

Vive y vacila: La multiplicidad de voces de la urbanización

Yolanda Martínez-San Miguel
University of California, Berkeley

... me río cuando ciertos individuos me corrigen al afirmar que los tiempos de Vietnam expresados en Vive y vacila no fueron así. Yo me encojo de hombros y simplemente los invito a que escriban su novela sobre esa época. Vive y vacila es más que nada la proposición de una atmósfera, sensación de vacío y extravío, la falsa alegría de mi generación evasiva, aturdida por el ron, la droga, el baile, el sexo caricaturizado, y la inminencia de Vietnam.

—Juan Antonio Ramos, “Para que la realidad se vuelva más real aún,” Ponencia leída en CUNY en 1988.

Juan Antonio Ramos pertenece a un grupo de escritores puertorriqueños que empiezan a publicar a mediados de la década del setenta y que continúan publicando hasta el presente. Los miembros más importantes de este grupo de escritores son Ana Lydia Vega, Magali García Ramis, Carmen Lugo Filippi, Juan Antonio Ramos, Manuel Ramos Otero y Edgardo Sanabria Santalíz. Este conjunto de escritores, conocido como la Generación del Setenta, vivió en el Puerto Rico en vfas de urbanización y de transformación de áreas urbanas tradicionales, así como el proceso de industrialización bajo el proyecto desarrollista que se inicia en la década de 1940. En sus relatos intentan representar al personaje de la urbanización, con sus preocupaciones particulares y crean la ilusión de una oralidad que invade el texto de expresiones populares y coloquiales.

Una de las características fundamentales de la obra de Juan Antonio Ramos es su voluntad de representar la realidad y lenguaje urbanos como si se trataran de una realidad no mediada. Esta “representación” se logra, entre otras estrategias, a través de la elaboración de una polifonía narrativa construida mediante el surgimiento de voces consideradas socialmente marginadas.¹ Estas voces marginales reciben un tratamiento artístico que, según Bakhtin,

transforma este lenguaje de la calle y lo convierte en una "imagen" que difiere de la enunciación concreta:

Lo importante es que la distancia tomada frente a la realidad empírica del lenguaje representado puede llegar a ser, de este modo, muy grande, y no tan sólo en el sentido de una cuidadosa *selección* y *exageración* de ciertas particularidades que existen empíricamente, sino también en el sentido de una creación de unos momentos del lenguaje que sean *absolutamente ajenos al lenguaje empírico*.²

Vive y vacila es una novela de Juan Antonio Ramos en la cual se narran eventos de la década del sesenta en Puerto Rico. Se concentra particularmente en los relatos de un grupo de jóvenes que vivieron con el temor de ser reclutados por el ejército de los Estados Unidos para participar en el conflicto de Vietnam. La novela se divide en una serie de viñetas aisladas, construidas a partir de la polifonía de voces narrativas comunicantes entre sí. También predomina la técnica de los múltiples focalizadores, lo que genera una neutralidad del lector y del narrador heterodiegético hacia los personajes.³ Este tratamiento de la voz narrativa se encuentra en un relato anterior, "El bautismo de un despojo," que apareció publicado en la primera colección de cuentos de Ramos, *Démosle luz verde a la nostalgia*. Comentaré brevemente este relato, pues veo en *Vive y vacila* un ejercicio extendido de esta misma estrategia.

"El bautismo de un despojo" gira en torno a un hombre desconocido que muere atropellado por un carro. La policía está tratando de identificarlo y publica un anuncio en el periódico pidiendo la cooperación de los vecinos de la urbanización Alturas de Flamboyán. El relato se centra entonces en las diversas versiones sobre la identidad de un mismo individuo. La estrategia dominante es la del focalizador múltiple, pues todos los personajes/focalizadores comparten al menos el deseo de identificar al mismo individuo.

La voz narrativa se construye a base de una alternancia entre el narrador heterodiegético y las voces de vecinos que acuden a "cooperar."⁴ En este relato se problematiza el rol del narrador como autoridad en la narración, pues el mismo rol sólo se limita a describir el aspecto físico de los personajes, así como el cuartel de la policía, y en ocasiones describe las reacciones del teniente que escucha seis

versiones completamente distintas sobre el mismo sujeto. El narrador heterodiegético no interviene con las voces de los personajes, ni tiene acceso a la conciencia de los múltiples narradores y focalizadores que comparten el espacio narrativo.

