

1990

Hacia una nueva lectura de *Las memorias de Bernardo Vega*

Israel Ruiz Cumba

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Cumba, Israel Ruiz (Primavera 1990) "Hacia una nueva lectura de *Las memorias de Bernardo Vega*," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 31, Article 6.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss31/6>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

HACIA UNA NUEVA LECTURA DE *LAS MEMORIAS DE BERNARDO VEGA*

Israel Ruiz Cumba
Brown University

...*'Language is a virus*

William S. Burroughs

INTRODUCCION: TEXTO, CONTEXTO Y LA PROBLEMATICA DEL GENERO

Las *Memorias* de Bernardo Vega (1955) pretenden dar cuenta sobre la contribución de la comunidad puertorriqueña a la historia de Nueva York. El discurso se postula organizativamente desde sus inicios dentro las pautas escriturales del género historiográfico: supone una escritura de lo factual; se coloca en el terreno de lo empírico y documentable, pretende ser un habla de lo verídico.

Sin embargo, desde su publicación en 1977 el texto de Vega manifestó una problemática, una ambivalencia al momento de intentar situarla dentro de los cánones de los géneros literarios establecidos. No obstante la aparente claridad del título del libro: "Memorias", la ambigüedad y la indeterminación son los aspectos más fácilmente captables si uno toma en cuenta que ni tan siquiera dos estudiosos de los que se han ocupado del texto pueden ponerse de acuerdo sobre la naturaleza discursiva de las *Memorias de Bernardo Vega* ¿A qué atribuir esta naturaleza problemática de un texto que se propone a sí mismo como de carácter histórico? La contestación puede hallarse en la intervención que como censor/editor/gestor del texto hizo César Andreu Iglesias. Ya en la "Introducción" a la edición de 1977 el propio editor refleja los modos en que ha alterado el texto original que en forma de novela en clave le fue entregado.³ En aras de una comunión ideológica y de la presentación de un texto "objetivo", frente al afán de Vega de presentarnos una construcción ficcional de mayor

envergadura, Iglesias ha realizado una multiplicidad de cambios que diferencian marcadamente lo que debió ser el texto original del que ahora leemos. Los propósitos historicistas de Iglesias lo llevan a eliminar, por ejemplo, lo que él llama “los retazos novelescos” del relato. También habla de que ha suprimido una “Advertencia a los lectores” que Vega había escrito a manera de prólogo para la obra. En esta advertencia es donde Vega afirmaba que él “pensando que hay muchos a quienes no le agrada la prosa seca de la historia”, se le ocurrió darle un “aire de novela” (p. 12). Esto ya implicaría una ficcionalización de la materia histórica de parte del “yo” escritural. Iglesias, por otro lado, descarta que Vega estuviese animado en hacer una obra de ficción, como si la historia y la ficción estuviesen tan nítidamente delimitadas.

En su privilegiación de una lectura historicista, Iglesias ha dejado fuera los “personajes de ficción e imaginación” que no conocemos y que aparecían mencionados en la “Advertencia” escrita por Vega. Sólo una ha dejado, nos dice: el de Tío Antonio⁴ que reconstruye los años anteriores a la llegada de Vega a la urbe niuyorquina en 1916. La justificación de esta salvedad está también expresada con miras a beneficiar una interpretación vericista de la narración de Vega: “porque es un buen punto de partida y un enlace indispensable para los sucesos auténticamente históricos” (p. 13).

El cambio más importante y determinante que el editor/censor realiza es la supresión del personaje de Bernardo Farrallón que daba sentido a la interpretación de las memorias en cuanto a una novela escrita en tercera persona⁵. Iglesias es nuevamente guiado por su visión objetivista e historicista del texto literario, pues, atribuye esta técnica de Vega a un empeño por “imprimir mayor objetividad al relato” (p. 12). Lo que no nota es la necesidad de hacerlo por la que Vega actúa. Estamos ante la presencia de un discurso mediatizado por su receptor-la comunidad puertorriqueña. Por tanto, el hablante/narrador, debe cuidarse de teñir su discurso de la mayor objetividad, haciendo así posible el proceso mediante el cual la colectivización del mensaje llega a significar la unión de lo individual y lo colectivo en un disfraz verbal que le permite al “yo” continuar su construcción desde la seguridad del “Nosotros”/máscara.⁶

En una interesante reseña de 1978 Efraín Barradas se cuestiona la razón por la que Vega, después de viejo, decide escribir un libro. Cabe apuntar que su señalamiento en torno a lo que él describe como “la anomalía de unas memorias que se quieren disfrazar de novela, y de un libro que como novela o memorias, poco dice de su autor-protagonista”, va al centro mismo de la problemática textual.⁷ Decimos esto porque el marco en el cual se produce el texto de Vega es determinante para la configuración tanto estructural como genérica del mismo. La obra es concebida en cuanto a elemento social y político de transformación colectiva, es esto lo que unido al momento histórico de su producción le otorga el llamado sentido “anómalo” al relato.

