

## *Edwin Figueroa y la intrahistoria como fondo*

### 1

Edwin Figueroa se encara en su último libro de relatos con seis formas de morir, y todas unidas sirven para dar título al conjunto. *Seis veces la muerte* (Editorial Cultural, Río Piedras, 1978). La muerte aparenta ser el hilo sutil que va enhebrando este conjunto de historias de muy variopinta condición, pero yo diría que son seis formas de vida. Porque la vida es un acto perfectivo que sólo alcanza plenitud en su granazón última, que es precisamente su acabamiento. Mil actos reiterados cobran su cabal sentido cuando ya no puede producirse un nuevo sumando que añadir a la serie. Y esto son los seis relatos de Figueroa: otras tantas maneras de comportarse en la vida, de dejarse llevar por ella o de luchar con ella a brazo partido. Al final, sí, un mundo de silencio. Yo no diría de serenidad, porque la serenidad exige una postura activa, es un logro y no una imposición. Seis vidas éstas equiparadas en el momento de su destrucción. Cada hombre tiene —es decir, de Rilke— la muerte que se merece: aceptación de un hecho ineluctable, no libre opción, pues tampoco se ha podido elegir la vida que con uno se ha ido haciendo. ¿Sería fácil aceptar la muerte por la ponzoña que trae la espina de una rosa? Y tal ocurrió en la torre de Muzot.

Estas seis muertes de Edwin Figueroa me interesan como formas de vida; más aún, porque la vida ajena nos sitúa fatalmente en una cronología y en un marco: abscisas que en cada momento permiten echar los puntos sobre nuestra carta de marear. Y entonces estas vidas son, sí, unos retazos de tiempo cumplido en una geografía muy concreta y, lo sé con certeza, no son figuraciones, sino hechos reales.

Tenemos, pues, entre las manos seis fragmentos de historia, y, con la salvedad que voy a hacer, seis retazos vividos en un lugar concreto llamado Ponce, la ciudad del narrador, asomada a los huracanes y las olas del sur de Puerto Rico.

## 2

Estamos ante una serie de hechos que vistos en estos relatos se nos muestran como inevitables. Porque el narrador se ha encarado con la circunstancia que lo cerca y ha visto que es la misma de aquellas criaturas a las que da vida; más aún, él no es sino consecuencia de todo lo que ha sido. Se siente hombre puertorriqueño de nuestros propios días y acierta a comprenderse como resultado de todo lo que fue. No hacen falta palabras, ni claves, ni valoraciones exotéricas: la vida es un caminar convulso o remansado; pasa, y nosotros nos instauramos en un presente cuya propia conciencia lo arrumba hacia el pasado, pero sin el ayer, no sería el hoy. Y no sería como es. Edwin Figueroa tiene el pulso del tiempo —del histórico y del que ahora está deslizándose— porque es hombre en una sociedad, la suya, a la que recibió y crea. Pero hombre en sociedad es casi tanto como hombre en soledad, al menos, cuando quiere entenderse a sí mismo, explicarse o compadecerse. Pienso en aquella frase de Henry St. John Bolingbroke: «History is philosophy teaching by examples.» Para un hombre que vive los días de la Ilustración, filosofía y ejemplos no son lo mismo que para un hombre del siglo xx, y más si este hombre vive conflictivamente con todo: con su ciudad, con su gente, con su pasado, con su presente y, más, infinitamente más, con su futuro. Pero las palabras de Bolingbroke nos valen ahora: ejemplos literarios que un día fueron vida y que iluminan el paso sobre el mundo de los hombres. Así acierto a entender lo que Edwin Figueroa nos ha contado: el compromiso entre la vida y la muerte, no otra cosa que la imposición al hombre de un conjunto fatal de hechos de los que no puede zafarse, pero que lo han condicionado y lo han arrastrado —hoja desprendida por un acaso— hasta el remanso de las aguas limpias.

