

ARCADIO DIAZ QUIÑONES

EL OFICIO Y LA MEMORIA: LUIS RAFAEL SANCHEZ

SIN NOMBRE
Volumen XII, Número 1
Abril-Junio de 1981
San Juan de Puerto Rico

El oficio y la memoria: Luis Rafael Sánchez *

ARCADIO DIAZ QUIÑONES

A.D. *Una de tus primeras obras fue La farsa del amor comprado, y tu obra más reciente, Parábola del Andarín, es también una farsa. ¿Podría decirse que hay a lo largo de tu obra una corriente fársica, aunque el concepto mismo de farsa haya ido variando en la práctica?*

L.R.S. Mi mirada como escritor es siempre estridente y distorsionadora, porque la realidad se me propone en sus elementos distorsionados, grotescos, retorcidos. Hay situaciones dentro de nuestro medio que no admiten (y ahora volvemos a lo que decíamos en la sesión anterior) un tratamiento trágico, sino que hay que asediarlas irreverentemente. La farsa es una de las mejores opciones para abordar nuestra realidad. No sólo nuestra realidad colonial, sino nuestra realidad compleja, difícil, contradictoria, la instalación de la vulgaridad en las capas dirigentes; una vulgaridad ostentosa. Se presume de ignorante, y desde la ignorancia se oprime.

A.D. *Desde ese punto de vista hay una continuidad en tu obra...*

L.R.S. Yo creo que la hay, y no sólo de *La farsa del amor comprado* hasta *El andarín*, sino que casi te diría, Arcadio, que es una actitud que va más allá de la obra misma. La visión fársica, la visión exacerbada de la realidad, está presente en toda mi obra, aunque la etiqueta de farsa no se utilice.

* En el verano de 1979 me reuní con el escritor Luis Rafael Sánchez durante varias semanas, y sostuve con él un largo diálogo sobre su obra, su formación, sus relaciones con otros escritores puertorriqueños y latinoamericanos, sobre los problemas del teatro puertorriqueño y los conflictos sociales y culturales del país. Presento aquí la transcripción de una de aquellas sesiones, que naturalmente, ha sido revisada y reducida con la aprobación de Sánchez, eliminando hasta donde se ha podido las inevitables repeticiones de la conversación, pero sin alterar, en lo fundamental, el contenido y el hilo conductor de aquellas reuniones de agosto de 1979. Quiero hacer constar el agradecimiento de Sánchez y el mío a Ediciones Huracán, y muy particularmente a Carmen Rivera Izcoa, quien estimuló e hizo posible la grabación del diálogo y transcribió el texto sobre el cual trabajamos, y del que se publica aquí un fragmento. (Arcadio Díaz Quiñones).

Aparece en muchos cuentos del libro *En cuerpo de camisa*; una visión que descompone los elementos de la realidad a propósito. Que los procura en sus tintas más negras. Como todo, el cultivo continuo de la farsa tiene sus peligros. En cuanto un escritor trabaja seguidamente con elementos fársicos, el crítico y el lector culto parecen sentir que su obra desmerece. En el caso de nuestra literatura puertorriqueña se le da mayor respetabilidad al tratamiento artístico de lo trágico o lo dramático que al tratamiento de lo grotesco o lo fársico. Es decir, acompaña a lo dramático y lo solemne una autorización y un prestigio que lo fársico pocas veces consigue.