Al comenzar el relato, el narrador heterodiegético describe el cadáver que se quiere identificar:

En una de las salas principales, yace refrigerado el cadáver del susodicho elemento. Es de estatura normal y de unas ciento cuarenticinco libras de peso. De tez blanca bronceada, pelo negro fuertemente rizado. Rostro duro de facciones definidas y maltratadas. Frente amplia rotulada de hematomas dispersos. Las cejas son pobladas. El ceño hundido. Los globos oculares de redondez perfecta son vigilados por ojeras considerables . . . (33)

Este detallismo de la descripción es la estrategia que se utiliza para que el narrador se distancie de las versiones de los personajes y no las enjuicie. La primera persona que acude es una mujer que afirma que el muerto se llama Mugre y que tenía mujer y un niño. Los tres se dedicaban a hacer trabajos domésticos para esta vecina. Otro vecino dice que se llama Mongo y que era “camarón,” o policía encubierto. La tercera vecina es una espiritista y afirma que este hombre es un poderoso espíritu errante:

Estaba errante su espíritu. Fatigado, desgastado por vagar sin encontrar alivio ni paz. Suplicó que lo liberaran del cuerpo hediondo y haraposos que lo aprisionaba. (La señora llora con sinceridad y el teniente lejos de conmoverse se exaspera) Hicimos cuanto pudimos, pero saltó como endemoniado dando alaridos lastimeros y vomitando toda clase de imprecaciones y procacidades. Se nos fue y nunca más tuvimos la dicha de recibirlo. (40)

En esta sección citada se usa el paréntesis para diferenciar los comentarios del narrador heterodiegético de lo que dicen los personajes.

El personaje que atropelló al desconocido afirma que era guardia de tránsito y le decían Astol. El sacerdote testifica que este individuo robó las colectas de la Iglesia y predicó a favor de que “el Reino de los Cielos no era de los ricos y amantes de las riquezas, ni de

los que ostentaban de ellas, sino de los desposeídos y humildes . . . ” (42). El último testimonio es el de su mujer, que dice que se llama Camaleón y que la engañó diciéndole que era poeta, campeón de boxeo, cantante, bailarín y finalmente se volvió predicador.

Al final del relato se decide cerrar el caso, pues resulta imposible identificar al individuo a partir de los testimonios de los vecinos:

Al otro día en el Instituto de Medicina Legal deciden ante la imposibilidad de dar con la identidad del cadáver refrigerado por dos días, entregarlo a las autoridades pertinentes para que determinen la acción a tomarse. Finalmente la Policía luego de consultar con el alcalde de Bayamón y dos sacerdotes, opta por sepultar los restos en un rincón baldío del cementerio municipal, conviniendo, además, en no plantar ningún tipo de inscripción, epitafio o lápida y en olvidar el asunto. (46)

En este relato la polifonía contribuye a crear una ironía dramática basada sobre el absurdo de las múltiples identidades que se le atribuyen a un individuo por los vecinos de una misma urbanización.⁵ El efecto aislante que caracteriza el ambiente urbanizado se evidencia en este relato a través de la elaboración de enunciaciones contradictorias que comparten un mismo tema.

En *Vive y vacila* se utilizan los múltiples narradores, pero esta polifonía culmina con la desaparición de la idea de compartir el evento. Los focalizadores de esta fábula pasan de la focalización múltiple a la focalización variable. Las voces de los personajes narran desde diversas perspectivas las experiencias individuales y colectivas de los miembros de una misma fraternidad. En el presente inmediato todos los personajes se encuentran distanciados, como sus enunciaciones, y este conjunto de anécdotas no logra hilar una trama de espacios compartidos, sino de incidencias paralelas. El único momento en que coinciden las voces del relato es en la evocación de Gerardo Santiago, que trata de recuperar este tiempo pasado y reorganizar esta fraternidad en la que no gozó de mucha aceptación. Propongo que esta estructura del texto alude a la urbanización que, como un espacio repetitivo y aislante, ocupa el texto en su totalidad. Esta elaboración de la atmósfera de la urbanización en la estructura textual es lo que Bakhtin denomina en su ensayo “Discourse in the novel” como una elaboración

artística de la heteroglosia del lenguaje que incide sobre posturas socio-ideológicas:

When heteroglossia enters the novel it becomes subject to an artistic reworking. The social and historical voices populating language, and all its words and all its forms, which provide language with its particular concrete conceptualizations, are organized in the novel into a structured stylistic system that expresses the differentiated socioideological position of the author amid the heteroglossia of his epoch. (300)

Desde el comienzo del texto de *Vive y vacila* se apunta hacia este carácter comunicante de las enunciaciones en la novela, pues en la primera viñeta se presenta un diálogo entre Gerardo y Biriquín en el cual domina la fragmentación:

—Como no, hombre, fiebrú de baloncesto y de la música . . . se la pasaba inventando con unos cuantos de allá arriba de la novena, con latitas y cajones . . . Cómo no me voy a acordar . . . ¿Qué es de la vida de él?

—Pues muchacho, han pasado un mon . . .

—Discúlpame un momento . . . dígame . . . no no, así como están pero más grandecitas . . . Correcto . . . No, está chévere, lo que pasa es que tiene que darse prisa porque tengo ensayo a las siete y debo buscar a la mujer al trabajo . . . Oquei . . . Ajá . . . Pues mira qué bien . . . Aquellos tiempos . . . no vuelven, ah . . .

—Así es . . . Bueno, yo estoy en las de traerlos de alguna manera . . . De hecho, por eso estoy aquí . . . (9-10)

Biriquín ni siquiera se acuerda de Gerardo y no comparte su interés de reunir a los compañeros de fraternidad. Desde la primera viñeta se anticipa el fracaso de Gerardo, que no logrará reunir a sus viejos compañeros de la juventud, porque ellos no comparten siquiera su nostalgia.

El texto se compone de trece viñetas que son narradas por los personajes y por el narrador heterodiegético. Las voces narrativas dominantes en estas trece secciones se alternan de la siguiente manera: diálogo entre Gerardo y Biriquín, narración autodiegética de Pito, narrador heterodiegético, enunciación de Gerardo, narración autodiegética de Alfredo, narrador heterodiegético, diálogo entre

Gerardo y Efraín, narración autodiegética de Manolo, narrador heterodiegético, diálogo entre Gerardo y Nereida, narración autodiegética de Víctor Manuel, narrador heterodiegético y flujo de conciencia de Gerardo.

Gerardo es el personaje que reúne estas voces en un flujo de conciencia en la última viñeta, cuando inventa la reunión de hermanos que no logró realizar en su casa. Cada narrador autodiegético se centra en la narración de experiencias propias y no existe un diálogo entre los personajes que enuncian. La segunda viñeta se distingue porque Pito en su narración se dirige al lector como el narratario:

El grupito de nosotros está bien, y perdonen que insista en el tema pero es que no sé hablar de otra cosa. Si me cojo unos cursitos de contabilidad en el Liceo es para buscármelas por ahí porque está claro que de la música sólo viven los generales, y a mí me falta mucho para eso, aunque si Dios quiere . . . Pero lo que quiero dejar bien raítrú es que a mí la música me arrebatá . . . (17)

Esta voz narrativa presenta dos elementos: la autorización con que enuncia sus juicios—ya que no depende del narrador heterodiegético para legitimar su versión de los hechos—y la forma en que conversa directamente con el lector.⁶ En este sentido, se crea la ilusión de una conversación no mediada entre lector y personaje:

De primera intención Guardiola cae mal pero después que uno lo trata la cosa cambia. Yo creo que ese guille de encontrar todo mal es . . . eso mismo, un simple guille para darse importancia y hacerse el que sabe más que nadie. Y en verdad que el tipo sabe, qué cará . . . (15)

Cada personaje narra sus experiencias individuales, pero hay una serie de elementos recurrentes en las viñetas. La repetición apunta hacia coincidencias en las experiencias de los personajes que, sin embargo, se narran de manera aislada a lo largo de la novela. No existen alusiones de una narración particular en otra de las viñetas. Cada personaje narra como si fuese el único que aludiese a esa historia.

