SI UN NOMBRE CONVOCA UN MUNDO ...,
FELICES DÍAS, TÍO SERGIO
EN LA NARRATIVA PUERTORRIQUEÑA CONTEMPORÁNEA

POR

ÁUREA MARÍA SOTOMAYOR
Universidad de Puerto Rico

*En aquella casa había que vigilar el lenguaje de la
puerta.* José Lezama Lima

I. LA NOVELA Y SU ÁMBITO

La suerte acaecida con los significados de un nombre parece reducirse a tres posturas: un nombre tiende un puente con el ser¹ o remite a quien nombra² o constituye un significante flotante, un instrumento de intercambio que permite substituir una unidad nominal y una actancial mediante un arbitrario mecanismo de equivalencias.³ En síntesis, una persona llamada Carmen es como si fuese una canción o como si la canción fuese el poeta o simplemente Carmen podría y no podría ser canción.

Si utilizo este ejemplo no es porque el nombre de Sergio posea significados secretos, sino porque la novela se estructura alrededor del nombre apostrofado. El apóstrofe convoca un mundo y es ese mundo el sujeto de la novela. El espacio estatuido entre el nombrado y la nombradora (a saber, Sergio y Lydia) provee de coordenadas gramaticales (pronominales) el mundo afectivo sobre el que se construye. De modo que evocar al tío Sergio mediante el apóstrofe coincide con un proyecto de desmitificación del Puerto Rico de la década del cincuenta y, a su vez, remite a la construcción de otro mundo: el de Lydia, el espacio apenas vislumbrado por una niña ubicada en una clase social marcada por lo conflictivo

¹ Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo* Vol. I (Madrid: Clásicos Castellanos, 1914, Vol. 28) 27:

El nombre, si avemos de dezirlo en pocas palabras, es una palabra breve, que se sustituye por aquello de quien se dize, y se toma por ello mismo. O nombre es aquello mismo que se nombra, no en el ser real y verdadero que ello tiene, sino en el ser que le da nuestra boca y entendimiento.

² Véase, entre otros, la poética creacionista de Vicente Huidobro.

³ Roland Barthes., *S/Z*. (París: Editions du Seuil, 1970) 101:

En reprenant au discours le nom propre de son héros, on ne fait que suivre, la nature économique du Nom: en régime romanesque (ailleurs aussi?) c'est un instrument d'échange; il permet de substituer une unité nominale à une collection de traits en posant un rapport d'équivalence entre le signe et la somme: c'est un artifice de calcul que fait qu'à prix égal la marchandise condensée est préférable à la marchandise volumineuse.

por antonomasia: la aspiración de clase. Es precisamente esa clase media ingente e ingenua de los años cincuenta, deslumbrada con lo vertiginoso del cambio, embarcada en la ilusión de la promesa muñocista y sumida en la mascarada de sus posibles transformaciones, quien es incapaz de proveer modelos a la próxima generación. Magali García Ramis lanza una crítica tangencial, pero no menos incisiva, de esa carencia, y define —como lo hará en un proyecto paralelo Edgardo Rodríguez Juliá— a una generación y a una clase dentro de esa generación desprovista de mentores visibles. Es a partir de la carencia sufrida por la niña-adolescente que se estatuye un mundo nuevo. Lydia se define justamente al borde de lo que significa el silencio cobarde de una ausencia. Lydia lidia con la ausencia del tío y ordena su estrategia en los márgenes mismos de la imprecación, en ese prolongado anti-aprendizaje infundido por la familia y oponible al modelo martiano de educarse para ser bueno y útil en el país de origen, objetivo que se insinúa en la conducta clandestina del tío. El mentor está allí —oculto y agazapado, silencioso—, pero hay que buscarlo; urge convocarlo, fraguarlo, elaborarlo.

El título de la novela gira sobre una bisagra que nos remite simultáneamente a dos ámbitos: al mundo referencial repleto de connotaciones culturales y económicas contenido en el título de una danza o al mundo afectivo e íntimo sugerido por un nombre propio. Las bisagras de esa puerta giratoria, a partir de la cual la memoria de la voz narradora se arroja sobre el Puerto Rico del cincuenta o sobre el nombrado tío (dependiendo también de la dirección que le otorguemos a nuestra acción como lectores), constituyen, a mi juicio, la clave de ésta. El título, pues, opera en dos frentes, de la misma manera en que el penúltimo capítulo de la novela podría analizarse como un apóstrofe (lo cual aproximaría el texto a la lírica) o como una epístola (aproximándose así a la narrativa).