A.D. *Luis Rafael, volviendo a La guaracha del macho Camacho, a propósito de lo que has dicho, si es cierto que los lectores y críticos tienden a considerar poco profunda la literatura fársica, irreverente, ¿cómo explicas tú la acogida, la discusión, el entusiasmo generado por La guaracha del macho Camacho? Porque La guaracha evidentemente también es una obra irreverente, cómica...*

L.R.S. Cómica, no tanto, o por lo menos la comicidad está sajada, intervenida por la amargura. Pero no es éste el lugar ni la ocasión para iniciar una conversación sobre la comicidad. El éxito de *La guaracha* podrá tener varias explicaciones: en primer lugar, el momento en que aparece. El éxito de una obra lo condiciona también el momento en que aparece. Un escritor como Antonio Buero Vallejo en el teatro español, trabajador, riguroso, autor de un teatro sentencioso, gusta y triunfa porque aparece en un momento en que se necesita la alternativa de una voz disidente, dentro de lo que puede ser la disidencia en una dictadura. Una obra como *Los soles truncos* de René Marqués tiene un éxito colosal, como lo tuvo en el 1958, porque el país casi estaba necesitado de que aquello se dijera en voz alta. Entre otras cosas, porque sólo tres años después de la creación del Instituto de Cultura, una obra como esa venía a confirmar la necesidad de la vuelta al pasado. Entendámonos, una necesidad ciertamente ambigua, estética, porque el mundo rígido, clasista, reaccionario de los tres personajes femeninos de *Los soles truncos* no tenía razón histórica de ser en el 1958... Y en el 1976, cuando los "food stamps", los "cupones de alimento" se han convertido en la economía paralela, en otro partido, cuando el país se ha convertido en un tapón colosal, cuando hemos acudido a las rejas para guardar nuestras vidas y nuestros temores rayanos en la histeria, la realidad misma pide a gritos un texto que recoja los elementos chabacanos de nuestra deformación angustiosa; capaz, incluso, de organizar todo ese mundo lingüístico, supuestamente incoherente de nuestros días. Es decir, yo creo que la novela sintonizó en el cuadrante exacto en el momento en que apareció. Por otro lado, también creo que el llamado éxito de la novela tiene que ver con el hecho de que se recoge en ella una realidad grosera, chabacana, que no parecía tener permiso

para entrar en la literatura, como habíamos comentado. Mal que bien, la gente agradece que unas formas ordinarias y soeces tengan cabida en la literatura. Por otro lado, todos estábamos conscientes, todos, lectores, creadores, público que hace su vida de la reflexión, de que necesitábamos una literatura de apertura, un lenguaje de ruptura, una literatura capaz de recoger esta realidad caótica nuestra. Hubo varias razones para la acogida, como puedes ver. Pero insisto en el hecho de la coincidencia entre obra y público en un momento determinado,

A.D. *¿Estarías de acuerdo con la siguiente afirmación: que en La guaracha del macho Camacho hay una visión de una sociedad en descomposición, con aspectos muy desagradables y muy alarmantes, pero que al mismo tiempo hay una especie de alegría irreverente en la forma en que se expresa esa crítica de la sociedad?*

L.R.S. Sí, estaría totalmente de acuerdo. Creo que una de nuestras características nacionales es la capacidad para tamizarlo todo por la vía de un humor que es agresivo, y que es salvador en muchas ocasiones. Es decir, el humor no sólo sirve para descongestionar una situación, sino para asumir la vida día a día: nuestro humor no es sencillamente una manera de escapar, o como dicen en estos días, un *resuelve* inmediato, sino que es también una manera de asumir la realidad y confrontarla. Frente a la actitud derrotista está el humor que desinfla, que descongestiona, pero que a la misma vez da nuevas fuerzas para continuar. Cumple esa función entre nosotros el humor.

A.D. *Es obvio, además, que La guaracha es un texto que se presta para ser oído, y que el ritmo del lenguaje juega un papel importante en su construcción. Y ya que estamos hablando de ritmo, tanto en La guaracha como en El andarín, la música popular es decisiva. Hay una relación entre las dos obras, una proximidad entre palabra y música popular como parte integrante del texto, como punto de partida, e incluso como tema del texto. Todo eso parece indicar que en tu obra más reciente hay un acercamiento más consciente y fecundo a esas formas de música popular...*