Si se toma en cuenta la supresión que hace Iglesias del personaje Bernardo Farallón, esta nos conduce a enfrentarnos, entre otras alteraciones y

complicaciones, al hecho de que un cuerpo textual que originalmente fue concebido como una novela en tercera persona, y que procuraba eludir “la prosa seca de la historia”, se haya convertido desde la particular perspectiva del lector, y de acuerdo a los postulados del crítico francés Philippe Lejeune, en una autobiografía. La eliminación del personaje ficticio hace que se “homologen” el autor, el narrado y el protagonista. Con esto se produce, de acuerdo a Lejeune, el “pacto autobiográfico”.⁸ De haber prevalecido el personaje dentro de la narración no serían, si seguimos al teórico francés, “similares” el autor y el narrador. No serían nivelables el Bernardo Vega histórico en relación con el Bernardo personaje que lo (re)presenta. Nos hallaríamos, siguiendo este criterio, frente a una novela autobiográfica en primera persona. Lejeune, al descartar la memoria como forma de autobiografía por no ser idénticos en ella el narrador y el autor, no considera que esta identidad nunca es posible en un texto debido a que en el momento de la escritura hay un proceso natural de distanciamiento entre el autor como sujeto y el autor como objeto narrativo. El acto de escritura es un proceso de (re)conocimiento y de negación del “yo” histórico en beneficio del “yo” ficcional. La definición de Lejeune en tanto que iguala, sin problematizarlos verdaderamente, al narrador con el autor, pasa por alto este detalle fundamental.⁹

El modelo autobiográfico que James Olney¹⁰ plantea parece mucho más coherente y amplio. Parte de la noción de que la autobiografía está sustentada en tres principios fundamentales. Estos son: el “autos”; el “bios” (vida) y la “graphie” (escritura).¹¹ Ni el primer elemento ni el segundo están en el texto antes de que se inicie el proceso narrativo, es decir, se producen al ir tomando forma dentro del desarrollo de la textualidad. El “yo” determina la naturaleza de la autobiografía y en el proceso de escritura se materializa, como ha puntualizado Olney al señalar que: [...] here is where the act of writing [...] assumes its importance: it is through that act that the self and life, complex intertwined and entangled, take a certain form, assume a particular shape.” (p. 22)

La escritura de Bernardo Vega llena los requisitos antes esbozados a cabalidad. Hay otra razón adicional para estudiar el texto de Vega desde los parámetros de la modalidad autobiográfica. La misma está dada por la relación de identidad enmascarada que dentro del cuerpo textual se establece entre la colectividad y el “yo” narrador/protagonista. El esquema que nos conduce a esta afirmación lo hallamos implícito en la propia introducción antes citada y a lo largo de toda la narración. Vega presenta un discurso objetivista y colectivista que, sin embargo, está desconstruido por las relaciones entre ese “nosotros” que son todos los puertorriqueños (los tabaqueros especialmente) y el “yo” que narra. Veamos cómo opera el enmascaramiento del “yo”. El marco mayor lo constituye esa colectividad excepcional que es la comunidad puertorriqueña en general. Dentro de este espacio mayor se halla el otro espacio menor, también excepcional, que son los tabaqueros; como figura individualizada de lo colectivo, está el narrador (tabaquero) cuyas características son, curiosamente, la

excepcionalidad y la ejemplaridad. Un cuadro que ilustra las anteriores relaciones estaría constituido de este modo:

Comunidad puertorriqueña—>Tabaqueros—> Yo del narrador—>
Comunidad puertorriqueña

Conviene preguntarse la causa de este afán de enmascaramiento en lo colectivo del narrador/protagonista. La posibilidad de que esto ocurra obedece a que al separarse de su “persona”, para lograr su objetivo, el autobiógrafo, debe hacer que su lenguaje se refiera a él alegóricamente y debe invertir los elementos públicos y privados del discurso. A veces este juego de poder se explicita como lo ha expuesto Irving Horowitz al decir que se produce “a highly selective presentation of information” [...] “a meaningful mosaic for others, while subtly insuring a place in the cosmos for one’s self”.¹²

El no poder narrar explícitamente lo que se quiere porque no es lo aceptado en su espacio como práctica legítima ni validable es lo que lleva al narrador a ir articulando entramado de relaciones oblicuas que, sutilmente terminarán haciendo semejantes la colectividad y el “yo”, el cual se convierte, al unísono, en (porta) voz de la misma para así darse voz propia desde la máscara que lo protege y posibilita. Bernardo Vega creció dentro de una tradición política y cultural donde el hecho literario se orientaba en función del bien colectivo y en consonancia con una estética comunitaria muy fuerte.¹³ El texto literario al inscribirse en este espacio social y cultural tiene que responder a unos modelos narrativos dentro de los cuales el culto a la personalidad individual estaba sancionado.¹⁴ El tú externo mediatiza el discurso interno del “yo”. El efecto resultante de la presión externa lleva a ocultar lo íntimo. Entonces surgen en el texto de Vega los usos de formas algo más que alegóricas (como el uso todavía conservado de la tercera persona en los encabezamientos de los capítulos del libro) para lograr el acomodamiento a las urgencias del “otro” externo. No es raro en el relato el uso de un proceso de distanciamiento a través de técnicas de objetivación del discurso haciéndolo **parecer** enteramente histórico. La presencia de esta técnica de distanciamiento/encubrimiento está dada por el hecho de que el narrador pretende presentarse a sus lectores no como individuo sino como una institución: los tabaqueros/la comunidad puertorriqueña. Bien ha apuntado Ana Caballé que “en el momento en que el “yo” decide representarse no es más “yo”, sino alguien diferente de sí mismo”.¹⁵ Por su parte, Claude Chauchadise al referirse a la interacción y juego de poder que se da en todo acto de escritura autobiográfico apunta que: “el tú” orienta las acciones del “yo” de manera que “C’est l’autre qui vient briser cette image qui ressemble si parfaite du “Yo” double de “Tú”, du destinataire réplique du destinataire.”¹⁶

Hay una tensión entre la “secreta ambición literaria” de la que habla Barradas¹⁷ y el marco ideológico e histórico en que esta tiene que manifestarse. Esto se refleja a nivel de intento narrativo objetivista en contraposición a los comentarios subjetivos del “yo que selecciona y matiza la materia narrada. Hay

una pretensión de objetividad, verosimilitud e historicidad en Vega que está en su fondo afectada/problematizada por el factor de que “maneja a su gusto el material histórico y personal con el propósito de causar efectos estéticos en el lector.”¹⁸ El presente de la narración que representa el impulso narrativo (espacio del “yo”) está en pugna con el deseo de contar los hechos. Es una muestra de los resultados de la filtración del material histórico a través del prisma selectivo de la memoria. La paradoja de la autobiografía literaria en este caso resulta de su esencial doble juego, el cual consiste en pretender ser a la vez un discurso de lo verificable empíricamente y una obra de arte: la transparencia referencial opuesta, complementaria tal vez, de la búsqueda estética.

