación entre el discurso behaviorista y la emoción que se puede observar en *LI*, con la expresividad de uno de los personajes. Las limitaciones mentales de Pipe se expresan a través de sus movimientos físicos cuando comienza a “agitar las manos y a hacer ruido como las palomas...²⁸ y [a entretenerse] escupiendo sobre la baranda de la escalera y viendo caer la saliva”.²⁹ Al describir los gestos de este personaje limitado se entiende que va a haber una desconexión entre lo que él piensa y cómo se comporta. Como se nota, sus ideas fluyen sin esfuerzo en una corriente de consciencia a pesar de ser tergiversadas.

Con la excepción de *EP*, donde el discurso directo domina, los cuentos se benefician del discurso indirecto. En *LI* se juntan el monólogo interior directo de Pipe con el discurso narrativizado y behaviorista, y se utilizan paralelamente. Este estilo, dominado por el narrador, interpreta los pensamientos y mantiene el control sobre la perspectiva, como cuando se describe el comportamiento de la mamá y el ajetreo que lleva cuidando a su hijo. Asimismo, en *LI* se observa a un personaje con problemas mentales, y sus restricciones se expresan con técnicas diferentes. Su subconsciencia se expresa a través de un monólogo interior directo, que se presenta en letra bastardilla; hasta se puede decir que es una fluidez de consciencia por su estado mental. Este estilo de narrar le permite al personaje declarar lo que desea sin restricciones, como se nota en lo siguiente:

“treparme frente al sol en aquella nube con las palomas sin caballos sin mujeres y no oler cuando queman los cachorros en el solar sin gente que me haga burla”.³⁰

La capacidad del personaje de expresarse sin inhibiciones, desde su interior, ya que no puede desde el exterior, le permite al narrador ofrecer dos aspectos de aquél: uno en el que el personaje se ve como confinado dentro de su cuerpo y otro en el que se observa que quiere volar como las palomas.

El monólogo interior narrado en *IEM* se presenta con preguntas y exclamaciones, sin importar el orden cronológico, y surge también cuando la protagonista reacciona frente a algún suceso. Por ejemplo, cuando ella se encuentra en la acera ante un mitin organizado para condenar una injusticia en contra de ocho hombres negros acusados de tratar de violar a una mujer blanca, esto le afecta, y se pregunta:

“¿Matar ocho hombres por tratar de violar una mujer? ¡Santo Dios!
¿Ocho vidas? ¿Y sólo por tratar? ¿Qué les habría ocurrido a los ocho
negros si hubieran llegado a destrozarse la telita aquella?”³¹

Se usa un discurso indirecto para comentar sobre el monólogo interior narrado y, así, enfatizar las palabras subconscientes de la protagonista: “trató de imaginarse a los ocho ahorcados en hilera, colgando de la rama de un tamarindo”.³²

El vaivén de estos estilos le da ritmo a la perspectiva, porque en los pensamientos se mezcla la autoridad del narrador con la subconsciencia del estilo de la protagonista.³³ Este cambio de punto de vista también ocurre cuando el bilingüismo crea la percepción de dualidad en los personajes. Cuando la protagonista se encuentra pensando y reaccionando en dos idiomas, dentro de su medio ambiente, se nota de nuevo la perspectiva rítmica, como aquí en *IEM*:

“No podía decir si era que ella estaba pensando ahora en inglés o si el otro hablaba en español. Pero no había ya barreras de lenguaje. Por ello, cuando el orador pidió en inglés hacer algo en justicia para los negros, ella gritó en español...habría jurado que lo había dicho en inglés”.³⁴

Aunque aparece también en *UOBLN*, el vaivén es menos notorio. Los personajes secundarios se dirigen al protagonista en un discurso directo en inglés, y Antulio, en su monólogo interior narrado, lo considera en español. Este elemento del personaje bilingüe en los cuentos no afecta los estilos del discurso pero expande el modo de observar la historia.

Hay veces en *DEH* que el narrador cita los pensamientos de la protagonista y luego los interpreta. Se acentúa cuando ella piensa en la tristeza de su situación: “era una

piedra cuesta abajo. Mentira, ni siquiera piedra porque su miedo al aborto descubriría la falsedad de sus alardes de dureza”.³⁵

Este discurso indirecto capta la perspectiva del personaje, pero queda bajo el control del narrador. Otro ejemplo es cuando la protagonista reflexiona sobre su situación:

“Era fácil pensarlo...Olvidarse de nueve meses difíciles. Olvidarse de los tumbos en su vientre. Olvidarse de que, por lo menos, aquello le había pertenecido. Olvidarse de que pudo cambiar de rumbo...”.³⁶

La ventaja de este estilo es que permite al narrador evaluar y reflejar los hechos en los recuerdos del personaje y, también, sirve para ampliar el marco de la crítica, que aquel domina.

Pocas veces cede el narrador el punto de vista interno y, así, domina lo que se narra. Hay que admitir que esta dinámica de la perspectiva interna y externa y la combinación de discursos son características del cuento moderno. Los narradores aquí utilizan una variedad de métodos innovadores para presentar las historias del migrante de transición y de emigración, y logran situar la perspectiva del cuento puertorriqueño en la urbe y en la modernidad.

El narrador y la actitud: ¿cuál es su punto de interés?

Si el narrador nos relata la perspectiva externa e interna de los personajes para dejarnos observar la historia, entonces, la actitud demuestra la postura psicológica de estas figuras a través del narrador. Por otro lado, la personalidad del narrador se revela por lo que selecciona observar o ignorar, el juicio de valor que ofrece en diferentes situaciones, qué critica y qué opina, y cómo dirige los temas vinculados con las emociones en los relatos. Los comentarios sobre los aspectos de interés dan una perspectiva subjetiva a la historia presentada, la cual aparece en las modalidades de crítica. Las ideas dramatizadas que no expresan una actitud o una reacción, permiten hacer, por omisión, una interpretación libre fuera del relato.³⁷ Este recurso debe ser considerado como una manipulación por parte del narrador para generar reacciones que trasciendan lo narrado. Aunque los cuentos terminan, los temas tratados se continuarán desarrollando en otras obras.

En los cuentos de transición hay una variedad de temas significativos que expresa el narrador a través de la emoción y el sentimiento. Entre ellos se destacan la violencia, la diversidad racial, la tensión, la desesperación y la nostalgia. Se percibe el desespero y la ansiedad de la protagonista en *DVDLYUA* frente a la violencia que sufre, que es depravada y visceral. El narrador se refiere a su violación como un “desgarrón de infamia”, al describir la tortura que sufre su cuerpo al ser acuchillada por el rufián.³⁸ Este la tiene encerrada como castigo, y para que no se escape, la aferra, y “sujetándola por el pelo, le cruzaba la espalda desnuda [con la navaja] formando cuadros pequeños, como si preparara para el adobo un terso pernil...”.³⁹ Aún más, la crueldad se intensifica con la cura al decir que “la sangre empezó a brotar por las canalitas que formaban cuadros sobre

la carne, y el yodo cayó como una oleada de fuego sobre la espalda desnuda”.⁴⁰ Aunque el narrador no inserta una reacción de su parte, solo cuenta la descripción de este dolor que se siente, y el impacto de esta situación grotesca es intencional. El narrador quiere desafiar al lector a sentir lo que se narra. Otros escritores, como Franz Kafka (1883-1924), han utilizado esta técnica, mediante la que el narrador se concentra en algo tan absurdo que hace que los lectores sientan la emoción, el dolor o la desesperación. Se puede comparar al joven que se convierte en un insecto espantoso en su cuarto, en *La metamorfosis*, con la joven tirada en la cama con su espalda acuchillada, ya que de ella se dice que parece “un lagarto agonizando al sol”. En el relato de Kafka es la criada quien describe al escarabajo al decir: “Come on over, you old dung beetle!...Just look at the old dung beetle!”⁴¹

En *LCDMB*, la tensión que existe entre Miss Bunning y su amante se manifiesta en las miradas llenas de odio que este querido le dirige a ella, lo cual resulta en una atmósfera incómoda y de expectación. La vejez de ella la hace sentir intranquila y vulnerable y, una vez más, no hay reacción a la agresividad del hombre hacia la mujer, cuando el acto sexual, aunque consentido, es tortura, y deja a la mujer sin poderse mover. No obstante, el narrador, desde la distancia, nos hace saber cómo se siente la protagonista, al relatar que “no siente dolor ya. El dolor ha anestesiado el dolor y hace un esfuerzo sobrehumano por arrancar su mano crispada para echar hacia un lado el mechón de pelo...”⁴² Nuevamente, el narrador parece concentrarse en el dolor de la mujer maltratada y nos lleva de la mano para sentir la experiencia con ella.

Otro tipo de violencia también se exhibe en *EE*, pero esta vez ocurre entre los que tienen poder y los que no lo tienen. Esto concluye con un policía que mata al jefe de los

huelguistas del sindicato de obreros de la construcción sin valorar su vida como ser humano. Pero esta vez hay una reacción por parte de uno de los personajes secundarios: al pasar por el incidente en su Buick azul, una mujer joven maquillada grita cuando ve el cadáver en la calle y le cubre los ojos al muchachito rubio que la acompaña. Así se señalan las diferencias sociales en la ciudad, donde la pequeña burguesía ignora la posición de los proletarios.

El narrador vuelve a enseñar esta actitud hacia las clases sociales en *EEFDCHUN*, cuando se observa el enojo del padre al ver que los conductores en los carros que pasan por arriba del arrabal se quedan mirando la pobreza en que vive la familia del negrito Melodía. Aún más, mediante la colocación de las figuras, una arriba y otra abajo, se reafirma la posición del relator.

La emoción de los personajes se muestra en las expresiones y los gestos, como una sonrisa, una mueca o un movimiento de la mano. Otros sentimientos como la nostalgia, la pérdida de la inocencia y la desilusión dan a los cuentos un tono pesimista. No hay alegría en el ambiente sanjuanero, y se presentan situaciones irónicas, como la que se capta en *EEFDCHUN*, en la que el niño que gatea al lugar donde se va a encontrar con el otro niño de la sonrisa, en las aguas del caño, porque éste lo hace sentir bien, se tira a buscarlo, y así se convierte lo presentado en una situación trágica. También, en el mismo cuento, la frustración que siente el padre al reconocer la necesidad de tener que buscar trabajo para alimentar a su familia, lo impulsa a salir para volver con comida; al mismo tiempo está aliviado de no estar en la casa porque se siente “mejor cuando el ruido de los automóviles [ahoga] el llanto del negrito en la casucha”, y no tiene que escuchar el aullido del hambre que siente el niño.⁴³ En este cuento el narrador se enfoca en los

sentimientos de los personajes y los temas que provocan una reacción, como la pobreza y sus variantes.