L.R.S. Tendrá que ver, Arcadio, con unos procesos de crecimiento que en mí se han producido. Según fui abandonándome a trabajar con los temas y materiales en los que creía, o dicho de manera más sencilla, haciendo mi propia voz, intenté rescatar unas formas maravillosas de expresión de nuestro país que estaban abandonadas, pero que estaban vivas. Y la gente estaba viviéndolas todos los días. Eso explicaría por qué ese entusiasmo por unos valores musicales, por las referencias a una época y unas inclinaciones que se encuentran tanto en *La guaracha* como en *El andarín*. Yo creo que tiene que ver con una especie de nueva libertad en mi persona como artista y como hombre. No es la realidad la nueva, pero sí la relación mía con ella.

A.D. *Luis Rafael, en ese proceso de liberación personal tuya ante el material, y en el deseo de asumir formas de cultura popular y hacer literatura con ellas, ¿qué papel ha jugado la nueva literatura latinoamericana? Pienso en Manuel Puig, Salvador Garmendia, José Balza y Gustavo Sainz y otros escritores con propuestas literarias parecidas.*

L.R.S. La reafirmación de unas convicciones creadoras. La literatura que yo intentaba hacer aprovechando unas realidades populares, francas, con unos significados y apariencias más rasos e inmediatos, hasta cierto punto de urgencia, nada tenía que ver con la que hacían Pedro Juan Soto, René Marqués y Emilio Díaz Valcárcel, que integraban la vanguardia narrativa de entonces. Su literatura recogía otro tipo de preocupaciones, con otros mundos; intentaban hacer una literatura más correcta en la expresión, un discurso psicológico más penetrante, más lúcido.

A.D. *Luis Rafael, me sorprende que no incluyas en esa nómina a José Luis González...*

L.R.S. Para ese entonces José Luis era un nombre y una memoria distante. Sí, en los años cincuenta la obra de José Luis ya estaba hecha y podía encontrarse, claro, en la Colección Puertorriqueña de la Universidad. La de René, Pedro Juan y Emilio tenía el atractivo indudable de que se estaba haciendo junto a uno, y uno casi la esperaba a través de *Asomante* o la página literaria de *El Mundo*. Mi relación con José Luis, mi deuda, es más tardía y de otra índole. Con él, y por él, aprendí lo que era la generosidad a manos llenas del compañero consagrado, y, por tanto, ajeno a las mezquindades de los gremios. Con él confirmé mi idea de la necesidad de una literatura paródica y humorística; con él conversé con una libertad y plenitud como nunca lo había hecho antes con compañero alguno de letras, pero, por sobre todas las cosas, de él obtuve una lección permanente: el escritor que ha sacado adelante su vocación, que ha conseguido el reconocimiento, está obligado a compartir siquiera las posibilidades de su respetabilidad. Sin los buenos auspicios de José Luis González no se hubiera difundido en México la narrativa y la dramaturgia de René Marqués, Pedro Juan Soto y Emilio Díaz Valcárcel; sin su simpatía, endoso y respeto no hubiera yo tenido la mediana certeza de que el camino recorrido en *La guaracha* era valioso y renovador. José Luis González fue el único de los llamados monstruos sagrados de nuestra narrativa que no sólo compartió con su habitual afectuosidad lo que tú llamas la acogida de la novela, sino que también sacó, le robó a su precioso tiempo para interpretar el llamado éxito en un trabajo lleno de lucidez. Si acaso hay una función ineludible en la vida de un escritor, en un medio tan desamparado como éste, es el de reafirmar el talento y la vocación de los escritores que están ahí atrás tocando la bocina y pidiendo paso.