LA CONSTRUCCION DEL “YO”: LA NUEVA LECTURA AUTOBIOGRAFICA

Las pautas que han regido invariablemente las lecturas interpretativas que del texto de Vega se han hecho hasta el momento son: la primación del desentrañamiento textual desde el margen de lo testimonial y de la contribución (innegable) a la historia de una comunidad en el “exilio”.¹⁹ Desde ese espacio de la privilegiación testimonial se ha intentado reducir de algún modo la otra lectura: “la construcción textual del “yo”. Los postulados de esa lectura tradicional pueden resumirse así: a) la pretensión referencial absoluta del texto al buscar una correlación entre sus enunciados y el referente o realidad-el campo de lo histórico; b) la referencialidad recae en el sujeto de la narración, el “yo” testigo generalmente es el mismo sujeto de la escritura (autor=narrador); c) el valor de praxis inmediata que se le confiere al discurso, está en función de una ideología política y social determinada, el testimonio reordena la realidad produciendo un nuevo sentido dentro del contexto social en el que se inscribe.²⁰

Naturalmente que el texto de Vega cumple y muestra todos estos atributos, pero es hora de emprender esa nueva lectura del mismo, fuera ya de los moldes de lo meramente testimonial y sí desde la perspectiva del discurso como acto ilocutivo que distingue críticamente la disociación/relación entre el autor y el narrador. No queremos decir con esto que los vínculos entre el autor Bernardo Vega y el narrador que dice “yo” dentro del texto sean abolidos totalmente en el instante de la escritura, sino que el primero le sirve de pivote al segundo en cuanto a metáfora constituyente. En el proceso de escritura el autor va recreándose y ficcionalizándose como bien a sabido expresar Olney.²¹

Es partiendo de tres aspectos: la homologación del narrador con el protagonista en cuanto posible, y la naturaleza ecléctica del sujeto literario que se crea sobre la marcha de la narración, junto a la enmascaración del “yo” en lo colectivo que intentamos leer el texto como una autobiografía.

La autobiografía que subyace escondida en las páginas de Vega no es una autobiografía común y debemos estudiarla con sumo cuidado. Para ello

nos concentraremos más en hacer un análisis textual de cómo se constituye ese “yo” dentro del discurso narrativo: el modo en que interactúa, se relaciona y funciona con el momento histórico de su creación. La naturaleza de esa mediatización del texto por su audiencia y la manera en que ello hace que el “yo” se presente como ejemplar, las técnicas de narración y en qué modo contribuyen a la organización de un cuerpo textual donde el “yo” se enmascara por diversas razones sin sucumbir nunca completamente. Por tanto, lo primordial no es ya, como se proponía en la lectura tradicional, si lo que Vegas nos narra es comprobable empíricamente o no, sino la forma en que la armazón textual se constituye como elemento independiente de la veracidad: la imagen de un “yo” retórico en gestación. No habrá que ver en la autobiografía solapada si el relato comporta un carácter de veracidad o falsedad, sino la confrontación consigo mismo que el sujeto que pretende describirse confronta. En fin, desarmarla en cuanto una respuesta del “yo” en plena función representativa.²² No se trata de establecer las diferencias entre ficción e historia, pues, en ambos procesos narrativos hay una organización, el “emplotment” del que habla Hayden White²³, que es en realidad un modo de configuración donde lo importante no son los eventos, muy al contrario, son las estructuras y el modo en que están representadas.²⁴

El poder del “yo” narrado radicaría en su posibilidad de mostrarse, paradójicamente, desde la ocultación. ¿Pero de qué recursos ha de servirse el mismo para no evidenciarse en contraposición a su destinatario? Entre estos hilos que el “yo” mediatizado maneja para configurarse pueden destacarse: 1) el de la nivelación e igualación progresiva del “yo” narrador con el “tú/nosotros” al cual se dirige; 2) el recurso de la memoria (seleccionadora y elemento estructurante/interpretativo de la materia disponible y vehículo del “yo”); 3) la ejemplaridad; 4) los elementos narrativos de la novela decimonónica, y finalmente; 5) el manejo discursivo de los ejes de lo temporal privilegiando el presente de la narración — el espacio del natural del “yo” en la autobiografía. Para facilitar el análisis del uso de los aspectos de la constitución del “yo”, se hace metodológicamente necesario el reducir el cuerpo textual a una muestra sin que impere una motivación reduccionista injustificada que menoscabe el sentido global del mismo. Tomamos el capítulo uno y el episodio del encuentro con el tío Antonio como porciones representativas de las características que el “yo” encarna al ser representado, al (re)presentarse a su destinatario.²⁵

La relectura del capítulo inicial del libro de Vega revela que una vez que uno ha leído todo el texto se da cuenta de que aquí ya estaban presentes todas las coordenadas que el “yo” narrador en proceso de auto-creación habrá de utilizar. De la nivelación entre el “yo” que narra y el “nosotros”/colectividad a quien remite su discurso podemos hallar dos sutiles instancias. La primera la recoge en el comentario sobre su paseo por la ciudad de San Juan poco antes de salir para Nueva York. Dice el narrador que: “Yo me di a andar, calle arriba