La bipolaridad del título (la danza o Sergio) incide en los otros órdenes de la novela: los espaciales (de un Santurce cuasi-mítico y señorial a la urbanización democratizadora, pero igualmente clasista); los económico-políticos (de los años de la industrialización a los de la desilusión); los existenciales (la niña que, iniciada en la escritura, se inserta en el mundo); los hermenéuticos (la búsqueda y el hallazgo del ser) y los literarios, pues de ese *Bildungsroman* equívoco, que es sobre todo una novela de anti-aprendizaje, podemos vislumbrar el inicio de una novela de artista (*Künstlerroman*) construida a partir de la fascinación, el cautiverio casi, que provoca en Lydia el tío. Al intentar dibujar o describir el recuerdo de ese mundo brota la imagen del tío marginado, y la novela se convierte en un palimpsesto en el cual coexisten la figura del apostrofado (Sergio) bajo la figura que apostrofa (Lydia). No es extraño, pues, que el encuentro de la niña consigo misma coincida con la necesidad de referirse al deseado mentor:

Y yo llenaba mis días pensando que un día iba a escribirte y a contarte todo esto, iba a dibujarte, a describirte, a demostrarnos, a decirle a todo el mundo que te

quería. ¿Qué valor tendría contar de ti y de todo lo que yo te quería si inclusive tú no me quisiste a mí como yo a ti y te largaste? Sería patético, sin razón, de mal gusto. Pero yo quería escribirte en un lienzo, dibujarte en un libro, pintarte en palabras, poseerte, duplicarte y echarte a rodar por el mundo.⁴

La bivalencia de ese título (escindido metafóricamente en dos mundos, nombre propios ambos) está íntimamente vinculada al “dinamismo” de naturaleza económico-política implícito en la novela, situación que signa la personalidad de la niña en forma conflictiva. Los procesos socio-políticos marcan la historia colectiva y la individual. De ahí las múltiples mudanzas, la obsesión de los personajes de escalar socialmente, la oscilación cultural y política entre España y Estados Unidos e incluso el terreno mismo donde enclava la propiedad de Villa Aurora, casa sujeta al riesgo del cambio por cimentarse en terreno movedizo. Dos ejemplos interesantes del tema son los fragmentos que cito a continuación. Uno de ellos nos remite a “los hombres sin brújula, partidos por la mitad” y el otro, a los destrozos emocionales que son estos niños. Dice la voz del narrador, evocando con ello el “quiénes somos y adónde vamos” del treinta, y el conflicto de naturaleza económica, política y cultural que se reinstala en el seno de esta clase:

Vivimos tantos años encerrados tras el cerco agrídulce de la casa donde todo lo heredado era europeo y todo lo porvenir era norteamericano, que no podíamos saber quiénes éramos (*Felices ...*, 152).

Y en otro lugar señala que si para ellos (los padres) “no era en absoluto importante definir los linderos de su identidad, para Quique y para mí era vital porque todo estaba cambiando constantemente” (*Felices ...*, 153). Al efecto, es preciso notar que en la novela los espacios revisten una gran importancia, así también como el significado que se les atribuye y la forma en que se habitan. En muchas ocasiones se permutan por virtud de la función que desempeñan. Así, los espacios exteriores e interiores dialogan entre sí; tras la casa de los nacionalistas y la casa de Lydia los patios se enlazan. Así también, tío Sergio representa un espacio: es muestra del país auténtico forzado a callar; perderlo es perder las dimensiones reales del país. Perderlo es perder el pasado rescatable y verse obligada a construir el futuro con su ausencia. De ahí el proyecto desmitificador emprendido por la niña, el desenmascaramiento de la cobardía de Sergio y, a su vez, el desarrollo de una vocación contestataria.

Desde un punto de vista estructural, es a partir del tío, como personaje y como acontecimiento, que nace el relato. Es él un principio ordenador, por lo que que es a partir del penúltimo capítulo, en que se le apostrofa, que se define la

⁴ Magali García Ramis, *Felices días, tío Sergio* (Río Piedras: Editorial Cultural, 1986) 145.

obra, de forma análoga a la definición política que se opera en la niña una vez que desaparece el sugestivo mentor. Antes del capítulo citado la voz narrativa podía optar por una de dos alternativas: el recalar en la generación conflictiva producida por esa clase o el evaluar esa generación desde la experiencia de uno de sus miembros. Es decir, la experiencia personal pudo haberse convertido en acontecimiento generacional de forma inmediata. No obstante, sólo mediatamente accedemos a ello, a través de la focalización subjetiva que del espectáculo hace Lydia.