A.D. *De acuerdo completamente con lo que dices sobre José Luis...*

L.R.S. Y volviendo al tema interrumpido, por cierto mi literatura —y hablo de finales de los cincuenta y principios de los sesenta— resultaba un poco incómoda, y a la misma vez yo me sentía incómodo, porque no sabía realmente si aquel era un camino que se podía recorrer. Por ejemplo, en 1960 se publicaba en *Asomante* mi cuento "Aleluya negra", construido a partir de una fabricada lengua afronegroide, junto a un cuento de Pedro Juan Soto, "Esa antigua fragancia", uno de los mejores del autor, porque en el mismo Pedro Juan pierde el temor y la vergüenza a ser lírico, y a escribir una prosa ondulante y estremecida. Mi cuento, se decía, sí es simpático, gracioso, está bien trabajado, pero nada más. Incluso era un hacer literario sospechoso, porque la anécdota se desplazaba a un segundo plano, y en el primero se colocaba el habla del personaje, su lengua, lo que parecía darle al cuento un cierto carácter de entremés para la escena. Como si el género cuentístico no estuviera convenientemente delimitado.

A.D. *Pero en el caso específico de "Aleluya negra", ¿no sería quizás por la renuencia de los críticos a tratar los problemas raciales y sociales que tu cuento propone?*

L.R.S. No, no lo creo, o tal vez, Arcadio, se veía con ojos un poco ambiguos la colocación en un primer plano de ocurrencia dramática de unos negros cuyos saberes y acontecimientos estaban presentados de manera explícitamente vulgar, sin que esa vulgaridad se matizara con los convencionalismos de rigor.

A.D. *Y volviendo a las relaciones entre la nueva literatura latinoamericana y las propuestas literarias análogas a la tuya...*

L.R.S. Cuando aparece esa literatura apoyada, o por lo menos intervenida por las posibilidades de la lengua oral (con ejemplos tan señalados como los de Manuel Puig y *Boquitas pintadas*, *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante, la aclamada *Rayuela*, y aun anteriormente *Pedro Páramo*, de Rulfo, con su aprovechamiento de unas narraciones que pretenden ser o parecen susurros) se confirmó mi idea de que ese camino podía recorrerse. Sin explicaciones ni permiso de los mayores. Eso es lo primero, y que a mí me parece lo más importante. No se trata de la autorización de un modelo, pero sí de la sana alegría de saber que el desierto está poblado. Como los maestros no lo hacían, quiero decir, los maestros de esa generación, sobre todo René Marqués, los demás proyectos quedaban desautorizados. Habría que hacer un estudio de René Marqués, no sólo de sus ficciones, sino para examinar cómo su obra opera como modelo, que se convirtió en un modelo opresivo. Opresivo en el sentido más noble...

- A.D. *Claro, como son todos los grandes modelos literarios. La palabra es casi siempre un poco demagógica.*
- L.R.S. Es decir, que se trata de una persona o una obra que ha alcanzado la máxima consagración. Y, a pesar suyo, de René y su obra, resulta opresivo.
- A.D. *Llevó el sistema literario nacional a un lugar tan firme...*
- L.R.S. ...tan prominente, tan reverenciado, que cualquier empeño por producir o articular un lenguaje que no fuera el que había prestigiado René Marqués, o una temática, se entendía como algo herético. Es decir, René opera como una especie de brújula para toda su generación, y para las generaciones posteriores.
- A.D. *Por la importancia de su obra, por la excelencia también...*
- L.R.S. Por la importancia, sí, por la excelencia y por la extraordinaria capacidad suya para sintonizar con la sensibilidad del momento en que su obra se produce. La obra de René logró excitar, conmover, a su generación como ningún escritor antes, particularmente por sus trabajos para el teatro, que lo expusieron a una relación más cálida con el público, y que consolidó su prestigio abrumador.
- A.D. *Pero ahora ha cambiado el público...*
- L.R.S. ...Ha cambiado el público y cambió también el aprecio y la admiración por René Marqués. Tal vez la irrupción de la Revolución Cubana, y su manera de confrontar la realidad hizo que cambiara la óptica de unos valores; decidió, junto a otras causas, la nueva actitud hacia la obra de René. Si tratara de fechar históricamente cuándo se altera el aprecio ciego de la obra de René (aunque todavía en el 65 se aplaude entusiasmadamente *Mariana o el alba*), sería en el 1964, con el estreno de *El apartamento*, cuya recepción pública y crítica fue tibia. Se trata de un texto del que se ausenta la habitual exasperación nacionalista. Los personajes no se ubican en el Puerto Rico fotográfico al que nos había acostumbrado el autor, y el texto se sintió, como desubicado emocional y políticamente. Le faltaba la obviedad —tan estimada por muchos de sus admiradores— de su literatura. Con los nuevos valores propuestos por la Revolución Cubana, su manera de entender lo que es el hecho cultural, el impacto de la revista *Casa de las Américas* en esos primeros años, modificó en buena medida el aprecio del estudiantado universitario que había sido tal vez su público más leal. Sus estrenos tenían gran resonancia entre la juventud, lo que era natural. Recuerdo que en todos los estrenos se podía esperar la entrega al autor de la bandera puertorriqueña al final de la obra. Como un espectáculo dentro de otro espectáculo. Se interrumpía

