

BOLETÍN

DE LA ACADEMIA
PUERTORRIQUEÑA
DE LA LENGUA ESPAÑOLA



BOLETÍN

DE LA **ACADEMIA**
PUERTORRIQUEÑA
DE LA
LÉNGUA ESPAÑOLA



San Juan
2015

BOLETIN DE LA ACADEMIA PUERTORRIQUEÑA DE LA LENGUA ESPAÑOLA

Consejo de Redacción: José Luis Vega
Amparo Morales
Luce López-Baralt
Edgardo Rodríguez Juliá

Directora: María Inés Castro Ferrer

© 2015 Academia Puertorriqueña de la Lengua Española
Catalogación de la Biblioteca del Congreso: 77. 645050

Corrección de pruebas y estilo: Freddy Acevedo
Carmín Quijano
Roberto Talavera

ISSN: 0252-8916

Correspondencia y pedidos: Academia Puertorriqueña de la Lengua Española
Apartado Postal 36-4008
San Juan, Puerto Rico 00936-4008
Tel. (787)721-6070 / Fax (787) 724-6463
www.academiapr.org / info@academiapr.org
mi.castro@academiapr.org

ACADEMIA PUERTORRIQUEÑA DE LA LENGUA ESPAÑOLA

ACADÉMICOS DE NÚMERO

D. José Luis Vega
DIRECTOR

D.^a Luce López-Baralt
VICEDIRECTORA

D.^a María Inés Castro Ferrer
SECRETARIA

D. Gervasio Luis García
TESORERO

D. Humberto López Morales
SECRETARIO GENERAL
DE LA ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS
DE LA LENGUA ESPAÑOLA

ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS – COMISIÓN PERMANENTE

D. José Ramón de la Torre	D. Arturo Echavarría
D. ^a Amparo Morales	D. Antonio Martorell
D. Eduardo A. Santiago Delpín	D. Luis E. González Vales
D. Eduardo Forastieri Braschi	D. Carmelo Delgado Cintrón
D. Edgardo Rodríguez Juliá	D. Francisco José Ramos
D. ^a Mercedes López-Baralt	D. José Jaime Rivera Rodríguez
D. ^a Carmen Dolores Hernández	D. ^a Magali García Ramis
D. Ramón Luis Acevedo	D. Juan G. Gelpí

ACADÉMICOS ELECTOS

D. Arturo Dávila
D. Eduardo Morales Coll
D.^a Maia Sherwood Droz

ACADÉMICOS HONORARIOS

D. Julio Ortega	D. ^a Rosario Ferré
D. Luis Rafael Sánchez	D. ^a Ana Lydia Vega

ACADÉMICO CORRESPONDIENTE

D. Bruno Rosario Candelier

BOLETÍN

DE LA ACADEMIA PUERTORRIQUEÑA DE LA LENGUA ESPAÑOLA

I. PRESENTACIÓN	9
II. DOSSIER DE LA INAUGURACIÓN DE LA SALA MARÍA VAQUERO	19
JOSÉ LUIS VEGA Inauguración de la Sala María Vaquero: Palabras preliminares	21
HUMBERTO LÓPEZ MORALES María Vaquero	25
MARÍA INÉS CASTRO El legado de la Dra. María Vaquero de Ramírez	29
Mensaje Ana Ramírez Vaquero	37
Carta Eloísa Ramírez Vaquero	43
III. PENSAMIENTO Y POESÍA	45
EDUARDO FORASTIERI Al margen de José Luis Vega y de Francisco José Ramos. La poesía viene desde el olvido.	47
JOSÉ LUIS VEGA Musas	67
LUCE LÓPEZ-BARALT Navegando por las “ <i>Sínsoras estrañas</i> ” de José Luis Vega	69

MERCEDES LÓPEZ-BARALT	85
Las sorpresas del <i>Perito en lunas</i> : oralidad y pasión en un libro premeditadamente culto	
FRANCISCO JOSÉ RAMOS	113
Una vez más: ¿qué significa pensar?	
IV. LITERATURA, HISTORIA Y CINE	139
EDGARDO RODRÍGUEZ JULIÁ	141
Historia y literatura	
EDUARDO A. SANTIAGO DELPÍN	155
El haikú en Puerto Rico: un catálogo histórico	
CARMEN DOLORES HERNÁNDEZ	167
Corrientes cruzadas de la poesía inglesa y española en la revista <i>1616</i> , de Manuel Altolaguirre	
JUAN G. GELPÍ	189
La censura del cine extranjero en Estados Unidos durante la Guerra Fría: el caso de <i>El milagro</i> de Roberto Rossellini. Ensayo historiográfico	
RAMÓN LUIS ACEVEDO MARRERO	207
<i>La isla que se repite</i> en <i>El paso de los vientos</i>	

I



PRESENTACIÓN

Con la celebración del sexagésimo aniversario de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española (ACAPLE), retomamos la publicación del *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española (BAPLE)*.*

Hace justamente treinta años, con motivo de la celebración del trigésimo aniversario de la fundación de la ACAPLE, se acordó publicar un boletín conmemorativo que recogiese artículos y ensayos breves de sus miembros, según informa D. Salvador Tió en la presentación de la XIII edición del *BAPLE* (1985). Los valiosos artículos de los académicos que allí se recogen van precedidos de un recuento histórico que realiza D. Humberto López Morales sobre la vida y obra de la ACAPLE durante esos primeros treinta años que transcurren de 1955 a 1985.

Allí nos narra sobre los sueños de D. José de Diego y D. Manuel Fernández Juncos de fundar en la isla una Academia Antillana de la Lengua, que, en efecto, inauguraron en abril de 1916, pero prontamente desvaneció. Desde ese entonces estaba viva la idea de la publicación de un boletín. Pero habría que esperar hasta el primero de abril de 1955 para que se instalara oficialmente la ACAPLE; y no es sino hasta 1973 que se publica el primer *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*, bajo la dirección de D. Samuel R. Quiñones, director de la ACAPLE desde su fundación y quien tuvo a su cargo la publicación del *BAPLE* hasta su muerte en 1976. El *BAPLE* aparece catalogado en la Biblioteca del

*No se publicaron números correspondientes a los años 2012 a 2014.

Congreso con fecha de inicio en noviembre de 1973. Se publicaron ocho números en cuatro años (1973 a 1976), el último publicado póstumamente fue dedicado a honrar la memoria D. Samuel R. Quiñones.

Después de una breve interrupción, y en la época en la que la dirección de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española recae en D. Salvador Tió, se retoma la publicación del *Boletín*. D. Manuel Álvarez Nazario considera que se trata de una segunda época, a pesar de que no se interrumpe la numeración. Al respecto nos dice Álvarez Nazario:

Se encomienda entonces la edición del *Boletín* a un consejo de redactores en el cual figuran como miembros seis redactores académicos, y el cual consejo acuerda encargar la dirección del mismo al doctor don Humberto López Morales, recién electo y recibido como miembro numerario de la Academia [...]. Será esta época cuando nuestro *Boletín* habrá de alcanzar su tiempo histórico de mayor renombre en el mundo hispánico como órgano de opinión intelectual (1992, p. 7).

Durante este periodo, que va de 1977 a 1986, el *BAPLE* es una publicación semestral que cuenta con 19 números. El formato editorial tiene por costumbre dividir el *Boletín* en dos partes: una primera que recoge los discursos de incorporación de los nuevos académicos y sus contestaciones, y una segunda parte que incluye los artículos de divulgación literaria y lingüística.

En la sección introductoria al número conmemorativo de 1985, D. Humberto López Morales realiza un intento de periodizar la “vida y obra” de los primeros 30 años de vida académica de la ACAPLE. Intento que don José Luis Vega denomina “tímido” (*DILO* 8, p.11), pues se enfoca en el giro hacia el enfoque científico del estudio lingüístico del español de Puerto Rico y en Puerto Rico. No por ser tímido es menos valioso como aportación a la recolección de esa memoria histórica, aunque queda por hacerse el estudio pormenorizado a partir de las fuentes primarias disponibles, como bien señala don José Luis Vega.

El recuento del trigésimo aniversario compila en un índice todo lo publicado desde esa primera publicación de 1973 hasta el momento, categorizado de la siguiente manera: (a) proposiciones y discursos de incorporación y recepción, (b) artículos, (c) misceláneas y notas, (d) poesía, (e) enmiendas y adiciones a los diccionarios. Además, documenta diversos trabajos realizados por la ACAPLE o desde la ACAPLE que no aparecen recogidos en el *Boletín*. Destaco la mención de los dos volúmenes publicados por la ACAPLE en 1982 y 1986 dedicados al léxico industrial de mayor uso en la industria textil y en las industrias bancaria y bursátil de Puerto Rico: *Industria textil. Vocabulario de mayor uso en la industria textil de Puerto Rico (español-inglés, inglés-español)* y *Industria textil. Vocabulario de mayor uso en las industrias bancaria y bursátil de Puerto Rico (español-inglés, inglés-español)*; de igual modo alude a otras publicaciones como la *Memoria del Primer Congreso Hispanoamericano de Lexicografía* (1969) y *El Instituto de Lexicografía Hispanoamericana 'Augusto Malaret' y la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española* (1976), ambos trabajos del académico D. Ernesto Juan Fonfrías.

De especial interés para la reconstrucción histórica de la ACAPLE resulta la referencia al trabajo de D. Rubén del Rosario y D. Samuel R. Quiñones: *Polémica con motivo de la fundación de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española* (1955), que recoge sus posturas en cuanto a la utilidad de fundar una academia puertorriqueña. Son particularmente reveladores los trabajos reproducidos en el *Boletín* conmemorativo. Me refiero a la ponencia de Juan J. Remus y Rubio presentada en el I Congreso de Academias de la Lengua en México en 1951, en apoyo a la resolución para promover la creación de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española (Apéndice A); así como a las reflexiones y cuestionamientos de José Antonio Torres Morales, publicadas en el periódico *El Mundo* en junio de 1955, sobre la misión y posible proyección cultural y educativa ante la creación de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española que recoge en el Apéndice C, “Programa de Acción: la nueva Academia”.

Los tres apéndices restantes contienen los discursos del acto de instalación de la ACAPLE (apéndice B): el discurso del académico mexicano, el doctor Alberto María Carreño, miembro de Primer Comité Permanente del Congreso de Academias de la Lengua, el discurso del licenciado Samuel R. Quiñones, director de la ACAPLE, y el discurso de clausura del Hon. Luis Muñoz Marín, gobernador de Puerto Rico, leído por el secretario de Instrucción Pública del Estado Libre Asociado de Puerto Rico, don Mariano Villaronga. Los apéndices D y E contienen los estatutos de la ACAPLE y la descripción del emblema de la Academia, que hoy aparece en nuestra página electrónica.

El ciclo de publicaciones ininterrumpidas cierra en 1986. Se retoma la publicación del *BAPLE* en 1992, todavía bajo la dirección de don Humberto López Morales. Ese año el *BAPLE* cuenta con dos números. Permanecen en el Consejo de Redacción los antiguos concejales, don Manuel Álvarez Nazario, director de la Corporación desde 1991 hasta 1996, don Ángel Casares y don Antonio J. Colorado. Se suman al consejo doña Amparo Morales y don Ismael Rodríguez Bou. Un año más tarde, en 1993, doña María Vaquero asume la secretaría de la Corporación y, junto a ello, toma las riendas como directora del *BAPLE*. Don Humberto López Morales pasa a formar parte de la Comisión Permanente de las Academias de la Lengua Española, con sede en Madrid, y en el X Congreso de la Asociación de Academias de la Lengua Española, celebrado en abril de 1994 en Madrid, es elegido secretario general de la ASALE, puesto que ocupara hasta precisamente el año en curso, 2015. El ingreso de don Segundo Cardona al Consejo de Redacción en sustitución de la nueva directora del *BAPLE* coincide con la salida de don Antonio J. Colorado del Consejo.

Doña María Vaquero inicia su labor como directora del *BAPLE* con otro volumen extraordinario, en este caso, el volumen conmemorativo del quinto centenario del descubrimiento de Puerto Rico, 1493-1993. Coincide, asimismo, con el vigésimo aniversario de la publicación del *Boletín*, 1973-1993. Inicia esta edición con el discurso de incorporación

de don José Ferrer Canales, “Apuntes sobre la idea antillanista”, y el discurso de recepción de don Francisco Matos Paoli.

En la presentación del *Boletín* de 1993 doña María Vaquero honra la memoria de los “ilustres académicos desaparecidos que dejaron su huella imborrable en la cultura del país”. Sus palabras finales recogen el espíritu que guía a la ACAPLE:

Hoy, leal a la tradición, fiel al presente y con la mirada en el futuro, la Academia celebra los cinco siglos de la conciencia de Puerto Rico como pueblo de América, y hace votos por la salud de su lengua española y por el vigor de su cultura.

Comprometida con el español eficaz en el mundo moderno, la Academia se acerca al siglo XXI sin purismos trasnochados y con el firme propósito de ayudar a todos en el uso adecuado del idioma (p. 7-8).

En 1996, don José Trías Monge sustituye a don Manuel Álvarez Nazario como director de la ACAPLE. La composición del Consejo de Redacción se mantiene inalterada desde 1993 hasta 1998, cuando don José Luis Vega asume las riendas de la Corporación. Don Manuel Álvarez Nazario es nombrado director honorario de la Corporación y este será su último año como miembro del Consejo de Redacción junto con don José Trías Monge, doña Amparo Morales, don Eduardo Forastieri y el nuevo director, don José Luis Vega. El *Boletín* de 1998 marca el fin de la segunda época que va desde 1992 hasta 1998, como publicación semestral con ocho números publicados. Tras la partida don Manuel Álvarez Nazario, el Consejo de Redacción queda constituido en 1999 y 2000 por cuatro miembros. Son solo dos los números de la denominada *tercera época*.

Tras una década de silencio del *BAPLE*, perturbado por la partida de la insigne secretaria de la Academia y tercera directora del *BAPLE*, este vuelve a ver la luz en 2010, como publicación anual, bajo la dirección del secretario de la Corporación, don Eduardo Forastieri. En esta ocasión, se trata de un boletín dedicado exclusivamente a la publicación de los nueve discursos de incorporación y

sus respectivas contestaciones pronunciados en la sede de la Academia en el antiguo Cuartel de Ballajá, en el Viejo San Juan, desde el 30 de noviembre de 2005 hasta el 20 de agosto de 2009: D. Gervasio García, D. Arturo Echavarría, D. Antonio Martorell, D. Luis González Vales, D. Carmelo Delgado Cintrón, D. Francisco José Ramos, D. José Jaime Rivera Rodríguez, D.^a Magali García Ramis y D. Juan G. Gelpí. Incluye, además los discursos de presentación y de aceptación de dos distinguidos académicos honorarios leídos el 19 de diciembre de 2007: el intelectual peruano don Julio Ortega y la escritora puertorriqueña doña Rosario Ferré.

Con la renovación de la matrícula mediante la elección e incorporación de dichos prestigiosos y laboriosos académicos se adelanta un gran trecho en el recorrido de la ACAPLE hacia el logro de su misión, se fortalecen las investigaciones sobre el español de Puerto Rico y la colaboración en los proyectos internacionales de la Real Academia Española (RAE) y de la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE), según afirma don José Luis Vega en la presentación del *Boletín* de 2010 (p. 9).

La productividad académica de la ACAPLE durante el elocuente silencio del *BAPLE* durante esa primera década del milenio es impresionante: *Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico* (2005), legado incuestionable de las doctoras María Vaquero y Amparo Morales a la lexicografía puertorriqueña; la edición crítica y escolar del primer clásico puertorriqueño, *El gíbaro*, de Manuel Alonso, a cargo de D. Eduardo Forastieri (2008); el *Diccionario de anglicismos actuales*, de D.^a Amparo Morales (2009). A esto se suma la colaboración en los proyectos panhispánicos de la RAE y la ASALE, como el *Diccionario de la lengua española*, la nueva *Ortografía* y la *Nueva Gramática de la lengua española*, que a su vez se tradujeron en textos con finalidad didáctica como la *Gramática actual del español. Teoría y práctica de la Nueva gramática*, A. Morales y J. L. Vega (2011), y la *Ortografía del español. Cambios más significativos de la nueva Ortografía*, Amparo Morales (2011). Son innumerables y sustanciales los esfuerzos individuales que denotan la productividad de nuestros académicos que no podemos enumerar.

En el año en curso, pero con fecha consecutiva a la edición de 2010, aparece por primera vez en la página web de la ACAPLE la edición de 2011 del *BAPLE* en *pdf*. El Consejo de Redacción está constituido, al igual que para el *BAPLE* de 2010, por don José Luis Vega, doña Luce López-Baralt, doña Amparo Morales y don Edgardo Rodríguez Juliá. Dicho volumen contiene los trabajos leídos en el Primer Foro de Filología e Historia, que tuvo lugar en marzo de 2008, en la sede de nuestra Academia, en ocasión de la publicación de la edición crítica de *El gíbaro*, de Manuel Alonso, (ACAPLE, 2008).

En este año 2015, en que la Academia Puertorriqueña celebra el sexagésimo aniversario de su fundación, volvemos a repasar las páginas de nuestra historia.

Con esfuerzos renovados en su empeño de ser una academia de puertas abiertas, interesada en el desarrollo de la lengua española y en la divulgación de nuestra lengua y cultura, hemos logrado mantener la iniciativa implementada hace más de un lustro en la que nuestros académicos ofrecen talleres y seminarios en la sede de la ACAPLE sobre temas de interés general en sus áreas de especialidad, de los que han participado sobre mil quinientas personas. De igual modo, han sido innumerables y muy concurridas las presentaciones de obras de académicos e interacadémicas que se han llevado a cabo en nuestra histórica sede del Cuartel de Ballajá.

La Academia se ha engalanado durante este año conmemorativo de su sexagésimo aniversario. Tuvimos el privilegio de inaugurar la Sala María Vaquero en la sede de la ACAPLE en una hermosa ceremonia en compañía de sus familiares, amigos y alumnos más allegados. Los discursos presentados en el solemne y festivo acto de inauguración pasan a formar parte de la memoria histórica de nuestra Corporación y por ello los recogemos como *dossier* en esta edición.

Con la presentación de la más reciente publicación de la ACAPLE, producto de sobre una década de investigación dedicada a la revisión crítica del académico D. Eduardo Forastieri Braschi, se clausuraron las actividades de las efemérides de la ACAPLE. Se trata de la impecable *Edición crítica* de una de las obras fundacionales

de la literatura puertorriqueña, *Mis memorias, Puerto Rico como lo encontré y como lo dejó*, de Alejandro Tapia y Rivera, documento histórico imprescindible para la comprensión de la historia política y cultural puertorriqueña del siglo XIX.

El acercamiento a la memoria histórica del *BAPLE* estaría incompleto si no se reconociera la labor voluntaria de la lingüista Aida Vergne. Gracias a su minucioso quehacer tenemos disponible en el catálogo de nuestra biblioteca un desglose que contiene los títulos y autores de la mayoría de los artículos publicados en el *BAPLE* desde su primera edición de 1973 hasta la última edición impresa de 2010. (Véase enlace <http://www.academiapr.org/catalogo/biblioteca/biblioteca>).

En este año retomamos lo que esperamos sea la publicación anual interrumpida del *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*, tarea que me corresponde como nueva secretaria de la Corporación. Acepto esta responsabilidad con ilusión y entusiasmo y espero desempeñarla con gran esmero y dedicación en homenaje a mis queridos maestros que me precedieron como directores del *BAPLE* y miembros de su Consejo de Redacción.

La publicación de esta edición del *Boletín* de 2015 contiene los frutos de la investigación de nuestros distinguidos académicos, la puesta al día de los datos fundamentales de incorporación de los académicos numerarios y honorarios, así como el detalle de la sucesión cronológica de los académicos que han ocupado los diversos sillones desde la fundación de la ACAPLE.

Abre nuestros trabajos con la presentación del *dossier* de la inauguración de la Sala María Vaquero que contiene las palabras del director de la ACAPLE, D. José Luis Vega, seguidas de las palabras leídas por el entrañable amigo de la Dra. Vaquero y cómplice de las andanzas lingüísticas que tanto aportaron al estudio del español en Puerto Rico y de Puerto Rico, D. Humberto López Morales, la semblanza presentada por su alumna, D.^a María Inés Castro, y concluye con las hermosas y emotivas palabras de parte de la familia, leídas por su hija Ana María Ramírez de Merz. Reproducimos la afectuosa carta enviada por su otra hija, Eloísa Ramírez.

Los trabajos de los académicos han sido estructurados en dos apartados. Una primera sección titulada *Pensamiento y poesía: homenaje a los poetas*, que inicia con el erudito homenaje que D. Eduardo Forastieri rinde al poeta y académico D. José Luis Vega y al filósofo y académico D. Francisco José Ramos. Le sigue el intenso poema inédito de don José Luis Vega, titulado “Musas”, que describe y enaltece su fuente de inspiración poética: la mujer. Por otra parte, D.^a Luce López-Baralt realiza una hermosa valoración sobre el poemario *Sínsoras* de José Luis Vega, en la que exalta la genialidad del poeta, quien desentrañó la belleza de la nada, de la oscuridad más profunda.

Continúa el merecido homenaje a los poetas con “Las sorpresas del *Perito en lunas*: oralidad y pasión en un libro premeditadamente culto”, un minucioso examen que realiza D.^a Mercedes López-Baralt del primer libro de Miguel Hernández. La estudiosa, con la pasión que la caracteriza y su capacidad para hilvanar lo sublime y lo mundano, resalta los valores de este primer libro de Hernández, tan poco apreciado por la crítica. Cierra esta sección el ensayo filosófico de D. Francisco José Ramos, “Una vez más: ¿qué significa pensar?”. En este trabajo el autor intenta definir filosóficamente la actividad más inherente del ser humano: pensar.

La segunda sección recoge las voces de otros cinco distinguidos académicos sobre temas que giran en torno a la literatura, la historia y el cine. Inicia con el análisis que realiza D. Edgardo Rodríguez Juliá sobre la estrecha relación que guardan la historia y la literatura: lo verídico y lo verosímil. Le sigue la breve cronología de la composición poética de origen japonés, el haikú, y de los poetas que han incursionado en dicho género en Puerto Rico, de la autoría de D. Eduardo Santiago Delpín.

Por otro lado, la académica y crítica literaria D.^a Carmen Dolores Hernández de Trelles destaca la enorme contribución al avance y la divulgación de la literatura de las publicaciones periódicas, como la revista literaria *1616*, que rinde homenaje al año de la muerte y al legado de dos grandes escritores: William Shakespeare y Miguel de Cervantes Saavedra.