La amistad es una emoción que se presenta en *Interludio* como parte de la personalidad de Luis, quien vive en el basurero municipal. Este personaje es descrito como un hombre cerrado e ignorante que no sabe leer ni escribir y que ha vivido en el mismo lugar durante veinte años. Pero al conocer a un niño que vive en un arrabal al cruzar la calle del basurero, éstos establecen una relación sana y se hacen amigos. Por un espacio de tiempo el hombre tiene un acompañante con quien puede hablar y a quien le puede enseñar y, así, alegrar su existencia, pero lo que comienza con sentimientos tiernos hacia otro ser humano se convierte en una angustia de horror y sufrimiento cuando el niño es atropellado. Se percibe un dolor fuerte, cuando se narra:

“Siente cómo la rabia le va oscureciendo el entendimiento. Siente cómo de sus labios contraídos surge un rugido. Quiere correr, desea poder estrujar en sus manos aquella sombra amarilla, que ahora está detenida en la carretera, asemeja a un monstruo sangriento. Quiere matar, destrozar. Pero no hace nada”.⁴⁴

Esta explosión emotiva, con el vaivén de la emoción de un extremo al otro, impresiona por su profundidad y resalta la expansión de la expresión del ser humano. Además, como técnica, interrumpe la monotonía de un relato lineal.

En *DVDLYUA*, el relato muestra a la protagonista sufriendo una serie de engaños, y el narrador relata la decepción. Comienza con su violación a los trece años por un hombre casado que luego la rechaza. La recoge una prostituta, que la vende a un rufián de la ciudad, y éste se la lleva para trabajar en un prostíbulo de San Juan. No hay sentimentalismo, pero lo que sí encontramos son los pensamientos negativos de la

vergüenza que siente la protagonista, principalmente cuando se encontró fuera del cuarto donde está encerrada, una vez que intentó escapar. La voz de su subconsciente narra cómo se siente desnuda y avergonzada ante las miradas de los otros. La decepción culmina en la personificación del arcángel Gabriel en la figura del rufián, Miguel, que le da una falsa ilusión de seguridad.

Dos temas de interés, muy distintos entre sí, se desarrollan en casi todos los cuentos de la Isla: la raza y el juicio de valor. En *EE* y *LCDMB*, el mulato y el negro se representan como individuos a los que hay que temer o, al menos, menospreciar. En el primer cuento no hay diferencia entre los obreros porque son “mulatos achaparrados con voz gruesa”, y se dice que “los que venían en el camión tenían aspecto idéntico al de los que estaban en la calle”, a los que se considera la chusma.⁴⁵ Estos son contrastados con la imagen de la mujer joven que le cubre los ojos al niño rubio. Semejante a esta descripción es el relato del cocinero negro y los otros isleños en el segundo cuento. Estos se muestran hostiles hacia Miss Bunning, que es rubia y de ojos verdes. Ella, antes de conocerlos, consideraba a los locales como “unos pobres caníbales”.⁴⁶ Se dice que cuando el amante negro de Miss Bunning se apoya en su pecho, el “olor acre a sudor de negro” le resulta repugnante.⁴⁷ Miss Bunning es una mujer de edad avanzada, con prejuicios raciales, y hay una intención satírica de condenarla al emparejarla.

En *DVDLYUA*, la raza se manifiesta en las imágenes del bien y del mal, que tienen la misma cara. El arcángel Gabriel es bueno y Miguel, el rufián, es malo, pero para la protagonista son intercambiables. Ambos tienen la “carne tan blanca, rubio de pelo rizo y los ojos verdes, labios color de rosa y una nariz pequeña y recta”.⁴⁸ Esta alusión a la raza en la esfera espiritual y carnal tiene sentido si se quiere inferir que la condena y la

salvación solamente pueden lograrse si uno pertenece a la raza blanca. Con esto quiero decir que la representación del bien y del mal en una sola raza elimina la existencia de otras posibilidades y crea una percepción de lo sagrado desde una perspectiva eurocéntrica. Este mismo sentimiento se puede atribuir a lo no sagrado, al no incluir otra perspectiva.

En *EEFDCHUN* e *Interludio*, la actitud hacia la raza negra se expresa a través del sentimentalismo. En el primero, el nombre del protagonista, Melodía, se acompaña del diminutivo “el negrito”, conocido en la Isla como expresión de cariño o ternura. Puede parecer una actitud paternalista, pero esta vez no creo que lo sea. Creo que el narrador selecciona a la familia negra para mostrar al habitante de la ciudad que vive en una miseria mayor debido a la modernización, y que se ha mudado a dicho lugar, en el fango del caño, debido al desplazamiento sufrido. El narrador no omite la explicación, ya que incluye a personajes secundarios, “dos mujeres de las afortunadas que vivían en tierra firme, sobre el fango endurecido de las márgenes del caño”, que relatan la historia en discurso directo.⁴⁹ Cuando el narrador no quiere involucrarse en algún tema y tampoco lo quiere omitir, algún personaje opina en discurso directo.

La cara de la humanidad en *Interludio* es el niño prieto con los ojos “grandes y quietos”, y los sentimientos apagados del protagonista cambian cuando lo conoce.⁵⁰ Antes era un hombre solitario y aislado, pero con la llegada del niño establece, como se ha dicho antes, una amistad, y se siente “vivir de nuevo”.⁵¹ Al ser atropellado el niño, vuelve a ser el hombre callado. Sus sentimientos son como un círculo que comienza con el desfallecimiento y al que le sigue la alegría y la ilusión, pero que termina regresando a la angustia y la desilusión.

En ambos cuentos, el uso del niño negro como objeto del optimismo es interesante, porque se le otorga un interés especial. Dentro de situaciones pésimas, se cuenta sobre una característica en particular del inocente niño negro, como en *Interludio*, en el que el niño tiene una buena disposición, pero pierde la vida por un acto fuera de su control que le lleva a la muerte. Se ha comparado al niño en *EEFDCHUN* con el personaje de Narciso en la mitología griega.⁵² Considero que esa asociación es superficial, porque el bebé no es egoísta como Narciso, y su inocencia lo separa de la crueldad del otro. El desenlace del mito de Narciso no es trágico, sino que es un castigo.

Me pregunto por qué el niño negro es elegido una y otra vez por el narrador para representar la tragedia urbana. En *EE*, el narrador describe cómo se protege al niño rubio de las imágenes violentas de un muerto tirado en la calle, pero el niño negro siempre es el recipiente de lo trágico. No existen muchos narradores que tengan interés en la temática del niño negro, pero sí existen escritores que escriben sobre adultos con temas afro-caribeños, como María Esther Ramos Rosado.⁵³ Además, no he encontrado a otros críticos que hayan escrito sobre esta cuestión o el simbolismo que pueda tener.

En los cuentos de emigración se seleccionan otros temas de interés. Algunos son similares a los que se tratan en la Isla y otros no. Se destacan el choque entre culturas, la discriminación racial, la frialdad e indiferencia, la violencia, la moralidad y la religiosidad. El clima, con el cambio de tiempo de las estaciones, también tiene un efecto sobre el narrador, al describir escenas en *DEH* y *UOBLN*.

En *UOBLN*, *IEM* y *LI* se observa la fricción que hay entre las culturas donde están establecidos los personajes migrantes. En *UOBLN*, el personaje principal, Antulio Gómez, se siente frustrado con su oficio como orador de duelos: está obligado a despedir

a difuntos anónimos con un elogio impersonal para ganar dinero, y así pagar el alquiler de un cuarto en un edificio administrado por la señora Bally, a quien le causa “casi repulsión”⁵⁴ tener que aceptar el pago.

En *IEM*, el estilo de la nueva cultura es lo que le molesta a la protagonista, ya sea por tener que viajar en metro o por el coraje que siente cuando la insultan y no sabe si es en broma o en serio. Cuando comienza el relato, la protagonista, Juanita, está de mal humor. El lector se entera cuando ella está saliendo del *subway* y se narra lo que piensa sobre el medio de transporte: ella “no acabaría nunca de acostumbrarse a [la] vida subterránea”.⁵⁵ Asimismo, el intercambio desagradable que tiene con uno de los transeúntes a la salida la deja estremeciéndose de rabia. Así es que el tono contestatario queda establecido desde el principio, y continúa a lo largo del relato.

En *LI*, el choque cultural tiene que ver con cómo se trata a las personas queridas que tienen limitaciones mentales, pero podría ser igualmente un pariente envejecido o un pariente convaleciente. El cuidar a la familia en el hogar es común en la Isla, y es una situación aceptada, especialmente entre las familias pobres. Poner a su hijo en una institución llena a la madre de angustia, pero, al mismo tiempo, la hija acoge con agrado la oportunidad de tener más libertad. El contraste de sentimientos se exhibe en la escena de la madre llorando y la hija llevándose al hermano de prisa. En este relato se presenta, por un lado, la impotencia y, por el otro, la esperanza de vivir de forma diferente. Lo que sí desea mostrar el narrador es que en la ciudad lo que existe es la indiferencia y que los personajes dentro de ella se trastornan por ello psicológicamente.

La discriminación racial en la cultura es el centro del malestar del relator en *IEM*, quien presenta la situación de los hombres negros condenados a muerte por tratar de

violiar a una mujer rubia. La protagonista siente la injusticia como si estuviera dirigida a ella. De hecho, en la Isla ella participaba en huelgas para el bien de los estudiantes y de sus compañeros actores, y allá se trataba de mejorar su propio grupo dentro de una mentalidad provinciana. En la gran ciudad su actitud evoluciona hasta adquirir una dimensión universal. Cuando se enfrenta a una injusticia, como los prejuicios raciales o relacionados con la lengua, su actitud alcanza una rabia amenazante. La emoción que siente al darse cuenta se narra desde el exterior, como se lee en el pasaje siguiente:

“Juanita empezó a sentir el calentón tremendo en la sangre. Era como una fogata que le subía y le subía. Tuvo que hacer un esfuerzo extraordinario para contener el fuego que acudía a sus labios.”⁵⁶

La emigración no la cambia, solo le intensifica el compás moral al estar en la metrópolis neoyorquina.

La violencia hacia la mujer es un tema obsesivo para el narrador, al que le interesa narrar las emociones psicológicas que le impactan. Los acontecimientos son desagradables y no se equilibran con el castigo del abusador. La omisión al señalar la brutalidad del temperamento masculino en *IEM* y en *DEH* me intriga, porque al no mencionarla, se resalta más la vileza. En *DEH* se presentan las emociones en forma de diálogo, pero se narran los gestos y los comportamientos que van con la emoción. Por ejemplo, cuando la ira de la protagonista, Nena, hace que no soporte más a su iracundo antagonista, Microbio, y aquella quiere que él se vaya de su apartamento; él no le hace caso, ella trata de pegarle con el tacón de su zapato, y su furia es evidente por sus “ojos coléricos”.⁵⁷ Además, se describe a la mujer como alguien que tiene deficiencias e imperfecciones, y es incapaz de controlar sus deseos y pasiones. Por eso, cuando el

hombre ataca brutalmente a la protagonista, el narrador lo describe sin comentar o dar importancia a la acción. Otro ejemplo sobre Nena es cuando rehúsa imponerse con firmeza a las insinuaciones sexuales de su abusador cuando éste se presenta. Esta situación ocurre cuando la protagonista piensa que quizás si ella se porta bien y se entrega a él, existe la posibilidad de formar una familia, que es lo que ella quiere. Pero el hombre no está interesado en ella de esa manera. Aún más, cuándo la mujer decide defenderse, la violencia en contra de ella empeora. Esta situación de la violación sin repercusiones o justicia se muestra también en *IEM*, cuando la protagonista, recién llegada a Nueva York, es violada. Tampoco esta vez hay castigo contra el violador, pero la omisión apunta a la indiferencia, aunque no de parte de la violada, porque ella siente tristeza; el narrador señala ese dolor con el deseo de la protagonista de casarse con “un velo blanco como una virgen”.