El tío es el provocador y el enigma, además de ser el personaje imprecado por la adolescente al abstenerse de conmovir en su justa medida a la joven generación. La respuesta es esta novela, evocadora de una adolescencia conflictiva en la cual una niña con una intensa vocación hacia lo clandestino lamenta carecer del mentor que deseaba. Desentrañar el significado de ese tío equivale a auscultar los órdenes secretos del mundo prohibido por la nueva alianza muñocista. A tal efecto, el pasaje más esclarecedor sobre lo que Sergio significa dice:

Los adultos no sospechan jamás o quieren imaginar que no existen, los lazos internos y fuertísimos entre los niños y la gente prohibida. Pero es que los niños desde pequeños saben, intuyen, se reconocen en los prohibidos, si está dentro de ellos ser así cuando grandes (*Felices* 80)

Tío Sergio es lo prohibido político y lo prohibido sexual. Es el nacionalista, el trotskista, el inconforme, el paria, y es, además, el oscuro objeto del deseo de Lydia. Con él se trastoca el orden establecido por la familia, la imagen del país que ésta le crea a los niños, las relaciones distantes y taimadas a establecerse con los que no formen parte del estrecho círculo familiar. Con él también se funda la imagen del sexo. Podrían establecerse varios paralelismos entre *El amante*, de Marguerite Duras y *Felices días, tío Sergio*, de García Ramis. El recuerdo (del comerciante chino y del extraño Sergio en una y otra novela) aproxima la voz narrativa al hecho estético, a la decisión de escribir. El ritmo sosegado, lento y reflexivo de *El amante* contrasta con el más ágil, dinámico y transformador de la novela de García Ramis. Ambas son novelas íntimamente ligadas a la autobiografía. Ambas narran el ciclo del crecimiento y provocan el acto de escribir y su virtud transformadora, pues el equívoco *Bildungsroman* desemboca en proceso hacia el *Künstlerroman*. Si en *El amante*,⁵ Marguerite Duras narra la relación existente entre el comerciante chino y la niña francesa, en la novela de García Ramis lo prohibido no emana de la divergencia étnica, sino de la prohibición incestuosa. Frente al rostro hermoso y súbitamente devastado de una niña de diecinueve años marcada por la huella del deseo en la novela de

⁵ Marguerite Duras, *L'aimant* (Paris: Editions de Minuit, 1984) (Premio Goncourt de novela); *El amante* (Barcelona: Tusquets editor, 1986). Traducción de Ana María Moix.

Duras, en Lydia convergen la vocación contestataria y la vocación incestuosa. Éste surge del sentimiento de lo prohibido, mientras que la rebeldía emana de la ausencia forzosa del tío. Y ese deseo nace signado por un destino: el de ser seducción y no amor. Un pensador francés —Baudrillard— postula que la seducción se sostiene sobre la hipótesis de un duelo enigmático⁶ que no es la forma de una respuesta, sino la de un desafío; de una distancia secreta y de un antagonismo perpetuo que permite el juego de una regla, el del *pathos* de la distancia a la aproximación patética del amor.⁷ De ahí que desde sus inicios sea imposible la respuesta a una carta que se sabe fallida por falta de un interlocutor activo. Oculto entre las sombras de Nueva York, el tío Sergio es incapaz de responder (lo cual es una forma de actuar) y su silencio destruye fatalmente el intento de comunicación entablado inicialmente por ella. Por eso la carta no es carta, sino apóstrofe pues no sólo el tío niega una respuesta, sino que sobre todo Lydia la sabe imposible. La forma de la carta, pues, denota ser un simulacro, mientras que el apóstrofe se confirma como himno y maldición a su vez. Se trata de un discurso, si no contradictorio, al menos equívoco, que nos remite una vez más al mundo conflictivo de la niña. El apóstrofe —que se sabe sin respuesta— es muestra de un deseo irreducible a la patética verdad del amor; es gesto significativo de la no funcionalidad de su comunicación. Ante la certeza de esa impotencia, la narradora opta por un título que sólo puede ser dedicatoria. El otro está contenido tan sólo (como diría Barthes),⁸ al principio de la comunicación. Está en la voz de la narradora, en lo evocado por deseado, hecho himno al regalarle el acto mismo de la escritura.