Los elementos recurrentes son los que evidencian que estas narraciones podrían dialogar si ocuparan un mismo espacio textual. El primero de estos elementos recurrentes es el temor de ser reclutado por

el ejército para ir al frente de guerra en Vietnam. Cada personaje enfrenta de manera distinta este problema. Alfredo se va a la Guardia Nacional, Raúl se mete al ROTC, Víctor Manuel se dedica a enseñar en una escuela superior, Manolo es enviado a Alemania por el ejército, Gerardo nunca termina el entrenamiento y por ello jamás va al frente a pelear, Gamalier muere en Vietnam y Fernando se convierte en evangélico después de regresar de la guerra. Esta ansiedad que impregna casi todas las viñetas es también compartida por los padres de los jóvenes:

Mamá está hecha una etcétera por mis ojeras, papá en cambio aconseja que me dejen tranquilo pues pronto se me acabará el relajito cuando me llegue la carta de reclutamiento, y abuela, al oírlo, se persigna, musita una súplica al Todopoderoso, y reniega de esa muchacha que se pasa la vida llamando por teléfono. (68-69)

El segundo elemento es la visión que tiene este grupo de hermanos de las mujeres. Casi todos estos jóvenes tienen relaciones formales con unas mujeres, mientras sostienen relaciones casuales con otras. Las novias son para casarse y las otras para obtener placer sexual sin compromisos: "Después de todo, por ahí andan choretas para lo que se presente, así que ésta me la reservo para la luna de miel" (44). La mujer que estas viñetas presentan se caracteriza como un objeto que debe satisfacer todas las expectativas masculinas. Por eso, para Pito es fundamental que su mujer sepa bailar: "Sabrá bailar, me pregunto preocupado, porque para mí una mujer puede ser lo más chulo del mundo pero si no echa un pie en el baile como que no esta [sic] completa. Es, qué sé yó [sic], como si no se lavara la boca, no sé si está bien la comparación, pero se entiende" (24). Alfredo, sin embargo, sostiene una relación de noviazgo con Elba. Esta relación se caracteriza particularmente por la desconfianza mutua:

No sé quién le sopló a Elba lo de la fiesta, pero aquí estoy con ella y su hermanita, qué diantres. Francamente a mí no me gusta traerla a los jolgorios de la fraternidad porque no creo que sea ambiente para ella. Aquí hay mucho relajó. Además, uno con novia tiene que andar derecho, en su sillita bien quieto, viendo a los demás gozar, y sobre todo, fequiao con las nenas lindas que vienen. (43)

Por eso es que Alfredo dice que lleva a su novia temprano a la casa y "regreso al baile y no hay quién me aguante" (43). A esta fiesta asiste un muchacho bastante guapo que incomoda a Alfredo, pues teme que a Elba le guste si lo ve. Su desconfianza llega al punto de que al verla hablando con el muchacho se la lleva de la fiesta. Al final de esta sección, sin embargo, Alfredo afirma que ha sostenido relaciones con la mejor amiga de su novia y por eso no confía en las mujeres:

Allá viene Elba con Daisy. Daisy está rica y más. Nadie se puede imaginar lo salvajita que es. Con esa carita de mosquita muerta. Por eso es que no confío en las mujeres. Jum. La gran amiga de Elba. Hace poco se conocieron y ya son como "hermanas." Estudian lo mismo en este instituto comercial medio ratón. Elba tendrá que engavetar el titulito que adquiera porque yo no la dejaré trabajar. Para eso ganaré lo suficiente. ¿Mujeres en la calle? Ja. (56)

Víctor Manuel, por su parte, es maestro en una escuela superior y hace todo lo posible por acercarse a Brenda María, una de sus estudiantes. Esta muchacha es una estudiante excelente que milita en organizaciones de izquierda. Víctor Manuel, que sabe que Brenda proviene de una familia adinerada, trata de convencerla de que abandone sus ideas políticas y deje al novio que tiene, porque él es el hombre que le conviene. Este personaje acostumbra a tratar a las mujeres autoritariamente:

Mira, yo conozco a las mujeres, Brenda María, y aunque eres jovencita yo me atrevería a apostar [. . .] Dime una cosa, ¿de qué manera podrás crecer humana y profesionalmente con un mediocre a tu lado? [. . .] Sencillamente he querido abrirte los ojos decirte lo que nadie se atrevería a decirte. . . que estás confundidísima, que tú a ese muchacho no lo quieres para nada, que andas con él para echártelas de . . . eso que ustedes llaman ¿proletario es . . . ? (95-96)

Esta concepción sobre las mujeres se invierte en el caso de Manolo, pues Violeta sale con él mientras es la amante del jefe. En este caso es Manolo quien resulta engañado. Sin embargo esta es una excepción al compararlo con la forma en que se caracteriza a la mayoría de las mujeres en la novela.