## 3

Todo esto quisiera aclarar lo que para mí tiene de carácter testimonial *Seis veces la muerte*. Si fuera sólo historia sin tallar dejaría de ser válida como criatura estética, pero lo que vale aquí no es lo que se cuenta (y sobre esto volveré), sino la manera de contarlo. Pues, si es cierto que la sustancia del contenido resulta indiferente para el

logro último de la obra de arte, no lo es en tanto cuanto lo que el narrador inventaría son vidas ajenas; entonces debemos exigirle que narre lo que tiene un valor de ejemplaridad. Diría más, de ejemplaridad moral. Porque no temo emplear palabras desprestigiadas: ni ejemplo, ni moral son, como valores absolutos, denotaciones que puedan encubrir ñoñeces o aspavientos; son, simplemente, el equilibrio entre la conducta y el gesto, entre lo paradigmático y lo íntimo, entre la pasión y la razón. Hace bien Figuerola en buscar todo aquello que no es masa, porque su pueblo —como todos los pueblos, pero más que todos— está convirtiéndose, o lo están convirtiendo, en uniformidad no racionante, y obligación es de quien ejerce el libre oficio de pensar presentar modelos de conductas. Entonces resulta que ser hombre es más que la individualidad carnal, es el comportamiento del ser social que cada uno de nosotros lleva encerrado *in interiore hominis*. Por esta decidida voluntad, Edwin Figuerola ha venido a hacer historia, aunque debajo del título haya puesto *Cuentos*, pero, insisto, *cuento* como aquello que se *cómputa*, que se mide y que se narra; no ficciones: porque estos relatos son todo historias ciertas, vidas que fueron y cuyos rastros aún sentimos —por ejemplo— en las grietas humilladas de una cancha de tenis. Conjunto éste de vidas que trascienden de sí mismas y se hacen la vida de todo un pueblo o de muchos hombres, empezando por el propio relator. Hay aquí experiencia humana acumulada, y tal vez sea esto lo que da unidad a todo el discurso: Edwin Figuerola ha conocido de algún modo las seis vidas que cuenta; una —acaso la más directa— es la que se evade del marco isleño para ser recuerdo de los años de formación madrileña. Pero por más que el ambiente sea distinto, *El regreso de la tía Angela* es la proyección de una vida que se quiere asir desesperadamente a un pasado imposible (como *Don Rafo y los caballos*) o que manifiesta —bien que con otras pretensiones— la pérdida del presente (como *La viña de Nabot*) o que aceza en el retraso de la muerte (como *La ardilla*). Ciertamente que las pretensiones de este cuento lo apartan de los demás: es una estampa familiar desvaída, como aquellos años modernistas que se quieren evocar. Y el desenlace teñido de melancolía (el otoño que olvida ya sus hojas, la tormenta que liquida un verano perdido) nos hace pensar en algún álbum de recuerdos: con la marca en una página que nunca se pasará, la pluma desgastada de un sombrero femenino o los guantes que aún conservan un eco de naftalina. Es la historia familiar de un pasado proustiano que se pierde en un mundo que ya no le sirve de cobijo: brutalmente en los juegos de los niños y, como una nota sin acorde, en la vida que se desvanece, entre olores de hierba, en la orilla de un gran río. Nosotros tenemos la clave de esas soledades que dan sentido a una muerte presente y a otra —la séptima— que no asomará en las páginas de

Figuroa; justamente ésta, presentida, anunciada, acaso intuita, da mayor belleza al relato, porque, en un juego de apariencias inconsistentes, sólo viene a valer el gesto, vertido hacia dentro, de saber renunciar a tiempo.