II. DEL APÓSTROFE (EL RETRATO) A LA INTERROGACIÓN RETÓRICA (LA AUTOBIOGRAFÍA)

Alude Paul De Man⁹ a la tensión existente entre la gramática y la retórica, destacando cómo se produce una retorización de la gramática en la figura de la

⁶ Jean Baudrillard, *Las estrategias ocultas* (Barcelona: Editorial Anagrama, 1984) 105; *Les stratégies fatales*. Paris: Editions Grasset & Fasquelle, 1983. La traducción al español es de Joaquín Jordá:

Yo prefiero la forma de la seducción que mantiene la hipótesis de un duelo enigmático, de una solicitud o de una atracción violentas, que no es la forma de una respuesta, sino la de un desafío, de una distancia secreta y de un antagonismo perpetuo que permite el juego de una regla; yo prefiero esta forma y sus *pathos* de la distancia a la del amor y su aproximación patética. (*Estrategias*, 105).

⁷ Jean Baudrillard, *Las estrategias* ...

⁸ Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI, 1982; Paris: Editions du Seuil, 1977:

No se puede regalar lenguaje (), pero se le puede dedicar puesto que el otro es un pequeño dios. El objeto obsequiado se reabsorbe en el sentir suntuoso, solemne, de la consagración, en el gesto poético de la dedicatoria ..., es el principio mismo del himno".

⁹ Paul De Man, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven: Yale University Press, 1979. Véase el ensayo "Semiology and Rhetoric".

interrogación retórica. Si bien —señala— tiende a pensarse que existe continuidad entre la gramática y la lógica (una interrogación se traduce a través de un mecanismo sintáctico), en ocasiones en una interrogación retórica la gramática nos remite a una pregunta, pero el contenido de dicha pregunta podría remitirnos a dos significados mutuamente excluyentes. El modo retórico surge cuando se hace imposible determinar, ante la trabazón de dos significados posibles y autoexcluyentes, cuál prevalece. El modelo gramático, señala De Man, engendra dos significados:

I follow the usage of common speech in calling this semiological enigma 'rhetorical'. The grammatical model of the question becomes rhetorical not when we have, on the one hand, a literal meaning, but when it is impossible to decide by grammatical or other linguistic devices which of the two meanings, that can be entirely incompatible, prevails (*Allegories* 10).

En el capítulo penúltimo de la novela de García Ramis asistimos a una retorización de la gramática, concretado ello en la pregunta retórica. Y esa retorización, a mi juicio, se produce a nivel de los ejes comunicativos de la interrogación. Retornemos, por el momento, al inicio de este trabajo. *Felices días, tío Sergio* puede analizarse a partir del capítulo de la carta. La novela, pues, contiene dos movimientos, operativos ambos en el capítulo citado: el movimiento hacia el apóstrofe y hacia la interrogación retórica, simultáneamente. Antes vimos que la estructura apostrofal incide en la novela convocando un mundo, remitiéndonos a una realidad que desborda eventualmente las figuras individuales del tío y de la sobrina. Todo el Puerto Rico de la década de los cincuenta se reproduce en virtud de ese apóstrofe a través del cual se realiza un mundo. Señala Jonathan Culler¹⁰ que el apóstrofe provoca la incomodidad del apostrofado y funciona como un intensificador al producir una imagen investida de pasión. Del apóstrofe, en mi opinión, deriva la intensidad de la voz narrativa y la función emotiva que desempeña. Ahora bien, del apóstrofe como forma el texto se desplaza hacia la interrogación retórica como contenido. Y en el interior de esa interrogación retórica hay más de aserción que de pregunta. La gramática escamotea la retórica. Para asumir como retórica una interrogación retórica habría que partir de la presunción de una "discontinuidad entre la estructura gramatical de tipo interrogativo y la figura no interrogativa de la pregunta retórica".¹¹ A tal efecto, fijémonos en el fragmento más importante de la novela:

¹⁰ Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs* (Ithaca: Cornell University Press, 1981). Véase el ensayo "Apostrophe".