El tercer elemento compartido es el de estar constantemente evadiendo las responsabilidades por dedicarse a amanecerse en parrandas y fiestas de los fraternos. Los padres constantemente tratan de sacarlos de esta rutina para que se dediquen a terminar una profesión. Sin embargo, la fraternidad se convierte en una forma de evadir la realidad que viven en ese momento. Y la enajenación es una especie de marca generacional: “Uno habla de los demás, pero, y yo. Nadie está bien, qué cará, o todos estamos bien, si se entiende que hay que vivir con el reguero de pugilatos que llevamos en la cabeza ” (70).

El último elemento que se repite con insistencia en las diversas viñetas es la muerte de Gamalier, uno de los compañeros de la fraternidad. Este personaje comparte con Gerardo una serie de rasgos: no es popular en la fraternidad, y se dedica a fingir que piensa igual que ellos. En la sexta sección del texto Gamalier y Gerardo conversan sobre este tema y se genera entre ellos una amistad más íntima.

—Nosotros jugamos el juego. Yo soy “Margaró,” toco mi guitarra, me buscan en Navidades, cuando no encuentran a Manolo que es un parrandero fenomenal y le da a la guitarra con más soltura que yo . . . tengo con quien darme el palo . . . me lo gozo todo, no te lo voy a negar . . . los quiero mucho, algunos de ellos están conmigo desde la elemental, pero. . .

—

—Yo entiendo tu posición Estás peor que yo Llegaste cuando estábamos a punto de graduarnos de la High . . . y siempre tratas de exagerar la nota (59)

En esta conversación Gerardo confiesa que ha mentido acerca del trabajo de su padre y admite que no es cierto que su familia se vaya a mudar a una urbanización en Bayamón. Gerardo reconoce que ha sentido muchos deseos de ser aceptado por el grupo pero que es más débil que Gamalier fingiendo que es como los demás.

Gamalier, compañero de poca popularidad en la fraternidad, tiene un impacto profundo en los compañeros cuando se enteran de su muerte, pues temen que a la larga a todos les pasará lo mismo. La muerte de Gamalier se menciona, por ejemplo, en la narración de Alfredo, y lo que se destaca es que la corona que envió la fraternidad fue la más costosa, pero que los compañeros no fueron al entierro: “Eso sí, nuestra corona se quedó con todo aquello, digna del amigo que nos dejaba. Los muchachos no respondieron” (49). Los únicos que sí

asistieron al velorio fueron Raúl, Victor Manuel y Gerardo. Fernando después comenta en una noche de parrandas que “[ya] a esta hora le habríamos dado un asalto a Gama” (52). Este comentario por poco arruina esta reunión de los fraternos, pero Alfredo trata de evitar este momento de confrontación con el temor que todos sienten de terminar igual que Gamalier. También Manolo alude en su narración a la muerte de Gamalier, pero tratando de que esta situación no espante un asalto navideño que tienen planificado. La actitud de Manolo es más bien de apatía, pues su abuela utiliza el ejemplo de este fraterno para tratar de crearle conciencia de que no debe desperdiciar su vida:

Lo que es la vida Gamaliercito era de los tranquilos, de los pocos amigos recogíos que tienes, y fíjate, con él no te pasabas casi Hay cosas que no podemos entender y que sólo Dios conoce Los padres somos los que sufrimos Ustedes, qué demonios, no saben nada de la vida y lo echan todo a relajo (*Lo mismo de siempre.*) Vamos a coger tu propio caso, con tus parrandas y tus borracheras a tu edad (*Yíiiiiipi*) (72)

Los comentarios entre paréntesis son pensamientos de Manolo, que demuestran su apatía hacia la “cantaleta” continua de los adultos. Sin embargo, la insistencia en lo que le ocurrió a Gamalier incide sobre una ansiedad colectiva que no comparten abiertamente en el texto.