Le sucede al artículo de Hernández el ensayo historiográfico de carácter interdisciplinario excelentemente urdido del académico y crítico literario Juan G. Gelpí, titulado “La censura del cine extranjero en Estados Unidos durante la Guerra Fría: el caso de *El milagro* de Roberto Rossellini. Ensayo historiográfico”. En este trabajo Gelpí resalta el gran impacto que podría llegar a tener el arte —en este caso, el cine— en la configuración de la sociedad, hasta el punto de cambiar las leyes de un país.

En “*La isla que se repite* en el *Paso de los vientos*”, D. Ramón Luis Acevedo se acerca a las representaciones de la vida y la cultura de la región caribeña en la obra del escritor cubano Antonio Benítez Rojo y reflexiona sobre la identidad variable y plural del Caribe, lugar al que él también pertenece.

Los horizontes sin fronteras que nos ofrece el acceso al mundo digital amplían inmensamente las posibilidades de divulgación de esta edición de 2015 del Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, trabajo colectivo que no hubiese sido posible sin la generosidad de nuestros talentosos contribuyentes y cuya culminación depende de ustedes, amigos lectores.

La recepción y la producción de textos
se imbrican íntimamente;
no se puede estar pasivo o callado
(Daniel Cassany, *En-línea. Leer y escribir en la red*, 32-33)

María Inés Castro Ferrer
Secretaria
ACAPLE

II



INAUGURACIÓN DE LA SALA MARÍA VAQUERO

30 de abril de 2015

JOSÉ LUIS VEGA

PALABRAS PRELIMINARES

D. Humberto López Morales, secretario general de la Asociación de Academias de la Lengua Española, D.^a María Inés Castro, secretaria de la Academia Puertorriqueña de la Lengua, D.^a Estrella Vázquez, bibliotecaria de esta institución, D. Alfonso y D.^a Ana Ramírez, esposo e hija de D.^a María Vaquero, miembros de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, distinguidos invitados.

El 30 de noviembre de 2006 algunos de los aquí presentes nos reunimos en este mismo lugar para tributarle un merecido homenaje a María Vaquero. Algunos también tuvimos la oportunidad de acompañarla, en 2007, en la ceremonia de su investidura como profesora emérita de la Universidad de Puerto Rico y de asistir a la entrega póstuma, si no recuerdo mal, también en esta misma sala, de manos del cónsul general D. Carlos Vinuesa, de la encomienda de la Orden de Isabel la Católica que otorga el Gobierno de España a “aquellos comportamientos extraordinarios de carácter civil, realizados por personas españolas y extranjeras, que contribuyan, de modo relevante, a favorecer las relaciones de amistad y cooperación de la nación española con el resto de la comunidad internacional”.

Hoy nos volvemos a reunir con motivo de la inauguración de la sala que lleva su nombre, en el contexto de la conmemoración del sexagésimo aniversario de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, institución a la que la ilustre lingüista, memorable maestra y amiga entrañable dedicó largos afanes y entusiasmos.

María Vaquero ingresó a la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española en 1991, con un discurso titulado “Palabras de Puerto Rico”. Pronto, en 1994, asumió la secretaría de la corporación, al igual que la dirección del *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*. Su compromiso con esta institución y su trabajo incansable en ella hicieron que muchos la llamaran, con total razón, “el corazón de la Academia”. En momentos aciagos para las instituciones culturales, cuando el gobierno de turno desamparó a la Academia, María supo mantenerla a flote con su trabajo y dedicación, la suya y la de su esposo, Alfonso, que tanto la apoyó. D. Ricardo Alegría, miembro fundador de esta Academia, tan parco en elogios, dijo de ella:

Al reconocer la heroica lucha que el criollo puertorriqueño ha mantenido durante poco más de un siglo por defender y conservar su español, su lengua materna, el nombre de la doctora María Vaquero estará unido al de aquellos ilustres compatriotas y destacados intelectuales españoles que se unieron a nuestra lucha y nos dieron su estímulo y apoyo.

Justo es reconocer que la Academia Puertorriqueña de la Lengua tiene una deuda contraída con tres académicos que, si bien no nacieron en Puerto Rico, dedicaron gran parte de su esfuerzo intelectual al estudio científico y a la puesta en valor de nuestro español. Me refiero a Humberto López Morales, aquí presente, a Amparo Morales, lamentablemente ausente en la noche de hoy por estar radicada fuera del país, y a la siempre recordada María Vaquero. La inauguración de la sala que lleva el nombre y atesora los libros de María Vaquero es también un tributo al equipo de trabajo y amistad integrado por estos tres distinguidos académicos que, desde el Instituto de Lingüística de la Universidad de Puerto Rico, primero, y, luego, desde la Academia Puertorriqueña de la Lengua, supieron darles continuidad a los trabajos lexicográficos de Augusto Malaret, recogidos, ampliados y perfeccionados en el *Tesoro lexicográfico de Puerto Rico*, de la autoría de María Vaquero

y Amparo Morales, que a su vez fue uno de los tributarios del *Diccionario de americanismos*, que Humberto López Morales coordinó con el apoyo de las diecinueve academias de América. Desde la Universidad y desde la Academia Puertorriqueña de la Lengua, mediante investigaciones propias o dirigiendo tesis y disertaciones, aportaron también a la descripción científica del español de Puerto Rico emprendida por Tomás Navarro Tomás y continuada en la magna obra de Manuel Álvarez Nazario, director que fuera de esta Academia. Los tres, además, hicieron aportaciones importantes al campo de la lingüística aplicada a la enseñanza de la lengua materna.

Sin duda, los libros de la sala dan testimonio de esas tareas y de otros afanes intelectuales en que María Vaquero también puso su empeño, algunos al margen estricto de la lingüística, como su interés por la poesía y la poética, asuntos a los que ella, según me confesó en algún momento, le hubiera gustado dedicar su inteligencia. Agradecemos la confianza depositada en nuestra Academia por la familia Ramírez, particularmente por Alfonso y sus hijas Ana, quien ha venido desde Praga, y a Eloísa, cuyos compromisos como vicerrectora de la Universidad de Navarra le impiden estar aquí, al confiarnos los libros y algunos objetos personales de María Vaquero, entre ellos el escritorio, acodada en el que pasó tantas horas de su vida, con “pocos, pero doctos libros juntos”, al decir del famoso soneto de Francisco de Quevedo. Agradecemos a Humberto López Morales, quien también ha venido desde Madrid para evocar a María Vaquero, la donación de un óleo que hace presente a la maestra, la lingüista y la amiga; agradecemos también a la bibliotecaria de esta casa, D.^a Estrella Vázquez, que ha ordenado, catalogado y descrito el legado de la sala, en cuya habilitación también ha trabajado tanto. Agradecemos también la colaboración D.^a Valerie Algarín, administradora de la Academia, y de D.^a María Meléndez, coordinadora de actividades por todos los aportes a esta ocasión, así como los desvelos de la secretaria de la Academia, D.^a María Inés Castro.

HUMBERTO LÓPEZ MORALES

MARÍA VAQUERO

María Vaquero nació en Morales de Toro, pero a los pocos años, a la muerte de su madre, la trasladaron a Asturias, tierra de su familia materna, donde vive por algún tiempo hasta que su padre, por entonces inspector escolar en Plasencia, la lleva consigo a Extremadura. Allí concluye con gran éxito sus estudios preuniversitarios y se traslada enseguida a Salamanca, en cuya universidad obtiene, también con honores, la licenciatura en Filología Románica.

Después viene su noviazgo, su boda y su venida a América, donde va a vivir la mayor parte de su vida. Primero Cuba, donde nace su hija mayor; y, tras la catástrofe de la isla, vuelve a España, aunque por breve tiempo; después Puerto Rico, donde verá la luz su hija menor. Aquí permanecerá durante largos años, salpicado siempre por continuas visitas a su tierra natal hasta poco antes de su muerte, ocurrida en Pamplona.

La vida admirable de esta mujer excepcional está llena de trabajo, siempre gustoso, de amor y de un sentido de la amistad que yo no conocía antes. Nos había presentado Manuel Alvar, una especie de hermano mayor nuestro, en los famosos cursos de verano malagueño que él había fundado y dirigía con singular acierto, como todo cuanto hacía. Pero aquello no fue más que un encuentro ocasional, muy cordial sin duda, pero que entonces me parecía efímero. María era entonces profesora de la Universidad de Puerto Rico,

en Río Piedras, lugar que entonces se me antojaba exótico y hasta remoto.

Pero un buen día, también en Málaga, fui invitado a ir a la Universidad de Río Piedras en calidad de catedrático invitado por un año. Yo ya lo era en la universidad americana de Rice University, en Houston, y acepté de inmediato. Allí tenía una amiga, aunque quizás para entonces —habían pasado algunos años— ya no se acordaría de mí.

Me la encontré subiendo las escaleras de la Torre del recinto de Río Piedras de la Universidad el primer día de clases de agosto de 1971. No nos detuvimos nada allí, pues el deslumbrante sol tropical nos castigaba con insistencia. Ya en el claustro nos saludamos con la alegría de quien encuentra a un viejo amigo. Jamás olvidaré aquella sonrisa franca ni aquellos ojos intensamente luminosos que me hacían presagiar que acababa de nacer una larga y entrañable amistad. Así fue. Muy pronto su casa fue mi casa y su familia fue la mía.

Durante algo más de veinte años fuimos colegas en Río Piedras ¡Cuántas aventuras científicas emprendimos juntos! Completamos la tarea de construir el Instituto de Lingüística de la Facultad de Humanidades, y lo pusimos en marcha con un regocijante éxito, dábamos muchas clases, seminarios y conferencias, organizamos también simposios, un gran congreso internacional, a la par que investigábamos sobre el español de Puerto Rico y sobre la enseñanza del español en el país, siempre compartiendo nuestras investigaciones, escuchándonos, aconsejándonos mutuamente. El trabajo, trabajo muy gustoso, nunca se detuvo.

Pero la labor de María no solo se dedicó a ámbitos universitarios. Muy pronto llegó a la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española y, poco después, a la prensa del país. La Dra. Vaquero, como era llamada entonces por todos en el recinto, poseía no un doctorado, sino dos: uno de la propia Universidad de Puerto Rico y otro de la Complutense madrileña. Sus clases eran las favoritas de muchos de nuestros alumnos; claridad, sencillez en la exposición, aun cuando se tratara de duros temas de teoría fonológica, su

asignatura favorita, o de la lectura de complejos espectrogramas en nuestro pequeño laboratorio de fonética (en cuya formación nos ayudó desinteresadamente nuestro buen amigo Antonio Quilis, que tanto sabía de estas cuestiones (hoy también lejos, muy lejos de nosotros, o no), más amabilidad constante, sonrisa franca y continuada, interés en el alumno y un largo etcétera eran las evaluaciones que todos hacían de ella.

A su interés científico y a su dedicación se deben investigaciones pioneras como el análisis espectrográfico de la /ch/, de la /rr/ y del conjunto vocálico del español puertorriqueño. Pero también trabajó —mucho y bien— sobre cuestiones léxicas, sobre la confección de *corpora*, sobre dialectología, sobre sociolingüística, sobre atlas lingüísticos, en el español de los medios de comunicación, especialmente, el de la televisión, y aún le quedaban arrestos para el trabajo histórico —su libro sobre fray Pedro de Aguado, su edición crítica y estudio lingüístico del Fuero de Plasencia, en autoría con María Eloísa, su hija mayor— tiempo también para adentrarse en el mundo de la lingüística aplicada a la enseñanza de la lengua materna, para la crítica literaria —Calderón, el Barroco, Luis Rafael Sánchez—. Y para dirigir y coordinar una magnífica serie de español para la escuela secundaria de Puerto Rico, en la que nuestro director y yo mismo contribuimos. Cuento someramente unas 65 piezas de investigación publicadas entre América y España.

Pero, aunque la Universidad fue la primera y más acendrada vocación, también dedicó una parte muy importante de su vida a la Academia —a esta Academia— de la que muy pronto llegó a ser secretaria y directora de su *Boletín*. Como de costumbre en ella, allí se volcó con todo el entusiasmo de que era capaz, que era mucho, y actualizó, reestructuró, modificó, puso al día todo lo relacionado con una institución que vivía lánguidamente y que gracias a ella cambió a una vida vigorosa, actualizada, seria y respetada. Su labor como piedra clave de la Corporación de San Juan, sus desvelos y su trabajo constante serán reseñados con detalle alguna vez, y entonces, solo entonces, seremos capaces de valorar su actuación allí en todo lo que vale.

A pesar de sus negativas primeras, la prensa escrita consiguió que también a ella le dedicara parte de sus intereses y de su trabajo. Y así fue. Su columna sobre cosas del idioma se convirtieron con insólita rapidez en una de las más leídas, comentadas y admiradas, como demostraban de continuo las docenas de cartas de lectores agradecidos que la felicitaban. Eran artículos de corrección idiomática, desde luego, pero nunca en ellos se pudo observar ni el más leve aire de intransigencia, de condenas feroces y de actitudes severas. Un hermoso libro suyo, *Palabras son palabras*, deja constancia perenne de este otro trabajo suyo.

Su vida externa puede dibujarse con facilidad: catedrática, directora de la Escuela Graduada del Departamento de Estudios Hispánicos, directora del Instituto de Lingüística, conferenciante, autora de libros importantes y de docenas de artículos académicos y periodísticos, miembro de número de la Academia Puertorriqueña y secretaria de esta, directora de su *Boletín*, correspondiente de la Real Academia Española, y de la Academia Nacional de Letras de Uruguay. Pero internamente su *curriculum vitae* fue más simple y más intenso a la vez.

La Universidad, la Academia, el periódico, como su vida misma, no ha sido otra cosa que la defensa de sus ideales: la hispanidad y la lengua española, nuestra gran lengua. Un resumen entrañable de lo que digo puede verse en su artículo “Historia de una pasión”, publicada en el rotativo madrileño *ABC*, en ocasión de haber sido conferido al pueblo de Puerto Rico el Premio Príncipe de Asturias 1992 de las letras. A pesar de lo contenido de su emoción y de su alegría, allí estaba su vida entera y también su testamento. ¡Gracias, María, por haber sido quien fuiste!

Un pasado 14 de mayo, en la sede de la que fue su Academia, la de Puerto Rico, le fue entregada a título póstumo la Encomienda de Isabel la Católica en reconocimiento de su labor en pro del hispanismo en Puerto Rico. Le fue concedido por su majestad, el rey D. Juan Carlos, y entregada a su familia por el cónsul general de España en Puerto Rico. Honrar honra.

MARÍA INÉS CASTRO

EL LEGADO DE LA
DRA. MARÍA VAQUERO DE RAMÍREZ

Hoy tengo el privilegio de presentar la semblanza de la Dra. María Vaquero de Ramírez: académica, catedrática, investigadora, maestra. Como miembro de la generación instrumental en el desarrollo de la lingüística hispánica a partir del último cuarto del siglo XX, María Vaquero pasó de ser destacada alumna de grandes maestros de la talla de Manuel Alvar y Rubén del Rosario a gran maestra entre grandes maestros, como sus colegas y amigos Antonio Quilis, Humberto López Morales, Eduardo Forastieri y el propio Manuel Alvar.

Como maestra, la autora de sobre un centenar de artículos académicos y periodísticos inculcó en sus alumnos y en sus lectores el amor a la lengua que hablamos, y al estudio sin apasionamientos, siempre con la rigurosidad y el más minucioso espíritu científico que caracterizó su labor. Sus excelentes acercamientos sincrónicos a la descripción y estudio de la lengua jamás pierden de vista la dimensión diacrónica, el contexto histórico, el valor de la memoria histórica, pero, más aún, reflejan el respeto y admiración al trabajo riguroso de las generaciones que la precedieron, sin perder de vista en ningún momento el contexto socio-cultural en que se realizaran. Hoy María Vaquero ha pasado a ser parte de esa generación previa. Con la misma humildad con que ella valoró esa memoria histórica,

hoy rendimos honor a quien con su pausado y firme caminar se ganó el respeto y admiración del que goza entre todos nosotros.

Como lingüista, formada en una tradición filológica, dejó atrás su pasión por el estudio de Unamuno para dedicarse en alma y corazón al estudio de la lengua. La Dra. Vaquero incursionó en una amplia gama de disciplinas de la lingüística hispánica y a todas aportó trabajos modelícos.

Como fonetista fue responsable, junto a Lourdes Guerra, del trabajo seminal sobre el vocalismo de Puerto Rico, investigación en la que compara el triángulo vocálico del español de Puerto Rico con el del español peninsular. Gracias a esto, hoy día sabemos que la realización de las vocales de Puerto Rico se caracteriza por un mayor grado de abertura y son de mayor duración o alargamiento que las del español general.

Entre las múltiples investigaciones en el área de la fonética hispánica realizadas por ella se encuentra la investigación sobre las realizaciones acústicas del segmento *ch* en Puerto Rico, en colaboración con Antonio Quilis. Documenta la tendencia al debilitamiento de la *ch*, tendencia opuesta a la *ch* adherente documentada por Navarro Tomás en la primera mitad del siglo XX. Igualmente valiosa es la investigación sobre las realizaciones de la vibrante múltiple *rr*, en la que documentó una amplia gama de realizaciones y alófonos, todas con un grado reducido de tensión articulatoria (Vaquero y Quilis “Datos acústicos del /r/ en el español de Puerto Rico”).

Las investigaciones realizadas por la Dra. Vaquero en el campo de la fonética contribuyeron no tan solo a la descripción del sistema fonético del español de Puerto Rico, sino que, además, a desarrollar fuera de nuestras fronteras el estudio del sistema fonético del español general. Les dio continuidad a los estudios fonéticos en Puerto Rico, disciplina responsable, en gran medida, del nacimiento del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico y de los estudios lingüísticos formales en Puerto Rico. Siempre nos recordaba que, gracias a la visita e investigación del prestigioso filólogo y fonetista español D. Tomás Navarro Tomás a fines de la

década de 1920, Puerto Rico fue el primer lugar de América en tener un laboratorio de fonética experimental. Los resultados de la investigación realizada por Navarro Tomás aparecen recogidos en el libro titulado *El español en Puerto Rico*, que fue reeditado en la edición conmemorativa del cincuentenario de su publicación (1948-1998), con un extenso “Estudio preliminar”, realizado por la Dra. Vaquero, que se ha convertido a su vez en referencia obligada de todo curso sobre el español de Puerto Rico.

Su contribución al estudio de la lengua española no se limitó a la fonética. La labor lexicográfica de la Dra. Vaquero amerita una revisión bibliográfica en sí misma. Nos dejó importantes estudios sobre el léxico indígena, el léxico mariner, el léxico agrícola, dialectalismo léxico, el léxico en los medios de comunicación. En su libro *Palabras de Puerto Rico* presenta el resultado de la investigación sobre el léxico disponible recogido en Puerto Rico para el *Atlas Lingüístico de Hispanoamérica*. Es el texto completo de la disertación que, en extracto, leyera como discurso de incorporación a esta Academia en octubre de 1991, cuando ocupó el sillón T.

Siguiendo la tradición que vio nacer los estudios lexicográficos en Puerto Rico en las primeras décadas del siglo XX, con el legado del diccionarista maestro y abogado don Augusto Malaret, María Vaquero, junto con su entrañable amiga, colega y académica numeraria Amparo Morales, retoman la tradición lexicográfica al inicio de la nueva centuria con otro trabajo lexicográfico magistral, el *Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico*. Comenta Julio Ortega que el *Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico* es probablemente su contribución más sustantiva.

El *Tesoro* está dedicado a la memoria de Augusto Malaret, en ocasión del cincuentenario de la ACAPLE (1955-2005). Pronto estará disponible en formato digital bajo la dirección de la Dra. Maía Sherwood. Este diccionario de diccionarios recoge términos que aparecen en 59 fuentes, que incluye un sinnúmero de tesis de maestría y doctorales que se acercan a la lengua hablada en diferentes municipios de Puerto Rico y a la jerga de diversos grupos. Entre esas tesis se encuentra la tesis doctoral de la Dra. Vaquero, *Estudio*

lingüístico de Barranquitas, defendida en 1967 en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico bajo la dirección de su querido maestro, don Rubén del Rosario. Primero de dos doctorados que obtuvo, ya que en 1978 la Dra. Vaquero se doctoró en Filología Románica en la Universidad Complutense de Madrid (1978).

Convergen, una vez más, en la obra de la Dra. Vaquero pasado, presente y futuro, la memoria histórica, el respeto al pasado y a la obra de los que nos preceden. Convergen en ella los estudios fonéticos iniciados por Navarro Tomás en la primera mitad del siglo XX y sus investigaciones fonéticas en las postrimerías del siglo. Convergen en ella los estudios lexicográficos del inicio del siglo XX y la labor lexicográfica del siglo XXI. Convergen Augusto Malaret, diccionarista, y María Vaquero, ya no la fonetista, sino la lexicógrafa.

Su producción fue tan prolífica que no disponemos del tiempo que merece para abarcarla. Se incorporó a proyectos panhispánicos, visionarios en su momento, como el *Proyecto de estudio coordinado de la norma lingüística culta de las principales ciudades de Iberoamérica y de la península ibérica*, el Proyecto de Difusión del Español en los Medios. Publicó obras de las referencias obligadas en los cursos de lingüística hispánica, como *El español de América I: pronunciación y El español de América II: morfosintaxis y léxico* (1996). Fue editora invitada en prestigiosas revistas. Se ocupó de la divulgación general en las columnas periodísticas dedicadas a temas lingüísticos en *El Nuevo Día*, que posteriormente aparecieron recopiladas en el libro *Palabras son palabras*.

Como académica numeraria, María Vaquero fue “el corazón de esta Academia” como nos recuerda el Dr. Vega. Asumió la Secretaría de la Corporación en 2004 y la dirección del *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*. Fue también académica correspondiente de la Real Academia Española (1991), de la Academia Nacional de Letras de Montevideo, Uruguay (1996) y de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (2001). Colaboró en innumerables proyectos institucionales, además de los proyectos independientes que realizó desde esta Academia.

Durante sus 35 años en la Universidad de Puerto Rico, guio e inspiró a cientos de estudiantes en los cursos graduados y subgraduados en quienes inculcó el amor por la lengua y por el conocimiento; dirigió decenas de tesis de maestría y doctorado con el rigor académico que la caracterizó. Se desempeñó en labores docentes administrativas como directora interina del Departamento de Estudios Hispánicos y de su Programa Graduado, directora del Laboratorio de Fonética Acústica y directora del Programa Graduado de Lingüística. Participó en la organización de simposios y congresos internacionales. Fue profesora visitante en prestigiosas universidades extranjeras.