La idea de la absolución por medio de la religiosidad es otro tema que le interesa al narrador. Siempre es la mujer quien tiene que pedir perdón, porque parece que ella es la pecadora y la que necesita purificarse. En *DEH*, la protagonista sedujo a su maestro a los diecisiete años; ella lo narra así:

“Lo que para otra mujer no hubiera sido más que un riesgo, un acto impulsivo de la adolescencia, que con astucia hubiera yacido en el cajón de los accidentes gratos, (para) ella, sin embargo, había perpetuado la aventura, desperdiciando y embotando su impulsividad.”⁵⁸

Para ella, este acto confirma su culpabilidad. Lo que no se explica es por qué la redención o exculpación tiene que ocurrir en Nueva York y no en la Isla. El narrador parece implicar que el cambio de ambiente les ofrece la oportunidad de transformarse a

los que han venido a vivir a Nueva York.

La falta de un trato digno hacia el migrante es el sentimiento que se capta en *UOBLN*. La tristeza del protagonista se mide por las descripciones de su comportamiento ante la soledad y la estrechez sentidas en su apartamento. La iracunda señora Bally lo hace pensar en su posición de subordinado. El recibir un pago por orar en los duelos de hispanos desconocidos llena a Antulio de humillación, primero porque no fue su intención ocupar ese puesto, y segundo, porque necesita el dinero y no lo puede rechazar. El contar estos sentimientos le permite al narrador desarrollar la frustración del emigrante, en este caso, dentro de la ciudad, pero entre angloparlantes. En *EP*, la postura del narrador queda mayormente omitida, con la excepción de la preferencia por una bodega puertorriqueña frente a una irlandesa. En este cuento la nostalgia y la frustración se revelan más en el diálogo, y el narrador se abstiene de presentar su punto de interés.

El sentido de moralidad se justifica con la descripción de la aspiración de justicia que sienten los personajes. En *IEM* el deseo de justicia para los maltratados y de igualdad social empuja a la protagonista a participar en una manifestación. Luego piensa que “sentía que la justicia que habría de liberar a los ocho condenados le había devuelto su propia libertad.”⁵⁹

Al seleccionar este sentido moral de igualdad entre los humanos, tanto en la Isla como en Nueva York, se puede concluir que el relator es un comentarista crítico de la humanidad.

En *LI*, se elige narrar los pensamientos de Pipe como narrador testigo para expresar la crueldad a la que se enfrentan las personas con impedimentos mentales. El intento de lograr empatía por el personaje se destaca en la descripción de las emociones con los gestos y las expresiones, como cuando Pipe “hace pucheros” o cuando repite “sin que la

gente me haga burla”, señalando el dolor que siente al tener consciencia de lo que ocurre a su alrededor. Esta técnica de introducir a otro narrador con otra perspectiva junto al personaje con mayor limitación, muestra el deseo del relator de destacar una emoción especificada.

Esto concluye el examen de los aspectos de la actitud del narrador en los cuentos de transición y emigración. Como se ha visto, los temas del narrador insular y extranjero son diversos, algunos son universales y otros específicos a la emigración. No obstante, las técnicas usadas para relatar las ideas dentro de los diferentes espacios contribuyen a las particularidades con que el narrador divulga las historias. A continuación, se analizarán las semejanzas y las diferencias posibles en cuanto al narrador en el montaje de los cuentos.

El narrador: Semejanzas y Diferencias

Concluida la investigación sobre los diferentes aspectos del narrador, es de interés saber si hay semejanzas y diferencias entre los narradores de los relatos de transición y emigración, y cuáles son. Lo que sí es semejante en los narradores de ambos tipos de relatos son las ideas sobre el movimiento masivo de personas dentro y fuera de Puerto Rico. Según Rafael Falcón, los temas presentan crudamente el proceso migratorio del boricua en Nueva York, con su correspondiente experiencia de asimilación o desadaptación, pero añadido que esta descripción también se puede aplicar a la trayectoria migratoria del campesino a la ciudad de San Juan.⁶⁰ Estos relatos de transición y emigración conforman la primera ola de cuentos de emigración modernos y establecen patrones que utilizarán las generaciones literarias venideras. Esta sección recogerá los temas y métodos usados para comparar y comentar los relatos.

Dentro de los aspectos del narrador, como la voz, la focalización, la perspectiva y el ambiente, se encuentran los detalles de la historia de los relatos y los temas escogidos, que son muy similares. La ciudad de Nueva York se describe con palabras que hacen notar el ambiente puertorriqueño, como, por ejemplo, la descripción del Barrio Latino, con sus calles y actividades, y los apartamentos y los bares donde se reúnen los boricuas para pasar el tiempo. El panorama neoyorquino, como el del Parque Central, es neutral, y existe en la cercanía del barrio (éste se establece como periferia de aquel). Se logra captar el ambiente histórico del emigrante en la urbe extranjera; tal ambiente se expande, ya que se incluyen otras partes de la metrópolis, como la Avenida Madison, la calle Lexington y la 103. El ambiente sanjuanero está también limitado a sitios específicos, como los bares, el basurero municipal y el arrabal en el caño, pero son lugares cerrados.

Este encerramiento es una de las diferencias que existe entre los panoramas. Asimismo, los sitios donde se desarrollan las historias son deprimentes, y puede ser por eso que el narrador los describe desde la distancia: para neutralizar y no dramatizar ese elemento. Además, no lo hace porque sabe que tiene que ser escueto, a pesar de que es importante reconocer los nuevos ambientes. Pienso que las descripciones de San Juan muestran más fealdad que las de las calles neoyorquinas, y que hay menos objetividad en la selección, como se nota en la presentación de casuchas en el fango del caño y del prostíbulo.⁶¹ Cabe la pregunta de por qué es así.

Por otra parte, las voces externas se incluyen con más frecuencia en los cuentos insulares para mostrar y preservar la cultura isleña y para dar un tono caribeño a través de la poesía y los estribillos de canciones populares. No suele ocurrir eso con el narrador en Nueva York, pero lo que sí se selecciona para aportar el aspecto cultural es el uso del inglés y el bilingüismo. De esta manera, se enfatiza que los personajes se encuentran en un escenario extranjero. Mientras que la descripción del ambiente se narra de una forma similar (mediante el distanciamiento), en cuestiones de cultura el narrador es menos retirado en los cuentos de la Isla, ya que introduce elementos de la cultura popular y deja que el idioma, uno de los obstáculos más presentes para los emigrantes en Nueva York, sea la marca cultural neoyorquina.

Otro aspecto en que se asemejan los narradores es en el uso de objetos, como el espejo y las aguas del caño (que, al reflejar el rostro del niño se asemejan a un espejo también), para dar otra dimensión a las figuras, y crear otros planos en donde describirlas. Al usar el reflejo para describir las expresiones de la cara de los personajes como un retrato fijo, se altera el original. Esto se puede interpretar de forma no visual, esto es, con la valoración del sonido. Si se explica con esta terminología se puede comparar con las acústicas del eco que se alteran para

ampliar la resonancia. Me parece una técnica innovadora.

En cuanto al ritmo de tiempo, el narrador se vale de las digresiones en los dos lugares. Esto se usa varias veces dentro del relato, como en *IEM*, cuando la protagonista, durante su breve caminata hacia el lugar donde se va a encontrar con su novio, recuerda las muchas razones por las cuales se encuentra en Nueva York. Estas digresiones constan de interrupciones, como cuando se repite una frase, para advertir al lector que va a cambiar el plano del cuento. En *IEM* se trata de la frase sobre la carretera, y en *DEH* cuando se alude a las hojas cayendo del cielo. Se puede decir que este uso del ritmo de tiempo se parece al de otros narradores, como los de William Faulkner, porque éste “arregla planos de tiempo en el pasado para investigar las complejidades de las relaciones humanas y las tensiones del mundo contemporáneo”, según comenta Joan Rea Boorman⁶², como se puede observar en *Una rosa para Emilia* (1930).

Todos los cuentos usan determinado ritmo de tiempo, pero las digresiones, como he dicho, dominan. La pausa con comentario es una de las formas en que se introduce la digresión, como en *IEM*, *DEH* y *DVDLYUA*, porque crea una tensión y una expectativa acerca de lo que se va a narrar. Además, esta técnica permite que el narrador pueda explorar episodios ocurridos en la Isla cuando los personajes están en Nueva York, y viceversa; la técnica une los dos sitios y muestra la posibilidad del emigrante de estar presente en los dos lugares en el mismo relato. En cuentos anteriores sobre el emigrante interno, donde el puertorriqueño se traslada del campo a la ciudad isleña, se incluye la transferencia a dos lugares, y ahora, en los ejemplos mencionados, se extiende ese traslado.

Las técnicas para enfocar son las mismas en ambos ambientes. El lente retirado

describe los movimientos del personaje dentro del ámbito en que se encuentra y cómo reacciona, mientras que el lente estrecho se dedica a enseñar los gestos y las particularidades. La diferencia entre los cuentos insulares y los neoyorquinos, según el uso del lente estrecho, establece lo que el narrador decide enfatizar. En el primer caso, como en *Interludio* y *EE*, se narran las idiosincrasias, las manías y las obsesiones de los personajes, mientras que en el segundo, se relatan detalles de lo ajeno, como las avenidas y las vestimentas, como en *IEM*, *DEH* y *UOBLN*. El lente retirado es similar en ambos sitios porque lo que el relator quiere que se observe son los panoramas urbanos, y a pesar de que los detalles son diferentes (los mencionados edificios, bares, el cementerio en Queens o el basurero municipal en San Juan), estos representan la estructura de la urbe y, al describirlos desde cierta distancia, se realiza un retrato amplio del trasfondo. No obstante, existe una diferencia particular, y es que en las escenas de San Juan no hay precisión. Con la excepción del arrabal en el caño en *EEFDCHUN*, no se demarcan los sitios, como la calle donde se encuentran los huelguistas en *EE*, el prostíbulo en *DVDLYUA* o el bar en *LCDMB*, y no se conoce su ubicación precisa en la ciudad. En cambio, en Nueva York, el narrador anota que la protagonista de *IEM* camina por la Avenida Madison o que los personajes de *EP* salen del “*subway*” en la calle 103.

En cuanto a la retrospectiva, como se ha dicho, el narrador aclara y amplifica el trasfondo de la historia de los personajes y del lugar y se expande el marco narrativo. Esta técnica es muy similar a la digresión en el ritmo de tiempo, tanto por la ruptura de la cronología lineal de la historia como por el cambio de plano de la situación, y se usa de una forma semejante en ambos tipos de cuentos. Por ejemplo, cuando se relata el maltrato de las mujeres en *IEM*, *DVDLYUA* o *DEH* en el plano presente de la historia, se

narran los recuerdos de sus violaciones y, por la actitud del narrador, podemos inferir que ellas se dejan tomar.