el saludo de los actores para que una representación de la juventud progresista le entregara una bandera a René. Se trataba de una especie de ritual que sólo lo ha despertado el teatro de René Marqués. El teatro de René era como el teatro de la comunión verbal. Es un autor sostenido sobre las grandes palabras, las palabras indudables, que, sospecho, hasta los más reaccionarios serían incapaces de rechazar. Una especie de *Divinas palabras* de Valle Inclán, pero propuestas dentro del contexto del teatro puertorriqueño.

A.D. *¿No crees que la Revolución Cubana coincide también con unos cambios profundos en la propia sociedad puertorriqueña, una crisis aquí en Puerto Rico del Estado Libre Asociado, y del optimismo de la utopía industrial que había prevalecido hasta los primeros años de la década del 60? Quiero decir, que el público había cambiado y Puerto Rico también iba cambiando. Si uno observa la década del 60 ya hay unas grietas, unos cambios, y no parece ser tan clara la oposición entre nacionalistas y antinacionalistas, sino que hay otros problemas sociales que salen a la superficie de una manera dramática. Que estaban siempre ahí, pero ocultos, o parecía que se iban a resolver; había ilusión, una cierta complacencia, una retórica optimista, que ya en los sesenta es inaceptable...*

L.R.S. Déjame terminar lo de René. De cualquier manera, la obra de René Marqués está cargada de sugerencias y problemas. No sólo los característicamente literarios, sino los extratextuales; como, por ejemplo, el que su público excediera la militancia independentista... Además de reconocer en René Marqués a un artista muy serio, a un artesano hábil, a un buen carpintero teatral, a un hombre conocedor de su oficio, su palabra no resultaba amenazante, no resultaba estremecedora en el fondo. Porque los valores que él proponía podían incluso resultar aceptables si aquí hubiese un cambio de toda la situación política. La suya era una especie de vuelta al respeto, a lo hermoso, a lo gracioso socialmente, a lo *decente*. Y eso estaba bien visto siempre, incluso por aquellos que no compartían su ideología. Ninguna obra como *Los soles truncos* para ejemplificar esta afirmación: un mundo configurado por las formas y las gracias más exquisitas, los sirvientes libres de resentimientos y amarguras, las telas vaporosas y, desde luego, Chopin como fondo para la vida idílica.

A.D. *Luis Rafael, la literatura latinoamericana ha tenido una excepcional difusión en Puerto Rico en los últimos 10 a 15 años, a juzgar por el entusiasmo que ha suscitado narradores como García Marquez, Vargas Llosa, Cortázar, Carpentier, Onetti o Manuel Puig. Tu novela La guaracha fue publicada a su vez por una editorial argentina. ¿Crees que a nivel literario y cultural ello es indicio de la consolidación de una vasta y diversa literatura latinoamericana? ¿Te ubicas como escritor latinoamericano, y aspiras a un público y a un ámbito más amplio?*