y calle abajo, entregado a un coloquio íntimo con las piedras de esa ciudad que tanto significaba para los puertorriqueños” (p. 21). La importancia referida pertenece a dos sujetos distintos y está explicitada en la parte final del pasaje en la pluralidad que evoca al decir “los puertorriqueños”, donde ese “yo” está encubierto; no quiere presentarse agresivamente.²⁶ La clave, sin embargo, debemos buscarla en los dos párrafos que dan inicio al capítulo. Ya habíamos señalado que la concepción del hecho literario como vehículo de acción social en fusión con el marco histórico que no permite una exhaltación del “yo” individual creaban la dicotomía que hace que paradójicamente el narrador se encubre para proyectarse. Estos dos párrafos lo muestran con eficacia, pues, el narrador nos ofrece inmediatamente algunos datos de su vida personal amorosa que justifican su deseo de emigrar, pero a renglón seguido siente la necesidad de refugiarse en lo colectivo para no parecer demasiado egoísta. Expresa el narrador que “se equivoca el lector si piensa que habrá de hallar aquí confesiones amorosas. No escribo para desahogarme, y me cargan las historias sentimentales” (p. 19). Ingenuo sería no darse cuenta de que ya nos ha contado lo que quería, pero dejando siempre un margen de incertidumbre de carácter muy novelesco. El otro ejemplo de esta naturaleza identificadora de los sujetos aparece un poco más adelante cuando se bajan del barco al llegar a Nueva York. El pasaje muestra en funcionamiento al “yo” frente al “nosotros”. “De segunda, en la que **yo** me encontraba, **bajamos** los emigrantes, **tabaqueros en su mayoría**” (pp. 22-3).²⁷ El relato está siempre contado desde la perspectiva que Iglesias tímidamente clasifica como “subjetiva y parcial de los tabaqueros” (p. 11).

El que narra selecciona, escoge, condiciona. El recurso del cual Vega parte es la memoria. La memoria en cuanto a elemento organizativo, ordenador e interpretativo no puede dejar de emitir y reflejar sus juicios, prejuicios y aun sus pre-juicios. A través de ella el narrador filtra sus materiales en un movimiento retrospectivo que diferencia el tiempo de la narración y el tiempo de narrado. La memoria está sujeta a la parcialidad, o al menos, a su propia limitación. Por otro lado, es ella la que determina lo que ha y lo que no ha de ser expuesto al narratario/receptor. Este segundo plano del acto de constitución del “yo” (la memoria aglutinante y estructurante) se halla irremisiblemente unido al plano de la temporalidad. El presente de la narración desde donde se juzga lo narrado está consolidado como el espacio idóneo del “yo” autobiográfico. Por tanto, la autobiografía no es solo una reconstrucción del pasado, sino una interpretación. Tras iniciar el capítulo con el acto de situarnos temporalmente y darnos un autorretrato, el narrador salta al presente para comentarnos que “todavía hoy, después de tantos años”, recuerda a su maestra. Otras expresiones relativas a la temporalidad presente desde donde se enuncia aparecen en el texto: “para aquel entonces; “todavía”, etc. Su importancia radica en reforzar la presencia activa del narrador en primera personal singular.

Los comentarios realizados desde el distanciamiento temporal suponen

una etapa de superioridad del "yo". El método comparativo entre el ayer y el hoy le otorga cierta independencia al "yo" narrador que de otro modo estaría sujeto por completo a su destinatario. Como ha demostrado Chauchadise, el momento de escritura presenta una dialéctica de ruptura y continuación al intentar una visión retrospectiva de la materia narrativa.²⁸ Ese narrador libre y selectivo, situado en 1955 es distinto del personaje que ejecuta las acciones pues, ese distanciamiento temporal imposibilita la homologación total del autor (situado en el tiempo presente de la escritura) y el personaje mediante el cual se intenta el molde organizativo de las experiencias pasadas.²⁹ Es la verdadera expresión del "yo" ya independientemente planteado con respecto a su destinatario. Esta técnica de narrar los hechos y luego comentarlos en comparación con la realidad presente es un patrón que se repite a lo largo del relato. Su función es marcar una distancia que posibilite un espacio no demasiado peligroso para el "yo" en la medida en que este no se opone frontalmente a su destinatario, sino que parece buscar una complicidad en él. Barkin lo explicita en los siguientes términos: "Autobiography is not just a reconstruction of the past, but interpretation; the significant thing is what the man can remember of his past. It is a judgement on the past within the framework of the present."³⁰ El "yo" narrativo autobiográfico ha logrado, gracias a este artificio, permanecer inteligentemente dentro de los escasos límites que el destinatario/comunidad/tabaqueros le ha impuesto. Al mismo tiempo ha logrado una relevancia y dependencia al interpretar los hechos, unas veces irónicamente, otras con humor o tristeza apropiándose del refranero, el coloquialismo y el gesto de un guiño cómplice al lector. Es muy frecuente en el texto de Vega que en el proceso de selección de sucesos (que operan no tanto en función del destinatario como del destinador) se dé al momento de la escritura un fuerte contenido emocional al relato.³¹ Es un modo de manipulación muy sutil que también opera en beneficio de que el "yo" se fortalezca dentro de lo colectivo. En este primer capítulo este fenómeno de presentación del "yo apelando a su audiencia se explicita en el fragmento en que se nos narra la angustia del personaje ante la inminencia de la partida hacia una tierra/espacio desconocido.

Si aceptamos, como ha planteado Gusdorf, que la estructura y la ordenación textual significan a su vez un modo de interpretación, debemos fijarnos más detenidamente en los recursos de composición artística de la estructura de la obra; particularmente en los recursos narrativos de los que ese "yo" narrador se vale para armar su discurso. La efectividad de tales recursos demostrarían el grado en que el discurso ha logrado legitimarse frente a aquellos factores externos que lo norman. Sería un triunfo del "yo" y sus afanes, novelescos en este caso, sobre el discurso meramente histórico, sobre la presentación "objetiva" de la realidad, en cuanto posible. Cobra especial sentido en este punto aquella referencia de Vega a lo de "la prosa seca de la historia".