Recibió múltiples premios y reconocimientos, entre ellos un volumen titulado *Estudios de Lingüística Hispánica. Homenaje a María Vaquero*. En 2007 recibió el título de profesora emérita de la Universidad de Puerto Rico en reconocimiento de su trayectoria académica y docente.

En sus clases nos decía que era mucho lo que se había hecho, pero mucho más lo que quedaba por hacerse. No tan solo podemos aceptar esa aseveración como una gran verdad que debe continuar guiándonos en nuestros quehaceres académicos como estudiosos de la lengua, lengua viva y, como tal, lengua en continuo proceso de evolución y en ebullición, sino que lo aceptamos con optimismo, pues permite una posibilidad infinita de posibilidades de estudio y colaboración. Permite que haya espacios de inclusión participativa en beneficio del desarrollo de aquello que María Vaquero tanto amó, la lingüística como disciplina y la lengua como objeto de estudio, de enseñanza y de comunicación.

Pero queda un aspecto por resaltar, su interés genuino por la educación, por la formación de maestros, pero, sobre todo, por la formación lingüística de los estudiantes de todos los niveles. Para ello colaboró en proyectos educativos, diseñó, junto con la Dra. Amparo Morales, el Certificado de Lingüística para la Enseñanza de Español como Lengua Materna.

Me apropio de sus propias palabras tomadas de las conclusiones de *Palabras de Puerto Rico* en las que resalta aspectos importantes

respecto a la enseñanza de la lengua en el país, sobre todo en lo relativo a la adquisición del vocabulario y la redacción de los textos escolares. Nos dice lo siguiente:

Es muy importante planificar la enseñanza sistemática del léxico culto y técnico desde los primeros grados, pero es lamentable que descuidemos el vocabulario cotidiano pensando que se conoce bien o que se adquiere por el solo hecho de vivir en sociedad [...]. La corrección, como concepto relativo que es, frente al concepto de ejemplaridad idiomática, requiere conocer situaciones y niveles de expresión concretas en cada comunidad, junto al conocimiento de las normas generales de la lengua. Por eso es necesario enseñar el vocabulario local, sin purismo ni rechazos, sabiendo que es local, y el general sabiendo que es el compartido por todos los hablantes, pues solo así tiene sentido que nuestros estudiantes reconozcan el valor y afectividad de lo propio y el talante de los diferentes niveles de expresión [...]. Ninguna palabra es mejor que otra, como ninguna forma regional de hablar es más correcta que las demás (47).

Su respeto a la diversidad y a la valoración de lo propio, lo puertorriqueño, es evidente en la más puertorriqueña de las españolas, como la denominó Humberto López Morales.

Su capacidad de trabajo e investigación parecía ser infinita. De igual modo su defensa ponderada de la hispanidad y de la lengua. De su desempeño magistral e iluminador como maestra, como formadora de formadores, muchos de los presentes podemos dar fe. Todos damos fe de su verticalidad, rigurosidad, dedicación y amor desprendido. Su amor por su familia fue inmensurable.

Indiscutiblemente, María Vaquero fue una de las columnas principales en el desarrollo de los estudios de la lengua en Puerto Rico y de Puerto Rico. Su contribución fue modélica. La realizó desde todos los ámbitos posibles como pedagoga, administradora, investigadora y académica numeraria.

Cuando pienso en María Vaquero, ya no la académica, la erudita, sino la persona, no puedo evitar preguntarme cómo logró equi-

librar tan magistralmente tantos sombreros: esposa, madre, abuela, amiga, investigadora, académica, maestra.

No resta sino agradecerle al Dr. Vega que delegara en mí el privilegio de presentar la semblanza de la Dra. María Vaquero, especialmente ante este foro íntimo de personas cuya vida de alguna manera la Dra. Vaquero tocó y que con tanto amor la recordamos. Y, por supuesto, me uno a los agradecimientos a la familia, a don Alfonso, Ana, Elisa y los queridos nietos, por su generosidad al dejarnos este legado y por haber compartido con nosotros, sus colegas, alumnos y amigos, el tan atesorado tiempo que en vida nos dedicó la maestra de maestros, la que tanto amó este terruño nuestro, la que tantas conciencias iluminó, la que tanto aportó al desarrollo y valoración de la lengua de Puerto Rico, Dña. María Vaquero de Ramírez, la Dra. María Vaquero.

Honor a quien honor merece. Muchas gracias de todo corazón por este legado.

OBRAS CITADAS

Figuerola, Edwin. "El estudio lingüístico de los municipios". *Revista de Estudios Hispánicos* 21.1 (2000): 21-41.

Hernández Quino, Luis. *Diccionario de voces indígenas de Puerto Rico*. San Juan: Editorial Cultural, 1976.

López Morales, Humberto. "Semblanza. La más puertorriqueña de las españolas". En *Estudios de Lingüística Hispánica. Homenaje a María Vaquero*. Eds. Amparo Morales, J. Cardona, Humberto López Morales y Eduardo Forastieri, xxxiii-xxxviii. San Juan: Editorial Universidad de Puerto Rico, 1999.

Malaret, Augusto. *Diccionario de provincialismos de Puerto Rico*. San Juan: Tipografía Cantero, Fernández y Cía, 1917.

———. *Diccionarios de americanismos, con un índice científico de fauna y flora*. Mayagüez: R. Cantero, 1925.

- . *Vocabulario de Puerto Rico*. San Juan: Imprenta Venezuela, 1937.
- Quilis, Antonio y María Vaquero. “Realizaciones de /ê/ en el área metropolitana de San Juan de Puerto Rico”. *Revista de Filología Española* 56 (1973): 1-52.
- Real Academia Española. *Ortografía de la lengua española*. Madrid: Espasa, 1999.
- Vaquero, María. “El léxico indígena en el español hablado en Puerto Rico”. En *Philologica Hispaniensia in Honorem Manuel Alvar, vol. I: Dialectología*. Eds. Julio Fernández Sevilla, Humberto López Morales, José Andrés de Molina, Antonio Quilis y Gregorio Salvador. Madrid: Gredos, 1983. 621-640.
- . *Léxico mariner de Puerto Rico y otros estudios*. Madrid: Plazayor, 1986.
- . “El léxico agrícola en el español de Puerto Rico”. *Lingüística Española Actual* 10 (1988): 255-268.
- . *Palabras de Puerto Rico*. Río Piedras: Editorial Plaza Mayor, 1995.
- . “Dialectalismos de Puerto Rico en el español: una muestra de televisión”. En Homenaje a Rafael Lapesa. *Anuario de Letras* 35 (1997): 553-562.
- . *Navarro Tomás y el español de Puerto Rico*. San Juan: Editorial Universidad de Puerto Rico, 1998.
- Vaquero, María y A. Quilis. “Datos acústicos del /r/ en el español de Puerto Rico”. En *Actas del VII Congreso de la ALFAL*. Vol. 2. 115-142. Santo Domingo: ALFAL, 1984.
- Vaquero, María y Lourdes Guerra de la Fuente. “Fonemas vocálicos de Puerto Rico”. *Revista de Filología Española* 3.4 (1992): 555-582.
- Vaquero, María y Amparo Morales. *Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico*. San Juan: Editorial Plaza Mayor, 2005.

MENSAJE DE ANA RAMÍREZ VAQUERO

Estimados invitados:

Dr. Humberto López Morales, Dr. José Luis Vega, Dra. María Inés Castro, académicos de la Academia Puertorriqueña de la Lengua, profesores, colegas y estudiantes de mi madre; amigos entrañables.

Como todos aquí sabemos, en nuestras vidas hay eventos y personas que van marcando nuestra memoria. Poco a poco vamos atesorando recuerdos, nuestros recuerdos de vida. Y, como es natural, al recordar despertamos sentimientos que se mezclan con la nostalgia.

Esto que, a mi parecer, es casi inevitable, una necesidad del ser humano, que en la mayoría de los casos se hace en privado, en nuestro interior —es decir, el recordar con nostalgia momentos significativos y personas queridas— no debe ser un ancla que nos ate al pasado y que se quede en el fondo, sino un ancla que salga del mar, que se levante una y otra vez y que nos lleve a explorar airoosamente otros mares, a mirar hacia el futuro, a indagar, a encontrar un sentido propio a nuestras vidas y, por lo tanto, a dar lo mejor de nosotros a nuestros familiares, amigos y a nuestra sociedad. Creo que a mi madre le habría gustado esta imagen marinera, porque, como ya saben, desde pequeña hasta el final estuvo levantando anclas. Y para no ir muy lejos, casualmente pasó muchas horas estudiando el léxico marinero.

Con esta perspectiva, verdaderamente, me siento muy a gusto de estar aquí con todos ustedes y con mi padre. Nos une a todos el deseo de compartir un momento de recordación de mi madre, pero a la misma vez de celebración de algo muy concreto, es decir, la inauguración de la Sala María Vaquero de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, que cuenta con parte de su biblioteca personal. Sé que están aquí con ese deseo de compartir y porque querían a mi madre. Algunos hemos podido venir de lejos; otros, como mi hermana, mi marido y mis hijos, demás familiares y queridísimos amigos, no han podido venir por diversas razones, pero estoy segura de que se unen a nosotros en el sentimiento.

Estos últimos siete años, en mis intermitentes visitas a Puerto Rico, pasé el tiempo prácticamente internada en la biblioteca de mi madre. Es lo que hice. Al abrir cada libro me transportaba a un momento de su vida profesional, la que fluía paralelamente a la personal, a la de la familia. Ustedes pueden pensar que soy una exagerada cuando digo “al abrir cada libro”. Pero es que mi madre me lo puso muy fácil. Cuando entré en la biblioteca para numerar los libros y recopilar en Excel los títulos y sus autores, resultó ser que abrí una cajita de Pandora, porque mi madre escribía sus iniciales al lado de la fecha de lectura o de estudio de sus libros, a veces dónde los compraba o en qué viaje los leía. Había libros con dedicatorias; libros con anotaciones en los márgenes; en unos había recortes de artículos de periódicos; en otros se hallaba una carta, una notita o una foto de un buen amigo o ser querido. Les puedo asegurar que cada uno de ustedes en alguna versión se hallaba entre todas esas memorias. Para mí fue disfrutar de un trabajo de relectura de las lecturas de mi madre, con todo lo que en aquellos momentos podía ser importante para ella, en su lugar y en su tiempo; disfruté gracias a todas esas “cositas” que descubría en los libros o que se aparecían en su espacio de trabajo cuando yo volvía en cada viaje. Disfrutábamos mi hermana y yo hablando de todo aquello. Ahora entiendo que esos viajes a la biblioteca de mi madre, lejos de ser trabajo u obligación, fueron una forma de aceptación de muchos regalos que nos dio durante muchos años, dadas las largas ho-

ras que desde pequeñas la vimos mi hermana y yo sentada detrás de su escritorio, construyendo aquel universo. Un universo que dictaba el espacio del hogar, porque del libro que compró con su primer cheque —que fue una edición de *Don Quijote de La Mancha*— empezaron a salir más libros, tanto así que mi padre se convirtió en el carpintero oficial de las estanterías que iban invadiendo las paredes de nuestra primera casa. ¿Quizás por eso nos mudamos? Quisiera pensar que lo que hacía todos esos años detrás de su escritorio era prepararnos estos encuentros insospechados...

Más allá de lo que para mi padre, mi hermana y para mí puedan significar los libros de mi madre según lo que he descrito y desde nuestra perspectiva familiar, el que se acerca a la biblioteca podrá ver que mi madre la fue creando según sus intereses, los temas que investigaba y enseñaba. Por eso creo que esta tendrá más sentido si se considera en su conjunto, y siempre teniendo en cuenta las conferencias que dictó y sus publicaciones, porque los libros fueron punto de partida para investigar y crear algo nuevo. Claro está, cuando no fueron excusa por satisfacer su gusto por la lectura.

Es así que “revisar” de manera general los libros que mi madre había dejado en Puerto Rico me tomó más tiempo del que había pensado. Porque estos libros no se pusieron en unas cajas y salieron de cualquier manera de la casa. Todos los días me reunía en el Skyype con mi hermana para hablar de los hallazgos, recordar, comparar notas y cotejar listas. Entramos en esta biblioteca a fondo tres veces antes de traerlos. Y casualmente —aunque mi madre decía que no existían las casualidades, casi en contra de mi voluntad, queriendo evitar el destino, de todas las fechas posible, aquella... sin poderlo creer, nunca se me olvidará haber entregado los libros aquí en Ballajá, contra el viento y la marea de un diluvio torrencial el 27 de junio de 2013, el mismo día que se cumplían cinco años del fallecimiento de mi madre. Porque aquella fecha no la pusimos ni la Academia ni yo. Iba a ser antes y no se pudo... Me hubiera gustado haberlos instalado yo misma en los anaqueles, pero eso ya fue imposible.

Hay que aclarar que traer los libros aquí fue una idea que creció de viaje en viaje, con esmero e ilusión y, sobre todo, con el cariño

de la amistad. Gracias al Dr. José Luis Vega, fuimos vislumbrando la posibilidad de que la Academia acogiera una colección de libros. En todo ese periodo hubo personas que me dieron su apoyo incondicional, ánimo para seguir adelante y fe en que aquella tarea la podríamos realizar. Quisiera verdaderamente mencionar a estas personas porque estuvieron directamente vinculadas con el proyecto: una de ellas ya no está con nosotros, pero están aquí sus familiares, fue la Sra. Ma. Luisa Moreno o “Chiquin”. Ella fue amiga incondicional de mi madre desde que llegó a Puerto Rico, persona intachable, la acompañó siempre en sus sueños y proyectos tanto de carácter personal como profesional; persona alegre y muy creyente. Después de que mi madre falleciera, Chiquin me acompañó en esta empresa con espíritu emprendedor, alegría e ilusión. Igualmente, Marilú, Diana y Sonia, sus hijas, fueron personas que pusieron su granito de arena: me dieron su amistad y más de una vez su ayuda práctica hasta ayer mismo. Otra persona muy importante porque me ayudó a cargar todos los libros a una camioneta, transportarlos y entregarlos aquí en Ballajá fue el Sr. Julio Estrada. Gracias, Julio, por toda tu ayuda.

Aquellos libros fueron recibidos por el personal de la Academia. En aquel momento me acuerdo de haber conocido a la Sra. Estrella Vázquez, a quien se le confió el trabajo de catalogar la colección. Me consta que se puso a trabajar entusiasmadamente y en el acto, abriendo cajas y libros prácticamente al día siguiente de recibirlos. Junto a ella hay personas que han estado preparando la sala de mamá, y este acto que aquí nos reúne, como lo son Valerie Algarín y María Meléndez. Gracias por su dedicación y trabajo. También hay otra persona que quiero agradecer, a la Dra. Maia Sherwood, lingüista, investigadora, estudiante brillante de mi madre, a quien mi familia le debe muchos detalles.

Me ha dado una gran alegría volverme a encontrar con la Dra. María Inés Castro. A ella también le agradezco todo el esfuerzo y tiempo que ha puesto en todo esto. Ocupa en este momento el puesto de secretaria de la Academia que ocupó mi madre en su época y sé el gran cariño que le tenía a ella. Y bueno, por supuesto,

junto a ella están todos los que componen el grupo de la dirección de la Academia, la Dra. Luce López-Baralt y el Dr. Gervasio García, así como todos los profesores aquí presentes, tanto los que pertenecen a la Academia como los invitados: todos colaboradores de mi madre de una forma u otra a lo largo de los años.

Para mi familia es igualmente muy importante tener aquí a amistades de toda la vida, aquellos que conocieron a mi madre, por decir así, “de otra manera”, fuera del ámbito de su profesión. Amistades de la infancia y de su juventud; amistades de otras tierras; amistades más tardías que se crearon o reforzaron lazos al ella enfermarse, como el Dr. Benigno Varela y su esposa Yolanda, que también nos acompañan esta noche.

Finalmente, quiero agradecer a tres personas muy especiales. A la Dra. Amparo Morales de Walter, que no ha podido asistir. Una persona que trabajó con mi madre y fue fiel colaboradora tanto en la Universidad de Puerto Rico como en la Academia. Siempre pude consultar con ella cualquier pregunta que me surgía sobre la colección de mamá, de su trabajo, de algún libro o documento interesante. Siempre apoyó esta idea.

El Dr. Humberto López Morales. Humberto, que estés aquí hoy lo dice ya todo. No podía ser de otra forma. En mi recuerdo familiar siempre te veo presente en los eventos que para mi madre y mi padre han sido significativos, en nuestros eventos más familiares. Siempre alegre, optimista. Has impulsado tremendamente este acontecimiento, colaborando estrechamente con el director de la Academia, el Dr. José Luis Vega.

José Luis, sabemos lo mucho que mi madre quiso este lugar. Trabajó incansablemente por la Academia para que hubiera fondos, proyectos, intercambios, investigaciones, estudiantes, profesores. En fin, que fuera un lugar lleno de vida. Creo que tu visión como director, académico, profesor, poeta, siempre ha sido esa. Y así bajo tu liderazgo, la Academia logra sus metas, me imagino que a veces contra viento y marea. Para ti, encontrar espacio para una colección de mi madre nunca fue un impedimento. Al contrario. De una sección o unas estanterías me dijiste un día que podríamos

tener una sala en aquella habitacioncita. Pienso que esta sede de la Academia Puertorriqueña que hoy existe en Ballajá, es una joya, por lo que tiene y lo que ofrece al pueblo de Puerto Rico. A mi familia y a mí nos conforta pensar que los libros de mi madre estarán bien cuidados, valorados y al servicio de aquellos que quieran acceder a ellos con el espíritu joven de aprender, investigar, divertirse, disfrutar, mejorar, aportar a la sociedad puertorriqueña estudiando y enseñando. En fin, un espíritu dispuesto a levantar anclas.

Muchísimas gracias a todos.

CARTA DE ELOÍSA RAMÍREZ VAQUERO

*Eloísa Ramírez Vaquero
Hurciana 16, 1.ª B
31007, Pamplona (Navarra)
España*

Sr. D. José Luis Vega
Director
Academia Puertorriqueña
de la Lengua Española

Pamplona, 14 de julio, 2015

Estimado Sr. Director, querido José Luis:

Hace ya bastante tiempo que quería escribirte con motivo de la inauguración de la Sala María Vaquero en la Academia. Es algo que he ido retrasando, pero ahora, en estas fechas de más tranquilidad, no quiero dejar de hacerlo. Además, ayer revisando unos papeles de mi madre, salió un recorte de periódico de hace varios años, de un libro que presentabas; ver tu foto me hizo recordar que tenía esta carta pendiente.

Primero, quiero agradecer a la Academia, y a ti, todo el esfuerzo desplegado para hacer la Sala una realidad. Y luego, agradecer también la oportunidad de tener la invitación material, física y en papel, que conservaré de recuerdo. Sé que fue un acto muy bonito, y que todo quedó precioso.

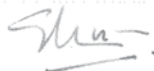
No pude acudir, como sabes; en esta época de etapa final del curso es complicado para mí, que además tengo algunas responsabilidades de gestión universitaria, aparte de las habituales. Pero he seguido muy de cerca todo lo relacionado con este acto y lo que lo ha precedido. Entre Ana y yo seleccionamos los libros, y sabemos que sin duda están en un lugar enormemente querido para mi madre, donde además creo podrán ser aprovechados por los especialistas. Ella estaba orgullosa de "su" Academia Puertorriqueña de la Lengua. Consideraba un verdadero honor trabajar ahí y una de sus mayores satisfacciones profesionales; además, tenía un inmenso cariño a muchas personas allí. Disfrutaba de ese enclave maravilloso del Viejo San Juan y del mar intensamente azul frente a sus ventanas. Su paseo desde el Cuartel de Ballajá hasta la Puerta de San Juan, que hacía en muchas ocasiones por puro placer, era un final de jornada gratificante y único para ella.

Tengo delante de mí una foto de mi madre sentada en ese paseo (en el borde de un muro amarillo que hay por ahí, y fue el último paseo que hicimos juntas en San Juan antes de venir a España en 2007. En esta última ocasión fue en silla de ruedas ya; aunque podía caminar, era más seguro para ella de esa manera.

Te agradezco muy sinceramente la invitación, y sobre todo la generosidad de la Academia y la tuya; y agradezco también de todo corazón este acto y todo lo que significa.

Los tengo muy presentes a todos, y siempre, además, tendrán un lugar especial entre mis afectos.

Con un afectuoso saludo,

A handwritten signature in dark ink, appearing to be 'Eloísa', with a horizontal line underneath it.

III



PENSAMIENTO Y POESÍA

EDUARDO FORASTIERI

AL MARGEN DE JOSÉ LUIS VEGA Y DE FRANCISCO JOSÉ RAMOS. LA POESÍA VIENE DESDE EL OLVIDO.

De alguna manera se revela, efímero y fugaz, como una constelación de estrellas [...]; la coincidencia en la que un astrólogo alcanza en ese instante la conjunción de dos estrellas de las que hay que percatarse al instante [...]; en el crítico instante que no puede pasar inadvertido a riesgo de perderlo todo.

Walter Benjamin, *Sobre la mimesis*.

Un subtítulo más extenso para este ensayo podría ser: al margen de dos libros espléndidos sobre la poesía (sobre el poeta José Luis Vega y sobre el filósofo Francisco José Ramos); ambos muy destacados; ambos también mis entrañables amigos.¹ Que al menos este margen del encabezamiento contribuya a restañarlos para el recuerdo y para el reconocimiento de otros libros, también espléndidos.²

¹ Vega 2014 y Ramos 2012.