L.R.S. En cuanto a la primera pregunta, yo no sé. En más de una ocasión me he planteado si existe una sensibilidad que opere para todo el continente, un continente integrado por sociedades en diversas alturas históricas. Y lo he visto, no sólo en la narrativa, sino en el teatro del resto de Hispanoamérica representado en Puerto Rico, que por un fenómeno curioso que yo no he logrado explicarme del todo, aquí sencillamente no pega o no gusta. Yo creo que el hecho de que durante mucho tiempo nosotros los puertorriqueños hayamos estado bajo la influencia preponderante de la cultura y la política norteamericana, nos ha hecho hispanoamericanos de otra manera. Hay unas zonas enfáticas de la sensibilidad, de la percepción de la realidad, de la experiencia histórica y cultural que nos separan tajantemente de lo venezolano y lo argentino, sin que ello suponga ruptura alguna con la lengua, las costumbres del resto del continente. Por ejemplo, con el teatro argentino representado aquí ha ocurrido algo significativo. Y es que los problemas que en él se plantean en términos de convivencia, en términos de una moral sexual, en términos de una actitud ante la vida, en terminos de una lucha de clases, no acaba de entusiasmar a nuestro público. Como si la lengua no fuese el único puente para comunicar nuestros dos países. Pienso en obras como *Una noche con el Sr. Magnus* de Ricardo Monti, *Santa Juana de América* de Andrés Lizárraga, *La valija* de Julio Mauricio. Pero volviendo a tu pregunta inicial, sí creo que hay una vasta literatura hispanoamericana con unos monstruos sagrados repartidos muy curiosamente en los países donde hay una vida cultural amplia: México, Carlos Fuentes; Colombia, García Márquez; Argentina, Cortázar y Vargas Llosa en Perú. Son maneras distintas de hacer literatura, de sentir literatura y aprovechándose de unas coincidencias, de unas mismas actitudes, unas mismas experiencias de colonización cultural; eso por un lado.

Vamos a la segunda parte de la pregunta, ¿te ubicas como escritor, etc.? Definitivamente. Pero, haciendo la salvedad de que me siento más feliz cuando hablo de unas situaciones sociales particulares, concretas, de mi mundo específico; sin aspirar, tal vez por venir de un contexto colonizado, a que mi interpretación de la realidad padezca de la obsesión mítica de la histeria metafísica de los argentinos y los mexicanos.

A.D. *Pero me parece que cuando hablamos de una literatura, eso no quiere decir que sea una literatura absolutamente homogénea, sino que la pregunta va encaminada a lo siguiente: ¿no crees que existe ya, después de Rubén Darío, después de Neruda, después de Borges, después de la recepción y la discusión de esas obras, después de ciertos hechos culturales importantes, hechos editoriales importantes, una literatura, como afirman algunos críticos, un sistema literario, una tradición literaria, unos marcos de referencia, que no tienen que ser homogéneos? Dentro de esa literatura puede haber mucha variedad, puede haber zonas, puede haber diferencias muy grandes, pero*

hay una conciencia creciente, unos marcos de referencia que son comunes, que se comparten; hay una jerarquía, hay una crítica que acompaña esa literatura. ¿No te parece que ya hay un sistema literario que podemos llamar latinoamericano, donde hay unos poetas claves que son Martí, Neruda, Vallejo, Borges mismo, Octavio Paz... que un joven escritor puertorriqueño ya tiene acceso a esa literatura como una tradición?

L.R.S. Lo tuvo antes. El mismo Paz a quien tú citas acaba de publicar una recopilación de ensayos, *In/mediaciones*. En uno de ellos plantea cómo en ejemplos tan notables como Ruiz de Alarcón y Sor Juana, que se sentían parte de la tradición literaria española, ya se percibía, a pesar de la disposición españolista de ambos, una diferencia, una personalidad criolla, en lo que se adivinaba el comienzo de lo que tú llamas el sistema literario hispanoamericano. Lo que sí es reciente es la comunicación que ha consolidado una conciencia continental mayor.