En *DEH*, el recuerdo de la protagonista gira sobre la anticipación de los acosos sexuales de su maestro para ella seducirlo primero. En *IEM*, la protagonista pierde su virginidad con un extraño con quien ella toma unos tragos en Nueva York, y quien presupone que ella es una prostituta; mientras que en *DVDLYUA*, la joven inocente de trece años es violada por un hombre casado que la seduce y luego se burla de ella, sin importar que sus padres la echen de la casa por la ofensa. La única que rechaza los acosos sexuales que le hace su patrón es la criada mulata en *EE*, pero se relata que él no se da por vencido y que lo va a volver a intentar.

En *LCDMB*, la fantasía sexual es lo que se relata en algunos de los recuerdos de Miss Bunning, al ser ella una mujer mayor tratando de sentir pasión a través de la imaginaria consumación sexual con un joven admirador. En las dos ciudades, la retrospectiva se enfoca principalmente en la mujer y la sexualidad. El tema de la mujer como víctima es uno de los que se expresan en la retrospectiva, pero en algunos casos aquella adquiere más determinación y control, como en *IEM* y *DEH*, en el plano narrado. Otros temas, como la nostalgia, también aparecen, pero como parte intrínseca de la historia de emigración.

La perspectiva da un punto de vista exterior y uno interior. El discurso narrativizado se usa de igual forma en los cuentos, ya que se concentra en el ambiente y en el estilo behaviorista de los personajes. Los relatos lineales son similares, y usan este método con más frecuencia, como en *EP*, *LI* e *Interludio*, donde el narrador domina y da su punto de vista desde el exterior de los personajes.

El monólogo interior narrado se usa con frecuencia, y el relator no les cede la palabra a los sujetos, sino que narra los pensamientos y a veces los interpreta, como en *DVDLYUA* y *DEH*. La excepción está en *LI*, con Pipe, que narra en la primera persona, usando el monólogo interior en el estilo de corriente de consciencia. Esto le permite comunicar desde el libre albedrío y, así, dar a conocer sus deseos. Este último cuento es el único que tiene una figura que no está controlada a la distancia, y resulta que el personaje tiene limitaciones mentales, lo cual supone casi una declaración por parte del narrador, referida a que a algunos de los personajes hay que dejarlos expresarse por su cuenta. Cuando no existe esa figura, el narrador se esconde y usa la ambigüedad para revelar aspectos de la historia desde el trasfondo. Estas técnicas dan interés al relato, ya que abren otras posibilidades al punto de vista. Sin embargo, la semejanza está en el uso del monólogo interior narrado.

Concuerdo con María Caballero, quien al referirse a la narrativa de René Marqués, afirma que “el puertorriqueño demuestra su modernidad al enriquecer la obra con fluctuación generada por el continuo trasvase del punto de vista del narrador al protagonista en un juego de focalizaciones.”⁶³ El aspecto psicológico y cultural de los protagonistas desarrollado por el narrador crea la transparencia necesaria para apreciar, en este caso, el tema de la emigración. No solamente se encuentra en los cuentos de Marqués, sino también en aquellos donde el narrador desea contraponer el ambiente con la situación de los personajes.

Otro elemento similar es el uso del bilingüismo para mostrar la discordancia entre las dos culturas a las que se enfrentan los personajes. Se establece que algunos de los protagonistas conocen ambos idiomas en los cuentos de emigración, como en *IEM* y

UOBLN, porque no se cuestionan las palabras en inglés, y se infiere la habilidad lingüística que tiene el narrador, como una de sus características. La diferencia en cuanto al idioma se observa cuando el narrador está en Nueva York y el inglés parece suponer una irritación o molestia, mientras que cuando se usa en la isla, sirve de trasfondo. Aún más, en *LCDMB*, la voz externa presenta unos estribillos en inglés y el narrador ni siquiera le da importancia, además de comentar sobre el contexto en español.

Hasta aquí, los aspectos del narrador son más similares que disímiles en las técnicas usadas, pero en el aspecto de la actitud, las versiones de los temas son diferentes. La psicología del narrador se rige por lo que selecciona y por lo que omite, lo cual controla el tono y la atmósfera del relato. Los temas se repiten en ambientes semejantes, pero con particularidades e interpretaciones diferentes. En casi todos los cuentos se narra sobre la violencia, la raza, la justicia, la fantasía, la religiosidad, la pobreza, la impotencia, la nostalgia y la inconformidad, y cada narrador desarrolla estos temas dentro de situaciones variadas. Por ejemplo, cuando la mujer es la figura central, su personalidad se manifiesta desde su interior con pensamientos que dependen de su historia. El maltrato hacia la protagonista, otro tema constante en los dos ámbitos, se lleva a cabo en sitios cerrados y oscuros, como los cuartos que parecen de tortura en *DVDLYUA*, *DEH* y *LCDMB*, y con fines diferentes. Una pregunta que me hago es por qué en varios de los relatos el narrador se obsesiona con el abuso contra las mujeres y no elige o selecciona condenar al abusador. Lo obvio sería deducir que quiere destacar los temas de la opresión o del poder, pero pienso que es una forma intencional de dar más profundidad a la figura femenina, ya que en representaciones anteriores en la literatura esta carecía de dimensión. En *DVDLYUA* y *DEH* los hombres que violan a las mujeres son de la Isla, y

en *LCDMB* e *IEM* no lo son. El narrador desea mostrar neutralidad hacia el que ejerce violencia, ya sea en contra de las mujeres o en la violencia de la calle, como en *EP* y *EE*, donde se aniquila a dos personajes a balazos. El discurso directo se usa para dar las explicaciones sobre la violencia, y lo único que sí hace el relator es evocar los sucesos con expresiones y lamentos.

El tema de la raza se presenta de distinta manera en los cuentos de transición y de emigración. El negro en la Isla es representado a veces como personaje secundario o como tipo marginado. En *EEFDCHUN* e *Interludio* existe como un menor de edad inocente y gracioso, y en *LCDMB* y *IEM*, parece una figura amenazadora. La figura sensual de la mulata sirvienta en *EE*, enciende involuntariamente la lujuria de su patrón, y éste se enfada cuando ella rechaza sus groserías. En los cuentos insulares, la raza se expresa más en forma de diferencias sociales y económicas. Cuatro de los cinco cuentos isleños tienen personajes negros, y todos ellos son pobres, tienen trabajos de baja categoría, o son amenazantes o graciosos. Por otro lado, en Nueva York lo que existe es la discriminación racial o étnica hacia los emigrantes puertorriqueños, y por eso la acción se narra dentro del círculo protegido del Barrio Latino. No obstante, cuando toca relatar fuera de este ambiente, se exhibe el prejuicio, como ocurre en *IEM* o *EP*. Así que la actitud del narrador hacia la raza es distinta y depende del ambiente en que se encuentra. Por un lado, existe el ostracismo social y por otro la discriminación racial o étnica. Sin embargo, vale mencionar que el narrador sí condena claramente la injusticia que se va a cometer en contra de unos americanos negros a los que van a encarcelar por motivos racistas, y no hay ambigüedad en su manejo del tema.

En algunas de las historias en ambas ciudades, como en *DVDLYUA*, *LCDMB*, *DEH*,

IEM, EE y UOBLN, se plantea una situación de índole moral. En vez de una moraleja explícita, se deja que el lector interprete la lección de las acciones de los personajes según su propia ética. Por ejemplo, en *DVDLYUA*, el abuso contra la mujer se presenta en paralelo con una visión espiritual de un ángel; en *DEH*, las hojas que caen del cielo con un texto religioso implican la salvación de la protagonista, y en *IEM*, la ruptura se establece entre un personaje asimilado y otro recién llegado que mantiene los principios morales de la Isla.

La impotencia que sienten los personajes es otro de los temas de los relatos y aparece más en los cuentos de emigración que en los de transición. En *LI, UOBLN y EP*, el narrador da a entender que los protagonistas quieren progresar en Nueva York, pero lo encuentran muy difícil debido a una combinación de circunstancias, como el choque entre culturas, la falta de empleo, el idioma y la inseguridad. Pero la empatía hacia otro ser humano y el deseo de ayudar a otros emigrantes en la ciudad neoyorquina florecen y las emociones no se narran desde la distancia. Por otra parte, en los cuentos insulares, la desilusión y el existencialismo son los sentimientos, tal como en *DVDLYUA, EEFDCHUN, LCDMB, EE e Interludio*. La situación de la protagonista en el primer cuento es trágica debido a que su encierro no tiene remedio; una vez durante el encierro intenta escaparse, el rufián se aparece cuando estaba en la puerta de la guagua en la que ella se quería fugar. El castigo, una cuchillada en la espalda, la deja tendida en el catre. En *EEFDCHUN*, el niño protagonista que se mira en las aguas de un caño y se tira al agua sencillamente porque quiere ir a buscar al otro niño sonriente, refleja la falta de atención hacia los bebés y su escaso valor en un ambiente de miseria, lo cual se reitera en *Interludio*. Allí, un hombre que vive durante veinte años en un basurero, sin contacto

humano, tiene la oportunidad de reconectar con otro ser humano, el niño del arrabal, pero la amistad termina cuando este es atropellado. El narrador no quiere ofrecer ninguna esperanza: el fatalismo es el eje en los cuentos de transición. Todo es futilidad, porque al final todo termina en el fracaso o la muerte.

Sin embargo, en el caso de los cuentos de emigración, casi todos concluyen con la idea de que la vida es difícil, pero hay posibilidades nuevas cada día. Este es el sentimiento que se narra al final de *IEM*, cuando la protagonista siente que por sus acciones todo se va a mejorar:

“El aire fresco le daba ahora una rara sensación de alegría. Sentía que la justicia que habría de liberar a los ocho condenados le había devuelto su propia libertad. Y echó a andar calle abajo. El reloj de una farmacia marcaba las doce. Y ella, al ver las dos manecillas juntas, hizo instintivamente la señal de la cruz”.⁶⁴

Para ella, aunque está en un ambiente nuevo, los valores que lleva dentro de sí le van a servir para enfrentar los obstáculos que se le presentan.

Considero que los temas narrados que he mencionado son los que se destacan más en los cuentos. Existen otros, como la nostalgia, la indiferencia y la perseverancia, pero son menores. Al narrador no lo considero irónico ni exagerado o sarcástico, sino confiable, con empatía, y aunque es dominante, es a la vez agradable. Cumple su tarea, la de guiar el cuento por el panorama urbano de Nueva York y de San Juan con los personajes y la trama, e incorpora técnicas innovadoras parecidas en los dos ámbitos. Como mencioné anteriormente, el narrador usa el pronombre personal en la tercera persona porque le da más control; en los relatos y la descripción del escenario siempre incluye detalles

culturales significativos para comprender el trasfondo donde se lleva a cabo el relato. El distanciamiento es más pronunciado en los cuentos de emigración y más recogido en los de transición. La cultura popular puertorriqueña es un aspecto de más interés en los relatos de la isla, mientras que en el exterior, la cultura se concentra en el Barrio Latino y el contacto con la cultura extranjera que se manifiesta en las afueras de ese límite. La perspectiva interna se trabaja más en los cuentos insulares tratados en este estudio, aunque la retrospectiva la utiliza el narrador para situar la subconsciencia de los personajes de Nueva York en la Isla. Cuando los personajes en Nueva York piensan en la Isla a través de una retrospectiva, es en su consciencia que la perspectiva interna se conecta con Puerto Rico.