Es precisamente Gerardo, el que se confiesa como el más débil en el juego de fingir que es igual a los demás, quien planea recuperar esos “viejos tiempos” realizando una reunión en su casa. Su verdadero interés al reunirlos es que lo nombren canciller y lograr alguna vez la aceptación de sus antiguos compañeros. Desde la primera viñeta aparecen indicios del tipo de fraterno que fue Gerardo, ya que ni siquiera Biriqún lo recuerda cuando hablan de reunir de nuevo a la fraternidad. En la tercera viñeta Roberto se refiere a Gerardo como un “tipo apendejao, ah Manolo, yo no sé qué carajo hace aquí, y tú perdona que sea familia tuya, Fernando . . .” (33). De hecho, Gerardo es el único del grupo que recibe estímulo de los padres para reunirse con los fraternos:

. . . debes buscarte amigos, desde que llegamos a Bayamón
vives encerrado aquí, tírate a la calle, mira, los muchachos

del grupo de Fernan se ven sanos y alegres, algunos son tus compañeros de escuela, ¿no?, avísate, muchacho, que el mundo es del listo, (34)

Sin embargo Gerardo jamás logra la aceptación del grupo, que se mofa de él porque no bebe como ellos e incluso lo responsabilizan en una ocasión por los daños que ocurrieron en un local por un motín que se formó en una fiesta. Gerardo está cobrando la entrada a la fiesta para “acumula[r] muchos puntos con los hermanos” pero al final resulta que el motín es culpa de la falta de control en la entrada a la fiesta.

La reunión que planifica Gerardo resulta un fracaso pues sólo Víctor Manuel asiste y los demás la ignoran. Este fracaso se suma a la larga cadena de fracasos y frustraciones que ha resultado la vida de Gerardo. Nereida, su esposa, lo confronta con la realidad que trata de recuperar:

Que te usaran para lo que les conviniera Que muchas veces faltaras a tus compromisos conmigo para carretiar a algunos de tus amigos porque eras quien único tenía carro Que aunque no te gustara, eso decías tú, te entregaras a parrandas de dos días, y ni tus padres ni yo supiéramos dónde rayos estabas metido Que te estuvieran pegando vellones porque yo te tenía sentado en el baúl, y que ni se aparecieran en la ceremonia de la boda, pero sí en la recepción donde arrasaron con todo y después hicieron como Blas . . . y que en todos estos años, ni una llamadita ni nada de nada (83)

Lo que realmente sucede es que Gerardo necesita mostrar que ha logrado distinguirse en algo distinto a su profesión. Su deseo de poder *contar* algo interesante a sus compañeros de trabajo lo lleva a inventar una fiesta en la que se reúnen todas las voces que en el texto aparecen aisladas e incomunicadas. Esta evocación ficticia resulta inútil a la larga, pues nadie en el trabajo se interesa por saber qué ha pasado en la fiesta que tanto esfuerzo ha requerido por parte de Gerardo. Esta situación tan frustrante lleva a Gerardo a evadir su realidad cotidiana y decide amanecerse fuera de su casa. Pero ni siquiera esta ruptura con su rutina le permite evadir el vacío que siente. La narración inventada de la fiesta se le confunde y al final decide olvidarse de este fracaso:

¡Al infierno todo esto! Estoy esbaratao, loco por coger una cama después del día, y la noche, que he tenido. Sí, me voy a casa . . . llegaré con cara de pocos amigos y arreglaré la cosa con tres portazos . . . y al que se atreva a preguntarme de la fiesta mañana, lo mandaré al mismísimo carajo . . . (110)

Vive y vacila termina como comenzó. Lo único que realmente sucede en el presente inmediato es la planificación de la reunión y su fracaso, y la invención de la fiesta que hace Gerardo. Los personajes permanecen aislados en la fábula y en la estructura del texto y sus narraciones autodiegéticas no comparten siquiera aquellos eventos que envolvieron a todos los fraternos. Predomina la narración individual de las anécdotas particulares y los diálogos son incommunicantes, pues cada cual habla de lo que más le interesa sin siquiera escuchar al otro. No hay en la novela un personaje o narrador que ejerza una visión panorámica de lo relatado.⁷

El narrador heterodiegético se limita a presentar esas incidencias paralelas que ocupan el espacio textual, cediendo su espacio en ocasiones a las enunciaciones de los personajes con una utilización mínima de modos de diferenciación. El narrador heterodiegético no presenta siquiera a los personajes cuando éstos aparecen por primera vez, como lo hace el narrador del relato "Bautismo de un despojo."