## 4

He dicho que en *El regreso de la tía Angeles* tenemos una clave para entender el relato: nos la da el propio narrador, como omnisciente demiurgo que conoce la vida de sus criaturas. En los demás cuentos la técnica de narrar varía; no es el creador que da aliento a la arcilla, sino que, metiéndose dentro de unos cuerpos que deambulan vacíos, les hace tener una conducta inalienable. En ese momento nosotros sabemos tanto de cada uno de esos seres como sabe el notario que va levantando acta de cada comportamiento. Realmente, la fusión con el personaje hace innecesaria la presencia externa del narrador: el narrador en tal caso no existe, es el ser que vive su propia andadura, que puntea con el monólogo interior cada paso que da hacia el vacío, o el testigo que relata —¿para quién?— la vida de alguien que ha conocido. La técnica cobra entonces una complejidad inusitada, pues cada personaje que cruza el escenario de la historia es ajeno a quien lo crea, vive su propia vida y la manifiesta según el modo de su estar en la boca del escenario. Sabemos que todo va a acabar en la muerte, y entonces estas narraciones cobran un aire de danza macabra en la que el monólogo interior o el relato subjetivo hacen que el hombre justifique un destino que fatalmente está signado. El final no importa, tiene que llegar; lo sabe —también— cada personaje que no habita sino su propia soledad. La técnica de estos relatos hace que cada hombre esté a solas con su propia muerte; son historias en las que cada quien juega los dados contra sí mismo, ejercitando el más valioso de todos los derechos: el de quedarse solo para mirar a la muerte que ha caminado a su lado todo el tiempo que duraron los pasos. Relatos escuetos, breves, en los que el discurso no cabe y todo es un desolado intento de justificación. ¿De quién? ¿Del hombre? ¿De nosotros mismos? Creemos poseer la única explicación de las cosas y las cosas se explican, irracionalmente, con la muerte, como la vida de aquel don Rafo, cuyos anhelos sólo él entiende y cuando los cree claros —«¿para qué tantos caminos si no sabemos a dónde ir?»— la mirada del hombre queda vacía de figuras y el cielo, impasible, sigue pasando. El monólogo interior, la palabra en «off», el narrador que nunca se nos presentará, la voz de la conciencia, son maneras de objetivación, como lo son las acotaciones teatrales que miden el tono del sonido o la amplitud del ademán. Edwin Figuroa ha hecho hablar a

sus criaturas, y sus criaturas tienen la medida de los hombres de carne y hueso, y la desmedida también. Por estas páginas pasan hombres, es decir, seres históricos que hablan, hacen un gesto y desaparecen de nuestros ojos. Para acompañarlos nada mejor que su propia voz, o la sordina de un bordoneo que hace el compás de los pasos que se pierden. *Queda claro el porqué de una técnica. Pero son hombres que, abrazados a la vida, están representando la danza de la muerte. Son hombres: con sus limitaciones, con sus perfiles, con sus contornos inconfundibles. Y aquí van surgiendo los elementos que anudan estos relatos.*

## 5

Cada uno de nosotros es endeble criatura para que pueda aspirar a colgar su nombre en el escenario del tiempo, pero la sociedad aúpa los gestos repetidos, y lo que se ve caótico o amorfo en cada uno, se acierta a comprender como resultado de mil frustradas tentativas. Entonces el hombre es más que una criatura de limitada cronología; es el tiempo del que tenemos experiencia y el río que camina hacia el futuro. Herencia y legado exigidos por ese telón de fondo al que llamamos historia. Don Rafo se ha visto con claridad: es una experiencia irrepetible, que sólo cobra sentido cuando se transmite con palabras. Ni la sangre ni el pensamiento unen; sólo la palabra que nos logra como criaturas enraizadas. Estos personajes de Figuerola son testimonio de un país y de un tiempo; lo son, bien a pesar de ellos mismos: la vida hubiera fluido muy otra para cada uno de ellos si el huracán no forzara al desarraigo. Un personaje se vuelve contra su propia sangre porque «ni una palabra me pueden decir en cristiano»; otro contra los redentoristas «que no sabían ni papa de español»; los más hablan y hablan con voces arraigadas. Pero no nos asustemos, ni ahora ni nunca; son cuadros costumbristas los que Figuerola escribe. Utiliza, sí, la palabra justa en su versión terruñera, incluso la escribe con visos de exactitud; pero la palabra tiene su forma, individualizada y precisa, la que utilizamos en la tensión y en la emoción. Si quisiéramos ser fieles a cada personaje nos bastaría con la cinta magnetofónica o con la transcripción fonética, pero esto no es arte, como no lo es la Kodak de las vacaciones perdidas. Arte es selección. Y el lingüista profesional que se llama Edwin Figuerola no perjudica en nada al narrador que es él mismo; le ayuda. Porque si algo hay irremediablemente falso es el guirigay de los escritores costumbristas. Por eso aquí encontramos arte: lo que se transcribe tiene un aire de frescura nueva, sin exagerar, ni tampoco sin apurar; los elementos precisos que el lingüista sabe que bastan para caracterizar un habla; ni