Los cambios insulares, que tuvieron el efecto de crear inseguridades y amenazas en el nuevo ambiente, animaron a los que se dedicaban al género a integrar técnicas nuevas para imitar la inestabilidad del período.⁶⁵ Al pasar las situaciones a la ciudad, las formas de contar se expanden y, aunque la omnisciencia típica de épocas anteriores sigue presente, ahora se acompaña de otras estrategias en cuanto a la voz, el enfoque, la perspectiva y la actitud. Si bien los relatos son breves, tienen mayor contenido, y el narrador, siempre conductor, se vale de herramientas adicionales para profundizar lo narrado. Estos métodos, muy semejantes en ambos tipos de cuentos, modernizan el relato puertorriqueño, y cualquier estudio sobre este género comprobará que las técnicas observadas aquí se incorporan en la cuentística de las generaciones siguientes.

Por lo tanto, dentro de los cuentos de la emigración y la transición existen semejanzas en los métodos abordados por el narrador para contar las historias. La variedad de técnicas y estilos para estructurar el relato, permite al relator ahondar en distintos

aspectos, como el ambiente, los personajes y los temas. Se ha analizado las similitudes y diferencias entre estas técnicas usadas, y no cabe duda de que el narrador ha mantenido el control sobre los elementos que constituyen el cuento. Además, éste logra presentar al lector una voz fiable, una perspectiva profundizada y unos temas relevantes al trastorno poblacional en la década del cincuenta en Puerto Rico.

Notas

- ¹ Anderson Imbert, Teoría y técnica del cuento 220.
- ² Véase la explicación del término discurso behaviorista, en Caballero Wangüemert, 77-79.
- ³ Véase James Joyce, A Portrait of the Artist as a Young Man ed. John Paul Riquelme (New York: W.W.Norton & Company, 2007) 5-224.
- ⁴ Dorrit Cohn, Introduction 6.
- ⁵ Cohn 7.
- ⁶ Cohn llama al monólogo interior narrado "*the narrated monologue*" 213.
- ⁷ Anderson Imbert, Teoría y técnica del cuento 221.
- ⁸ Vivas 232.
- ⁹ Vivas 233.
- ¹⁰ Vivas 231.
- ¹¹ Vivas 232.
- ¹² González, "En el fondo del caño..."156.
- ¹³ González, "En el fondo del caño..."154.
- ¹⁴ González, José Luis, "El escritor", Ciudad Seva, ed. Luis López Nieves, ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/pr/gonzalez/el_escritor.htm
- ¹⁵ González, "El escritor"
- ¹⁶ González, "El escritor"
- ¹⁷ González, "El escritor"
- ¹⁸ González, "El escritor"
- ¹⁹ Vivas 233.
- ²⁰ Marqués, "Dos vueltas..." 61.
- ²¹ Marqués, "Dos vueltas..." 64.
- ²² Marqués, "Dos vueltas..." 60.
- ²³ Marqués, "La crucifixión..."160.
- ²⁴ Marqués, "La crucifixión..."166.
- ²⁵ González, "El pasaje" 95.
- ²⁶ Braschi, Metrópoli 160.
- ²⁷ Soto, "Dios en Harlem" 56.
- ²⁸ Soto, "Los inocentes" 165.
- ²⁹ Soto, "Los inocentes" 171.
- ³⁰ Soto, "Los inocentes" 165.
- ³¹ Marqués, "Isla en Manhattan" 80.
- ³² Marqués, "Isla en Manhattan" 81.
- ³³ Mieke Bal ofrece una explicación de las características del ritmo en el género narrativo en Narratology: Introduction to the Theory of Narrative, donde lo presenta según la alternancia del tiempo de la fábula (Time of Fabula) con el tiempo del cuento (Time of Storytelling) 102. El ritmo al que me refiero aquí es la sonoridad que existe en el discurso interior.
- ³⁴ Marqués, "Isla en Manhattan" 83.
- ³⁵ Soto, "Dios en Harlem" 58.
- ³⁶ Soto, "Dios en Harlem" 58.
- ³⁷ Véase Anderson Imbert 85.

- ³⁸ Marqués, “Dos vueltas...” 62.
- ³⁹ Marqués, “Dos vueltas...” 72.
- ⁴⁰ Marqués, “Dos vueltas...” 72.
- ⁴¹ Kafka, Franz. The Metamorphosis and Other Stories. Trans. Donna Freed. (New York: Barnes & Noble Books, 2003) 7, 41.
- ⁴² Marqués, “La crucifixión...” 159.
- ⁴³ González, “En el fondo del caño...” 156.
- ⁴⁴ Vivas 236.
- ⁴⁵ González “El escritor”
- ⁴⁶ Marqués, “La crucifixión...” 164.
- ⁴⁷ Marqués, “La crucifixión...” 168.
- ⁴⁸ Marqués, “Dos vueltas...” 64.
- ⁴⁹ González, “En el fondo del caño...” 157.
- ⁵⁰ Vivas 234.
- ⁵¹ Vivas 234.
- ⁵² La idea del mito de Narciso en comparación con Melodía en *EEFDCHUN* se encuentra en Lecturas puertorriqueñas: prosa de Margot Arce de Vázquez y Mariana Robles de Cardona, 406.
- ⁵³ Ramos Rosado, María Esther, La mujer negra en la literatura puertorriqueña: cuentística de los setenta. (San Juan: Editorial de la UPR, 1999, 2003) 5-25.
- ⁵⁴ Braschi, “Una oración...” 163.
- ⁵⁵ Marqués, “Isla en Manhattan” 73.
- ⁵⁶ Marqués, “Isla en Manhattan” 86.
- ⁵⁷ Soto, “Dios en Harlem” 7.
- ⁵⁸ Soto, “Dios en Harlem” 77.
- ⁵⁹ Marqués, “Isla en Manhattan” 87.
- ⁶⁰ Rafael Falcón, La emigración puertorriqueña a Nueva York en los cuentos de José Luis González, Pedro Juan Soto y José Luis Vivas Maldonado (Nueva York: Senda nueva de ediciones, 1984) 13.
- ⁶¹ Este caño, probablemente el que conocemos como el Caño de Martín Peña, es el cuerpo de agua que conecta la Laguna San José y la bahía de San Juan. Empezaron a llegar a él los desplazados empobrecidos de los campos a San Juan durante la década del treinta, por la destrucción de la economía agrícola, y a establecerse en los márgenes del caño, a construir viviendas en medio de manglares y a veces dentro del agua. Los marginados en la ciudad, también bajo una precaria situación económica, eran afectados por el trastorno.
- ⁶² Joan Rea Boorman, La estructura del narrador en la novela hispanoamericana contemporánea (Madrid, Miami, New York, San Juan: Hispanova de ediciones, 1976) 125.
- ⁶³ María Caballero Wangüemert, La narrativa de René Marqués (Madrid: Editorial Playor, 1986) 282.
- ⁶⁴ Marqués, “Isla en Manhattan” 87.
- ⁶⁵ Ayala, César J. y Rafael Bernabe, Puerto Rico in the American Century (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2007) 179.

Conclusión

Al indagar en los aspectos del narrador en los cuentos con la temática de la emigración y la transición, aparecen semejanzas y diferencias en el modo de presentar estos fenómenos, que generaron un gran trastorno emocional y psicológico en el pueblo puertorriqueño. Esta época creativa, entre 1948 y 1968, cuyos escritores se conocen como la generación del cincuenta, produjo autores que innovaron la técnica y el estilo para documentar el éxodo del jíbaro borinqueño a la ciudad capital y al arrabal, y luego a la urbe neoyorquina. Durante el corto espacio de tiempo, desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta finales de la década del sesenta, el tema de la emigración no se cultivó entre los autores insulares tanto como lo hicieron Pedro Juan Soto, José Luis González y René Marqués. El cuento fue el vehículo de más éxito para llamar la atención sobre la dispersión puertorriqueña. En este análisis, como hemos visto, los cuentos escogidos tienen en común las características de la ciudad que se presentan, entre ellas los diferentes espacios físicos y geográficos, amplios o reducidos; los personajes angustiados, los temas del existencialismo, el bilingüismo, además de los problemas que se asocian con ello, y otras preocupaciones de esta índole.

En el caso de la voz y la focalización, el narrador domina tanto en lo que ocurre en la realidad exterior, ya sea con el personaje o el ambiente, como con la perspectiva interior y la actitud. La tercera persona es la más mostrada en los cuentos. Esta elección parece ser necesaria por la intención de querer trabajar a fondo el ambiente y el reto de la emigración. El narrador nos lleva de la mano para enseñar y relatar este nuevo panorama al que se enfrenta una parte de la población puertorriqueña en movimiento, y lo hace sin tener una actitud subjetiva exagerada, sus comentarios no son plataformas de persuasión.

Incluye las voces externas de la cultura popular más en la Isla que en la urbe neoyorquina; introduce la lengua inglesa y su aparición en la cultura, la lucha de la asimilación, y otros dilemas de la experiencia urbana. Debido al estatus político puertorriqueño, que permite la ida y venida desde la Isla a Nueva York, no se puede saber si el cambio narrado es una añadidura a la cultura o una transformación, porque el puertorriqueño puede existir en los dos centros y mantener su identidad, como se ha visto.

Se describen con un realismo depresivo a los protagonistas y a los personajes secundarios como residentes urbanos, y se exhiben las dificultades a las que se enfrentan en los ambientes. Se dividen casi por igual como protagonistas al hombre y a la mujer, y el negro, como personaje secundario, es más pronunciado y destacado en los cuentos de la Isla.

En la focalización, la retrospectiva es la técnica que más se emplea para ampliar el marco de los relatos y para aclarar las situaciones en que se encuentran los personajes. Esta sirve para conectar la imagen de la Isla con las tramas en Nueva York y, del mismo modo, a los habitantes de San Juan con la parte de la isla de donde vinieron, ya sea de los campos o de algún arrabal o calle sanjuanera, como vimos en *EE*. Este proceso pone al narrador en distintos ámbitos (el urbano y el del campo) para presentar una óptica realista del ambiente.

La perspectiva sigue teniendo aspectos del narrador omnisciente que conoce toda la historia de antemano. Esto se refleja en los cuentos que tienen un formato lineal, donde se utilizan el discurso narrativizado y el discurso behaviorista. Pero las técnicas innovadoras usadas por el narrador para ahondar en el punto de vista mental de los personajes revelan un sistema nuevo en el relato moderno. Esta estrategia, que nos guía a

través de las reflexiones psicológicas y el monólogo interior de los protagonistas, nos enseña el lado cerebral de la historia y, aún más, lo meta-cognitivo, como sucede en *IEM*, con su análisis narrado sobre lo bilingüe.