Gerardo y Gamalier, que son los que tienen que "aprender a jugar el juego" apuntan en la novela a una parodia del *Bildungsroman*.⁸ Gerardo, sobre todo, cuya vida consiste en una serie desarticulada de anécdotas del fracaso, realiza en esta novela un aprendizaje para culminar con su último fracaso. El motivo central de su vida no es el asegurar un futuro exitoso, sino el recurrir a un pasado marcado por frustraciones y tratar de revivir una fraternidad insignificante. La vida en la urbanización culmina en una atmósfera cargada de premura y dominada por la rutina y la incommunicación. Los seres que coexisten en este espacio viven aislados unos de los otros, y cada una de sus voces representan una versión alterna de las experiencias personales y las colectivas. No existe en *Vive y vacila* una versión predominante que se convierta en un juicio sobre la época tratada. En realidad, la novela se asemeja a la estrategia de la historia oral, pues cada personaje presenta su historia y la interpreta a su manera, mientras Gerardo es el hilo conductor de la historia que no logra ni siquiera reunir a los personajes en un mismo espacio: su casa.

Finalmente, *Vive y vacila* representa una culminación en la representación de las voces marginales y urbanizadas en la obra de Juan Antonio Ramos. La nostalgia por una vida pasada se transforma aquí en la nostalgia de Gerardo Santiago por reunir a los compañeros de la fraternidad de la escuela superior para satisfacer una ambición personal que no logró satisfacer en el pasado ni logrará cumplir en el presente. El pasado idealizado en el texto es, por lo tanto, trivial e intransitivo. Pues aquello que es el motivo central en el presente de la adultez de Gerardo, circunscrito al mundo rutinario y predecible de la urbanización, no resulta significativo ni tan siquiera para los antiguos compañeros de la fraternidad, que también viven inmersos en sus propios fracasos. La juventud de Gerardo consiste en una serie desarticulada de anécdotas del fracaso que anticipan el final del proyecto que emprende en *Vive y vacila*. A nivel estructural, la polifonía constituida por varias historias alternadas se utiliza como elemento disociador e incommunicante. La multiplicidad de voces que conforma el texto se limita a viñetas que no dialogan entre sí, salvo por breves alusiones a los mismos eventos. En resumen, la estructura del texto parece reproducir la disposición de las casas en la calle de la urbanización, cuyos habitantes—aunque ocupan un mismo contexto espacial—viven de manera aislada y fragmentaria sus diversas, y muy particulares, historias.

Notas

1 Entiendo por polifonía “[a] plurality of independent and unmerged voices and consciousnesses,” según la definición de Bakhtin en su libro *Problems of Dostoevsky's Poetics* (6). Este concepto lo elabora más ampliamente en el ensayo “Discourse in the Novel” y lo denomina heteroglosia: “Thus at any given moment of its historical existence, language is heteroglot from top to bottom: it represents the co-existence of socio-ideological contradictions between the present and the past, between differing epochs of the past, between different socio-ideological groups in the present, between tendencies, schools, circles and so forth, all given a bodily form. These ‘languages’ of heteroglossia intersect each other in a variety of ways, forming new socially typifying ‘languages.’” Ver Bakhtin, “Discourse in the novel” (*The Dialogic Imagination* 291).

2 He utilizado el resumen de las ideas de Mikhail Bakhtin que realizó Tatiana Bubnova en su artículo “El espacio de Mijail Bajtín: Filosofía del lenguaje, filosofía de la novela” (105).

3 Mieke Bal elabora esta variación del focalizador como sigue: “La focalización vinculada a un personaje (FP) puede variar, puede pasar de un personaje a otro. En tales