² Sin incluir conferencias, prosas varias y ensayos, sobresalen los poemarios de José Luis Vega: *El comienzo del canto*. San Juan: Yaurel, 1967; *Signos vitales*. San Juan: Cultural, 1974; *Las natas de los párpados/ Suite erótica*. San Juan: Ventana, 1976; *La naranja entera*. San Juan: Antillana, 1983; *Tiempo de bolero*. San Juan: Cultural, 1985; *Bajo los efectos de la poesía*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989; *Solo de*

Probablemente, José Lezama Lima haya sido el poeta que ha profesado en toda su obra narrativa y poética una hermosa adhesión teúrgica a la poesía. Así lo reconoce José Luis Vega, mientras que Francisco José Ramos parece recuperar y transformar las acepciones lezamianas del “cuerpo amoroso del poema, su encarnación, su incorporación” —junto con la *potentia* (la *potens-poiesis* de Lezama) y “la elocuencia silenciosa de la *Imago*” — a la “*incógnita poética del tiempo*” (Ramos 89).³ Quizás la incógnita y lo arcano que el tiempo esconde vendrían desde el olvido —del olvido como su condición de posibilidad en el tiempo— si la poesía lograra rescatar su revelación con palabras mágicas semejantes a las de una consagración. Escribe Lezama que se trata de: “una poesía de vuelta a los conjuros, a los rituales, al ceremonial viviente del hombre primitivo. Es muy curioso que un poeta como Mallarmé [...] llegase en sus años de madurez a apetecer un arte del conjuro [...]. Así, se trataba de un problema de encarnación de la poesía, o para decirlo en un lenguaje que recuerda al de los teólogos, *hipóstasis de la poesía*” [...] una encarnación de la metáfora y de la imagen en lo temporal histórico”.⁴ Asimismo, también escribe sobre “la poesía como misterio clarísimo, o si usted quiere, como claridad misteriosa. Esa ambigüedad me permite decirle que no soy yo quien debe responder esa pregunta, sino el tiempo, el tiempo que hace poesía y la poesía que hace en el tiempo [sic]”.⁵

pasión. Teoría del sueño. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1996; *Letra Viva. Antología (1974-2000)*. Madrid: Visor, 2002; *Sínsoras* México: Seix Barral, 2013; *Botella al mar* (Madrid: Estampa Ediciones, 2014. Tampoco registro las incontables conferencias, publicaciones monográficas y periódicas de Francisco José Ramos, pero sobresalen sus tratados: *Estética del pensamiento. (El drama de la escritura filosófica)*. Madrid: Espiral Hispanoamericana, 1998; *Estética del pensamiento II. (La danza en el laberinto. Meditación sobre el arte y la acción humana)*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003; *Estética del pensamiento III. (La invención de sí mismo)*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2008.

³ Vega 139-41 y Ramos 49, 88-90, 100, 170.

⁴ Álvarez Bravo 36.

⁵ Berenquer 109.

Sobre esto trata un ensayo de Walter Benjamin apenas conocido (*Sobre la mimesis*) que aproxima el lenguaje poético al confín numinoso de la magia y de la adivinación.⁶ La poesía ni refiere ni representa cosa alguna, sino que la evoca. La “capacidad poética”, como él la nombra, descubre la magia y el misterio de las correspondencias naturales que ya están dadas, como las estrellas, y que el vidente y el augur privilegiadamente auscultan e interpretan. Por eso la capacidad mimética no se limita a las secuencias sonoras de la versificación, sino que ingresa mediante ellas a la tradición mítica del lenguaje según la cual la “esencia imperceptible” de la mimesis y de la semejanza (*unsinnliche Ähnlichkeit*) se revela en esas mismas configuraciones fonéticas. Escribe: “En el resplandor de un instante algo mimético se revela con el sonido, [...] una mimesis imperceptible (*unsinnliche*) [...]”. Las cosas se avienen unas con otras a través de sus esencias, las más fugaces, las más delicadas sustancias” (196-97) que, como en la adivinación de los rituales antiguos, también son compartidas por los místicos y por los poetas —añade Benjamin.

Esta referencia de Benjamin ya nos conduce a dos puntales que quiero destacar sobre lo que escriben José Luis Vega y Francisco José Ramos; respectivamente: sobre el confín numinoso y mágico de la poesía y sobre el resplandor de la fugacidad de su instante.

Una concepción clarividente muy semejante a la de Benjamin se sostiene a lo largo de las secuencias en prosa con las que el poeta José Luis Vega también testimonia su propia experiencia poética. Recojo un florilegio imprescindible como muestra:

[...] De más amorosa que el amor mismo [Montaigne] la reputó y comprendió en un vislumbre la magia de su cuerpo emergente en el lenguaje [...]. (12)

Me serví en el camino de testimonios propios y ajenos, convoqué la sombra de poetas admirados y sus poemas me abrieron puertas de misterio [...]. Su misterio aparecía una y otra vez en mis versos como las sentencias que profieren los labios del oráculo ajenos al sentido último de sus palabras. (13)

⁶ Benjamin 2000.

El poema nos remite a un más allá del texto, a una oculta magnitud, siempre elusiva, que el lenguaje insiste en descubrir. El poema se acerca a la cualidad del enigma. (31)

Ese mundo invisible es la verdad de la poesía, la noche que ella explora, según Saint-John Perse, lo que García Márquez llamó “sus virtudes de adivinación” y Gonzalo Rojas el “transver”. (36)

Con frecuencia, el poder adivinatorio de la poesía alumbra inesperadamente los misterios y contenidos fundamentales de la tradición humana. (48)

El lector de poesía habrá experimentado la sensación de “dejarse llevar” por el ritmo hacia el lugar que trasciende las fronteras racionales del lenguaje. [...] La conexión entre el ritmo y la irrupción de lo sagrado se constata en todas las culturas. (93)

Como si la materia misteriosa fuera también un texto de autoría ancestral que nos rodea y nos inscribe; otro palimpsesto sobre cuya lámina terrestre el mago anotó sus ensalmos [...] y donde el bosón de Higgs metaforiza la materia cada zeptasegundo. La poesía y el arte tienen, desde esta perspectiva, el mismo origen numinoso, ambos brotan como un árbol del suelo nutricio de la experiencia milenaria. (149)

Si bien este muestrario proyecta una continuidad de perspectiva, el relieve de su coherencia se aclara más aún en un ensayo sobre la poesía moderna (121-49) y su enclave en las tradiciones esotéricas y místicas, entre las que sobresale la obra de Jakob Böhme (1575-1624), y en quien se asientan “las tradiciones espirituales que sacralizan la noción esencialista del lenguaje” (125). A partir de esta concepción del lenguaje, el trazo continuo a seguir habría que buscarlo, según Vega: “en los grandes poetas de la modernidad, Hölderlin, Rilke, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud”. (123) Sucintamente, entonces:

Tal vez la empresa mayor de la poesía moderna [...] ha sido asomarse a la dimensión invisible de lo real [...] “el eterno reverso enigmático”, del cual habló Lezama Lima, escudándose en Pascal. En su afán por develar el lado oculto de las cosas, la poesía a veces ha invocado el mito de su origen divino, en otros momentos, su

parentesco con la magia, o bien sus vasos comunicantes con las oscuras potencias del inconsciente. (121)

Justamente, Francisco José Ramos cita un hermoso poema de José Luis Vega en el que cabe ceñidamente toda la concepción del *poeta* Vega sobre la *poesía*. Escribe Ramos sobre Vega:

El ritmo sienta las pautas de la tonalidad de la frase poética [...]. Pero para que esto suceda, hay que dejar *escuchar* los silencios que marcan sus pautas. Esta escucha implica, obviamente, una disposición musical, pero contiene también un trasfondo mítico por el que se vislumbra la huella ancestral de lo sagrado. El ritmo es el ritual del poema. Es por el ritmo que la forma desglosa el sentido hasta dar con el *movimiento infinito* de la significación, abriéndose así el trasfondo abismal y alucinante de lo *real*. El ritmo capta la inaudita fugacidad de la escapada, el fragor de la *poesía*. Escribe José Luis Vega [transcribe, a su vez, Francisco José Ramos]:

*El ritmo es un dios que acarrea en su coche los fragores del mundo.
En la noche lo escucho recogiendo los ecos aplastados,
los ayes de las flores decapitadas en las trastiendas de las floristerías.
Cojo, tuerto, renqueante, con cuerno de azucena pegado a las orejas,
deambula corcovado preguntando a las cosas qué dijeron,
al viento su mensaje, al fuego por su nombre, al agua su asonancia,
y a las bolsas echadas a morir en los portales, su voluntad final
antes de que los emisarios las recojan y callen para siempre.
Escucho su carruaje metálico rondar por las esquinas, detenerse
a besarle la boca al zafacón llena de solfa, al radio desvelado
consolarlo en su estática, prestarle a las sirenas los primeros auxilios,
atenderle al reloj su taquicardia, al timbre su obsesión, al neón su compás
hasta escuchar la música, la música, la música que corre
por las venas ocultas de las cañerías al oscuro albañal, que es el morir.
Con la solicitud domiciliaria propia de las deidades en desuso, el ritmo
levanta cada cosa, la mira, la sopesa, le pone al corazón su oreja
atenta, y no se oye. (99)*

En efecto, además del numen del verso esencial, el *Leitmotiv* que atraviesa *El arpa olvidada* de José Luis Vega es el pie temático del *ritmo poético*. Dice más: “La conexión entre el ritmo y la irrupción de lo sagrado [...] es una línea que nos conduce a la otra orilla

[...] se manifiesta en el tiempo fractal del poema hasta permitir, como en un mandala de innumerables sinuosidades, un vislumbre de la eternidad" (93-107).

SOBRE LA SIGNIFICACIÓN DEL LENGUAJE POÉTICO

El ritmo no solo marca el tiempo de la voz, sino que también devuelve el significado con el que la fugacidad del mismo tiempo se retiene en el compás *como si* fuera un recuerdo. Si la poesía no viniera desde el olvido *como si* fuera un recuerdo intempestivo y sorprendente, entonces el pensamiento, el lenguaje y hasta el conocimiento mismo solo declararían la prosa redundante y repetida de alguna constatación. La concesión condicional: *como si fuera un recuerdo intempestivo y sorprendente* la aproxima al asombro; en frase de Francisco José Ramos: *al resplandor de lo real*. Por eso resulta imprescindible su traducción del siguiente fragmento de *Una tirada de dados* (*Un coup de dés*) de Mallarmé:

COMO SI

<i>Una insinuación</i>	<i>simple</i>
<i>al silencio</i>	<i>enroscado con</i>
<i>ironía</i>	<i>o</i>
	<i>el misterio</i>
	<i>precipitado</i>
	<i>vociferad</i>
<i>de alguna cercana</i>	<i>torbellino de horror y regocijo</i>
<i>acrobacia</i>	<i>en torno a la vorágine</i>
	<i>sin esparcirlo</i>
	<i>ni huir</i>
<i>en la cuna el índice virginal</i>	

COMO SI

extraviada pluma solitaria [...]

Como si la memoria y el olvido (*COMO SI extraviada pluma solitaria...*) vinieran invertidos en la tirada de dados de un seguro azar. Escribe Francisco José Ramos:

Es el poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) de Stephan Mallarmé, con el que se inaugura nuestra sensibilidad moderna. No son pocas las veces que ha sido comentado, pero destaco solo algunas de las voces más destacadas: Sartre, Lacan, Lezama, Paz, Kristeva, Deleuze, Badiou. [...] En los comentarios al título del Poema de Mallarmé, el énfasis suele recaer en el azar. Me parece, sin embargo, que tan importante como el azar es la *tirada de dados*. [...] La Poesía, escribe Mallarmé, es la “única fuente” (*unique source*). De tal manera que si bien *Todo pensamiento es una tirada de dados* [la última oración del Poema] [...] si el azar es lo que escapa a todo cálculo y, por lo tanto, a todo acto de pensamiento, entonces la tirada de dados es lo que sale al encuentro del azar, pero como quien se lanza al vuelo de lo sorprendente, al desarme del propio pensamiento, a la Poesía [sic]. (136-37)

La poesía, el azar y “lo sorprendente” advienen a contracorriente y a contratiempo, aun en el más desesperado naufragio, como en el poema de Mallarmé. Y como consecuencia y corolario de una concepción semejante, también Francisco José Ramos ha mantenido en todos sus escritos filosóficos el foco conceptual de la incommensurabilidad del instante y de la *desmesura de lo real* —una frase a la que él siempre regresa— y de su fulgor: justo al instante y en el instante de su evanescencia; como si se tratara de un seguro azar durante la hermosa sorpresa de un momento irreversible. Ramos marca un compás temático de oleaje continuo en su prosa filosófica, casi poética, *como si* la respiración del que medita y contemplara la ola en su prosa comprendiera la fugacidad de todo un mar:

El silencio de la palabra poética se funda en el momento de su evanescencia. Atender al momento de la vida, al surgir y cesar de lo momentáneo es el supremo acto poético capaz de generar una obra de arte. [...] Basta un momento de pensamiento para que la poesía sea; y para que, a su vez, ningún pensamiento, por más

noble que sea, sea capaz de retenerla. La poesía es el clamor de lo innombrable. (20-2)

La poesía es un regreso a la fuente primordial del mito que es la potencia metafórica del lenguaje [...] es aquello que sale al encuentro de lo real y permite dar cuenta de hasta qué punto el lenguaje puede llegar a construir su propia emancipación. [...] La emancipación de las palabras depende, pues, de la clarividencia de un momento de pensamiento. Es lo que podríamos llamar *instantánea* del devenir. (45)

He aquí el viaje infinito de la metáfora; el trazo inaudito de la concreción momentánea de la belleza; el asomo de lo que simplemente ocurre, aunque no se sepa exactamente cómo ni dónde, ni por qué: *la fragancia del jazmín en el rocío, / la inmensidad del cielo en la caída / de una gota de agua.* (51)

Y, sin embargo, *llegado el momento*, las palabras expresan el fondo incondicionado o indeterminado de lo real, sin que ello indique, por cierto, captura o aprehensión de aquello que se indica, pues el índice de lo real consiste, justamente, en su oscura o vacía evanescencia. (86)

En *todo momento*, hay algo más que se resiste a ser nombrado; y algo *menos* que no hay por qué nombrar. En la economía verbal del poema el *mas* se torna mínimo y el mínimo se hace máximo. He ahí el bordado de la *frase poética*. (168)

[N]os refiere a] esa *otra* dimensión del lenguaje que sin dejar de ser lenguaje ya no es solo lenguaje, es decir, la Poesía [sic] y, por lo tanto, [nos refiere] a la experiencia límite de lo real. [...] [E]s lo que permite concebir con mayor intensidad el horizonte de lo ilimitado y, por tanto, el fulgor abismal de lo infinito. (169)

El *horizonte de lo ilimitado* y el *fulgor abismal de lo infinito* recuerdan la concepción del ápeiron de Anaximandro — a la que Francisco José Ramos remite frecuentemente en conversaciones y en conferencias. Escribe, por ejemplo:

Habría entonces que reconocer que la multiplicidad es la encarnación *conceptual* de lo indeterminado (*to* [á] *peiron*) que permite concebir la indiferencia (*adiáphora*) como diferencia (*diáphora*) y viceversa, es decir, el acaecer de lo real en virtud de lo cual *todo es*

uno y uno es mucho. En tanto que esencia o potencia del lenguaje, la *metáfora* es la pauta ontológica que permite elucidar la *unicidad primordial* de todas las cosas y la *singularidad* irreducible de lo múltiple. De esta manera, una fuente llega a ser luna, la luna el ala de una mariposa, y el vuelo, la sombra de la fuente”. (179)

En el esquema de Francisco José Ramos, las deslumbrantes tau-maturgias de la poesía obran a partir de la metáfora “en tanto que esencia o potencia del lenguaje”. Se trata de una inmensa concesión a lo esencial y a lo dinámico de aquella puntualidad inescrutable entre las palabras, sus significados y lo que ellas refieren del mundo y de las cosas —es decir, la encrucijada semántica esencial, y su vinculación con el mundo; en frase de Wittgenstein: *Verbindung mit der Welt*—, pero ya Ramos aclaraba antes que: “[l]o esencial no significa [...] lo permanente e inalterable, sino lo que no está sujeto a ninguna medida, cálculo o cuantificación. Así es, por ejemplo, lo esencial de cada momento de vida. ¿Cómo medir el momento si cada momento no es otra cosa que *el momento* de lo inconmensurable de la existencia?” (81) Se trata, además, del mirador desde el que la perspectiva poética se transforma —como ya sugería Charles Sanders Peirce sobre el pensamiento y sobre la *semiosis*— en la proyección asíntota hacia una puntualidad, si no imposible, al menos infinita, tal como la adumbró el cálculo diferencial en su momento y ahora Alain Badiou contrae y concentra en un punto infinito aquellos mismos vectores matemáticos de Leibniz y de Cantor. Escribiera Ramos: “cuya tendencia es al contacto que se transforma en un *punto de fuga*. Es así como lo que nunca se realiza equivale de hecho al movimiento indefinido de una momentánea y puntual realización, si se toma en cuenta el virtual encuentro de las líneas en el infinito”. (181)

LA POESÍA VIENE DESDE EL OLVIDO

Lo más seguro es el olvido, y su predicamento en el tiempo llega como la probabilidad máxima para todo tipo de irradiación y de energía, según lo establece la segunda ley de termodinámica.

La entropía es tan irreversible como el tiempo, a no ser que ella misma devuelva algún margen de sorpresa y nos revele aquello ocasional y espontáneo provocado por la pérdida misma; aquello que en la teoría física llaman entropía negativa (también neguentropía o sintropía). Llegaría desde un futuro desde el que también el olvido espejaría las transparencias invertidas de todo tiempo posible. Según esto, la memoria y el pasado también llegarían espejados desde el futuro como una lejana y perdida transparencia. Si la poesía viniera desde ese futuro, según esta concepción del tiempo y del olvido, entonces la claridad de su sorpresa súbita también llegaría en el mismo instante de su opacidad y de su disolución. Pensar y enunciar durante el margen de ese asombro equivaldría al advenimiento efímero de alguna esencia transparente que se aparta.

Parecería, entonces, que no hay transparencias posibles y que el desfase entre las palabras y sus significados no permite el trasluz de contenidos esenciales a pesar de que algunos filósofos, como Husserl o Ingarden, postulen en su filosofía del lenguaje una semántica ideal de invariaciones nombradas implícitamente. Pero aun así, el nexo esencial entre la palabra y lo que esta significa reta todo vínculo lingüístico de causalidad. Desde Aristóteles en su tratado *Sobre la interpretación* se destacaba el alcance universal de un significado de relieve a las diversas perspectivas y a los distintos registros simbólicos de su interpretación. No habría causa ni nexo esencial entre los signos y sus significados, y por eso habría que pactarlos por acuerdo y tradición. El extremo de este desfase semántico serían el acertijo y el misterio. Ya Heráclito insinuaba esta posibilidad mágica cuando advertía que en Delfos un oráculo ni afirmaba algo ni lo desmentía, sino que declaraba su respuesta misteriosa en signos.

Todo signo siempre se abre a una interpretación disyuntiva en cualquier contexto hermenéutico. Y si toda disyunción implica un complemento alterno, esta no puede darse sin su contraparte: no hay significado sin un signo correspondiente, y lo mismo tampoco se da a la inversa. Por ejemplo, los estoicos fueron los primeros en distinguir en su lógica las disyunciones sutiles entre

los significados y sus signos. El alcance abarcador de estas distinciones posibilitó que las premisas y las conclusiones implícitas de los enunciados lógicos también salvaran las distancias que los significados siempre le prorratan a sus signos. Se trata todavía del margen lógico de las inferencias. A partir de entonces, la lógica, la filosofía del lenguaje y la semántica lingüística todavía contienen sobre la coyuntura o la inutilidad de especular sobre esencias posibles de designación.

La clásica distinción entre el signo y su significado (*signans* / *signatum*) de este legado cobró urgencia en los siglos XVIII y XIX de conformidad con una frase célebre de Herder, según la cual “el sonido redondo sería incapaz de representar la idea de redondo”. Si bien este dilema venía desde el esencialismo mimético del *Cratilo* platónico,⁷ el principio de la arbitrariedad del signo lingüístico planteado por Ferdinand de Saussure calmó las inquietudes que antes habían sido recuperadas por Herder, Fichte, von Humboldt, y también —todavía— por muchos que heredamos aquella vertiente idealista de la filología; particularmente por quienes todavía especulan sobre el significado del lenguaje poético.

El principio saussuriano de la arbitrariedad del signo ha sido rebatido por otros destacados lingüistas, como Émil Benveniste y Roman Jakobson, para quienes una relación entre el significante y el significado (entre el sonido y el sentido) retiene apegos espontáneos y necesarios de articulación. Por eso esta relación no es arbitraria. En cambio, la relación referencial entre un signo y el objeto de su representación siempre mantiene una opacidad no-simétrica (sin ser asimétrica) a la que tampoco se le puede asignar la simetría de una transparencia semántica esencial.⁸ Según Jakobson, por ejemplo, el *signans* fonético y el *signatum* espejan una transparencia indiscernible entre el sonido, su significado y su referencia. Se recupera, según

⁷ Sobre esto véase Forastieri-Braschi 1992 27-30.

⁸ Aunque una relación no-simétrica no es simétrica ni asimétrica, mantiene, aun así, el nexo de una vinculación traslúcida, si no transparente, entre los términos de su disyunción.

esto, la identidad de lo que un signo lingüístico espeja a manera de icono cuando expresa las relaciones universales de semejanza y de contigüidad (de simultaneidad y de sucesión entre el paradigma y el sintagma) en las que la metáfora y la metonimia no solo asientan las estructuras del lenguaje en general, sino las del lenguaje poético en particular. Las categorías semióticas de Charles Sanders Peirce aducidas por Jakobson avalan esta nueva perspectiva en la que se vuelve a insistir en el carácter esencialmente icónico del lenguaje.

La acepción del signo como un trasunto capaz de representar una semejanza cualitativa recupera así la antigua y olvidada unidad entre el lenguaje y el mundo que todavía acecha toda semántica. El *Tractatus* de Ludwig Wittgenstein es el mejor ejemplo en el que se postuló la configuración (*abbildende Beziehung*) de un nexos lógico esencial entre el lenguaje y el mundo que recuerda las antiguas propuestas del estoicismo.

Asimismo, en un hermoso libro del último Heidegger sobre el lenguaje (*Unterwegs zur Sprache*) se dice mucho más: la *lejana proximidad* entre el lenguaje y el mundo solo se salva en la misma lejanía (*Entfernung*). El decir (*Sage*) y el mostrar (*Zeige*) son lo mismo, como ya lo sugiere el calambur de su pronunciación en alemán. El lenguaje mismo lo constata. Por eso, si pensar, según Heidegger, también es llegar a la proximidad de la lejanía (*In-die-Nähe-kommen zum Fernen*), entonces también pensar, decir y mostrar solo alcanzan su proximidad máxima en la poesía (*denkerische Dichtung*), en la que a veces logramos superar el *olvido*: el olvido del ser (*Seinsvergessenheit*), que es el horizonte abierto en el tiempo en el que toda ontología zozobra, según Heidegger. La poesía salva así la distancia entre el lenguaje y el mundo.