Comenté anteriormente que aparecen otras técnicas nuevas como la fluidez de consciencia y la ambigüedad. En ambos casos, el narrador cambia el punto de observación. En la primera técnica, se une con uno de los personajes para narrar en primera persona. En la segunda, desaparece y deja que los signos de interrogación o exclamación indiquen que se ha escondido, de modo que su intervención no es obvia cuando se relatan las opiniones. El uso de estas técnicas por parte del narrador es una de las iniciativas más novedosas en los cuentos. No considero que esto sea una oposición en la forma en que se cuenta, sino que enriquece y engendra más profundidad, además de dar contexto al personaje en el relato. En generaciones literarias previas, el narrador se concentraba más en el desarrollo del ambiente y los comportamientos de los protagonistas.

La ruptura que sí existe en la cuentística que se inicia en este período se encuentra en los temas seleccionados por el narrador y en el hecho de que elige el espacio de la ciudad para contar. Se le otorga al narrador la oportunidad de escudriñar los males sociales que existen en este espacio y se complica más la situación con la llegada de emigrantes que no saben adaptarse a la urbe hostil. Antes, en el cuento puertorriqueño, las situaciones se desarrollaban en el ambiente rural o agrícola: se trataba de historias costumbristas, estampas criollas. Con la amenaza de la industrialización, otras ideas dramatizadas se desarrollan en los dos tipos de cuentos, como la desilusión, la raza y la clase social, el poder, la violencia, la violación de la mujer, el existencialismo, la salvación y la fantasía.

La diferencia entre ellos va a ser en el tratamiento de los temas, como ya se ha discutido. El tratamiento de la raza en Nueva York enfatiza la discriminación racial o étnica, y en la Isla lo que se subraya es la relación entre las clases sociales y el rebajamiento del negro. Asimismo, los temas existencialistas se desarrollan de una forma diferente, porque en la Isla el tono sugiere fatalismo y tragedia, mientras que en Nueva York, a pesar de las dificultades, hay un tono que remite a la lucha por la supervivencia y por subsistir. Se enfatiza en la Isla la cultura popular y en Nueva York el choque entre la cultura extranjera y la lengua. Se puede agregar que el enfoque abierto capta más el ambiente en los cuentos de emigración, mientras que el encerramiento se percibe más en los cuentos isleños. Pienso que la apertura ocurre por la necesidad de ampliar el escenario del imaginario puertorriqueño al narrar sobre las calles, los parques y la salida del metro en Nueva York. Mientras que en la Isla las particularidades del panorama exterior no tienen el mismo significado y los detalles de los cuartuchos, el interior de los apartamentos o arrabales despiertan más interés.

Como ya se ha observado, son más las semejanzas que las diferencias presentes entre los narradores. La ciudad es el ámbito favorecido. Las técnicas innovadoras se repiten, como la retrospectiva, el monólogo interior narrado, la fluidez de consciencia, el bilingüismo y lo metacognitivo, la metaficción, y por supuesto, también se repiten los temas.

Se logra resaltar aquí a los escritores isleños que promovieron los primeros cuentos urbanos y modernos de la emigración y la transición, en español, antes de que lo hicieran los escritores que emigraron en la primera mitad del siglo XX. Tiempo después, con la misma temática, se publicarán en inglés los cuentos de estos neoyorquinos

puertorriqueños, como El Bronx Revisited (1976) y In Nueva York (1977) de Nicholasa Mohr; Family Installments (1982) de Edward Rivera, y Stories from El Barrio (1978) de Piri Thomas, por mencionar algunos. Así se logra narrar la historia de uno de los eventos más tumultuosos en el panorama puertorriqueño, el cual tuvo lugar durante un corto plazo de tiempo.

Con este análisis, se aportan nuevos elementos a la crítica de los cuentos de la emigración. Se destacan los temas iniciados por esta generación, que se siguen desarrollando, y se señala la ampliación que ella aporta al cuento puertorriqueño con las ideas nuevas en este período. El futuro de este tema en generaciones literarias venideras es difícil de adivinar, porque la trayectoria de las masas humanas de Puerto Rico a Nueva York ya ha cambiado. La nueva emigración de los años 90, el éxodo hacia la Florida, no presentará los mismos obstáculos y dificultades sobre los cuales escribieron los autores de la generación del cincuenta. Los temas ahora se exploran en inglés, y opino nuevamente que estos formarán parte de la cuentística isleña. Pienso que es así porque se trata de una extensión del panorama histórico y social, y se cuenta a partir de una experiencia que se origina en la isla y regresa a la Isla. Seguirá siendo el narrador el conductor de las historias, pero tendrá que desarrollar otros personajes que antes se consideraban marginados para ofrecer una perspectiva diferente de los mismos temas en los cuentos urbanos de emigración.

No creo que se haya explorado suficientemente la figura del narrador ni del otro elemento básico de la estructura del cuento, el desenlace, en las letras puertorriqueñas, dentro de esta temática de la emigración. Creo que este tema seguirá siendo de interés para los cuentistas de las próximas generaciones, y espero que mi trabajo aliente a otros

críticos a continuar el estudio del texto según las estructuras narrativas del cuento.

Bibliografía

- Abbott, H. Porter. The Cambridge Introduction to Narrative. Cambridge: Cambridge UP, 2002.
- Aguilera, Malta, and Manuel Mejía Valera. El cuento actual latinoamericano. Mexico City: Ediciones de Andrea, 1973.
- Alazraki, Jaime, et al. El cuento hispanoamericano ante la crítica. Madrid: Castalia, 1981.
- Alter, Robert. Imagined Cities: Urban Experience and the Language of the Novel. New Haven: Yale UP, 2005.
- Altman, Rick. A Theory of Narrative. New York: Colombia UP, 2008.
- Alvarez-Curbelo, Silvia y María Elena Rodríguez Castro, eds. Del nacionalismo al populismo: cultura y política en Puerto Rico. Río Piedras: Decanato de Graduados e Investigación, Recinto de Río Piedras, UPR: Huracán, 1993.
- Anderson, Benedict. Imagined Communities. London: Verso, 2006.
- Anderson Imbert, Enrique. Spanish American Literature: A History. Trans. John V. Falconieri. Detroit: Wayne State University P, 1963.
- . Teoría y técnica del cuento. 2da ed. Barcelona: Ariel, 1996.
- . Escritor, texto, lector: ensayos. Buenos Aires: Corregidor, 2006.
- and Eugenio Florit. Literatura hispanoamericana: Antología e introducción histórica. New York: Holt, Rinehardt and Winston, 1960.
- and Lawrence B. Kiddle. Veinte cuentos hispanoamericanos del siglo XX. New York: Appleton-Century-Crofts, 1956.
- Appel, René, and Pieter Muysken. Bilingüismo y contacto de lenguas. Barcelona: Ariel, 1996.
- Arana de Love, Francisca. La novela de Puerto Rico durante la primera década del Estado Libre Asociado (1952-1962). 2da ed. Barcelona: Vosgos, 1976.
- Arce de Vázquez, Margot. Obras Completas. Ed. Hugo Rodríguez Vecchini. x vols. San Juan: Editorial UPR, 1998.
- . Prólogo. Cuentos sin ton ni son. De Tomás Blanco. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970.

- Arendt, Hannah. Reflections on Literature and Culture. Ed. Susannah Young-Ah Gottlieb. Stanford: Stanford UP, 2007.
- Asociación de periodistas de Puerto Rico. Dos siglos de periodismo puertorriqueño. San Juan: Editorial Casa de Periodistas, 2003-2005.
- Avelar, Idelber, José Bengoa et al. "Relatos de la ciudad y crítica urbana" Revista de crítica cultural 14 (junio 1997).
- Ayala, César J. and Rafael Bernabe. Puerto Rico in the American Century: A History Since 1898. Chapel Hill: UNC P, 2007.
- Babín, María Teresa. Panorama de la cultura puertorriqueña. New York: Las Americas Publishing, 1958.
- . Jornadas literarias. Barcelona: Rumbos, 1967.
- and Stan Steiner, eds. Borinquen: An Anthology of Puerto Rican Literature. New York: Knopf, 1974.
- Bal, Mieke. Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. 2nd ed. Toronto: U of Toronto P, 1997.
- . Teoría de la narrativa: Una introducción a la narratología. Trans. Javier Franco. 3^{era} ed. Madrid: Cátedra, 1990.
- Baquero Goyanes, Mariano. "El término cuento." Teoría cuentística en el siglo XX. Ed. Catharina Vanderplaats de Vallejo. Miami: Universal, 1989.
- Barnet, Sylvan and William E. Cain. A Short Guide to Writing About Literature. New York: Longman, 2000.
- Barradas, Efraín. Apalabramiento: Diez cuentistas puertorriqueños de hoy. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1983.
- Barthes, Roland. Criticism & Truth. Trans. and Ed. Katrine Pilcher Keuneman. Minneapolis: U of Minnesota P, 1987.
- . Image-Music-Text. Trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.
- . Critical Essays. Trans. Richard Howard. Evanston: Northwestern University Press, 1972.
- . The Semiotic Challenge. Trans. Richard Howard. Berkeley; Los Angeles: U of California P, 1988.

- Beauchamp, José Juan. Imagen del puertorriqueño en la novela. Río Piedras: Editorial Universitaria UPR, 1976.
- Belaval, Emilio S. “La literatura de transición.” Ciclo de conferencias sobre la literatura de Puerto Rico. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1960.
- Bell, Christopher. East Harlem Remembered: Oral Histories of Community and Diversity. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2013.
- Bernabe, Rafael. La maldición de Pedreira: Aspectos de la crítica romántico-cultural de la modernidad en Puerto Rico. Río Piedras: Huracán, 2002.
- Biblioteca digital ciudad Seva. Luis López Nieves. 2015.
www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/pr
- Blanco, Tomás. El prejuicio racial en Puerto Rico. 2.da ed. San Juan: Biblioteca de autores puertorriqueños, 1948.
- . Prontuario histórico de Puerto Rico, 2da. ed. San Juan: Biblioteca de autores puertorriqueños, 1943.
- . Cuentos sin ton ni son. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970.
- Boorman, Joan Rea. La estructura del narrador en la novela hispanoamericana contemporánea. Madrid; Miami; New York; San Juan: Hispanova de Ediciones, 1976.
- Booth, Wayne C. The Rhetoric of Fiction. Chicago: U of Chicago P, 1961.
- . La retórica de la ficción. Trans. Santiago Gubern Garriga-Nogués. Barcelona: Bosch, 1974.
- Borgeson, Paul W., Jr. “The Turbulent Flow: Stream of Consciousness Techniques in the Short Stories of Juan Rulfo.” Revista de Estudios Hispánicos 13, no.2 (1979): 226-52.
- Braschi, Wilfredo. “Nuevas tendencias en la literatura puertorriqueña.” Ciclo de conferencias sobre la literatura de Puerto Rico. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1969.
- . Metrópoli. San Juan: Juan Ponce de León, 1968.
- Bratosevich, Nicolás A.S. El estilo de Horacio Quiroga en sus cuentos. Madrid: Gredos, 1973.
- Caballero Wangüemert, María M. La narrativa de René Marqués. Madrid: Playor, 1986.