Barradas ha sugerido las vinculaciones del discurso de las memorias de Bernardo Vega con los recursos de narración utilizados por los novelistas

Europeos del siglo XIX. Vega, como tabaquero ilustrado al fin, tuvo acceso a este caudal literario en su centro de trabajo mismo: el taller de tabaquería. Era uso común entre la clase tabacalera el tener en sus talleres lectores para sus trabajadores. Vega mismo nos dice que se crió en este ambiente desde muy niño, e inclusive equipara su centro de trabajo con "una universidad". Allí se conocían escritores como Galdós, Flaubert, Dostoievski y otros, nos asegura el narrador. Creemos que Barradas tiene razón cuando señala que el texto de Vega muestra rasgos de ese contacto cultural con la literatura decimonónica.³² Explorando el capítulo inicial del relato encontramos algunos de estos recursos del "yo" narrador ordenando el material: interpretándolo.³³ Dos herramientas de articulación están presentes principalmente. La primera la constituyen los elementos folletinescos de la narración con miras a crear suspenso en el lector.³⁴

La segunda herramienta de articulación textual es la conversión simbólica de algunos elementos u objetos. Del primer caso se da ejemplo al final del primer párrafo cuando, tras explicarnos los motivos de su partida, el autor nos comunica socarronamente que "había dejado una novia en el pueblo" (p. 19). Deja a la imaginación del lector el completar a su gusto la posible historia que pudiera haber detrás de toda esa intriga de "montescos y capuletos" como él lo llama más adelante. Vemos cómo el narrador que se supone se centre en la relación objetiva nos somete a un proceso de intriga que no tiene otra función que desatar un juego en pro del conocimiento del "yo" y no del "nosotros". La otra instancia en que se usa este artificio de revelación del "yo" individual aparece en el momento en que el personaje narrador deposita sus pertenencias en el barco y enuncia que no quiere perder ni hábito de los últimos en su patria. La sugerencia folletinesca ocurre inmediatamente al decirnos que: "pueden ser los últimos para mí, quizás" (p. 22) . El lector tendrá que seguir leyendo para poder enterarse si en definitiva esos son "los últimos minutos" del personaje en su país o si volverá algún día.

La elevación de objetos materiales de uso común hasta el nivel simbólico está relacionada con el elemento anterior de la estructura folletinesca en beneficio del "yo" autobiográfico. Tales objetos son signos potenciales de significaciones alegóricas que giran en torno a la figura del protagonista. La presencia en este primer capítulo la ofrece el motivo del reloj que Bernardo lleva. De ser una simple prenda de vestir se transforma en el vehículo referencial de la temporalidad como una totalidad. De modo que cuando el protagonista arroja al mar su reloj al llegar a Nueva York el acto cobra carácter de premonición o presagio de la entrada a un nuevo espacio temporal simbólico. Se equiparan, por otro lado, lo sucedido al protagonista individual y lo acaecido a la comunidad puertorriqueña emigrada.

Como último recurso del cual el "yo" narrador se vale para mostrarse analizaremos el proceso de presentación del mismo en términos de ejemplaridad y alta solvencia moral. Concordando en que lo individual y lo colectivo ya

no pueden separarse, (el “yo” ha tomado paulatinamente ambos espacios), resulta lógico que presentar a la segunda como excepcional y modélica se traduce en una ejemplaridad moral para el primero.

En este caso el “yo” se propone y se presenta como ejemplar. Ya desde este primer capítulo es notable tal impulso. Desde la auto-descripción donde permea cierto aire de contradicción al decir que se considera feo pero que “había quien creía lo contrario” (p. 20). Tal aparente contradicción puede ser atribuida al interés novelesco del narrador, quien prefiere dejar al juicio del lector el elegir entre lo primero o lo segundo. Es una manera de suspenso que se sustenta en el juego narrativo de presentarse sin mostrarse del todo.

Ya la excepcionalidad está presente en estas páginas. El personaje es “de estatura mayor que la corriente entre los puertorriqueños” (p. 19); y en el instante en que todos se marean al partir el barco hacia Nueva York, el protagonista nos advierte de modo contundente: “Yo no” (p. 22). También existen dos ejes que se hallan en constante intercambio de posiciones. Estos son el “yo” frente (con) el “todos”. Al menos en cuatro ocasiones en estas breves cinco páginas se establece esta relación. Veamos como están estructurados estos binomios: a) todos los puertorriqueños/yo de mayor estatura que los puertorriqueños; b) significación de la ciudad para la colectividad/valor de la misma para el “yo”; c) monjita que dice adiós a todos los pasajeros del barco/figuración del personaje de que el gesto va dirigido a él; c) tabaqueros emigrantes/yo; d) todos los recién llegados a Nueva York y lo bien vestidos que están/“yo por mi parte llevaba un flus”. Todas las instancias expresivas anteriores tienen el carácter teleológico de equiparar los espacios de autoridad del “yo” y el “Nosotros”.

Existe un pasaje del relato, que aunque no está localizado en el capítulo primero, nos gustaría comentarlo por su importancia en la construcción del “yo” narrador y personaje. Iglesias nos comunica que de las pocas alteraciones que no hizo en el texto de Bernardo Vega una de ellas es la conservación del fragmento donde se relata el encuentro con el tío Antonio. Encuentro a todas luces novelesco. Los capítulos dedicados al encuentro con el tío Antonio tiene una función estructural y simbólica. Por medio de ellos el autor no sólo hace alarde de su capacidad escritural, sino que halla una excusa para reconstruir los años anteriores a la llegada del protagonista a Nueva York (la época anterior al 1916). El narrador por su parte, al hacerse narrador de un narrador, se ficcionaliza aún más. En un proceso de mutación y transferencia va paulatinamente igualándose con la voz narrativa del tío Antonio de quien se hace (porta) voz. Curiosamente, cuando el tío le cuenta toda su historia resulta que al personaje le han sucedido más o menos las mismas cosas, además, también es tabaquero. Y desde la lectura del título mismo que encabeza el capítulo nos damos cuenta del espacio ficcional en el que nos hallamos. El narrador nos enuncia que esta Parte Segunda del libro tratará sobre los antecedentes históricos de la comunidad latinoamericana en los Estados Unidos.³⁵ El título del capítulo al cual nos referimos nos promete contarnos la genealogía de la

familia Vega con “algo de **mitología** y mucho de **historia**” (p. 59).³⁶ La materia histórica está trabajada en beneficio del “yo” enmascarado. Un “yo” que se torna heroico al conectársele con un pasado también heroico.³⁷ El pasaje que cuenta lo que le ha sido a su vez contado es, en cierto sentido, un reflejo de lo que el “yo” hace con la materialidad histórica: manipularla y acomodarla a sus propósitos de representación.