siquiera todos, ni siquiera siempre. Sólo en el momento en que valen y nada más. Entonces se logran aquellas impresionantes páginas que son —todas— las de *Los perros no han ladrado todavía*: justeza y precisión, sabor local y verdad humana. Algo que se puede resumir mucho: verdad.

## 6

Junto a la lengua, la tierra que llama para poner en paz al hombre en su muerte. Y esa llamada devolvió a Claudia a las grandes orillas en el primero de los cuentos, y es la que trae a don Rafo bajo los cascotes de los caballos, y es la gran voz de fidelidad que se llama *La viña de Nabot*, y es la huida en busca de la propia muerte, y es... La tierra que no se despegaba de las guarachas del emigrante sirviéndole el recuerdo de los días felices, la tierra que alimenta esperanzas y consuela desazones, la tierra que es el canto de nuestras más íntimas fidelidades. La justeza está en la interpretación de las cosas: las mujeres apegadas a la voz de la sangre («destierraos somos allá lo mismo que acá. Por eso yo sólo quiero estar donde están mis hijos»); los hombres, a la lengua y a la tierra («mis hijos no querrán nunca esta tierra. He perdido mi descendencia [...]. Pero no oiré las voces que me niegan —Smile father, please— en las despedidas de año»). Fidelidad a la lengua y a la tierra es lo que hace el arraigo de los hombres y su identificación como hechura colectiva. Ninguno de los minúsculos hombrecillos que pasean su pequeñez por estas páginas sabían sino cosas elementales; de vez en cuando una referencia: que si cambio de soberanía, que si guerra perdida, que si gringos. Es lo inmediato en un momento dado, cuando aún se pulía el estoque del garrote o la ejecución tenía un aire de pliego chabacano o la religiosidad era más una vocación que una oficina. Cada motivo insignificante es lo que fija el conjunto, lo que da la verdad precisa de los relatos y lo que prueba la tristeza de haber perdido —o ganado— el paraíso. Sólo eso. Pero sólo eso ha determinado un cambio de la historia. Puerto Rico es ya otra cosa: se ha perdido el gesto romántico del jugador desesperado y se ha trocado por la solapada compra de las conciencias. Y van surgiendo esos tipos, humanísimos, que son los hombres de hoy: indecisos en sus gestos, despegadas sus raíces, alma de Garibay que no encuentra su reposo. Son los tipos que Figueroa nos acerca: emigrantes escindidos en su propia carne, porque su propia carne acusa con lengua desleal y la costumbre deja de pertenecernos. Son las gentes que buscan el acomodo entre los vencedores, sin comprender que van a quedar vencidas para siempre. Las gentes que matan al hijo porque en sus cabezas ya no hay sino «contrallás ideas». Las