A.D. *Se ha consolidado...*

L.R.S. Se ha ido consolidando una conciencia continental. Los primeros años de la Revolución Cubana contribuyeron decisivamente al fenómeno. Por primera vez en la historia del continente se consigue crear un punto de convergencia hispanoamericana que radica en La Habana. Incluso llega el momento en que hasta viste bien ser escritor hispanoamericano.

A.D. *La guaracha del macho Camacho se publicó por una editorial argentina. ¿No crees que la extraordinaria difusión de esa obra...*

L.R.S. ...¿tiene que ver con que está hecha en Argentina?

A.D. *En parte tiene que ver con que se haya publicado en Argentina y que, incluso la recepción en Puerto Rico está, hasta cierto punto, condicionada porque esa obra llega a nosotros...*

L.R.S. ...que siendo nuestra viene desde afuera, da esa vuelta...

A.D. *¿No es indicio eso de que esa literatura latinoamericana, con esas editoriales conocidas, que pesan aquí también...*

L.R.S. ...pesan. En eso estoy de acuerdo. Creo definitivamente que debuta una suerte de prestigio de lo literario hispanoamericano que en el caso de García Marquez resulta noblemente arrasador. Antes, desde luego, hubo unos escritores significativos.

A.D. *¡Sin duda! La misma literatura del siglo XIX...*

L.R.S. Pero en la década del 60 se produce un fenómeno peculiar, y es el de la calidad sostenida y continuada, arrolladora casi en términos de número, que a la vez crea grandes expectativas en el público y la crítica.

A.D. *Para especificar más sobre Puerto Rico, en los últimos años de la década del 60, y a principios del 70, han estado en Puerto Rico algunos narradores y críticos latinoamericanos más reconocidos. Me refiero concretamente a Mario Vargas Llosa, Angel Rama, Marta Traba, el poeta Ernesto Cardenal, y recientemente Cintio Vitier y Fina García Marruz. Creo que la estancia en Puerto Rico de Mario Vargas Llosa, Angel Rama, de Marta Traba ha contribuido decisivamente a vincular la nueva literatura puertorriqueña con las nuevas iniciativas culturales latinoamericanas.*

L.R.S. En el caso particular de Vargas Llosa, de Angel Rama y de Marta Traba ocurrió lo siguiente: en primer lugar, venían respaldados por una obra excelente; lo que a su vez les dio autorización para señalar y reconocer no solamente a los artistas puertorriqueños que intentaban hacerse oír, sino aplaudir la obra de los valores establecidos. Tal es el caso de Angel Rama y René Marqués, Marta Traba y Lorenzo Homar. Tanto de Homar como de René Marqués oí hablar a Vargas Llosa, a Angel Rama y Marta Traba con un tono francamente admirativo, no exento de crítica legítima. En segundo lugar, espolearon la timidez de artistas como Rosario Ferré y Myrna Báez. Pero ocurrió algo más. Tuvieron una generosidad que gente que pasó por Puerto Rico, anteriormente, no practicó, con las excepciones de rigor. Que conste, que por generosidad no signifique ni remotamente concesión. Sí que, conscientes del aislamiento del país y conscientes a la vez del talento nacional, dispusieron su presentación en otras plazas y otros medios culturales. Hicieron algo que poca gente había hecho: se integraron al medio en el sentido más hermoso del término. Convivieron realmente aquí durante los dos años que estuvieron con nosotros. Convivieron, se interesaron, conocieron, opinaron, justamente por opinar se hicieron de amigos y de enemigos. Se tomaron un riesgo que nadie se había tomado hasta entonces en nuestros profesores invitados. Se decidieron a relacionarse con quienes ellos creían que era lo más lúcido y creador del país, independientemente del precio que tuvieran que pagar. . . Mostraron su simpatía, pero no una simpatía fácil, no una simpatía idiota, sino. . .