casos podremos recibir un buen cuadro de los orígenes de un conflicto. Se nos muestran las diferencias con las que diversos personajes contemplan los mismos hechos. Esta técnica puede dar lugar a una neutralidad hacia todos los personajes." Ver Mieke Bal, *Teoría de la narrativa* (110-111). También utilizo las nociones de Genette acerca del focalizador. Genette distingue tres clases de focalización: focalización cero, focalización interna y focalización externa. La focalización cero se caracteriza por la ausencia total de focalización. Esto implica que no existe limitación aparente al campo de visión que este focalizador puede abarcar. El focalizador interno es aquel cuya perspectiva limitada se encuentra dentro de la historia. El caso más típico de focalizador interno es el personaje, cuya perspectiva se presenta directamente como un flujo de conciencia. El lector ve todo, pues, *con* este personaje. Genette distingue tres tipos de focalizador interno: (1) fijo, que es aquel en el que el focalizador es el mismo a lo largo de todo el texto, (2) variable, que es cuando hay varios focalizadores en el texto y (3) múltiple, cuando se presenta el mismo evento varias veces desde la perspectiva de distintos personajes. Ya que la tercera categoría de Genette, la de focalización externa, no utiliza como base la identificación del personaje que orienta la perspectiva narrativa, sino más bien la del objeto percibido (visto desde afuera), esta categoría no será pertinente para nuestro análisis. Sin embargo, tomaré en cuenta que Mieke Bal denomina focalización externa lo que Genette llama la focalización cero. En este ensayo trabajo dos de estos tipos de focalizador: el variable y el múltiple. Ver Gérard Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method* (189-194). También ver la elaboración del tema que realiza Shlomith Rimón-Kenan a partir de Genette en *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (74-77).

4 Genette distingue entre los narradores según su grado de presencia o ausencia en la historia: narrador heterodiegético, narrador homodiegético y narrador autodiegético. El primero es el narrador completamente ausente de la historia que narra; el segundo es el narrador presente como un personaje secundario o testigo y el tercero es el protagonista de la historia que narra. Ver Genette (228-231, 245).

5 Utilizo el término de ironía dramática de acuerdo con la definición de Muecke: "We call it Dramatic Irony when we see a man serenely unaware that the situation as he sees it is the contrary of the real situation." Ver D. C. Muecke, *Irony* (73).

6 Utilizo la definición de autoridad relativa de voces narrativas de Lubomír Doležel: "This privileged position is given by the fact that in the absence of the anonymous *Er-form* narrator, the *Ich-form* narrator assumes the role of constructing the narrative world. However the theory of authentication should assign a lower degree of authentication authority to the *Ich-form* narrator than the absolute authority of the *Er-form* narrator. The world constructed by the *Ich-form* narrator is *relatively* authentic. Lubomír Doležel, "Truth and Authenticity in Narrative" (17).

7 Entiendo por visión panorámica que "el narrador abarca de una mirada años enteros y 'asiste' simultáneamente a acontecimientos que ocurren en varios lugares." En este texto domina más bien la visión escénica, ya que los acontecimientos se desarrollan delante del lector, aunque sea más bien a partir de la evocación. Ver Tzvetan Todorov,

"Visión en la narrativa," en *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (369). Este tipo de visión facilita la presentación de la novela mediante viñetas.

⁸ Utilizo la definición de parodia de Bakhtin entendida como una forma de representar directamente el lenguaje del otro mediante la apropiación, dentro del discurso parodiador, del discurso parodiado. Esta interacción entre dos discursos, el parodiado y el que parodia, es lo que lleva a Bakhtin a recalcar que la parodia es siempre un híbrido intencional que apunta hacia lo absurdo, cómico o ridículo en el discurso parodiado. Mikhail Bakhtin, "From the Prehistory of Novelistic Discourse" (*The Dialogic Imagination* 51-75).

Obras citadas

- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1985.
- Bakhtin, M[ikhail] M. *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1983.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa: Una introducción a la narratología*. España: Cátedra, 1985.
- Bubnova, Tatiana. "El espacio de Mijail Bajtín: Filosofía del lenguaje, filosofía de la novela." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 29.1 (1980): 87-114.
- Dolezel, Lubomír. "Truth and Authenticity in Narrative." *Poetics Today* 1-3 (1986): 7-25.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI, 1981.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Nueva York: Cornell UP, 1985.
- Muecke, D. C. *Irony*. Londres: Methuen & Co. Ltd., 1970.
- Ramos, Juan Antonio. *Démosle luz verde a la nostalgia*. Río Piedras: Editorial Cultural, 1978.
- _____. "Para que la realidad se vuelva más real aún." Ponencia leída en CUNY, 1988.
- _____. *Vive y vacila*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1986.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Londres y Nueva York: Methuen and Company, 1983.