gentes que sirven las guerras ajenas sin escuchar «la llorosa que canta en el higüero cuando alguien va a morir». Sí, gentes que vendieron —sabiéndolo o no— sus conciencias. Y gentes que —sabiéndolo— hicieron prevaricar. (¿Hay desgarró mayor que el de *La viña de Nabot* o el de *Los perros no han ladrado todavía?*) Cada uno de los relatos es, consciente o no, un rasgón en la carne histórica de Puerto Rico; la historia hecha pedazos que los jirones no puedan ser bandera de nadie. Y sobre las cien Alas de Piedra de la isla, la renuncia por un puñado —digamos— de lentejas. (En la catedral un obispo, William Jones, y un padre, Harry, en la parroquia.) Por 1902 aún duraban los cartelones de ciego con tetricos crímenes o cuadros espantosos que hubieran atraído a Baroja. A una vida brutal le ha sucedido otra no menos brutal y sin ningún sentido. Sin querer uno recuerda aquellas palabras de Sainte-Beuve: «Il n'y a pas de fond véritable en nous, il n'y a que des surfaces à l'infini.» O si se quiere en cristiano, que es lo que diría algún personaje de Figueroa:

Ya cerradas son las puertas  
de mi vida,  
y la llave es ya perdida.

Toda la vida de estas páginas no es sino el incansable caminar hacia la muerte o, para volver al punto de partida, todas estas muertes son el testimonio de muchas vidas. Y como vidas, proyecciones contra y hacia la historia. El narrador sabe bien que el paso del tiempo es irreversible y que somos guñapos que el viento zarandea. Sabe el narrador que, al fin, la vida no tiene mucho sentido. Sabe el narrador que los hombres están escindidos por sus propias luchas internas. Pero el narrador no ignora tampoco que para dominar al hombre no hay nada como sembrarle guerras dentro de sus entrañas: algún día las malas simientes brotarán hacia fuera y la estirpe —consumida en guerras civiles— se habrá hecho estéril; ese día el rencor ata de pies y manos a los hombres que lo padecen. Por eso el voleo de incertidumbres y desasosiegos, de inseguridad y desconfianza. No hay peor cuña, etc. El narrador sabe que Montaigne había escrito: «Les hommes son tourmentz par les opinions qu'ils ont des choses, non par les choses mesmes.» Y narrando ha descubierto este atormentarse el hombre por la apariencia de las cosas, cuando las cosas seguían ahí, inmutables y fieles, en la fe, en el paisaje, en la palabra y en el grupo. Arruinar la fe, destruir el paisaje, confundir la palabra, desintegrar el grupo es conseguir que el hombre haya dejado de serlo. Sombra sólo de lo que fue: locura y aniquilamiento. Y buscará la muerte para salvar su propia libertad.

Cierto que en las páginas de Edwin Figueroa hay otras muchas cosas, a las que he aludido muy de pasada, como la técnica cinematográfica y el sabor de la venganza, en el parricidio de *La ardilla*, y la reconstrucción —bellísima— de los comienzos de siglo de una parcela del vivir de Ponce (ahí queda esa historia alucinante de *La vida empieza a los doce años*), como la rebeldía social de *Los perros no han ladrado todavía* o los avatares que hacen ser historia a *El regreso de la tía Angela*. Cierto. Pero me he querido fijar en cosas que subyacen en estos relatos y que les dan una proyección que trasciende de su propio valor literario, sin perder una briznilla de él. Y es que Edwin Figueroa ha hecho sólo literatura, pero el crítico encuentra detrás de la literatura otras cosas nada desdeñables y cuyo valor se acrecienta porque no se quiso dejar de crear estéticamente. Un trasfondo histórico es necesario para que los relatos nazcan como criaturas arraigadas, y éstos lo son porque su autor es fiel a esa llamada de la tierra de que habló Nietzsche. Y es fiel a una lengua, la suya, a la que sirve como profesional y crea como inventor. Y es fiel a un pueblo, el suyo, cuyo pulso busca y cuyos latidos siente. A lo largo de estas páginas cruzan los símbolos míticos de los caballos enloquecidos y al aullar de las aves. El narrador ha oído en ellos presagios de muerte. Pero nos ha dado retazos de vidas. Y con ellos el sentido colectivo que la historia tiene.

MANUEL ALVAR  
Universidad Complutense. Madrid  
(España)