Una vez nivelados y asumidos como reciprocidad el “yo” narrador y su interlocutor, el “nosotros” colectivo, y salvando las matizaciones que ya hemos puntado en esta relación de poderes que ella supone, se hace evidente que se ha creado paralelamente otro destinatario: un “ellos” opresor tanto del individuo como de la comunidad. Este “ellos” es el aparente propiciador inmediato de las memorias. La situación de olvido y negación sistemática de la aportación de la comunidad puertorriqueña al desarrollo de la nación norteamericana ha impulsado a Bernardo Vega a escribir un texto que contradiga esa afirmación de corte racista y colonialista. Para ello se hace portador y portavoz de su grupo racial y cultural. Hablando desde el espacio de lo histórico y del patrimonio grupal, se convierte en el discurso de una respuesta política articulada. Al asumir activamente la voz y el papel dentro del espacio contestatario construye subrepticamente un discurso de lo individual. A caballo entre estas dos tendencias logra lo uno y lo otro de modo coherente.

El narrador (“yo”/“nosotros”), ya en su papel de mediador y contestatario, intentará oponer su imagen ejemplar y moral al discurso del poder colonial que le niega la personalidad y dignidad humana. Frente a un poder dominador que establece la diferenciación cultural y racial no como modo de aceptar y respetar la particularidad idiosincrática del otro, sino como proceso de inferiorización, el narrador presenta una imagen idealizada de sí mismo, de lo aceptado como propio y de la colectividad por la que se expresa.

La visión, el concepto de sí mismo no permanece en el ámbito del “yo” sino que se intenta extenderlo al espacio grupal. Esta suerte de chauvinismo, de identificación narcisista del arte del narrador es el producto natural y lógico de un deseo de asumirse y aceptarse como distinto y valioso frente al discurso colonial. Es una relación que B.A. Upenskij ha propuesto en término de “cultura” y “civilización”. La cultura estaría representada por ese “ellos”, los norteamericanos, el poder colonial. Por otro lado, la “civilización” sería lo puertorriqueño. Nos dice Upenskij:

[...] the sphere of extracultural nonorganization may sometimes be constructed as a mirror reflection of the culture or else as a space which, from the position of an observer immersed in the given culture, appears as unorganized, but which from another outer position proves to be a sphere of a different organization.³⁸

Como defensor de lo comunitario el narrador es un modelo de perfección

que se limita a señalar pasajeramente algunos “deslices” o tallas de su persona. Cuando se ve obligado a relatarlas recurre a la comprensión del interlocutor diciendo, por ejemplo, que en una época de su vida se vio arrastrado a cometer “dos acciones reprochables” (p. 193 y 197 respectivamente). También su discurso de validación está atravesado de una visión moralista de la vida. Hay una estilización del discurso que suprime los rasgos negativos de la personalidad. Aquí el examen de conciencia tiene como función o efecto el unir nuevamente de modo espiritual al destinatario y al destinador.³⁹

A MODO DE CONCLUSIÓN

Una literatura la establece, según ha afirmado Octavio Paz, un campo crítico que sea capaz de producir nuevas lecturas de ella y de lanzarlas al conocimiento público. Partiendo de este principio hemos intentado un nuevo enfoque de un texto que hasta el presente ha estado limitado por la privilegiación de una lectura histórica de carácter vericista y testimonial; de una obra cuya naturaleza original de novela en clave narrada en la tercera persona ha sido trastocada por la injerencia de un editor/censor.

En esta visión clásica del texto se ha subrayado la enorme contribución que éste ha supuesto para la reconstrucción de la contribución de la comunidad puertorriqueña en Nueva York. Esta contribución es innegable, sin duda. No obstante el haber llegado los pocos estudiosos del texto al nivel de hacer sugerencias sobre una posible nueva interpretación del mismo; lejos de los mecanismos hasta ahora aplicados, ninguno ha dado el paso para realizarlo.

Dejando a un lado este enfoque tradicional hemos hallado que aparte de todo el valor histórico y sentimental del texto, se podía emprender una exploración “más literaria”, si se quiere, de éste. Desde la perspectiva autobiográfica la obra de Bernardo Vega refleja para el estudioso una complejidad insospechada. Mediante una exploración del marco histórico en el que el texto se inserta se llegan a comprender aquellos factores que condicionaron su escritura. Resultando de todo ello el descubrimiento de un texto cuya naturaleza esencial, que no única, es la de un discurso mediatizado por su destinatario or receptor. Afectado por una concepción del hecho literario desde su posibilidad como vehículo productor de cambio social, como portador de un efecto político inmediato, el autor se ve obligado a construirse un “yo” narrador protagonista que no tiene otra opción que la de enmascararse en el medio colectivo que le sirve de lector. Está condicionado al mismo tiempo por el cuestionamiento político de un grupo cuya conciencia social pone en tela de juicio la validez revolucionaria de una exaltación demasiado exacerbada de la personalidad individual. Una comunión ideológica que el propio autor comparte, pero cuya construcción y funcionalidad textual invierte mediante la paulatina equiparación del “yo” narrador con el destinatario representado por ese “nosotros” comuni-