Cabrera, Francisco Manrique. "Apuntes para la historia literaria de Puerto Rico," Educación, IX (agosto 1963). 101-116.

Cancel, Mario R. Literatura y narrativa puertorriqueña: la escritura entre siglos. Colombia: Pasadizo, 2007.

Carrión, Juan Manuel. Voluntad de nación: ensayos sobre el nacionalismo en Puerto Rico. San Juan: Nueva Aurora, 1996.

Casanova, Olga. La novela puertorriqueña contemporánea: los albores de un decir (hasta 1975). San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1986.

Caws, Mary Ann, ed. City Images: Perspectives from Literature, Philosophy and Film. New York: Gordon and Breach, 1991.

Chapman, Seymour. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca; London: Cornell UP, 1978.

Cofresí, Emilio. Realidad poblacional de Puerto Rico. San Juan: Imprenta Venezuela, 1951.

Cohen, J. M., ed. Latin American Writing of Today. Harmondsworth: Penguin, 1967.

Cohn, Dorrit. Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction. Princeton, NJ: Princeton UP, 1978.

Coll, Edna. "Índice informativo de la novela hispanoamericana." vol. 1. Río Piedras, P.R.: Editorial Universitaria UPR, 1974, 29-167.

Colón, Jesús. A Puerto Rican in New York, and Other Sketches. New York: International, 1982.

Commonwealth of Puerto Rico. A Summary of Facts and Figures. New York: Publicaciones del gobierno de Puerto Rico, 1957.

Coss, Luis Fernando. La nación en la orilla: respuesta a los posmodernos pesimistas. San Juan, PR: Editorial Punto de encuentro, 1996.

Culler, Jonathan. Roland Barthes. New York: Oxford UP, 1983.

Currie, Gregory. Narratives and Narrators. Oxford: Oxford UP, 2010.

- Dahbour, Omar. Illusion of the Peoples: A Critique of National Self-Determination. Lanham: Lexington Books, 2003.
- Dalmau de Sánchez, María Mercedes. "Bibliografía de Emilio Díaz Valcárcel." Revista de Estudios Hispánicos 3 (January-June 1973): 81-89.
- Dávila, Arlene M. Sponsored Identities: Cultural Politics in Puerto Rico. Philadelphia: Temple UP, 1997.
- De Hostos, Adolfo. Diccionario histórico bibliográfico comentado de Puerto Rico. San Juan: Academia Puertorriqueña de la Historia, 1976.
- Díaz Quiñones, Arcadio. El almuerzo en la hierba. Río Piedras: Huracán, 1982.
- . Conversación con José Luis González. Río Piedras: Huracán, 1977.
- Díaz Valcárcel, Emilio. El hombre que trabajó el lunes. México: Era, 1966.
- . El asedio y otros cuentos. México: AR Recife, 1958.
- Earnhardt, Kent C. Population Research, Policy, and Related Studies in Puerto Rico: An Inventory. Río Piedras: Editorial UPR, 1984.
- Eco, Umberto. Six Walks in the Fictional Woods. 4th ed. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1995.
- . The Limits of Interpretation. Bloomington; Indianapolis: Indiana UP, 1990.
- Facultad de Humanidades. Seminario de Estudios Hispánicos. El cuento puertorriqueño en el siglo XX. Ed. Luis de Arrigoitia. Río Piedras: Editorial Universitaria, 1963.
- Falcón, Rafael. La emigración puertorriqueña a Nueva York en los cuentos de José Luis González, Pedro Juan Soto y José Luis Vivas Maldonado. Nueva York: Senda Nueva de Ediciones, 1984.
- . "Aleluya a la caribeñidad: los cuentos negristas de Ana Lydia Vega." Afro-Hispanic Review 13 (1994): 40-44. www.jstor.org.ezproxy.gc.cuny.edu/stable/23053987
- Faulkner, William. Selected Short Stories of William Faulkner. Ed. The Modern Library. New York: Random, 1993.
- Feliú Matilla, Fernando, ed. Doscientos años de literatura y periodismo, 1803-2003. San Juan: Huracán, 2004.

Fernández Méndez, Eugenio. Desarrollo histórico de la sociedad puertorriqueña. San Juan: Rumbo, 1959.

---. "Interpretación del puertorriqueño." Educación, XIII (noviembre 1964), 126-140.

---. Antología del pensamiento puertorriqueño (1900/1970). 2 vols. Río Piedras: Editorial Universitaria, 1975.

---. Viaje histórico de un pueblo: La evolución puertorriqueña. 14 vol. Sharon, Conn: Troutman P, 1972.

Fernós Isern, Antonio. Puerto Rico libre y federado. San Juan: Biblioteca de autores puertorriqueños, sin fecha.

Ferrao, Luis Angel. Pedro Albizu Campos y el nacionalismo puertorriqueño. San Juan: Cultural, 1990.

Finch, Mark. "A Selective Bibliography on Caribbean Literature." Revista/Review Interamericana 11 (Summer 1981):283-300.

Flores, Angel. Historia y antología del cuento y la novela en Hispanoamérica. New York: Las Américas Publishing, 1959.

Flores, Juan. Insularismo e ideología burguesa en Antonio S. Pedreira. Cuba: Ediciones Casa de las Américas, 1979.

---. From Bomba to Hip-hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity. New York: Columbia UP, 2000.

Foster, David William. Puerto Rican Literature: A Bibliography of Secondary Sources. Westport, Conn.: Greenwood P, 1982.

---. A Dictionary of Contemporary Latin American Authors. Tempe: Center for Latin American Studies, Arizona State University, 1975.

--- and Virginia Ramos Foster. Modern Latin American Literature. 2 vols. New York: Frederic Ungar, 1975.

Foucault, Michel. The Archeology of Knowledge and the Discourse on Language. Trans. A.M. Sheridan Smith. New York: Pantheon, 1972.

Fowlie-Flores, Fay. "Annotated Bibliography of Puerto Rican Bibliographies." Bibliographies and Indexes in Ethnic Studies. 1. Westport, Conn., New York: Greenwood Press, 1990.

Franco, Jean. An Introduction to Spanish American Literature. Cambridge: Cambridge

UP, 1969.

Fremantle, Anne, ed. Latin American Literature Today. New York: New American Library, 1977.

Freudenthal, Juan R. and Patricia M. Freudenthal. Index to Anthologies of Latin American Literature in English Translation. Boston: G.K. Hall, 1977.

Friedrich, Carl J. Puerto Rico, Middle Road to Freedom. New York: Rinehart & Company, 1959.

Galindo, Sonia. "Cuentos en Puerto Rico: Recorrido desde el canon hasta su paroxismo y ruptura parte 1." Lugares imaginarios: Literatura puertorriqueña. Ed. Mario R. Cancel. 2 junio 2010. 21 febrero 2011.

<http://lugaresimaginarios.wordpress.com/2010/06/02/cuento-puerto-rico-recorrido-1/>

---. "Cuentos en Puerto Rico: Recorrido desde el canon hasta su paroxismo y ruptura Parte 2." Lugares imaginarios: Literatura puertorriqueña. Ed. Mario R. Cancel. 2 junio 2010. 21 febrero 2011. <http://lugaresimaginarios.wordpress.com/2010/06/02/cuento-puerto-rico-recorrido-2/>

Gallagher, D. P. Modern Latin American Literature. London: Oxford UP, 1973.

García, Ofelia. Bilingual Education in the 21st Century: A Global Perspective. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2009.

Garrido Domínguez, Antonio. El texto narrativo. Madrid: Síntesis, 1993.

Géigel Polanco, Vincente. La farsa del Estado Libre Asociado. Río Piedras: Edil, 1972.

Gelpí, Juan. Literatura y paternalismo. Río Piedras: Editorial de la UPR, 1993.

Genette, Gérard. Narrative Discourse Revisited. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell UP, 1988.

---. Narrative Discourse. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell UP, 1980.

González, José Luis. El país de cuatro pisos y otros ensayos. Río Piedras: Huracán, 1983.

---. Nueva visita al cuarto piso. Madrid: Exlesa, 1986.

---. Veinte cuentos y Paisa. Río Piedras: Cultural, 1973.

---. El hombre en la calle. Santurce: Bohique, 1948.

---. En este lado. México: Los Presentes, 1954.

---. Antología personal. Río Piedras: Editorial de la UPR, 1990.

---. En Nueva York y otras desgracias. México: Siglo veintiuno editores, 1975.

Guerin, Wilfred L., Earle G. Labor, Lee Morgan and John R. Willingham. A Handbook of Critical Approaches to Literature. 2nd ed. New York: Harper & Row, 1979.

Guzmán, Julia María. "Realismo y naturalismo en Puerto Rico." Ciclo de conferencias sobre la literatura de Puerto Rico. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1960.

Haslip-Viera, Gabriel, Angelo Falcón and Félix Matos Rodríguez, eds. Boricuas in Gotham: Puerto Ricans in the Making of Modern New York City. Markus Wiener: Princeton, 2005.

Hauptly, Denis. Puerto Rico: An Unfinished Story. New York: Atheneum, 1991.

Hemingway, Ernest. The Complete Short Stories of Ernest Hemingway: The Finca Vigía Edition. New York: Charles Scribner's Sons, 1987.

Hernández, Carmen Dolores. Puerto Rican Voices in English: Interviews with Writers. Westport, CT: Praeger, 1997.

---. A viva voz: entrevistas a escritores puertorriqueños. Bogotá: Norma, 2007.

Hernández Vargas, Nélica. "Luis Rafael Sánchez: guía bibliográfica." Revista de Estudios

Hispánicos (Puerto Rico) 5 (1978): 167-96.

---. "Don Federico de Onís y los puertorriqueños: bibliografía y noticias." Revista de Estudios Hispánicos (Puerto Rico) 12 (1985): 73-80.

Hill, Marnesba D. y Harold B. Schleifer. Autores puertorriqueños: una guía biobibliográfica. Trans. Daniel Maratos. Metuchen, NJ: The Scarecrow P, 1974.

Hulet, Claude L. Latin American Prose in English Translation: A Bibliography. Washington, D.C.: Pan American Union, 1964.

Jaye, Michael C. and Ann Chalmers Watts, eds. Literature and the Urban Experience. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1981.