¹¹ Jonathan Culler, "Changes in the Study of the Lyric". *Lyric Poetry* (Beyond New Criticism), ed. por Chaviva Hosek y Patricia Parker (Ithaca: Cornell University Press, 1985) 45.

¿Cómo esperar entonces que saliéramos distintos? Porque yo sé que tú te fuiste de aquí pensando que nosotros tres teníamos algo de tu rebeldía. ¿Cómo pudimos haber crecido a ser otra cosa que lo que somos ahora: ambiguos, dudosos, incapaces de saber qué hacer, cómo pensar, a quiénes dedicarnos? ¿Cómo pudiste olvidarnos, dejarnos crecer así? ¿Acaso no sabías que también eras responsable de continuar lo que habías comenzado con nosotros, nuestra complicidad, nuestro despertar, nuestro atisbo de lucha por la identidad? ¿O es que tú no tienes clara tu identidad y nos lo escondiste? Uno no puede llegar así a la vida de la gente y prenderle ideas y sentimientos y de pronto apagarlos e irse. Y eso hiciste tú (*Felices* 141).

El aspecto retórico contenido en el pasaje deriva del hecho de que el mecanismo binario implícito en el uso de los pronombres “tú-nosotros (yo)” y de los verbos en sus formas plurales podrían remitirnos tanto a la figura del apóstrofe en sus contenidos (al “tú”) como a la de la interrogación sobre el “yo” o, más interesante aún, a la interrogación sobre el “nosotros”, a la generación en que se inserta la protagonista. Es decir, la retórica implícita en esa gramática puede remitirnos al retrato o a la autobiografía.

Si bien cuantitativa y formalmente predomina la interrogación, en última instancia esas preguntas operan como aserciones, y en lugar de proveernos de información sobre el apostrofado a quien se le lanza este largo requiebro, caracterizan y retratan al hablante, al nosotros (y también, a la niña). La interrogación retórica (el tropo visible) nos remite al pronombre invisible que se oculta tras todo apóstrofe: a la primera persona singular. El apóstrofe aquí se nutre de interrogación retórica; la evocación, pues, deviene confesión. La oscilación pronominal “tú-nosotros (yo)” mantiene vivo y abierto el texto; mas el circuito comunicativo se define sobre el yo. El orden gramatical sugiere el diálogo, mas el orden comunicativo lo clausura. El apóstrofe crea el “tú”, la segunda persona singular, el mundo convocado; mientras que la interrogación retórica estimula los resortes del autocuestionamiento. Y la pregunta está motivada por un hecho crucial en la novela: el “mentor” es, en las prostrimerías de la novela, un mito destruido, susceptible de ser interrogado. Si originalmente el conflicto nacía de las sospechas creadas en torno al tío, no es hasta que Lydia descubre el secreto, descodifica su enigma, que recupera su ruta. En ello estriba la lección que, eventualmente, surge después de un funesto proceso educativo orientado hacia la descolocación histórica y política, lección que se resume en la siguiente reflexión: “Cuando uno aprende algo, de primera intención siente como si hubiera perdido algo” (*Felices* 141).

Es necesario recalcar el efecto contraproducente que la ausencia del tío crea en los niños inmediatamente después que éste abandona el país. En primer lugar, convierte a la niña en una simuladora, al ésta fingir que la partida del tío no le afecta. En segundo lugar, su rebeldía adquiere un cariz negativo. La literatura, por ejemplo, es instrumento de escapismo. En tercer lugar, recurre a las sustituciones: lo hispano se sustituye por lo anglosajón. En la novela, incluso, hay una reflexión sobre un proceso “educativo” que insiste en Longfellow