Por otra parte, si bien el iconismo lingüístico que Peirce y Jakobson recuperaron evoca aquella *olvidada* unidad y su lógica implícita, su perfil explícito para las correspondencias análogas entre un signo y su objeto de representación se aproximan, como nunca antes, a los esquemas posibles de una vinculación esencial entre el mundo y el lenguaje, y ya no solo la consonancia eufónica entre un sonido y su significado. Su nuevo iconismo espeja las cualidades específicas de

lo que se representa; se aproxima a las propiedades y a las relaciones de lo que se estampa como ninguna otra representación simbólica. Por eso no son solo las imágenes, las pinturas, los retratos —y todo lo facsimilar— los que representan esa cualidad abscóndita y, al mismo tiempo, tan evidente. Quizás la aportación fundamental de la perspectiva jakobsoniana a la lingüística haya sido su llamado “principio de equivalencia” en el que todos los estratos del lenguaje (desde los sonidos, la morfología, la sintaxis, el lenguaje figurado y los andamiajes retóricos para el formato de su composición) se sostienen estructuralmente como un conjunto consonante de relaciones. Su acepción de “equivalencia” es afortunada, ya que remite a la analogía que Peirce antes había propuesto entre el lenguaje, el álgebra, los grafos, diagramas y todo tipo de expresión matemática: sus relaciones también establecen un trasunto análogo de identidad lógica indiscernible. Por ejemplo, el número dos [2], que esconde para siempre la transparencia esencial de su raíz cuadrada, también es el icono inaugural para todo tipo de representación, siendo, además, la mimesis perfecta para todo tipo de doblaje. De conformidad con esto, una ecuación avalada por el reflejo de sus resultados equivalentes compararía con la perfección consonante de un poema; como la misma definición de lo que es un cociente, a saber: la diferencia constante entre términos consecutivos en una serie; conformaría, quizás, con la suposición de una poesía de la matemática, como la que evocaban Novalis y Mallarmé.

También Paul Valéry especuló sobre “la indefinible armonía imitativa” entre los sonidos y los significados, como si en ello se sustentara la “esencia” de todo verso (Genette 366). Ya no se trataría de aquella unidad armónica generalizada entre el lenguaje natural y el mundo del *Cratilo* platónico, sino de un sostén muy particularizado de sustancia poética. Si bien las correspondencias significativas y las *relaciones de semejanza* y de equivalencia atraviesan transversalmente todo tipo de lenguaje —y no solo el lenguaje poético— la poesía, sin embargo, extrema la *semejanza de relaciones* cualitativas que, según Peirce y Jakobson, son el fundamento de todo signo. Aquellas (*relaciones de semejanza*) articulan la particular

relación entre el sonido y sus cadencias con la morfología y la sintaxis de sus significados, mientras que esta (*semejanza de relaciones*) pretende alcanzar la cualidad fundamental desde la que se habría de interpretar toda representación del mundo.⁹ Esto quiere decir que la *semiosis* y la *poiesis* rondan, sin alcanzarla, una misma esencia cualitativa.¹⁰ El título de un ensayo fundamental de Jakobson confirma que se trata de esto mismo: *Quest for the Essence of language*¹¹; de la inaprensible esencia que toda expresión esconde al trasluz de la misma evidencia con la que se manifiesta. Por eso un poema expresa como ninguna otra expresión lingüística la cualidad icónica y las matrices estructurales de todo lenguaje, incluido el lenguaje de la pintura; es decir: que el lenguaje de la pintura, como el lenguaje natural o el lenguaje de la matemática, comparten el mismo fundamento icónico de una *semejanza de relaciones* cualitativas.¹² Un soneto, una octava real, lo mismo que la hermosa desmesura del naufragio temático y gráfico de *Un coup de dés* de Mallarmé —o los *Calligrammes* de Apollinaire— asientan, tanto en sus simetrías como en sus desvíos, los pilares estructurales del lenguaje. Remiten, además, a la *inaprensible esencia que toda expresión esconde al trasluz de la misma evidencia con la que se manifiesta*.¹³ Diríase, por eso, no

⁹ Peirce la establece como fundamento (*ground*) y Primeridad (*Firstness*) para toda representación y para toda interpretación.

¹⁰ En el caso de Peirce, sin embargo —con quien también Jakobson concurre— se trata de una *semiosis* ilimitada abierta a un continuo relevo entre signos, cuya única restricción interpretativa es el objeto mismo y la cualidad con que su signo lo representa.

¹¹ Jakobson 1971.

¹² Esto quiere decir que, además de consignarse el sonido (*signans*) y su relación con el significado de su paradigma lingüístico, importa más el alcance de su representación simbólica del mundo y de la realidad (*signatum*). Ya no se trata solamente de la relación *arbitraria* entre el *signifiant* y *signifié* saussurianos, es decir: la relación *arbitraria* entre un sonido y su imagen acústica (*image acoustique*), sino de una representación icónica del mundo fundada en la *semejanza de sus relaciones*.

¹³ De acuerdo a esto no sería del todo desacertada la suposición de los idealismos lingüísticos y filológicos (Wilhelm von Humboldt y Leo

obstante, que el trasluz de todas estas semejanzas y de estas correspondencias se acercan a una sustancia oculta a las que tampoco el lenguaje poético logra acceder absolutamente.

LA CONTINUIDAD DE LA PALABRA Y SU AIRE MELÓDICO:

NIHIL ENIM ALIUD EST PROLATIO (VOCIS) QUAM AERIS PLECTRO.

Suele aducirse esta cita de Boecio desde los tiempos de Roscelino de Compiègne en el siglo XII, cuando el nominalismo filosófico inauguraba su reto a la doctrina prevaleciente de las esencias reales y universales de todo lo que existe: *Nihil enim aliud est prolatio (vocis) quam aeris plectro: la continuidad de la palabra no es más que un aire melódico.* Un *soplo expresivo (flatus vocis)* todavía es el clisé con el que el nominalismo reduce a la fonación todo significado y todo concepto —general y particular— de lo que se nombra. No hay más que esencias nominales para una forma simbólica (*universale in mente*), sin transparencia esencial alguna (*universale in re*) que aliente otro aire que no sea el soplo (*flatus vocis*) de su articulación, preferiblemente coherente y melódico (*aeris plectro*); es decir, la continuidad y la coherencia de su sintaxis y de sus correspondencias semánticas con el registro que solo el lenguaje provee: su léxico y las formas lógicas de estamparlo al mundo en enunciados que no se contradigan ni mientan.

Esto derrota toda acepción poética del lenguaje cuando hasta la matemática —siempre que cuenta o especula— incide irremediablemente en la inconmensurabilidad hermosa de los números reales, irracionales, imaginarios y complejos, además de los llamados

Spitzer, por ejemplo) de que el lenguaje —y la poesía— no es un mero soplo de palabras (*flatus vocis*), sino que, según una célebre frase de Cicerón, las palabras expresan “el semblante del alma” (*Ut imago est animi vultus*); que su compás armónico es la medida del alma, asimismo como Aristóteles pautaba que el tiempo era la medida del movimiento y del cambio. Cabría también el corolario de una proximidad asíntota entre el tiempo y lo que sería el alma.

conjugados complejos que son los únicos que posibilitan los asombros realistas —que no nominalistas— del cuanto esencial y de lo cuántico. La *cantidad* siempre ha sido el predicable y el categorema rival de la *cualidad* desde Aristóteles hasta Kant —y después. *Cantidad* y *cualidad* definen la substancia (*esencia*) —que no solo el ritmo de la poesía—, y siempre son los primeros adjuntos de lo que se suele postular *como algo*, *como el quid*, *como* aquello sobre lo que hay que declarar lo que *es*, *como si*

COMO SI

Una insinuación simple
al silencio [...]

De relieve al horizonte histórico de esta persistente encrucijada filosófica entre esencias nominales o esencias reales; entre el nominalismo y el realismo, la coherencia melódica (*aeris plectro*) a la que se refería Boecio parecería sugerir que toda articulación ya es eufónica y poética; que el soplo de palabras (*flatus vocis*) del nominalismo no requiere entelequias, y que sus enunciados inmanentes y coherentes se bastan. Por eso tenemos que preguntarles a José Luis Vega y a Francisco José Ramos qué esencias, si algunas, emergen de la articulación del lenguaje mismo (nominalismo) o si remiten a aquello indiscernible e inescrutable, real y esencial, a lo que una *semántica poética* también nos obligaría, a no ser que la descartemos del todo.

La *semántica filosófica*, en todas sus vertientes (Husserl, Frege, Tarski, Carnap, Kripke, Davidson y tantos otros), siempre deja un margen abierto para su vinculación lógica con el mundo y su interpretación. Según una jerga unánime, la *interpretación semántica* se aviene al significado de esta vinculación y es, al mismo tiempo, lo que corona su empeño. De ahí que el significado —espurio o esencial— solo se alcanza a través del escrutinio del lenguaje natural o de los metalenguajes que lo afinan. La *semántica lingüística*, en cambio, solo se ocupa de la coherencia de las acepciones léxicas

y oracionales —también textuales y discursivas— y de su forma lógica. Por eso una *semántica poética* también tendría que justificar los enlaces por los que la filosofía y la lingüística ya responden.

A manera de respuesta, pienso que José Luis Vega aduciría el testimonio de su propia experiencia como poeta y la del legado de la tradición de experiencias semejantes (Mallarmé, Baudelaire, Rambaud, Saint-John Perse, Lezama Lima, Octavio Paz y tantos otros). Muy probablemente, Francisco José Ramos nos convidaría a pensar sus acepciones de una metáfora radical y de un realismo también radical —que no nominalismo— en las que el instante irreversible y efímero hermosamente acontece como una *desmesura de lo real* —y su esplendor en palabras como vectores de infinitud al estilo de Spinoza, el filósofo de su predilección, de quien ya Ramos es un reconocido exponente. En efecto, al estilo de Spinoza: *sub specie aeternitatis*.

Si la poesía no viniera desde el olvido, entonces no habrían esencias olvidadas como las que, a veces, sorprenden *como si* fueran un recuerdo, aun cuando la mayor probabilidad todavía es el olvido absoluto. Uno evoca entonces aquel poema terrible y contundente de Luis Cernuda: “Donde habite el olvido, / en los vastos jardines sin aurora; / donde yo solo sea / memoria de una piedra sepultada entre ortigas / sobre la que el viento escapa a sus insomnios”. Quizás, además, estos otros versos también contundentes y deslumbrantes de Mallarmé:

UNA CONSTELACIÓN

fría de olvido y en desuso
no tanto
que ella enumera
sobre alguna superior vacante superficie
el golpe sucesivo
sideralmente [...]

De relieve a un posible abandono de la poesía, *El arpa olvidada* de José Luis Vega nos devuelve el recuerdo de la estrofa de Bécquer: “[...] de su dueña tal vez olvidada, / silenciosa y cubierta de polvo. / véase el arpa” [...]). Devuelve, además, la memoria perdida de lo que la poesía transparenta de trasluz y sombra. Por eso escribe: “El arpa olvidada del poema es una de las infinitas figuraciones del mundo invisible que la poesía suscita desde el lenguaje [...] ese camino iniciático al mundo de lo invisible que la poesía abre [...] es la verdad de la poesía [...] la noche que ella explora”. (36)

Si no desde el olvido, quizás la poesía advenga desde algún futuro como aquel advenir del que escribió Heidegger (*Zukunft*) en las secciones 68 y 80 de *Ser y tiempo*. Ya no importan lo efímero y fugaz, sino la inescrutable esencia del tiempo en la que la misma fugacidad se devuelve *como si* fuera una memoria. La articulación lingüística del presente (*Jetzt-sagen*) reúne las modalidades del pasado y del futuro; las comprende desde la unidad en la que simultáneamente acontece el pasado como un advenir en el que el presente se desdobra: el advenir no es posterior a lo que ha sido, y este pasado no es anterior al presente. *Se trata de un advenir esencial sido (gewesen) que va siendo*. También San Agustín intuía una concepción muy semejante en un texto sobre un presente inconmensurable que ya lleva consigo aquello que habrá de ser: (*per quam pergat abesse quod aderit*), a saber: como si se tratara de un simultáneo paralaje en el que la ausencia de lo olvidado (*abesse*) ya retiene alguna sorpresa desde antes, desde siempre y desde después, como la que advendría (*quod aderit*) en la poesía desde algún olvido.¹⁴

¹⁴ Sobre esto véase Forastieri-Braschi 1992 113-19, 248-55. También 1997 7-11.

OBRAS CITADAS

- Álvarez Bravo, Armando. *Lezama Lima. Los grandes todos*. Montevideo: Arca, 1968. Impreso.
- Benjamin, Walter. "On Mimesis." Trad. Harald Atmanspacher *Phonosymbolism and Poetic Language*. Ed. Patrizia Violi. Turnhout: Brepols Publishers, 2000. 193-99. Impreso.
- Berenger Hernández, Carmen y Víctor Fowler Calzada. *José Lezama Lima. Diccionario de citas*. La Habana: Casa Editorial Abril, 2000. Impreso.
- Forastieri Braschi, Eduardo. *Sobre el tiempo de los signos*. Madrid: Orígenes, 1992. Impreso.
- . "Sobre la poesía del pensamiento." *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española*. Segunda Época, 1997: 7-19. Impreso.
- Genette, Gérard. "Valéry and the Poetics of Language." *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Intr. y Ed. de Josué V. Hariri. Ithaca: Cornell U.P., 1979. 359-73. Impreso.
- Jakobson, Roman. "Quest for the Essence of Language". *Selected Writings, II*. The Hague-Paris: Mouton, 1971. 345-59. Impreso.
- Peirce, Charles Sanders, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vols. 1-6 Eds. Charles Hartshorne y Paul Weiss; vols. 7-8 Ed. Arthur Burks. Cambridge: Harvard University Press, 1931-35, 1958. Impreso.
- Ramos, Francisco José. *La significación del lenguaje poético*. Madrid: Ediciones Antígona, 2012. Impreso.
- Vega, José Luis. *El arpa olvidada*. Valencia: Pre-textos, 2014. Impreso.

MUSAS

Estas mujeres que han venido a menos
no mueren ni envejecen.
Esa es su maldición.
Contemplar el horror de la belleza.
El fasto de las horas.
El Eveno vaciándose en el Tíber hacia el mar.
Y en todas partes Troya todavía.
Diosas fueron y aún son casi rumor.
Los múltiples oficios y maridos,
los hijos, siempre ingratos,
no han minado su aroma de cigarras.
Reducidas al fuego fugaz de las sinapsis, viven.
Ese es su único Parnaso.
La lengua exacta que al nacer supieron
ya se volvió intuición,
el centro de las cosas, mercancía.
Sin embargo, aquí están
sus peplos en el clóset,
los plectros estropeados,
y el oscuro esplendor que las delata.
En *jeans*, en bicis, en cafés, en buses
acuden a sus números,
sujetan con gomas sus cabellos,
mientras los lentos días navegan desde Ilión.
Sus nombres son comunes.
Los otros, aquellos en desuso

que los griegos echaron a perder
—Calíope, Polimnia, Melpómene, etcétera—
solo vuelven al labio en los lapsus de amor.
No es fácil acudir sin ser llamadas.
Pero a veces un verso de milagro,
un andante del agua,
un oro, en fin, de oro
conviene a recordar
los dones de los dioses olvidados.

JOSÉ LUIS VEGA

LUCE LÓPEZ-BARALT

NAVEGANDO POR LAS “*SÍNSORAS ESTRANAS*”
DE JOSÉ LUIS VEGA

Como fundador de mundos inéditos, José Luis Vega elige un misterioso epígrafe para su nueva colección de versos: *Sínsora*.¹ El título, arcano y a la vez reconociblemente patrio, constituye un apretado microcosmos que anticipa la enorme aventura poética que propone el poemario que el lector tiene en sus manos. *Sínsoras* es un arcaísmo puertorriqueño que hace referencia a lo lejano, a lo inalcanzable, a lo mágico. “Eso queda por las *sínsoras*”, decimos cuando no hay punto referencial geográfico en el que podamos ubicar un espacio ignoto. Asociamos el misterio con la imagen de las islas desde antiguo, ya que la voz popular *sínsoras* es la deformación fonética del término “ínsolas”, que aludía a las extrañas islas de esmeralda y de primavera perpetua que Colón descubriera en el siglo XV. Nuestras islas, llave que abría las Indias del Mar Océano a Europa, dejaron afásicos a los conquistadores por su hermosura innombrable. Careciendo de referentes geográficos que los ayudaran explicar aquel archipiélago que parecía de fábula, los cronistas recurrieron a los libros de caballerías, en los que este tipo de maravillas tenía curso normal. Respaldados por la mismísima magia literaria que hizo perder la razón a don Quijote, los perplejos navegantes hallan un nombre para nombrar lo innombrable y

¹ Advierto que todas las citas del poemario provienen de la edición de *Sínsoras* de Seix Barral. México/San Juan: Ediciones Callejón, 2013.

lo acuñan como mantra del misterio; informan que han llegado a las *ínsulas extrañas*. Los *best-sellers* medievales en los que aquellos marinos encontraron una clave verbal para dar noticia de las islas del Caribe describían, en efecto, *ínsulas extrañas* de arenas de oro y vegetación florida que no menguaba en invierno, émulas de la célebre “Ínsula firme” del *Amadís de Gaula* y de las islas de azafrán y oro de Sheherezade. La voz *ínsolas* o *sínsoras* alude, pues, a un descubrimiento que hizo historia, pero, sobre todo, a unas *ínsulas* arcanas, hijas de la imaginación, de la literatura y del asombro.

Contemporáneo de las Antillas recién descubiertas, san Juan de la Cruz usurpa la frase marina para calificar otra *terra incognita* aun más improbable de cartografiar con la palabra. El poeta navega por una geografía celeste y celebra el Misterio de las epifanías de Dios con la venerable mantra náutica de los descubridores de Indias. Como ellos, ha dado con unas *ínsulas extrañas*, que en su caso se alejan cada vez más del mundo real.

Pero es ahora un poeta antillano, oriundo nada menos que de esas “*sínsoras* extrañas” cantadas desde antiguo, quien tiene la palabra. José Luis Vega tropicaliza a san Juan, ya que las *ínsulas extrañas* del “Cántico” son ahora las *sínsoras* patrias. Lanza sus poemas al mundo bajo el amparo del mágico verso marino, y con ellos funda una realidad tan nueva como las sobrecogedoras islas de ultramar. Fiel al célebre poema “Espacio” de Juan Ramón Jiménez, el autor disuelve los tiempos y espacios y anula las identidades más disímiles: funde en uno a Luis Palés Matos y a Pessoa; hace convivir la ciudad portuaria de San Juan con Lisboa (13); logra que la “nieve cirílica” de un poeta ruso se derrita bajo el mismo sol que acaricia el hibisco puertorriqueño (47-48). Nuestro país, que el poeta declara “aun por inventar” —es decir, por *poetizar*— se confunde con “Ítaca” y con la última “Thule” (10). Al hablar de estas islas de fantasía, Vega celebra la magia de su propia poesía, capaz de descoyuntar las leyes naturales del universo. Desde temprano el autor proclamó las capacidades mágicas de su oficio poético, que le permite sacar de la nada mundos inéditos: “puedo / —invencionar las nubes— / o clavetear de pájaros

el cielo”.² El poder cuasi-sobrenatural de la poesía, que en el siglo XVI había transmutado las islas atlánticas en unas *ínsulas* inalcanzables, constituye la clave del poemario. Por más, el delirio imaginativo que representan las *sínsoras* sirve al poeta, nuevo cronista de las Indias de su mundo interior, como instrumento supremo para indagar el Misterio del universo.

Sínsoras. Advirtamos la sonoridad del esdrújulo, con sus “eses” sibilantes. *Sínsoras*. La voz desnuda, exenta de adjetivos, hace que la voz potencie al máximo sus propias valencias afectivas y vibre sola en todo su misterio. *Sínsoras*. Vega no solo rinde tributo a san Juan, sino a su dilecto Palés Matos, que también saboreó una voz geográfica lejana que lo hizo soñar: *kalahari*. ¿Por qué ahora la palabra *kalahari*? ¿por qué ahora la palabra *sínsoras*? La eligió bien el poeta, porque con ella apunta al misterio opalino de la poesía, que nos permite sacar a la luz los mundos de fábula que llevamos dentro. Estamos, como anticipó acertadamente Efraín Barradas,³ ante un poemario autorreferencial, que celebra la poesía misma que lo constituye.

La búsqueda del poeta en pos del Misterio lo convierte en un *homo viator* o peregrino que explora las islas encendidas de un mar imposible: el de su propia interioridad. Ya en la revista *Ventana* (1972), de la que fue fundador, Vega da un vuelco literario en la historia de nuestra lírica al alejarse de la poesía social entonces en boga para decantarse por la introspección. Tantos años más tarde, sigue fiel a su credo poético juvenil. Hay que decir que las simbólicas islas interiores de este nuevo poemario, que puntúan con su chispeante belleza la negra oquedad de un mar interior, son muy variadas. Zigzagueamos entre distintos anclajes poéticos: viajamos por Lisboa, que es San Juan; desde un Buenos Aires

² “Arte poética”. *Ventana* 6 (abril-mayo 1973): 15.

³ “Un poema es una plaza blanca poblada de palomas”: sobre *Sínsoras* de José Luis Vega”. *En Rojo, Claridad*. 1 de julio de 2013. <http://www.claridadpuertorico.com/content.html?news=138C7FFFFDC9EO643EC549>.

lluvioso zarparamos para descubrir un mar clásico poblado por sirenas legendarias (65); nuestro bajel se trueca de repente en la barca tenebrosa de Caronte y luego en una prosaica “lancha” que corta con su proa las aguas oscuras de La Parguera (11), cuya fosforescencia permite al poeta entrever los tesoros escondidos del alma. Pero la embarcación pone rumbo a un inaudito “mar de huesos” digno de los *Sueños* de Quevedo y del pincel alucinado de Dalí (85). Reconocemos en Pessoa a Palés y a Palés en Pessoa y en ambos a nuestro poeta; atestiguamos su lucha constante con el instrumento insuficiente del lenguaje; las palabras son “espectros” (55) pero a la vez pueblan de palomas la plaza blanca del poema (51); visitamos los jardines interiores del poeta, sus fuentes, sus cuartos de hotel vacíos y amenazantes; interpretamos, por más, sus sueños delirantes; celebramos la belleza de la vejez; bailamos una renovada y siempre atroz danza de la muerte; y, por último, intentamos en vano asir las estrellas apenas entrevistas por los “inventores del cielo”, aquellos astrónomos tan imaginativos —y tan fallidos— en su búsqueda sideral como nuestro poeta, viajero de honduras sin fondo.