tario. La homologación entre el "yo" narrador y el grupo social de los tabaqueros a los que ese "yo" sirve de portavoz la comunidad en general le brindan un espacio de expresión al "yo" mediatizado. Este espacio que se agencia ese "yo" textual procura alterar las leyes que iniciaron y dieron cabida a la escritura: el dar a conocer mediante un estudio histórico/novelesco cuál ha sido la contribución de los puertorriqueños a la historia de Nueva York. Ya sea ejemplarizándose o plantéandose como paradigma de comportamiento este "yo", tímido en un principio, va cobrando estatuto de voz cantante a medida que se extiende el relato. Al organizar mediante el recurso estructurador e interpretador que es la memoria, ese "yo" logra un nivel de independencia propia. En una lectura detenida de la obra se hace patente que ya todos estos elementos de estructuración y plasmación del "yo" se hallan de modo embrionario en el capítulo inicial del relato y más explicitados en los capítulos referentes al personaje histórico/ficcional que es el Tío Antonio.

El saldo final al que se llega es al de un texto cuya facturación es capaz de polemizar la realidad más allá de sus páginas al hacerse portaestandarte del espacio contestatario del oprimido. Y que, por otro lado, se muestra, como toda escritura, en una interpretación de la realidad desde el particular punto de vista de quien escribiendo se retrata, se encubre, se crea distintamente de su "yo" histórico. El texto de Vega y el propio Vega, sin dejar de hacer ni lo uno ni lo otro, hablan por los puertorriqueños y hablan de sí mismos en un juego de espejos interminable y delicioso como la memoria misma.

NOTAS

1 La edición que aquí citamos es la de Río Piedras: Editorial Huracán, 1984, con introducción de César Andreu Iglesias. La primera edición del texto es de esta misma editorial con una "Introducción" del mismo Iglesias y "Prólogo" de José Luis González es del año 1977; la segunda edición es de 1980. En lo sucesivo anotamos entre paréntesis el número de página correspondiente.

2 Efraín Barradas (*Para leer a Bernardo Vega*, artículo inédito provisto por el autor, (1985): pp. 1-25.) caracteriza al texto de Vega de diversas formas que van desde "las intuiciones novelescas de Vega"; "novela en clave narrada en la tercera persona" hasta la ecléctica nominación de "memorias novela". El señor Barradas tuvo la gentileza de entregarnos copia del referido trabajo. El mismo nos ha servido de gran utilidad en mis investigaciones. Vaya para él nuestro más sincero agradecimiento. Ver José Luis González, 'Introducción' a las *Memorias de Bernardo Vega*, (Ed. Huracán: Río Piedras, Puerto Rico, 1977) 7-25 ha ejercido también la estimativa crítica sobre el texto. En su introducción a la edición de 1977, se hace eco de la dificultad de enmarcar genéricamente el relato de Vega. Tanto lo llama "memorias", "diario personal", como se refiere al texto en términos de "la justa comprensión de esta autobiografía."

- 3 Los títulos de los capítulos son residuos retóricos de la novela en tercera persona que el texto fue en su redacción original.
- 4 Más adelante nos ocuparemos de la importancia de este episodio en la construcción del "yo" autobiográfico.
- 5 Barradas, "Para leer"...p. 12.
- 6 Lo que Barradas afirma que "los otros más que el "yo" es lo que interesa a Vega", debe estar sujeto a una lectura más detenida de esta apreciación, la cual es muy cierta a nivel básico, pero que más profundamente apunta a otros sentidos más sutiles y problemáticos.
- 7 Efraín Barradas, "Historia y ficción en las memorias de un emigrante puertorriqueño", *Revista Bilingüe/Bilingual Review*, vol. 5, no. 3 (Sept. - Dec. 1978): pp. 247-249.
- 8 Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, (Paris: Editions Seuil, (1975): pp. 11-46. En el pacto autobiográfico consistiría en cuatro condiciones principales: a) que el autor y el narrador fueran uno solo; b) forma narrativa en prosa; c) tema de la vida individual y la historia personal; c) el narrador y el protagonista coinciden. Explica Lejeune: "Pacte autobiographique: le personnage n'a pas de nom dans le récit, mais l'auteur s'est déclaré explicitement identique au narrateur (et donc au personnage, puisque le récit est autodiégétique) dans un pacte initial" (pp. 29-30).
- 9 La limitada, exclusivista y exclusionista definición de Lejeune sobre la autobiografía es la siguiente: Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité' (p. 14).
- 10 James Olney, "Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical and Bibliographical Introduction", in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney (Princeton: Princeton UP, (1980): 84-114. Lejeune no se ocupa de la problemática interna del autor. Tal afirmación sobre la posible identidad autor/narrador es un aspecto de la autobiografía que han demostrado otros críticos que es una falacia, pues, el "Yo" textual es independiente del "Yo histórico". Además que supondría ingenuamente que el narrador, el "autos" del que habla Olney, es neutral y no problemático como es en realidad.
- 11 Olney, p. 19. El "bios" vendría a ser lo que el "autos" hace con la materia narrable.
- 12 Irving L. Horowitz, "Autobiography as the Presentation of Self for Social Immortality", *New Literary History* 9, num. 1 (Autumn, 1977): p. 176.
- 13 Angel Quintero Rivera, "Socialistas y tabaqueros: la proletarización de los

artesanos”, *Sin Nombre* (San Juan) vol. VI, num. 4, (1978): pp. 45-62.

14 Barradas, “Para leer”...p. 7, 8.

15 Ana Caballé, “Figuras de la autobiografía”, *Revista de Occidente*, nos. 74-75, Julio-Agosto (1987): p. 106.

16 Claude Chauchadise, “L’Autobiographie dans la lettre de Che Guevara a Fidel Castro”, *L’Autobiographie dans le Mode Hispanique*, Actes du Colloque International de la Baumes-Lis-Alx-en Provence (1980): p. 22.