en desmedro de los poetas latinoamericanos. De ahí que una vez concluido el desaprendizaje y evaluado retrospectivamente ese mundo, se privilegie el libro del mundo y no el libro de la biblioteca, y se autocríquen sus propios modelos: la mirada de extranjería que dirige ésta hacia su pueblo, la literatura como instrumento de evasión y escapismo, la autonegación ("Yo me zambullí en todo lo que me permitiera escapar lo que yo era y lo que yo sentía", *Felices* 136). No obstante, es justamente la ausencia del tío lo que propicia su reflexión, la interrogación sobre lo que es ella y su país. A Sergio lo condicionaron la compañía de sus sobrinos; le impusieron un silencio vergonzoso en torno a todo lo que pudiera remitirse al ser puertorriqueño. Mientras estuvo en el país, sin embargo, sus acciones bastaron para encauzar a los sobrinos por el camino de una educación orientada hacia lo libérrimo, hacia la autenticidad, hacia la verdad. Es su partida lo que provoca una ruptura entre sus actos y lo que él significa para los niños. Es esa súbita partida (hermanada al silencio que le impuso la familia) la que suscita un cambio en la niña: quiebra el símbolo, escinde la vida de los niños. La ruptura amenaza la estabilidad emocional de esa nueva generación y los desubica. Entonces, el mentor se convierte en mentor fallido, y a Lydia en el futuro la cautivará el rey Arturo —"el que fracasó en su intento, el sabio muerto sin razón"— más que el Cid. De ahí que, desaparecido el tío, comente la fisura, ejemplificada en el reemplazo de los espacios (las casas), el tiempo y la persona de Sergio, que no puede reemplazarse sino con su recuerdo:

Me di cuenta entonces que no había ya rastro tuyo en este país, que mi vida se había cortado en mitad y todo sería medido de ahora en adelante por los tiempos de la Casa de Antes y los tiempos de la Casa de Ahora (*Felices* 148).

Sin embargo, el tío Sergio constituye una huella indeleble. A él los une su complicidad, la transgresión, los secretos, los objetos de valor sentimental enterrados juntos, los vocablos, las promesas. Para los niños, visitar la casa de don Gabriel Tristani y su hija, la Márgara (los nacionalistas) constituye el aprendizaje mayor y la mejor clave de la que disponemos para situar la novela en la orilla de la dicha y de la felicidad conscientes, y no en la del pesimismo devastador.

Si alguna lección deriva Lydia de todo ello, ésta consiste en reconocer el arma, el instrumento que en una ocasión desconocía poseer, a fin de luchar por lo que el tío significa en su vida. Se trata de la memoria. Sergio se transforma en mentor al convertirse en objeto de la reflexión de la niña. La novela, entonces, critica a aquéllos que se negaron a ser mentores en un momento determinado de sus vidas y es, además, auto-requiebro al reconocer Lydia que también ella se negó a ser alumna. Un ejemplo claro de ello es la escena de la danza. En el momento crucial de esa decisión simbólica equivalente a asumir un mundo, Lydia no danza, lidia:

Y en una de esas decisiones importantes de la vida, entre acercarse a algo y tener miedo de fracasar, tuve miedo de salir como las mujeres de mi familia y salí del paso. —No, le dije (*Felices* 121).

La negativa de Sergio a asumir explícitamente la función de mentor halla su correlato en la negativa de Lydia a ser discípula, y el intento comunicativo iniciado por Sergio se frustra, homologándose ambos bajo el signo de la cobardía. Sergio parte, pero queda. El desorden sobrevenido en el mundo de la niña después de su partida no estriba en el abandono, sino en la ausencia de armas para lidiar con ese abandono:

Yo quise pelearle y recordé a Mami comparándome con Boabdil; y no quería ser cobarde, pero no tenía instrumentos para pelear por él (*Felices* 136).

Lo que más le atañe de ese abandono no es la soledad, sino la impotencia. En última instancia, el resultado es la desubicación y el autocuestionamiento. Sergio es una ausencia demasiado presente. Lydia lo necesita y borda, talla, escribe sobre su recuerdo un tapiz, un dibujo, un texto:

Y te recordé con ese cariño de antes y te recordé con Micaela, levantándote de unas sábanas mojadas, muerto en la niebla como el rey Arturo, y a diferencia de él, vencido sin haber tenido ganas de luchar, vencido y yéndote, dejando atrás un mito, y te recordé más fuertemente aún el día que bailaste con Mamá una danza, el son de antes de 'que no volverán jamás felices días de amor' y aguantando las ganas de llorar y descubriendo que yo todavía seguiría por la vida, comencé a desbordarme en ti en un español incierto y auténtico y agarré papel y pluma para empezar esta carta que comenzó Felices días, tío Sergio, felices días (*Felices* 150).