A.D. *¿Condescendiente?*

L.R.S. No, un endoso crítico. Yo no podría entender el crecimiento asombroso de la obra de Myrna Báez, si no supiera que Marta Traba pasó por Puerto Rico, que la juzgó con una profunda dureza y un profundo respeto, y que a partir de esa conversación (conversación en el sentido más amplio) de unos largos meses con una mujer tan audaz críticamente, y tan rigurosa y tan exigente

como Marta Traba, la obra de Myrna Báez no hubiera tomado el ascendente y brillante derrotero que tomó. Te quiero decir algo más. La publicación de mi novela *La guaracha del macho Camacho* en Buenos Aires se debe en buena medida a Angel Rama. Fue él quien le presentó un capítulo de la novela, aparecido en el suplemento de la revista *Avance* que tú dirigías, Arcadio, al editor Divinsky que pasaba por Caracas. Inmediatamente Divinsky me escribió solicitándome la novela. Por otro lado, Vargas Llosa organizó un número de la revista *Amaru* sobre literatura puertorriqueña. Algo más: en alguna historia amplia de la literatura puertorriqueña habría que señalar que el paso por Puerto Rico de Angel Rama y Marta Traba decidió, no vocaciones, pero sí decidió el cambio o el tuerce, en la carrera artística de más de un creador.

A.D. *Luis Rafael, hemos hablado hasta ahora de las múltiples relaciones culturales y literarias que atan al mundo puertorriqueño y latinoamericano, y de la importancia que tiene para la nueva literatura puertorriqueña. No quisiera hablar del "boom", que ya cansa, y que se ha reducido y trivializado...*

L.R.S. Hay un aspecto que me parece el más peligroso de todos. Y es que parecería que ningún escritor hispanoamericano contemporáneo escribe con la comodidad que podía hacerlo con anterioridad al llevado y traído "boom". Primero, porque la herencia inmediata es de un peso extraordinario. Pero, además, que se ha creado una falsa ensoñación con el "boom". Todo el mundo quiere formar parte del "boom", mejores y peores escritores, y uno lee declaraciones harto ridículas, falsas vinculaciones, escribidores como Pedro Camacho, cuyo único sueño es subir al tren enloquecido del "boom". Es decir, que ha creado una expectativa histérica a propósito del prestigio, de la fama internacional, de lo que yo he llamado recientemente el escritor *jettizado*, que viaja en primera clase y baila en la discoteca Estudio 54. El acto de creación ha perdido la calidad artesanal de trabajo dedicado de día a día; el escritor ha perdido cierta noble pureza. Porque el "boom" ha sido de tal manera publicitado que hay a quien le interesa más la creación misma por la fama y el brillo, que por el hecho simple de decir unas cosas bien dichas. Además, se han prestigiado, escandalosamente, unas maneras de hacer literatura con unas referencias culturales. Y llega el momento en que las referencias culturales desenfrenadas aspiran de manera pedante a prestigiar al escritor. París, la ronda por el Boul. St. Mich., los 383 planos estructurales para gracia de los semióticos y los idióticos, y el jazz, Miles Davis, Charlie Parker. ¡Ah, el jazz, el jazz! Porque el jazz, que es sin lugar a dudas una de las músicas más conmovedoras que haya propuesto grupo alguno, tan cargada de belleza y sensualidad, se ha convertido en el clisé de la sofisticación de más de uno. Y, a la misma vez, porque arrastra una fama de vulgar y rasero, ni el merengue ni la cumbia, ni el porro asoman

en texto alguno, como apoyo o contrapunto de una emoción o una anécdota. Ese es uno de los aspectos negativos del *boom*. Aunque, para ser justo, quiero reconocer que la agitación publicitaria desatada por el *boom* cumplió una función afirmativa: llamar la atención hacia la presencia en nuestro continente de unos narradores alertas y tensos, para parafrasear el espléndido verso de Tomás Blanco.