Estamos ante un poemario que hace gala de su condición miscelánea, pero a pesar de la aparente variedad de sus acápites, que a menudo constituyen breves libros encapsulados, el conjunto se unifica porque desemboca siempre en la búsqueda interior a través del instrumento prodigioso de la poesía. Es el único instrumento adecuado, había declarado el poeta años atrás, para la investigación ontológica:

La poesía es saber la Realidad.
De alguna forma oscura
Ser un punto en el círculo cierto del secreto.
Vendimias, vientos, vientres,
Volcanes, violas, veces:
Eso es la Realidad.
Imposible atraparla
En la fija sentencia del lenguaje
O en las flores del roble voluntario.

Sólo con la poesía
Podemos escuchar los engranajes;
Sentir, como en las venas,
La evidencia indirecta. Nada más.⁴

Sínsoras extrema la celebración del fenómeno poético por sobre todos los dones de la vida. Importa recordar, con todo, que estamos ante el libro de madurez de un poeta que ha decantando su extraordinario *metier* literario en numerosos poemarios previos, que van desde el *Comienzo del canto* hasta *Bajo los efectos de la poesía*. La obra poética de José Luis Vega mereció recogerse en la prestigiosa colección de Visor bajo el título de *Letra viva. Antología 1974-2000*⁵ y ha merecido, por más, comentarios críticos de estudiosos de la talla de José Emilio González y de Julio Ortega, que no duda en considerar a Vega como “El mejor poeta actual de su país”.⁶ Estoy de acuerdo.

En este poemario crepuscular el poeta se enfrenta a la muerte y al paso del tiempo: “Todo, todo redacta su mensaje vano / en memoriales de ceniza y humus” (91). Aun así, celebra la belleza del ocaso de la vida, acentuando con acertadas pinceladas ornitológicas la fragilidad extrema del anciano: “Su esqueleto decrepito es más leve / que los huesos de un mirlo, a punto de volar” (63).

Nuestro poeta reflexivo es, ante todo, un *viajero* que navega por el “mar interior” (65) —como él mismo admite— de sus *sínsoras* letradas. *Noli foras ire*, decía san Agustín, y el protagonista poético lo toma al pie de la letra. La imagen del barco —tan clásica y tan palesiana— le permite desplazarse por los misteriosos islotes de su psique profunda. Desde su barca, sueña: “A bordo me acometen / los sueños más extraños —como salidos / del ojo de Dalí” (75). Los

⁴ “Poesía y realidad”. http://facultad.bayamon.inter.edu/gdoblado/Poemas/POESIA_Y_REALIDAD_JOSE_LUIS-VEGA.htm.

⁵ “Letra viva”. *Antología 1974-2000*. Madrid: Visor Libros, 2002.

⁶ “La ciudad literaria”. http://blogs.brown.edu/ciudad_literaria/2006/02/07/el-logos-concurrente-de-jose-luis-vega/

relatos oníricos, tan del gusto del pintor catalán y antes, de los simbolistas, sirven al emisor de los versos en su búsqueda interior. En el poema “Dormido en ella”, que nos sumerge en la “doble travesía” del “sueño y la muerte” (76) el protagonista poético anhela que el vigía del navío grite “¡amooooor!” (76) cuando otee al fin la anhelada “ínsula extraña”. Pero no siempre vemos “el faro” y oímos el palesiano “tambor de costa” (76) que orienta la búsqueda interior del navío: hay veces que el sueño se torna pesadilla. De repente ponemos rumbo a un siniestro mar de huesos, “el más hondo de los mares desconocidos / y el más negro también” (85). No es de extrañar que el poeta navegue en un “bajel desmantelado” (10), émulo de la “nave al garete” de Palés Matos. Ambos son poetas viajeros, y saben bien del desvalimiento de sus embarcaciones psíquicas. Estas frágiles naves poéticas que zurcan los mares del alma consueñan también con el “bateau frêle comme un papillon de mai” de Rimbaud. A bordo de su “Bateau ivre”, el poeta francés rompe las amarras para viajar a lo largo del mar de *l’Inconnu*, donde lo sorprenden visiones interiores de noches sin fondo y miles de pájaros de oro”. La imagen de la embarcación también nos remite a “Le voyage”, donde Baudelaire suplica a la Muerte, vieja capitana, que leve anclas, no empece que el abismo de la oscuridad lo lleve “au fond de l’Inconnu pour trouver de nouveau!”. El viaje marino por los espacios de la imaginación hurga lo desconocido, no importa bajo qué aspecto —tenebroso o radiante— se presente al poeta. La imaginación, que corre “por la casa, / desnuda, vociferando entre los areolitos” (29), prevalece siempre sobre la razón en el imaginario de *Sínsoras*.

El símil de la embarcación nos lleva a otra clave crucial de *Sínsoras*. Un bajel marino siempre mece al viajero al vaivén del ritmo acompasado de las olas. Y el ritmo siempre ha sido uno de los aciertos máximos de la poesía de Vega, tanto así que constituye su signo poético inconfundible. En este poemario los versos ritmados se convierten en instrumento afortunado de la búsqueda interior a la que nos convida el poeta.

A casi dos siglos de distancia, Vega se ha eco (acaso inconsciente, pero entusiasta) del lema de los simbolistas franceses, que Verlaine

resumió delicadamente en su “Art poétique”: “De la musique avant toute chose”. Nuestro poeta reescribe magistralmente algunos de los principales postulados poéticos de los simbolistas. Estos poetas de ruptura que Vega repristina apostaron, como se sabe, a la búsqueda introspectiva, que contraponían a la sociedad industrial que repudiaban, sirviéndose a menudo de la imagen de una nave y de los sueños como instrumento de búsqueda de la Verdad Última. Otra coincidencia es la predilección que poetas como Hugo y Rubén Darío tenían por el ocultismo, materia que nuestro autor estudia con pormenor en sus ensayos críticos. Obras como *Les fleurs du mal* están llenas de oscuridad y de materia onírica, pero, sobre todo, hacen gala de sus ritmos incantatorios. La deuda que Vega tiene contraída con el maestro de ritmos que fue Rubén Darío parece palmaria —no hay que olvidar que en Hispanoamérica, el simbolismo se expresó como modernismo—.

José Luis Vega es, con Palés, el poeta más musical de las letras puertorriqueñas. Nuestro autor estaría de acuerdo con José Hierro, otro poeta que privilegia el ritmo como la clave más reveladora de la poesía:

[...] niego que el ritmo sea una consecuencia de la ordenación de unas palabras [...]. Son, por el contrario, las palabras una consecuencia del ritmo. El poeta [...] lo que hace es recordar un poema perdido [...] del cual no queda más que la tonalidad y el ritmo. Su acierto estriba en sobreponer, al ritmo preexistente, aquellas palabras que por su sonido y por su sentido expresen [...] lo que [el lector] entiende [...] sin necesidad de palabras.⁷

El ritmo se encuentra pues en la génesis misma del poema, y es esa música intuida que precede a la palabra. Es la poesía misma.

Para acceder a lo que está más allá de las palabras hay que borrar las palabras. Cuando el navío simbólico en el que viaja nuestro peregrino de honduras buscándose a sí mismo se mece al son

⁷ “Palabras antes de un poema”. *Elementos formales de la lírica actual*. Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1967, 7.

de alejandrinos, eneasílabos y endecasílabos sabiamente ritmados, ejerce en el lector un hechizo que adormece sus facultades racionales. Lo capacita así a buscar las verdades ocultas en el hondón del alma, allí donde no se accede con la razón ni con la palabra a secas, sino con la poesía. Los versos/*sínsoras* de Vega, capaces de cancelar los tiempos y de derretir los espacios para hacer brotar mundos inéditos de lo hondo, potencian sus facultades mágicas gracias a su marcado ritmo incantatorio. Esto ayuda al lector a captar el mensaje subliminal del poema, lo que este dice más allá de las palabras que lo constituyen. Recordemos que las palabras cadenciosas de un sortilegio adormecen la inteligencia consciente de manera que pueda operar libremente la intuición. El mensaje profundo de los versos musicalizados puede ser transmitido con poca intervención del pensamiento consciente. El conjunto de poemas de *Sínsoras* produce el efecto de una mantra, de un ensalmo incantatorio: como Rimbaud, Vega logra conjurar al lector con el ritmo hipnótico de su magia acústica: “Solo con la poesía podemos/ escuchar los engranajes” había dicho en “Poesía y realidad”, resumiendo el hecho poético en compás acordado, en ritmo. Como otrora con Palés, el lector vuelve a bailar al ritmo de una isla inventada: “Ni los mustios andamios de Bizancio, / ni los cafés de Montparnasse, / ni el colgante aroma de Babilonia, / ni un cementerio junto al mar / tienen la gracia inacabable / de este país por inventar” (10). El lector, mecido por el vaivén rítmico de los versos, apenas advierte el milagro: la isla “por inventar” acaba de nacer a la vida en el poema.

El ritmo le arranca el misterio último a todas las cosas, no importa su belleza intrínseca o su prosaísmo triste. Así lo proclama la oda “Al ritmo”, que “deambula corcovado preguntando a las cosas qué dijeron”:

Escucho su carruaje metálico rondar por las esquinas, detenerse a besarle la boca al zafacón llena de solfa, al radio desvelado consolarlo en su estática, prestarle a las sirenas los primeros auxilios, atenderle al reloj su taquicardia, al timbre su obsesión, al neón su compás,

hasta escuchar la música, la música, la música, la música que corre
Por las venas ocultas de las cañerías al oscuro albañal que es el
morir [...] (43-44).

Con su palabra ritmada, Vega aspira a arrancar a lo Eterno algo de su misterio impenetrable. Y suspira que le sea dada una letra mágica, “suelta del mundo, huérfana / de vocal y consonante” (27-28) capaz de operar el milagro. Pero su intento se queda en anhelo: “esa letra sin diéresis ni tilde/ quisiera ser al menos/ una errata, un rabillo, /una cedilla, una ave circunfleja /en la palabra primordial” (27-28). El Misterio no rinde su clave última, y deja al poeta nostálgico de la vida palpitante que ha olvidado asir en medio de su búsqueda metafísica:

Que ante el horizonte
que llama,
no olvide yo la orilla.

Que ante la muerte
que invita,
no olvide yo esos labios.

Que ante el silencio
elocuente,
no olvide el canto (26).

Merced a su cadencia de ensalmo, este poema, titulado irónicamente “Contra la mística”, deviene plegaria. Al orar nos acercamos al mismísimo Misterio sagrado que el poeta persigue.

Cumple atender ahora la imaginería simbólica del poeta, que surge centelleante a lo largo de los versos, dándonos otras claves precisas de la andadura interior del poemario. Volvamos a la poderosa imagen del barco, que se desliza por los mares de lo Incógnito, y que en el poema titulado “Sínsoras”, se transmuta en la “barcaza oscura” de Caronte, que flota sobre “aguas pesadas y oleosas” (17). A la hora de soltar amarras, el poeta desconoce su oscuro destino

final: “adonde iré cuando la noche caiga, / eso ya no lo sé” (17). Una vez más los versos agnósticos de Vega nos remiten a los versos marinos de Baudelaire: “O Mort, vieux capitaine, il est temps! Levons l’ancre!”. La nave merodea no solo el Misterio sino la Muerte, que, con la vejez y el paso del tiempo, constituye una de las preocupaciones centrales de *Sínsoras*. De ahí las elegías “Para un amigo que se fue fugaz”, la “Pequeña danza de la muerte” y el inquietante “Mar de huesos”. La referencia a imágenes mortuorias es constante: el bailarín ciego danza con la muerte y en su fúnebre avance erótico se topa con su “hueso bajo la saya” (83). Hasta la rima baila su extraña danza macabra: “Muéstrese el esqueleto de tus números, / tu exacta cantidad, tu aquel ligero. / Entre todas tus cifras, sume el cero, / entre todos tus huesos, brille el húmero” (46). Entre tanto horror espectral el lector advierte el prodigio: las osamentas danzan, convocadas al ritmo, y al hacerlo se redimen en poesía. Recordemos que era justamente la rima la que danzaba, silabeando con sus huesos, mientras que el tenebroso mar de osamentas era la poesía misma: “Ríos de huesos lo alimentan: / huesos llanos, huesos agudos, huesos esdrújulos” (85). El vaivén rítmico del mar de huesos, “inmóvil que siempre recomienza” (85), nos remite al melodioso verso de Valéry: “La mer, la mer, toujours recommencé”. Es obvio que el poemario autorreferencial celebra su propia factura literaria reescribiendo vigorosamente la materia prima de los poetas simbolistas.

Hermanada con estos extraños huesos danzantes está la oscuridad. El poemario está concebido a la manera de un cuadro de Rembrandt, donde la oscuridad cerrada se incendia con un tenue fogonazo de luz. Una pátina de sombra constante se tiende sobre los versos: la “Isla” limita al norte con el albatros y “al fondo con la oscuridad” (9); Pessoa, “oscuro viandante de Lisboa” (13) viste de negro; el lenguaje “asesina la luz” (23); la muerte luce su “muslo oscuro” (p. 84); las aguas luminiscentes de la Parguera son “aguas oscuras”; negras aguas”, o una “inmensa agua negra” (11-12); y del “sonoro hoyo negro” de la boca del mirlo “surge el canto” (125-126). El mar de huesos, no empece la esperada blancura de la osamenta, “es el

más hondo de los mares conocidos / y el más negro también” (85). La paleta cromática de Vega también nos va a devolver a la poesía. ¿Por qué conviene tanta oscuridad simbólica? Porque precisamente en la sombra es que el poeta logra escuchar los ritmos primordiales de las cosas. Para crear hay que alejar el asedio de la razón y de los sentidos exteriores, hay que sumirse en la sombra. El poeta concibe el poema cuando cierra los ojos al mundo: “Cierro los ojos y aparezco / en la luz de la oscuridad. / [...] Cierro los ojos y te expandes / hacia una luna de alquitrán; / cierro los ojos y me anegas / en otras aguas de más allá. / Abres tus piernas de bahía / y me convidas a zarpas” (39). Las claves están dadas en su oda a “La oscuridad”,⁸ que lamentablemente ha quedado fuera de este poemario. El poeta pide al lector en su epígrafe que “Antes de leer este poema, cierre los ojos durante tres segundos”. Solo así podrá hermanarse con el misterio de la inspiración poética, que en lo oscuro le susurra al poeta “la única palabra impronunciable”. Es decir, la poesía. Sospecho que José Luis Vega y san Juan de la Cruz se cuentan entre los escasos poetas que aman *la noche oscura* porque solo en su oquedad total atisbamos el Misterio.

He dicho oquedad. Estamos ante otro de los *leit motivs* simbólicos más significativos del poemario. Como era de esperar, la imagen del vacío va unida a la falta de luz. Pero también este *black hole* va a ser conjurado por la poesía. El emisor de los versos prodiga sus vacíos con insistencia: la ausencia de la amada se traduce en una “cama fría, vacía” y en “sábanas huecas” (75); el primigenio planeta Tierra es un nudo de vacíos reiterados: “ni un fotón, ni una chispa, ni un glóbulo / [...] ni continentes ávidos han abierto sus párpados” (19). Del vacío iniciático nuestro planeta volverá a la nada: “Es nada todavía, y cuando sea / —como en los centelleos de los sueños—, / muy pronto no será” (20). El lenguaje, siempre insuficiente, se imagina como un sin fin de ausencias, pues es una letra “sin nombre ni alfabeto”, “sin página ni número, / sin voz, sin concordancia” (27).

⁸ José Luis Vega lo leyó en una reunión de la Academia Puertorriqueña de la Lengua (mayo de 2013).

Pero donde mejor observamos la simbólica oquedad oscura es en el segmento último del poemario, “Los inventores del cielo”, que por su originalidad y extraordinaria fuerza poética merecería haber constituido un libro aparte. El título ya lo anuncia: si los astrónomos han *inventado* el cielo, es porque este no existe. Su vacío constituye otro inexplicable *agujero negro* de un universo que nunca rinde su misterio. Recordemos la polivalencia de la voz *cielo*, que vale tanto para el firmamento estrellado como para el espacio de la bienaventuranza.

Vega respalda su agnosticismo con un epígrafe inicial en el que José Saramago declara que el cielo “es el resplandor que hay dentro de la cabeza de los hombres, si no es la cabeza de los hombres el propio y único cielo”. El cielo estrellado en cuya perfección Boecio y Fray Luis encontraron consuelo no es sino un figmento de la imaginación del cerebro humano. (El Nobel portugués se decía ateo, pero por las conversaciones que tuve con él, supe que era proclive a apasionadas búsquedas espirituales, justo como el poeta que nos ocupa en estas páginas.)

En este conmovedor segmento de *Sínsoras* el autor reescribe la gran tradición contemplativa del cielo estrellado que lo precede: recordemos a Boecio (*De consolazione philosophiae*), a Ibn Gabirol (*Keter Malkut* o *Corona real*), a Fray Luis de León, que cantó en su “Noche serena” al “templo de claridad y hermosura” del cielo constelado. Ya en nuestros días, Ernesto Cardenal se declara un enamorado de la astrofísica, de los enigmas de Stephen Hawking, de Heisenberg y de Neils Bohr. Entre los observadores puertorriqueños del cielo, Edwin Reyes, otro admirador de Hawking, se adelanta a Vega al dolerse de que “el universo es un acto de fe”.⁹ Pero nuestro poeta ni siquiera mira las estrellas, sino a los modestos observadores de las estrellas, haciendo caso omiso al perfecto movimiento acompasado de los astros.

En un conjunto de poemas de reconocible tono borgeano, el protagonista poético examina la vida prosaica —o bien, trágica— de

⁹ “Reflexiones de un isleño”. *El harpa imaginaria*. San Juan: Editorial UPR, 1998. 141-142.

los astrónomos. Cornelio Agripa mendiga en Grenoble; Copérnico es un canónigo que cobra impuestos “en el cielo grisáceo de Polonia” (105); Giordano Bruno, que postuló la infinitud de los mundos, muere en la hoguera una tarde sin brisa que le prolongó el suplicio; Galileo, que nos acercó el cielo gracias al “cuenco convexo / de un vidrio de Murano” (109) vive su domesticidad rutinaria junto a Marina Gamba, “que lo llenó de hijos y deberes” (109). Kepler, por su parte, es recordado como “el hijo de la bruja” y “el nieto del vientro” (111) y Newton inventa un cielo triste donde los astros se rozan para alejarse uno del otro “entre desconsolados aerolitos” (117). Fue otro ser ruin que “medró a gusto / al amparo de su noche estrellada” (18). En la sala de autopsias, Einstein termina por ser “un muerto cualquiera” (123), mientras que Hawking, su doblado cuerpo “casi S” (125) es un “inmóvil astronauta” (126).

El emisor de los versos escarba inútilmente dentro del hueco vacío de la cabeza de sus astrónomos para dar con el Paraíso estelar perdido. Busca afanosamente el misterio último que Kepler oculta “en su cráneo magnífico” (113), y que Hawking alberga en su cerebro enfermo y en “sus neuronas asediadas” (125). Cuando abren el cráneo de Einstein descubren otro tenebroso *black hole*: “abier-to y mondo, / a manera de tiesto sembrado de ecuaciones” (123), “hurgaron hurgaron hasta el fondo: / y no hallaron ni sombra de la célula / que pudiera alojar el universo” (123). Nada: “solo pregunta y hueco” (114).

El vacío oscuro parece intimidante, no cabe duda, pero he aquí que nos devuelve a la poesía, el verdadero *leit motiv* de José Luis Vega. El poeta sabe que no puede atrapar las estrellas —otras *sínsoras* celestes— en el hueco cerebral de sus melancólicos inventores del cielo. ¿Qué encuentra en la oquedad negra de sus cabezas? La sombra, donde único puede nacer la poesía. Esta surge incólume del fondo oscuro del poemario —es la única realidad alcanzada— y ella sola basta. El astrónomo Hawking, alter-ego del poeta, abandona su cuerpo inmóvil y emprende viaje “a su cielo interior”. Atraviesa techumbres, estrellas, galaxias, hasta que “el sonoro hoyo negro

en la boca del mirlo / lo despierta en un agua de nonato esplendor” (126). Triunfa el mirlo oscuro de la poesía, que hay que buscar precisamente en lo hondo. Tomemos nota de que el vacío negro no equivale sin más a la náusea existencial del descreyente. Tiene su júbilo secreto: solo a partir del vacío el poeta, nuevo Hacedor, saca sus mundos poéticos de la nada. Es decir, escribe poesía. Su vacío oscuro es, irónicamente, su magistral página en blanco.

Todo poeta es un semidios. Cumple recordar el Génesis I: “La tierra estaba confusa y vacía y las tinieblas cubrían la haz del abismo”. Dios crea a partir del *agujero negro* de la nada. Otro tanto nuestro poeta, que en el citado poema “La oscuridad” celebra la afortunada conjunción de la tiniebla y el vacío, donde nace el verso: “Cuando cierro los ojos la recubro / en medio de la luz ofusadora, / vuelve toda, como el día inicial, perpetuo amor, desnuda, / a los brazos vivientes del vacío. / Y entrambos me engendran otra vez”. Renace el hombre como poeta, justamente porque hace nacer el poema del vacío fecundo y de la tiniebla primigenia.

Recordemos cuando el emisor de los versos navegaba sobre el “agua negra” de la bahía de la Parguera: “si un caronte la surca con su barca, / ocurre que lo oscuro se ilumina, y el vacío / revela su materia incandescente” (12). Del agua vacía ha surgido el poema “La Parguera”, súbitamente encendido, como los organismos luminiscentes de las aguas.

Al poeta le era necesario el vacío oscuro para poder engendrar en él sus mundos nuevos. Con sus ritmos pone sordina a nuestra razón crítica para convocarnos a un universo interior tan inaudito como otrora las *sínsoras* del Mar Océano, donde Palés es Pessoa y ambos son José Luis Vega, donde las sirenas legendarias son *putas*, donde el Dios de Galileo es “artesano del agua, / amigo del laúd” (109); donde la muerte es erotizada y donde los versos nacen del fondo hueco de los cráneos de los inventores del cielo. El poeta ha intuito la unidad esencial del universo. Todo, atroz o magnífico, es capaz de danzar al unísono y de ser enaltecido por la belleza sin par de la poesía. Vega ha logrado crear de la nada oscura “otros puertos

translúcidos, sin nombre” para sus sínsoras (17); y ha inscrito al fin en el verso su inasible “país por inventar” (10).