- Jiménez Benítez, Adolfo E. Historia de las revistas literarias en las Antillas: Cuba, República Dominicana y Puerto Rico, Siglos XIX, XX, XXI. USA: Xlibris, 2007.
- Kafka, Franz. The Metamorphosis and Other Stories. Trans. Donna Freed. New York: Barnes & Noble, 2003.
- Kirschner, Madeline. "Puerto Rican Bibliography." RQ 9 (Fall 1969): 9-19.
- Laguerre, Enrique A., ed. Antología de cuentos puertorriqueños. México: Orión, 1966.
- Lancelotti, Mario A. Teoría del cuento. Buenos Aires: Ministerio de Cultura y Educación, Ediciones Culturales Argentinas, 1973.
- Lawaetz, Gudie, ed. Short Stories 2/Cuentos hispánicos 2. Harmondsworth: Penguin, 1972.
- Leal, Luis. Historia del cuento hispanoamericano. 2da ed. ampliada. México: Ediciones de Andrea, 1971.
- López, Alfredo. The Puerto Rican Papers. Indianapolis; New York: Bobbs-Merrill, 1973.
- Lugo Filippi, Carmen. Los cuentistas y el cuento (Encuesta entre cultivadores del género). 2da ed. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1997.
- Lugo Marichal, Flavia. "Bibliografía." Sin Nombre 4 (April-June 1974): 105-110.
- Maldonado-Denis, Manuel. Puerto Rico: mito y realidad. Barcelona: Península, 1969.
- . "La temática social en la literatura puertorriqueña." La Torre (abril-junio 1963), 189-208.
- . Puerto Rico: Una interpretación histórico-social. 4ta ed. México: Siglo veintiuno editores, 1971.
- Manrique Cabrera, Francisco. Historia de la literatura puertorriqueña. Río Piedras: Cultural, 1969.
- . "Apuntes para la historia literaria de Puerto Rico." Ciclo de conferencias sobre la historia de Puerto Rico. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1969.
- Marqués, René. En una ciudad llamada San Juan. 3^{ra} ed. Río Piedras: Cultural, 1970.
- . Cuentos inmersos en el silencio. Río Piedras: Antillana, 1976.
- . El puertorriqueño dócil. Barcelona: Antillana, 1967.

- . Ensayos (1953-1971). 2da edición. Barcelona: Antillana, 1971.
- , ed. Cuentos puertorriqueños de hoy. 5ta ed. Río Piedras, PR: Cultural, 1975.
- . Otro día nuestro. San Juan: Imprenta Venezuela, 1955.
- Martín, Eleanor J. René Marqués. Boston: Twayne, 1979.
- McNees Mancini, Pat, ed. Contemporary Latin American Short Stories. Greenwich, Conn.: Fawcett, 1974.
- Meléndez, Concha. El arte del cuento en Puerto Rico. New York: Las Américas Publishing, 1961.
- y Josefina del Toro. Antología de autores puertorriqueños III. El cuento v.1 San Juan: Ediciones del Gobierno ELA de Puerto Rico, 1957.
- Méndez, José Luis. Para una sociología de la literatura puertorriqueña. Río Piedras: Edil, 1983.
- Menton, Seymour. El cuento hispanoamericano: antología crítico-histórica. 2 vols. Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1970.
- , ed. The Spanish American Short Story: A Critical Anthology. Berkeley: U of California P, 1980.
- . "La generación puertorriqueña del cuarenta." Hispania. Vol.44 No.2 (May, 1961), pp. 209-211. <http://www.jstor.org/stable/334893>
- Miller, Niklas. Bilingualism and Language Disability: Assessment & Remediation. London: Croom Helm, 1984.
- Morris, Nancy. Puerto Rico: Culture, Politics and Identity. Westport, Conn.: Praeger, 1995.
- Muckley, Robert L. and Eduardo E. Vargas. eds. Cuentos puertorriqueños. Skokie, Ill.: National Textbook, 1975.
- Mullen, Edward J. and John F. Garganigo, El cuento hispánico: (A Graded Literary Anthology). New York: Random, 1980.
- Muñoz Marín, Luis. "El status político." El Mundo. (sábado 24 de julio de 1946)10.
- . Introducción. El problema poblacional de Puerto Rico. San Juan: Oficina de información de Puerto Rico, 1946.

Negrón-Muntaner, Frances and Ramón Grosfoguel, eds. Puerto Rican Jam: Rethinking Colonialism and Nationalism. Minneapolis: U of Minnesota P, 1997.

Onega, Susana and José Ángel García Landa, eds. Narratology. London and New York: Longman, 1996.

Ortiz Guzmán, Rosaura. "Pedro Juan Soto: treinta años de producción literaria (1948-1978); guía bibliográfica." Revista de Estudios Hispánicos (Puerto Rico) 6 (1979): 251-83.

Pantoja, Antonia. Memoirs of a Visionary: Antonia Pantoja. Houston: Arte Público Press, 2002.

Peden, Margaret Sayers, ed. The Latin American Short Story, A Critical History. Boston: Twayne, 1983.

Pedreira, Antonio S. "Aclaraciones y crítica." Obras Completas. Tomo VI. Río Piedras: Editorial Edil, 1969.

---. "Insularismo." Obras Completas. Tomo III. Río Piedras: Edil, 1971.

Pensado Leglise, María Patricia. Notas acerca de la clase dominante en Puerto Rico. México: U Autónoma de México, 1993.

Pérez Ortiz, Melanie. Palabras encontradas: Antología personal de escritores puertorriqueños de los últimos 20 años (Conversaciones). San Juan: Callejón, 2008.

Picó, Fernando. Historia general de Puerto Rico. 4^{ta} ed. Río Piedras: Huracán, 1988.

Prince, Gerald. Narratology: The Form and Functioning of Narrative. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton, 1982.

Pupo-Walker, Enrique, ed. El hispanoamericano ante la crítica. Madrid: Castalia, 1973.

Quiles de la Luz, Lillian. "Índice bibliográfico del cuento en la literatura puertorriqueña (1843-1963)." El cuento en la literatura puertorriqueña, Río Piedras: Editorial UPR, 1968. 14-293.

---. El cuento en la literatura puertorriqueña. Río Piedras: Editorial UPR, 1968.

Quiñones Vizcarrondo, Francisco. El cerebro puertorriqueño. Caguas, PR: Cartagena, 1989.

Ramos Rosado, María Esther. La mujer negra en la literatura puertorriqueña. San Juan:

de la UPR, 1999.

Randall, Stephen J. and Graeme S. Mount. The Caribbean Basin: An International History. London: Routledge, 1998.

Real Academia Española. 2015. IBM. www.rae.es.

Richter, David H. Narrative/ Theory. New York: Longman, 1996.

Ríos Ávila, Rubén. La raza cósmica del sujeto en Puerto Rico. San Juan: Callejón, 2002.

Rivera, Raquel Z. New York Ricans from the Hip Hop Zone. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

Rivera Colón, Irma. La huella de Palés: Su presencia en las voces de Luis Rafael Sánchez, Yván Silén, Mayra Santos Febres y Ana Lydia Vega. San Juan, Santo Domingo: Isla Negra, 2012.

Rivera de Álvarez, Josefina. Literatura puertorriqueña: su proceso en el tiempo. Madrid: Partenón, 1983.

---. Diccionario de literatura puertorriqueña. 2d rev. ed. 2 vols. en 3. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970-1974.

Rivera Ramos, Alba Nydia. Personalidad puertorriqueña: ¿mito o realidad? Río Piedras, PR: Edil, 1993.

Rodríguez, Clara E. Puerto Ricans: Born in the U.S.A. Boston: Imwin Hyman, 1989.

Rodríguez, Clara E. and Virginia Sánchez Korrol, eds. Historical perspectives on Puerto Rican Survival in the U.S. Princeton, NJ: Markus Wiener, 1996.

Rodríguez-Castro, María Elena. "La "Escritura de lo Nacional" y "Los Intelectuales Puertorriqueños". Diss, Princeton U, 1988.

Rodríguez de Laguna, Asela, ed. Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura. Río Piedras: Ed. Huracán, 1985.

Rodríguez Monegal, Emir. Genio y figura de Horacio Quiroga. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1967.

--- and Thomas Colchie, eds. The Borzoi Anthology of Latin American Literature. New York: Knopf, 1977.

Rodríguez Ramos, Esther. "Aproximación a una bibliografía: René Marqués." Sin Nombre 10 (October-December 1979): 121-48; Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña 82 (January- March 1979): 33-47.

---. Los cuentos de René Marqués. Río Piedras: Editorial Universitaria, 1976.

Roméu, José A. Panorama del periodismo puertorriqueño. Río Piedras: Editorial UPR, 1985.

Rosa-Nieves, Cesáreo and Félix Franco Oppenheimer. Antología general del cuento puertorriqueño. 2da ed. 2 vol. San Juan: Edil, 1970.

Rosario Quiles, Luis Antonio. Comunicación y sociedad puertorriqueña. San Juan: Iberoamericana de Ediciones, 1991.

Rosenfeld, Anatole. "The Creative Narrative Processes of Osman Lins." Studies in Short Fiction 8, no. 1 (1971): 230-244.

Ruscalleda Bercedóniz, Isabel María. "Bibliografía de José Luis González". Textos de/sobre José Luis González. México: Centro de Investigaciones Lingüística-literarias de la Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Humanísticas, 1979.

Selden, Raman. A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory. Kentucky: UP Kentucky, 1985.

Silén, Juan Ángel. Hacia una visión positiva del puertorriqueño. Río Piedras: Antillana, 1976.

Silvestrini, Blanca G. and María Dolores Luque de Sánchez. Historia de Puerto Rico: trayectoria de un pueblo. Madrid: Ediciones Cultural Puertorriqueña, 1988.

Solé, Carlos A. ed. Latin American Writers v.III New York: Charles Scribner's Sons, 1989.

Sontag, Susan, ed. A Barthes Reader. New York: Hill and Wang, 1982.

Soto, Pedro Juan. Spiks. Río Piedras: Cultural, 1970.

---. A solas con Pedro Juan Soto. Río Piedras: Puerto, 1973.

Tacca, Oscar. Las voces de la novela. Madrid: Gredos, 1985.

Tirado, Amílcar and Nélica Pérez. René Marqués (1919-1979). New York: Centro de Estudios Puertorriqueños, Hunter College, CUNY, 1986.

Torres-Ríoeseo, Arturo, ed. Short Stories of Latin America. New York: Las Américas

Publishing, 1963.

Tumin, Malvin M. Social Class and Social Change in Puerto Rico. Princeton: Princeton UP, 1961.

Unites States-Puerto Rican Commission on the Status of Puerto Rico. "Toward a Balance Sheet of Puerto Rican Migration", Ed. Clarence Senior and Donald O. Watkins. The Puerto Rican Experience. reprint ed. New York: Arno P, 1975.

Valles Calatrava, José R. Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2008.

Vanderplaats de Vallejo, Catharina. Teoría cuentística del siglo XX. Miami: Universal, 1989.

Velázquez, Gonzalo, comp. Cincuenta años de bibliografía puertorriqueña, 1930-1980. Edición y Arreglos Haydeé Muñoz Solá. Colaboración Roberto De León González. Río Piedras: Colección puertorriqueña, Sistema de Bibliotecas, UPR, 2007.

Vivas Maldonado. José Luis. Luces en Sombra. Río Piedras: Yaurel, 1955.

Wagenheim, Kal, ed. Cuentos, An Anthology of Puerto Rican Short Stories. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1971.

Wells, Henry. The Modernization of Puerto Rico: A Political Study of Changing Values and Institutions. Cambridge: Harvard UP, 1969.

Wordreference.com2015. Michael Kellogg. WordReference.com LLC.
www.wordreference.com/sinonimos