Es en el penúltimo capítulo de la novela que se intenta un diálogo. Hasta ese capítulo la obra se mueve dentro del ámbito de la sospecha y de las dudas; en este momento se abre a la pregunta de quién es Sergio y se intenta el diálogo; se desea romper el enigma cuestionando a alguien que antes era mito, amor cifrado. Sin embargo, el gesto interrogativo se resuelve a favor de la pregunta hecha y su tendencia implícita hacia lo monológico y no hacia la respuesta que supone el diálogo.¹² Se resuelve a favor del emisor mismo, del enunciador original. Al acentuarse la voz del interrogador y no la de aquél que responde, la voz que interroga se convierte en voz devoradora; adquiere las dimensiones de la voz omnipotente del poeta concebido por la tradición clásica. Todo el esquema comunicativo sobre el que se sostiene la novela nos remite una vez más al hecho

¹² Hans-Robert Jauss. "Adam Interrogateur" (Pour une histoire des fonctions du modèle question/réponse). *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire* 3, 1984. Segundo capítulo de *Aesthetisch Erfahrung und literarische Hermeneutik* (Frankfurt: Suhrkamp, 1982).

de que en este texto predomina el juego con las distancias implícito en la seducción que con las aproximaciones necesarias al amor; y la razón para ello es obvia: el tío perdura como signo de lo prohibido y de la transgresión. El texto es más bien una dedicatoria, dada la imposibilidad de una respuesta. El intercambio erótico, como el comunicativo, es imposible.

En síntesis, tanto la carta como el apóstrofe disimulan lo que realmente está en juego aquí. Se crea un circuito comunicativo que formalmente necesita del otro para serlo, pero, superados los equívocos formales y asumidos los del contenido, el gesto comunicativo remite nuevamente al "yo". Si en un principio el apóstrofe y la carta son asimilables, pues se dirigen ambos a una segunda persona, es a partir de sus contenidos que se distinguen. Si en el interior del enunciado, (que puede adoptar formas narrativas o poéticas) la función de éste es el otro, podríamos decir que se trata de una epístola; si la del uno, se trata del apóstrofe. La reflexión conduce a la poesía; la refracción, a la narrativa.

La retórica estriba, además, en el hecho de que, si bien es imposible el intercambio comunicativo real con aquel mentor invisible (pero mentor al fin), es posible evocarlo mediante el acto mismo de la escritura. Sólo así es factible transformar lo fallido en victoria y la desaparición en presencia perpetua. Las últimas palabras de esa carta muestran al recuerdo hecho actividad y proceso: son el resorte vivo del acto de escribir. El circuito, pues, no se clausura totalmente. La fisura, la ausencia, se remeda escribiendo, convocando. La urgencia mayor de esta generación de escritores estriba en elaborar el discurso perdido del mentor invisible.

III. CONCLUSIONES

Mediante un complejo mecanismo de compensaciones, la muerte suele compensarse con la vida. A la llegada del tío Sergio le sucede la desaparición del gato Daruel. Es aquél quien muestra a los niños cómo superar la ausencia con que se inicia el relato, convirtiéndose así en el "lúcido anunciador de un rito de muerte" simbólico. Sergio, pedagogo del clandestinaje y de la rebeldía, les enseña a reconocer que el mundo y sus órdenes se han desmoronado. No en vano a la niña la cautiva Matisse (el salvaje del color) y la perturba la escena de amor entre Micaela y Sergio. Sergio anuncia la complejidad de la existencia, pero a su vez de unos felices días sumidos irremediablemente en el silencio de una partitura que ya nada tiene que ver con el mundo que comparten. Esos felices días son demasiado frágiles para resistir el cambio. Ese orden bruscamente interrumpido por la llegada del tío y esa música a la que se siente ajena suscita la reflexión y el crecimiento de la niña, quien una vez que percibe el orden de una manera diferente, lo asume sin mentor.

El proyecto de García Ramis coincide con el de otros narradores de su generación; entre ellos, Edgardo Rodríguez Juliá, Carmen Lugo Filippi y Rosario Ferré, quienes a su manera han contado la historia de esa desubicación

desde diferentes ángulos: políticos, pícaros, económicos. El resto de esa historia necesita otro espacio para decirla. Todos ellos coadyuvan a crear la biografía entre líneas de una generación que, pese a sus contradicciones, ha hallado su camino.

Acaso haya que hacer hincapié en el significado de esos tíos amorosos y prohibidos que insinúan un mundo y unos órdenes nuevos, aun cuando sea tarea exclusiva nuestra elaborar, dar vida a ese discurso. Como señala Cavafis, "A Itaca tenla siempre en la memoria", pues sólo cuando luches por ella comprenderás su significado. Es en esa comprensión y en esa lucidez que radica la felicidad.