Nuestro autor, que hace mucho describió su alma como “una gema de luz engastada en tristeza”, accedió al gozo supremo de “invencionar las nubes” y de “clavetear de pájaros el cielo”.¹⁰ En el poemario que hoy celebramos José Luis Vega ha sacado a flote unas *sínsoras* de fantasía por las que habremos de navegar a lo largo de muchos años.

¹⁰ “Arte poética”. *Ventana* 6 (abril-mayo 1973): 15.

MERCEDES LÓPEZ-BARALT

LAS SORPRESAS DEL *PERITO EN LUNAS*:
ORALIDAD Y PASIÓN EN UN LIBRO
PREMEDITADAMENTE CULTO

Miguel Hernández se estrena como autor con un primer libro poco apreciado por la crítica y menos disfrutado por sus lectores. Injustamente. Me refiero al *Perito en lunas*, cuyo hermetismo mereció de Juan Guerrero Zamora, en su momento, el epíteto de “momia de buen parecer” (37), y el destierro —las palabras son de Agustín Sánchez Vidal— “al purgatorio de los especialistas” (*Miguel Hernández, desamordazado y regresado* 49). El mismo Vicente Aleixandre, tan amigo y admirador acérrimo del poeta, en carta del 31 de julio de 1948 a su viuda, Josefina Manresa, al hablarle del libro le dice que “no tiene demasiada importancia porque es de lo más flojo de Miguel” (304). El silencio crítico en torno al poemario movió a su autor —poco ducho en sutilezas sociales— a escribirle a Lorca, con un reclamo resentido:

Perdone. Pero se ha quedado todo: prensa, poetas, amigos, tan silenciosos ante mi libro tan alabado —o mentirosamente, como dijo— por usted la tarde aquella murciana, que he maldecido las putas horas y malas en que di a leer un verso a nadie. Usted sabe bien que en este libro mío hay cosas que se superan difícilmente y que es un libro de formas resucitadas, renovadas, que es un primer libro y encierra en sus entrañas más personalidad, más valentía, más cojones —a pesar de su aire falso de Góngora— que todos los

de casi todos los poetas consagrados, a los que, si se les quitara la firma, se les confundiría la voz (Hernández 2306-2307).¹

Lorca, quien al parecer nunca lo apreció de veras, como lo sugiere Ferris en su biografía, le contesta parco: “No se merece *Perito en lunas* ese silencio estúpido, no. Merece la atención y el estímulo y el amor de los buenos. Eso lo tienes y lo tendrás, porque tienes la sangre de poeta [...]” (Ferris 145). Hay que reconocer que Federico fue generoso, dado el insulto generalizado de la carta de Miguel, que apuntaba como flecha a su propia poesía.

“Aire falso de Góngora”... Mucha miga tiene la frase. Desde luego, hay que admitir de entrada que se trata de un libro culterrano en el que son visibles las huellas del centenario de Góngora, que aglutinó en su homenaje a los que luego conoceríamos como poetas de la Generación del 27. Pero el gongorismo que hace difícil el libro no es una cuestión de moda o vanidad: se trata, como lo ha visto Sánchez Vidal, de un aprendizaje. Si Miguel pretende convertir lo cotidiano en tema poético, debe armarse de “un arsenal metafórico” (Sánchez Vidal “Introducción” 32).² Propone más el citado estudioso. En primer lugar, que “el cúmulo de referencias cruzadas” del *Perito en lunas* “nos muestra un auténtico alarde de puesta al día por parte de Miguel Hernández”, que en el fondo quiere demostrar que está lejos de ser un simple pastor, como lo calificó Ernesto Giménez Caballero en la entrevista de 1932 que le publicara en el *Robinson Literario* de Madrid (Sánchez Vidal *Miguel Hernández, desamordazado y regresado* 55). En segundo lugar, que bajo el gongorismo subyace el ultraísmo vanguardista (Martín

¹ A lo largo del ensayo citaré al poeta por los tres volúmenes de la edición crítica de su obra. La numeración es sucesiva del primer volumen al último.

² Sánchez Vidal ha explicado que Miguel Hernández tiene dos etapas experimentales, que van consolidando su oficio de poeta: los años de composición del *Perito en lunas*, en los que aprende a dominar la imagen insólita, y los de la apropiación del verso libre, que le viene de Vicente Aleixandre y de Pablo Neruda (*Miguel Hernández, desamordazado y regresado* 51).

27). Por su parte, Concha Zardoya, en el primer ensayo crítico importante sobre el poeta, apunta con admirable compasión al factor humano y social que late detrás del extraño volumen: “Cuando Miguel escribe este libro está superando una tragedia: la del poeta sin cultura que aspira a las formas más elevadas del pensamiento y del arte. Ningún crítico ha advertido en este libro lo que hay en él de drama humano. Si hubieran visto la casa en que vivió Miguel, habrían comprendido esta su primera reacción contra el estiércol que le rodeaba”. Y para apoyar su opinión, da a la luz por primera vez una prosa de Miguel escrita durante esos años, titulada “Miguel y mártir”, que comienza: “¡Todos! los días elevo hasta mi dignidad las boñigas de las cuadras del ganado, a las cuales paso la brocha de palma y caña de la limpieza...” (*Zardoya* 244). Se trata de “la utilización de la poesía como una redención, como defensa protectora de su condición social”, dice Sánchez Vidal (*Miguel Hernández, desamordazado y regresado* 47).

Las fuentes del primer poemario de Miguel Hernández son varias. La más visible es la de Góngora, aunque tampoco podemos olvidar las greguerías³ de Ramón Gómez de la Serna, publicadas a partir de 1918, ni la aparición en 1922 de *Trilce*, el libro vanguardista de César Vallejo. El poemario consta de breves acertijos barrocos, sobre los que Gerardo Diego —y lo cita Sánchez Vidal— una vez sentenciara: “No creo que haya un solo lector, que los hubiera en 1933 tampoco, capaz de dar la solución a todos los acertijos poéticos que propone” (“Introducción 33). Lo que nos lleva a otra de sus posibles fuentes, notada por Luce López-Baralt en un ensayo de 1978: la de los *Poemas arabigoandaluces*, una muestra de la lírica que llegara a su plenitud durante el Califato de Córdoba en el siglo X de nuestra era, publicada por Emilio García Gómez en 1930. Como lo indica el arabista en su prólogo a la edición de 1940, se trata de breves poemas en los que predomina el acertijo al revés, pues describen con una proliferación de ingeniosas

³ Se trata de metáforas con humor surrealista, aunque según la famosa frase de Gómez de la Serna, la greguería es “lo que gritan las cosas”.

metáforas al objeto nombrado en el título.⁴ La citada estudiosa propone estos poemas como fuente importante para el *Perito en lunas*, según lo fueron para el *Diván del Tamarit* de Lorca. Con el centenario de Góngora, lectores y poetas se habían sensibilizado al problema de la imagen; de ahí el éxito de la edición de García Gómez. Lo que nos lleva a otra fuente importante del poemario de Miguel, la tradición oral de la adivinanza. Porque los poemas del *Perito en lunas*, publicados inicialmente sin título, constituyen verdaderos acertijos. Hoy sabemos que el poeta le dictó a un amigo que no entendía el libro, para ayudarlo, los títulos que conocemos. Lo explica Aitor L. Larrabide: “Los títulos de los poemas fueron escamoteados en la primera edición y si se conocen se debe, una vez más, al azar, gracias que un amigo del poeta, Federico Andreu Riera, facilitó a Juan Cano Ballesta, a principios de los años sesenta, los títulos que el propio Miguel Hernández anotó en un ejemplar que le regaló” (“Perito en lunas grises y azules”).

Perito en lunas: sugerencias de vanguardia, autorreferencialidad, irracionalismo verbal y poesía pura se entrecruzan en las dos voces del título del libro. La primera, de resonancias tecnológicas y modernas; la segunda, alusiva al símbolo más frecuentado para nombrar la inspiración poética. *Luna* también apunta al carácter literario, hermético, del libro, que parte de lo cotidiano para sublimarlo hasta el punto de impedir que el lector lo reconozca. El título inicial del libro fue *Poliedros*, alusivo a su carácter facetado, y Sánchez Vidal nos explica que, por la semejanza fonética entre *luna* y *lana*, el título definitivo alude a la problemática vocacional del poeta, a su deseo de serlo frente a la dura realidad de ser pastor (“Introducción”). Por otra parte, la palabra *perito* aplicada a *lunas* traduce en la afirmación rotunda de que ya es poeta con mayús-

⁴ Valgan tres ejemplos: “Es una envoltura formada por dos piezas tan unidas, que es lindo de ver; parecen los párpados cuando se cierran en el sueño” (“La nuez”); “Ceñido por el caparazón de su pecíolo, parece un rojo corazón de cordero entre las garras de un buitre” (“La berenjena”); “El estanque tenía la figura de una pupila azul, donde el negro era la niña” (“El nadador negro”).

culas (experto en inspiración), aunque la frase también aluda —lo afirma Sánchez Vidal (*Miguel Hernández, desamordazado y regresado* 797)— al pastor (imagino que por ser experto en los ciclos de la naturaleza).⁵ Sin olvidar el factor biográfico: una de las chicas que le gustaban a Miguel, María Cegarra, era “perito químico”; puede haber aquí un guiño para ella. Cabe añadir que esta yuxtaposición de voces en el título, de campos semánticos tan distantes (uno poético, otro profesional), apunta tanto al mestizaje retórico que caracteriza a nuestro poeta (en el *Perito* los polos opuestos se dan la mano, como en el caso del prosaísmo con el gongorismo), como al irracionalismo verbal de las vanguardias, con sus imágenes visionarias, como *nácar hostil*, *remo exigente*, *viento bronceado de vaivenes*...⁶

El prólogo del libro, escrito en la prosa imposible de Ramón Sijé, parece proponer que Miguel ha llegado a puerto como poeta tras trascender la etapa pastoril y —curioso que lo admita un poeta ultracatólico como él— la etapa religiosa, que nos remite a la poesía pura del abad francés Henri Brémont, autor de *Prière et poésie: de la poésie pure* (1926).⁷ El epígrafe de Valéry —*Je m'enfonce au mépris de tant d'azur oieaux* (“Me sumerjo en

⁵ Miguel se había autodenominado en una de sus prosas como *lunicultor*, neologismo que anticipa el título del libro que nos ocupa. En una prosa temprana —“YO: la madre mía”— pide que lo dejen “aprender el arte de pescar estrellas; aunque nadie sepa que soy lunicultor” (Hernández 2073).

⁶ En su *Teoría de la expresión poética* (1952), Carlos Bousoño distingue la imagen tradicional de la visionaria, aquella que compara los dos planos (el real y el imaginario), no por semejanza, sino por el efecto común que ambos producen en el lector. Otra vertiente de la imagen visionaria está en la adjudicación de un adjetivo imposible a un sustantivo. Es el caso de los ejemplos que he traído a colación aquí.

⁷ En Francia la poesía pura la abrazan Brémont y Paul Valéry; en España, Juan Ramón y Jorge Guillén. En carta de 1926 a Fernando Vela, Guillén cuenta que Valéry afirmaba que la poesía pura es simple “químicamente”, y que consiste en lo que queda en un poema tras haber eliminado todo lo que no sea poesía. Ver Gerardo Diego: *Poesía española: antología 1915-1931* (197).

el desprecio de tantos pájaros azules”, mi traducción)— afirma la ruptura con el modernismo dariano, en su rechazo de su emblema mayor, el cisne,⁸ y de su color-bandera, el azul. El poeta ahora está en otra etapa, vanguardista y barroca.

Según Jorge Urrutia y Leopoldo de Luis, el *Perito en lunas* se compone de “una serie de cuadritos barrocos donde el poeta hace poético inventario de su entorno” (23). Aunque lo cotidiano resulta el referente más visible del libro (el gallo, la palmera, el naranjo, el pan, la granada, el barbero, el panadero, la lavandera, la monja repostera, la oveja, el azahar), en él también asoma lo trágico (el suicidio, la violación, el crimen) y aun lo escatológico (el retrete). Incluso la sexualidad, motivo de dos poemas que comparten título. Y no falta el humor: en la octava titulada “Barril y borracho”, el poeta describe el caminar vacilante del beodo con una metáfora que no tiene pérdida: “equivocando pies, consulta esquinas” (Hernández 264).

Es evidente que la luna rige el horizonte del libro, lo que vincula a Miguel con el panteísmo mítico lorquiano, en el que el astro nocturno reina. Pero ya no se trata de la luna maligna de Lorca, sino del emblema de la poesía. Como ya vimos, Sánchez Vidal lo explica: Miguel se entrega a su oficio para sublimar su triste realidad cotidiana. La disyuntiva otorga título al libro, y se refleja en la octava “Horno y luna”. O la hogaza de pan (de su vida de pastor), o la luna lejana e intocable: su vocación de poeta (“Introducción” 33). Se refiere a estos versos:

Una imposible y otra alcanzadiza,
 ¿hacia cuál de las dos haré carrera?
 Oh, tú, perito en lunas; que yo sepa
 qué luna es de mejor sabor y cepa (Hernández 266).

⁸ Este motivo poético, que se remonta a un poema de Horacio en el que el poeta se transforma en cisne, viene de la “Symphonie en blanc majeur” de Théophile Gautier, que lo emplea como emblema del parnasianismo. Darío lo hereda, para remozarlo en sus *Prosas profanas* como divisa del modernismo en su poema “Blasón”.

El conflicto vocacional no es nuevo en Miguel; baste recordar un poema temprano, hermoso en su sencillez juanrramoniana:

En cuclillas, ordeño
una cabrita y un sueño.

Glú, glú, glú,
hace la leche al caer
en el cubo. En el tisú
celestes va a amanecer.
Glú, glú, glú. Se infla la espuma,
que exhala
una finísima bruma.

(Me lame otra cabra, y bala).

En cuclillas, ordeño
una cabrita y un sueño (Hernández 118).

Ambos poemas se rigen por la ecuación lana-luna, aunque en el que acabo de citar esta no se hace presente de manera visible, sino que la sugiere la palabra *sueño*, que convoca la noche y con ella el astro nocturno.

Pero más allá de la luna, otros mitos irrumpen en el poemario. Uno, cultural (el toro de España), y otros, bíblicos. Es el caso de la Virgen y la serpiente, en un contexto escatológico y blasfemo. Una de las octavas degrada la iconografía de la Inmaculada Concepción al asemejar a María con la taza del retrete: ambas tienen serpiente (la primera, porque la pisa; la segunda, porque recibe las heces que tienen su forma).⁹

⁹ Ver en la edición crítica la nota correspondiente al poema. Otro elemento vincula a la Virgen con la taza del retrete: su blancor marmóreo recuerda la luna que pisa María, y en la que se enrosca la serpiente.

(Retrete)

Aquella de la cuenca luna monda,
 sólo habéis de eclipsarla por completo,
 donde vuestra existencia más se ahonda,
 desde el lugar preciso y recoleto.
 ¡Pero bajad los ojos con respeto
 cuando la descubráis quieta y redonda!
 Pareja, para instar serpientes, luna,
 al fin, tal vez la Virgen tiene una (Hernández 265).

Esta viñeta puede leerse como la versión poética de la celebrada fotografía vanguardista del norteamericano Edward Weston, esposo de Tina Modotti, que conoció a Miguel en el contexto de la guerra civil, cuando andaba de compañera sentimental del italiano Vittorio Vidali (mejor conocido como el comandante Carlos). Me refiero a “Toilet-1925” (“Retrete-1925”), que le otorga a la taza una sorprendente dimensión escultórica. En cuanto a la desacralización de la Virgen, no se trata de una novedad para Miguel. Sánchez Vidal la ha encontrado en la novela inconclusa del poeta, *La tragedia de Calisto*, cuyo protagonista “adora a María —más a lo demonio que a lo ángel—”, y en su imaginación la codicia preguntándose: “¿En qué lugar del cielo tiene la Virgen su retrete?” (*Miguel Hernández, desamordazado y regresado* 63).

Es innegable que estamos ante un libro muy complejo, no solo en lo que concierne a la forma (imágenes insólitas, hipérbaton gongorino) y a algunos de sus temas (cultos, mitológicos), sino también, como hemos visto, a una intertextualidad riquísima. El poeta está haciendo alarde de su dominio poético; en el fondo, de lo que ha aprendido recientemente. Por ello se inicia con un libro insistentemente culto. Y así fue recibido por la mayoría de los lectores. Pero sucede que Miguel es mucho Miguel, y cuando tituló un poema posterior como “Me sobra el corazón”,¹⁰ no exageraba.

¹⁰ Se trata de un poema que pudo haber firmado Vallejo. Basta con citar sus primeros versos: “Hoy estoy sin saber yo no sé cómo, / hoy estoy

Hoy sabemos que la pasión torrencial es uno de los rasgos diagnósticos de su poesía. Por lo que no puede faltar en este poemario erudito.

Procedamos, pues, a constatar la presencia de la emoción en el *Perito en lunas*. Para lo cual debo abordar dos poemas de títulos simétricos, dedicados al tema sexual: “(Sexo en instante, 1)” y “(Sexo en instante, 2)”.¹¹ Dicha insistencia tiene que ver con lo que Eutimio Martín (2010) llama la miseria afectiva de Miguel (el padre no lo quería y lo maltrataba; sus amores fueron desgraciados; en el caso de Josefina por las separaciones de guerra y cárcel y en el de Maruja Mallo porque esta lo abandonó muy pronto). Dicha miseria afectiva también es miseria erótica, porque con Josefina convivió solo unas semanas después de casado y su amorío con Maruja fue muy breve. De manera que la insistencia en el sexo se debe a que está viviendo un período de ayuno forzado. El primer poema trata de manera enigmática un tema tabú para la poesía de entonces, la masturbación,¹² de la que da indicio el punto de vista de primera persona singular que abre el primer verso (“recupero”), alusivo al acto solitario, y la palabra “morena”, que solo puede cualificar a la carne, a la piel.

(Sexo en instante, 1)

A un tic-tac, si bien sordo, recupero
la perpendicular morena de antes,
bisectora de cero sobre cero,

para penas solamente, / hoy no tengo amistad, / hoy sólo tengo ansias
/ de arrancarme de cuajo el corazón / y ponerlo debajo de un zapato”
(Hernández 531).

¹¹ Los paréntesis que enmarcan cada título en la edición crítica citada son alusivos al hecho de que los títulos no constan en la edición príncipe. Lo que abona a la función oral de adivinanza de los poemas de un libro tan culto como *Perito en lunas*; evidencia del sempiterno mestizaje retórico del poeta.

¹² En Puerto Rico, Luis Palés Matos se anticipaba a la poetización del tema prohibido, en un poema de 1917 sobre el autoerotismo femenino, “Las voces secretas”. Pero Miguel tiene muy cerca el famoso antecedente pictórico de Salvador Dalí, el lienzo *El gran masturbador*, de 1929.

equivalentes ya, y equidistantes.
 Clama en imperativo por su fuero,
 con más cifras, si pocas, por instantes;
 pero su situación, extrema en suma,
 sin vértice de amor, holanda espuma (Hernández 257).

El *tic-tac* alude al ritmo mecánico del movimiento de la mano; la *perpendicular morena* a la carne en erección, que asume tal posición en relación al cuerpo; las voces *imperativo* y *extremo* apuntan a la inminencia del orgasmo, que estalla en la expulsión del semen; fluido que culmina no solo el acto, sino el poema, convirtiéndose, a la vez, en espuma y en el finísimo encaje de las sábanas de Holanda. Las metáforas científicas son exitosamente arriesgadas: la geométrica (*perpendicular morena*) alude al falo y la matemática a los testículos (*bisectora de cero sobre cero, lequivalentes ya, y equidistantes*); igual lo es otra exquisitamente modernista: *holanda espuma*. Aquí el verbo es “espumar” y su predicado “holanda” o encaje. Y aunque el poema resulta más ocurrente que bello, su intención lírica late en el epígrafe de Guillén, unos versos del “Pasma del amante”, que al describir a la elusiva musa, sugieren elocuentemente la soledad de su autor. El poema comienza así: “¡Hacia ti que, necesaria, / aun eres bella! (Blancura, / si real, más imaginaria, / que ante los ojos perdura / luego de escondida por / el tacto. Contacto. ¡Horror!¹³ Y es que el sentimiento que subyace en “(Sexo en instante, 1)” no está muy lejos del que expresa uno de los sonetos de *El rayo que no cesa*: “Garza es mi pena, esbelta y triste garza, / sola como un suspiro y un ay, sola, / terca en su error y en su desgracia terca” (Hernández 498).

Si bien es ingeniosísimo este poema cuyo descarado humor pone un discreto velo a la precariedad afectiva del poeta, me interesa más el segundo poema; para mí, el más lírico del libro. No solo por su belleza y su intensa sensualidad, sino porque nos permite desechar la interpretación más generalizada del poemario,

¹³ El poema pertenece a *Cántico*, cuya primera edición es de 1928.

que lo califica de frío. Si en el caso de Góngora, desdeñado por la misma razón, los versos que describen a la bella Galatea del *Polifemo* nos revelan a un poeta ardiente y apasionado, lo mismo pretendo probar con el poema que reproduzco a continuación, en el que la melancolía se abraza con el anhelo (lo que en inglés se nombra con una extraordinaria palabra: *longing*), para terminar afirmando la imposibilidad de rendirse. Aquí el poema:

(Sexo en instante, 2)

¡Al polo norte del limón amargo
desde tu arena azul, cociente higuera!
Al polo norte del limón subiera,
que no a tu sur, y subo sin embargo.

Colateral a tu almidón, más largo,
aquél amaga de otra y una esfera.
A dedo en río, falta anillo en puente:
¡cómo he de vadearte netamente! (Hernández 257-258)

Comencemos con la confesión del lector honesto: a primera vista no entendemos nada. Pero si el poema nos gusta (segunda confesión: a mí me sucedió desde el principio), algo hemos captado, aunque sea a nivel inconsciente. Lo mismo sucede con el Vallejo de *Trilce*, que ofrece poemas misteriosísimos como aquel que termina: “Acoraza este ecuador, Luna”, y que, sin embargo, nos agarra sin soltarnos. Ahora bien, ¿cómo saber cuál es la interpretación correcta de un poema? Lo primero, reconocer que no la hay. Solo existen las interpretaciones posibles. El criterio esencial para saber si nuestra interpretación es legítima está en que el texto la permita. Pero, ojo con las vanguardias (y este es el libro más vanguardista de Miguel): hay versos y pasajes que no se rinden a la interpretación, y así suelen quererlo los poetas que viven esta etapa de desafío a la lógica.