17 Barradas, “Para leer”...p 7.

18 Barradas, *Historia y ficción*...p. 248.

19 Para un cuadro histórico completo del fenómeno de la emigración puertorriqueña y sus causas consúltese el libro de Manual Maldonado Denis, *Puerto Rico: A Socio-Economic Interpretation*, trans. Elena Vialo, New York: Random House, 1972.

20 Al respecto del enfoque crítico testimonial consúltese el ensayo de Renato Prado Oropeza, “De lo testimonial al Testimonio. Notas para un deslinde del discurso testimonio”, en *Testimonio y Literatura*, eds. René Jara y Hernán Vidal, Monographs Series of the Society of the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literature 3 (Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literatures, 1986) pp. 7-21. En el mismo volumen el ensayo de Jorge Narváez, “El testimonio 1972-1982”.

21 Olney también ha estudiado la autobiografía desde el punto de vista de la metáfora del ser en su libro: *The Metaphor of Self: Meaning of Autobiography*, Princeton: Princeton UP (1972): pp. 22-24. Apunta que el “yo” personaje guarda relación con el “yo” autor en tanto le sirve de metáfora. En adición señala que también ese “yo personaje se va convirtiendo en otro “yo” en el acto escritural”.

22 Este mismo carácter de metáfora y búsqueda/destrucción del ser histórico al intentar la representación textual del yo ha sido estudiado por Elizabeth Bruss, *Autobiographical Act: The Changing Situation of a Literary Genre*, Baltimore: John Hopkins UP, 1976. Su análisis parte de la relación del punto de vista ilocutivo de la relación emisor-receptor. La revista *Genre* (6) March-June, Ed. Christie Vance, Chicago: University of Illinois, 1973 está dedicada a la autobiografía en particular a atacar las bases esenciales de la teoría del género postulada por Philippe Lejeune. El acto de conocimiento narcista que presupone el emprender el proyecto autobiográfico ha sido estudiado por James Gooman, “Narcissus and Autobiography”, *Genre*, (12), num. 1 (1979): pp. 69-92.

23 Para la noción de “emplotment” como la organización particular de los hechos (de por sí neutrales) dentro del carácter metafórico del lenguaje véase el ya clásico ensayo de Hayden White, “The Historical Text as Literary Artifact”, *Topics of the Discourse*, (Baltimore and London: John Hopkins UP, 1978): pp. 81-97.

24 Lo ha advertido Kenneth Barkin: “The writing of an autobiography is, really and

essential fictive exercise" in "Autobiography and History", *Societas* 6, no. 2 (Spring 1975): 85 George Gusdorf, *Conditions and Limitations of Autobiography*, trans. James Olney, Princeton: Princeton UP, 1980, citado por Barkin con referencia a lo importancia del "yo" que cuenta y cómo va creando una estructuración significante aún más que los mismos hechos.

25 El capítulo primero de la obra está titulado: "De su pueblito de Cayey a San Juan y de cómo Bernardo llegó a Nueva York". En la edición que seguimos se halla entre las páginas pp. 19-23. Si uno pone atención a este título se da cuenta de cuán diferente debió ser el texto original de estas memorias. La referencia al personaje en la tercera personal llamado "Bernardo" nos remite a la novela en la tercera persona que era el texto original. De modo que tenemos ante nosotros no una novela en tercera persona como era originalmente, sino una autobiografía en primera persona solapada bajo la sujeción de lo individual a lo comunitario.

26 Para casos que ilustren la homologación entre el "yo" el "nosotros" véanse las páginas 166; 84-89 y 53.

27 Los subrayados son nuestros.

28 Chauchadise, pp. 11-15.

29 Véase George Gusdorf, "Conditions and Limits of Autobiography", (Cf. Olney, pp. 28-48).

30 Barkin, p. 89.

31 Ver, pp. 76;112;135 y 182.

32 Barradas, "Para leer"... pp. 18-20. Esto le lleva a concluir que la forma del texto es literaria mientras que el contenido es histórico. Esto no nos parece completamente cierto, pues, dentro del relato de los hecho históricos, el "yo" interviene en cuanto a individualidad autónoma selectiva no permitiendo separar tan nítidamente forma y contenido.

33 En cuanto a la técnica narrativa conocida como el folletín pueden verse los finales de los capítulos pp 1; 3; 4; 14; 25; 26; y 29.

34 Con respecto a la técnica escritural del folletín, véase Iris M. Zavala, Leonardo Romero y Rubén Benítez, 'La realidad del folletín', *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 1 (8 vols.), Madrid: Cátedra (1982): pp. 380-391.

35 Hay una presentación sugerida al modo folletinesco del personaje del Tío Antonio al final de los capítulos 4 y 6. La historia de la reconstrucción del pasado familiar y colectivo ocupa los capítulos 6 al 10.

36 Los subrayados son nuestros y pretendemos con ellos apuntar a la problemática esencial que el texto presenta; la relación historia/ficción y "yo"/"nosotros".

37 Citamos como ejemplo la utilización de la figura de Martí para hacer una retrospectiva histórica, pero más que nada para realzar dentro de la gesta martiana el papel revolucionario de los tabaqueros (el "yo").

38 B.A. Upenskij, "The Semiotic Study of Culture", *Structure of Texts and Semiotics of Culture* Paris: Mouton (1973): p. 3. También consúltese a este respecto el artículo de Homi K. Bhaba, *Literature, Politics and Theory*, London and New York: Methuen, (1984): pp. 148-172. Véase el ensayo de Roberto Fernández Retamar, *Calibán*, México: Diógenes, 1974.

39 Chauchadise, p. 21.