La edición de Sánchez-Vidal y Rovira ofrece una interpretación de muchas de las octavas del *Perito en lunas*, como lo hiciera Dámaso Alonso con los versos del *Polifemo* y las *Soledades* de

Góngora. En este caso se deben a Sánchez Vidal, lo que se infiere de una advertencia de la página 787, que refiere al curioso lector a las explicaciones más detalladas de su edición de 1976 del *Perito*. Su consulta —utilísima— es indispensable, pero debe ser posterior a nuestra lectura minuciosa del poema, porque el placer de hacerlo nuestro, verso a verso, es irrenunciable. Por otra parte, en el caso de “(Sexo en instante, 2)”, propondré una interpretación muy distante de la del distinguido estudioso.

El poema, que muestra la estructura general de las viñetas del poemario —octavas reales (ocho versos endecasílabos) divididos en dos estrofas—, comienza con alegorías frutales que se remontan al Arcipreste de Hita, quien, en el *Libro de buen amor*, nombró a los protagonistas de uno de sus pícaros relatos, doña Endrina (ciruela, que, abierta, alude al sexo femenino) y don Melón (que evoca el refrán “en el melón y el casamiento, todo ha ser acertamiento”).¹⁴ Me parece plausible entender en el limón, con su redondeada forma que culmina en una ligera punta, una alusión al pecho femenino. En cuanto al higo, en su nota al poema Sánchez Vidal propone que cerrado parece un testículo, y abierto sugiere el sexo de la mujer. Coincido con él, pero no tanto con su interpretación de que aquí la higuera y el almidón aluden al falo. Intentemos, pues, descifrar el acertijo.

Antes de entrar en materia, me parece importante recalcar el protagonismo del tú en el poema: **tu** arena azul, **tu** sur, **tu** almidón, vadearte (mis énfasis). El tono de intimidad que logra el punto de vista de la segunda persona implica un diálogo con la mujer. Ella es “la cociente higuera” que el poeta no podrá “vadear netamente”, y la dueña de la falda metonimizada como “tu almidón”. En este tono está una de las claves de la emoción que produce el texto. Veamos.

La voz lírica comienza con un exaltado reclamo de tomar un fruto, que resulta amargo por imposible. El *limón* está en el *polo norte*, es decir, alto, inaccesible en el árbol que de pronto se torna

¹⁴ Ver María Rosa Lida de Malkiel (39).

higuera. Los ecos bíblicos no se hacen esperar: en el evangelio de San Marcos, Cristo maldice dicho arbusto, cuando, saliendo de Betania, hambriento, lo ve sin fruto, porque no era tiempo de higos: “Entonces Jesús dijo a la higuera: ‘¡Nunca jamás nadie coma de tu fruto!’ Y lo oyeron sus discípulos” (Biblia Editorial Regina, San Marcos 11-14). Poco más tarde, al pasar por el mismo lugar, Pedro le dice: “Rabí, he aquí que la higuera que maldijiste se ha secado” (Biblia Editorial Regina, San Marcos 11-21). Miguel, que tenía tan cercana la formación religiosa de su primera juventud, no podía desconocer la parábola, que, como intertexto del poema, sugiere que la fruta que anhela la voz lírica es fruta prohibida.

El verbo —*subiera*— aparece tarde, en la tercera línea, tardanza que implica la dificultad de la empresa que asume el poeta¹⁵ al intentar robar el fruto, inaccesible por maldito y alto. La palabra *desde* apunta a su esfuerzo; debe escalar a la amada como si de un árbol se tratara, desde la tierra misma en la que afinsa sus raíces hasta el tope de su fronda.¹⁶ Dificultad subrayada con la súbita transformación del limonero en *higuera*, lo que hace más elusivo aún al anhelado fruto. Lo que evoca otro refrán: “no pedir peras al olmo”, que en nuestra lengua se ha reformulado como “no pedir peras al imposible olmo de la realidad”. La estructura del árbol prohibido —que asume la dimensión mítica de Dafne, la mujer-árbol— está claramente dibujada en los primeros dos versos: *desde tu arena azul* alude a la tierra seca que sustenta al árbol, azul por la sombra que proyecta en ella; *cociente higuera* apunta a la fronda cargada de frutos, *al polo norte del limón amargo* al tope del árbol,

¹⁵ Sé que se trata de la voz lírica, pero me permito la licencia de nombrarla como *el poeta* por el aliento personalísimo de los versos de Miguel.

¹⁶ En una reseña sobre *Residencia en la tierra* (1935), Miguel expresa su pasión por el reciente libro de Neruda declarando que le dan ganas “de trepar hasta la copa del pino más dificultoso y alto” (*El Sol*, Madrid, 2 de enero de 1936; lo cita Ferris 83). Hay que añadir que el arquetipo de la mujer-árbol es antiguo, y data de la mitología clásica, en la que a Dafne le crecen ramas. En la poesía puertorriqueña contemporánea tenemos el caso de la musa de Palés, Filí-Melé, que se convierte en isla, en nave, en árbol...

con el fruto más apetecible. También hay que notar que *cociente* se refiere al hecho de que la higuera está en ebullición, cargada de frutos maduros. Lo que sugiere que el tú femenino al que se refiere el poema está listo para el amor. Pero no quiere (de ahí el *limón amargo*) o no puede, por las restricciones sociales de la cultura provinciana, darle paso.

Aunque los higos de la cociente higuera podrían recordar los testículos colmados de semen, y el azul de la arena, el color de los higos/testículos (esta equivalencia no es infrecuente en la poesía hernandiana), insisto en que aquí la higuera está asociada a la mujer, porque un reclamo tan transido de pasión no lo va a hacer el poeta hablándole a sus propios genitales en segunda persona y con la urgencia de los signos de exclamación. He dicho mujer, y otros pasajes de Miguel parecen apoyar mi interpretación: unos versos del *Cancionero y romancero de ausencias*: “Como la higuera joven / de los barrancos eras. / Y cuando yo pasaba/sonabas en la sierra” (Hernández 689) y la metáfora de un boceto del *Perito en lunas*, citado por Carmen Alemany: “tu sexo como un higo entreabierto” (26). La “ODA... a la higuera” (del primitivo *Silbo vulnerado*) comienza describiendo los higos como “abiertos, dulces sexos femeninos”, para luego asediar a la “higuera de pasiones”, a la que el poeta apostrofa así: “¡Oh meca! de lujurias y avisperos”. El fruto lo incita, y se decide a tomarlo, pero con una condición misteriosa, que recuerda el enigmático final de la octava que nos ocupa: “Al higo [...] voy, pero sin pasar de mi cintura” (Hernández 403-404). Es decir, sin traspasarse.

Pero continuemos con la primera estrofa, cuyos últimos dos versos explicitan el tema del poema, la frustración sexual masculina. Lo que lo vincula, por supuesto, a “(Sexo en instante, 1)”, en el que el autoerotismo sustituye al sexo de pareja. “Al polo norte del limón subiera, / que no a tu sur, y subo sin embargo”: el poeta se conforma con acariciarle los senos a la amada, sin invadir el sur de su cuerpo, protegiendo así, pese a su deseo (*sin embargo*), su guardada virginidad.

Los dos primeros versos de la segunda estrofa sugieren que el poeta quiere estrechar su cuerpo contra el de la mujer anhelada, lo que ha de provocarle una erección. *Colateral a tu almidón*: contiguo a tu falda (doble metonimia: falda = sexo de mujer, almidón = falda), su pene se hará *más largo*, mientras *aquel* (*tu almidón*, ahora en el sentido de falda) *amaga* (encubre, oculta) a la *otra y una esfera* (la esferas de tu sexo / vulva, y al hacerlo, lo separa del mío / testículos). Aunque la ambigüedad de la frase *de otra y una esfera* podría llevarnos a pensar en el sexo femenino y el reloj, que marca la espera del poeta. *Amagar* también tiene el sentido de estar a punto de manifestarse, sin hacerlo aún. En este sentido, es muy frecuente en el lenguaje coloquial decir: “Hay amagos de lluvia”. De lo que resultaría aun otra connotación para el verso: la inminencia de una lluvia seminal, por el contacto entre los cuerpos. Hay que añadir que la palabra *colateral* suele emplearse para aludir a las naves o altares, que están a uno y otro lado de otro principal. Ello refuerza el sentido de separación de ambos sexos, masculino y femenino, por la falda, que asume entonces una dimensión cuasirreligiosa, de salvaguardar y proteger el sexo femenino de los avances agresivos del varón. Estos versos recuerdan otros, un tanto procaces, de una guaracha caribeña: “cómo goza el pantalón, / cuando baila con la saya”. Por cierto, Lorca abona a mi interpretación del almidón como metominima para la falda, a su vez metonimia para la amada. Me refiero a unos versos del “Romance de la luna, luna”. La luna “lúbrica y pura” seduce y a la vez frena al niño sonámbulo, afiebrado, y le pide que no pise su “blancor almidonado”, es decir, su falda resplandeciente.

El poema termina con una clara alusión al coito deseado, pero imposible: el anillo como vagina, el dedo como pene. “A dedo en río, falta anillo en puente”: el poeta entrelaza dos metáforas de interdependencia, anillo en dedo y puente en río, para aludir a la necesidad tan humana del sexo que se le rehúsa. Dicho esto, hay que admitir que el final es hartamente ambiguo. “¡Cómo he de vadearte netamente!” puede leerse de dos maneras contundentemente con-

tradictorias. La primera: “Ya verás cómo voy a asediarte hasta rendirte!” o, para decirlo con una frase castiza, “¡Y lo que te rondaré, morena!”; la segunda: “¡Cómo es posible amarte sin tocarte, sabes que no voy a poder!”. Prefiero la segunda, por supuesto. Para mí, el poeta expresa la imposibilidad de *vadear* (caminar la parte llana de un río sin sumergirse, ya sea a pie o a caballo) este río imposible de la amada, es decir, de rodearla, rondarla, frecuentarla “sin mojarse”, sin penetrarla, sin orgasmo. Y por si no quedase clara la cuestión, añade *netamente*, es decir, limpiamente, sin mancharla. He dicho *rondar*, lo que me recuerda el “Romancillo de mayo” de *El labrador de más aire* de Miguel, que con tanta alegría canta Serrat, y que dice que en la primavera, el amor, que campea por sus respetos, “ronda mozas en el baile / y en el aire ronda faldas” (Hernández 1648). De nuevo vemos la falda como metonimia del sexo femenino.

Pero el comentario minucioso no aclara el título, cuya efectividad es evidente en el primer poema, en torno a la masturbación (sexo en un instante, sin cortejar a la amada), pero no en el segundo. Propongo una interpretación —provisional, como lo son todas— para el sentido del *instante* en el segundo poema: podría quizá referirse a la erección, momentánea por el impedimento de la falda y la castidad de la amada. “Te me mueres de casta y de sencilla”, le dijo Miguel a Josefina, la dulce novia provinciana, en uno de los sonetos de *El rayo que no cesa*, que termina afirmando el celo con que la muchacha guarda su virginidad: “Y sin dormir estás, celosamente, / vigilando mi boca ¡con qué cuidado! / para que no se vicie y se desmande” (Hernández 499).

El lirismo de “(Sexo en instante, 2)” se apoya en varios elementos: la segunda persona, cuyo *tú* supone de inmediato la intimidad; las exclamaciones que lo abren y lo cierran; y el condicional del verbo *subiera*, que connota la nostalgia del intento que se sabe, de entrada, imposible. Elementos que construyen un tono de honda melancolía, que culmina en una sentida exclamación de imposibilidad “¡cómo he de vadearte netamente!”, es decir, cómo he de rondarte sin mancharte. Sentimiento que vincula a “(Sexo en instante, 2)” a otros poemas de amor frustrado del mismo Mi-

guel. El anhelo amoroso no cumplido recuerda la entrada de uno de los sonetos de *El rayo que no cesa*, con su empleo reiterado de la forma condicional del verbo: “Fuera menos penado si no fuera / nardo tu tez para mi vista, nardo, / cardo tu piel para mi tacto, cardo, / tuera tu voz para mi oído, tuera” (Hernández 498). Pero sobre todo recuerda el primero que le dedicó a Josefina:

Ser onda, oficio, niña, es de tu pelo,
nacida ya para el marero oficio;
ser graciosa y morena tu ejercicio
y tu virtud más ejemplar ser cielo.

¡Niña!, cuando tu pelo va de vuelo,
dando del viento claro un mero indicio,
enmienda de marfil y de artificio
ser de tu capilar borrasca anhelo.

No tienes más quehacer que ser hermosa,
no tengo más festejo que mirarte,
alrededor girando de tu esfera.

Satélite de ti, no hago otra cosa,
si no es una labor de recordarte.
¡Date presa de amor, mi carcelera! (Hernández 479-480).

En este hermoso soneto, de carácter petrarquista, pues pormenoriza uno de los encantos de la pretendida novia, hay algunos elementos que reencontramos en el poema que acabamos de comentar: la esfera, que esta vez, en lugar de servir de metáfora para el sexo femenino, se torna sol, y el deseo de rodear a la amada (vadear un río), que aquí se trueca en el giro del satélite. Es decir: vadearte equivale a convertirse en tu satélite en espera. Ambos poemas comparten también el connato de diálogo. El soneto no ingresó, lamentablemente, en *El rayo que no cesa*, pero sus extraordinarias imágenes ya muestran a un poeta amoroso rotundo. Me refiero a tres, y cito los pasajes en que figuran: “cuando tu pelo va de vuelo, / dando del viento claro un negro indicio” (alusión a que

el viento solo se hace visible con el movimiento del pelo negro), y “enmienda de marfil y de artificio / ser de tu capilar borrasca anhelado”, versos que encierran dos metáforas poderosas: la del cabello negro y enmarañado como tormenta en oscuro mar de negras ondas, y la de la caricia, que rozando suavemente los rizos negros, logrará que luzca reluciente la frente de marfil. Por cierto, que el tono de deseo urgente que culmina el poema —“¡Date presa de amor, mi carcelera!”— se reitera en el *Perito en lunas* en el final de “Noria”: “¡Cadena de ti misma, prometea!” (Hernández 265). Ambos finales tienen el mismo ritmo del endecasílabo clásico con acento en sexta, y terminan con un epíteto urgente para un ente femenino (la amada, la noria); en ambos casos, epíteto carcelario. Y si bien es cierto que “[s]er onda, oficio, niña, es de tu pelo” está dedicado a una mujer, y “Noria” tiene como referente la máquina que sube el agua de la acequia, el poeta trata a esta cual danzarina (por su movimiento), y la llama *prometea* por encadenada al engranaje de sus ruedas. Encadenamiento que en el poema que acabamos de comentar es de índole amorosa: “satélite de ti”.

Pero volvamos a “(Sexo en instante, 2)”. Este hermoso poema no solo desmiente la presunta frialdad del *Perito en lunas*, sino que anuncia algunas de las invariantes que le otorgan coherencia a la poesía de Miguel Hernández: las metáforas sorprendentes (en este caso, de corte gongorino, pues se trata de imágenes tradicionales), la sensualidad, la pasión, la imaginería telúrica de tradición agraria, la imaginería ascensional, la pormenorización del cuerpo, el dialogismo (cuyo tono conversacional recuerda *Los heraldos negros* del gran Cholo peruano)... Y, sobre todo, el mestizaje retórico.¹⁷ Fuentes tan diversas como Góngora, Vallejo y la Biblia se dan la mano con toda comodidad en este poema, para sorpresa del lector.

Nos hemos detenido en el momento más lírico del *Perito en lunas*, en el que la melancolía del desamor se abraza con un ur-

¹⁷ Otra invariante de la poesía hernandiana es la ferocidad (que aún furia, violencia y pasión). Late en el *Perito en lunas*, aunque reprimida por su hermetismo. Ver “Crimen pasional” y “Negros ahorcados por violación”.

gente reclamo sexual. Pero ahora quisiera abordar otro ejemplo de sensualidad en el poemario, esta vez más descriptivo que emotivo. Se trata del poema “(Palmera)”. Antes de abordarlo, vale traer a colación una estrofa gongorina que le sirve de modelo, en lo que concierne al proceso caleidoscópico en el que una imagen se torna en otra, y esta en otra, y así sucesivamente. Recordemos que uno de los rasgos esenciales, tanto de la poesía gongorina como de la poesía vanguardista, es la imagen insólita. Me refiero a la descripción de Góngora de los ojos de Galatea en el *Polifemo*:

¡Oh bella Galatea, más süave
que los claveles que tronchó la aurora;
blanca más que las plumas de aquel ave
que dulce muere y en las aguas mora;
igual en pompa al pájaro que, grave,
su manto azul de tantos ojos dora
cuantas el celestial zafiro estrellas!
¡Oh tú, que en dos incluyes las más bellas! (1967:629)

En los versos 6 a 8 encontramos el caleidoscopio. Góngora, que había comparado a la amada desdeñosa con el cisne, ahora la asemeja al pavo real, que se convierte en manto azul cobalto tachonado de ojuelos dorados típico de los textiles árabes; que se trueca en zafiro estrellado; que se convierte en cielo estrellado; que se convierte en los ojos azules con destellos dorados de Galatea.¹⁸

Volviendo al poema hernandiano, su tema es la descripción de un elemento emblemático de la flora levantina. La voz lírica le habla en segunda persona a la palmera como si fuera una hembra,¹⁹ azuzándola con descaro varonil:

¹⁸ Debo esta interpretación a Luce López-Baralt.

¹⁹ En *El labrador de más aire*, el poeta invierte la metáfora: convierte a la mujer en palmera; mientras que en *El perito en lunas* trueca a la palmera en mujer. Tomaso piropea a Encarnación, que está lavando, diciéndole: “¡Así pareces una palmera de agua...!” (Hernández 1743).

Anda columna; ten un desenlace
 de surtidor. Principia por la espuela.
 Pon a la luna un tirabuzón. Hace
 el camello más alto de canela.
 Resuelta en claustro viento pace,
 oasis de beldad a toda vela
 con gargantillas de oro en la garganta:
 fundada en ti se iza la sierpe, y canta.

El continuo imperativo, entre campechano y agresivo, no impide la proliferación de ingeniosísimas metáforas que logran la transformación caleidoscópica de solera gongorina. Alta y erguida, la palmera se convierte en columna, en surtidor (por las pencas curvas que la coronan, cual chorros de agua), en espuela (por las escamas ásperas de su tronco), en tirabuzón (¿los pequeños tallos que sostienen los dátiles?), en camello (por las “jorobas” del tronco y su color canela),²⁰ en claustro (la metáfora más arriesgada: posiblemente alude a la apertura de los claustros, que dan a un patio interior aireado, con palmeras; estas también son frecuentes en los parques españoles, y su altura las hace compañeras del viento), en oasis (son típicas de los desiertos), en mujer, nave, hurí oriental (adornada con gargantillas de oro) y en serpiente (por sus movimientos sinuosos). La sierpe “canta”: el viento silba entre sus pencas, que hechizan con su ondulante vaivén. Miguel Hernández acaba de convertir a la palmera alicantina en uno de los emblemas más sensuales de *la belle époque*: la danzarina oriental, que emerge en el óleo de Gustave Moreau (*Salomé dansant devant Herode*, 1876), así como en la literatura de Mallarmé, Oscar Wilde, Rubén Darío, Julián del Casal y Luis Palés Matos, entre tantos otros.

Hemos examinado hasta aquí una de las sorpresas que nos ofrece el *Perito en lunas*: su pasión, tanto sentimental como sensual, sepultada bajo los enigmas gongorinos, pero muy presente en el libro. Nos falta abordar la segunda sorpresa, que tiene que ver con

²⁰ Una nota de la edición crítica explica así la metáfora del “camello”.

la oralidad. Porque si la pasión de Miguel perforó la erudición de su primer libro, su origen popular, campesino, también aflora en él. De manera muy visible en los temas de la cotidianidad de una ciudad provinciana y rural. Y de manera elusiva, pero palpable, en las huellas de la oralidad. Esta se manifiesta en la estructura del acertijo o adivinanza que rige cada poema. Pero también en la frecuencia del coloquialismo; ya vimos uno implícito en “(Sexo en instante, 2)”: “no pedir peras al olmo”, y otro explícito en “(Palmera)”: el imperativo de *andar*, que sirve de jaleo (¡Anda!). Hay otros coloquialismos típicos de la conversación, como las exclamaciones ¡ay! en “(Mesa pobre)” y *ay, sí* en “(Plenilunio)”, o la pregunta ¿no? en “(Pozo)”, con los que el poeta anticipa la poesía conversacional de posvanguardia (César Vallejo) y en España, de posguerra (José Hierro, Blas de Otero, Gabriel Celaya).

El humor, por cierto, suena coloquial en los poemas del *Perito en lunas*. Y españolamente blasfemo en algunos casos: “Dios con calzones”, en “(Yo: Dios)”; la Virgen asociada al retrete; la monja confitera que “sustrae a Dios”, “pellas comete” y “se prospera”... También escatológico, como resulta evidente en “(Lo abominable)” y en el ya citado “(Retrete)”. Pero hay un interesantísimo coloquialismo encubierto que irradia humor en uno de los poemas del *Perito en lunas*, esta vez ligado a la fiesta de toros. Valga citar los dos poemas que abordan el tema taurino:

(TORO)

¡A la gloria, a la gloria toreadores!
la hora es de mi luna menos cuarto.
Émulos imprudentes del lagarto,
magnificáos el lomo de colores.
Por el arco, contra los picadores,
del cuerno, flecha, a dispararme parto.
¡A la gloria, si yo antes no os ancore,
—golfo de arena—, en mis bigotes de oro!
(Hernández 254-255)

(TORERO)

Por el lugar mejor de tu persona,
donde capullo tórnase la seda,
fiel de tu peso alternativo queda,
y de liras el alma te corona.
¡Ya te lunaste! Y cuanto más se encona,
más. Y más te hace eje de la rueda
de arena, que desprecia mientras junta
todo tu oro desde punta a punta.
(Hernández 255)

Interesantemente, y dos años antes de que comenzara a colaborar, en mayo de 1935, con José María Cossío en su enciclopedia *Los toros*, Miguel asume una posición antitaurina en ambos poemas, adelantándose al debate actual sobre el tema.²¹ En España aún pervive, y con fuerza, el ritual del sacrificio del toro, en la famosa “fiesta de luces”. Pero no hay que olvidar que fue repudiada hace años, explícitamente, por escritores españoles como Benito Pérez Galdós y Vicente Blasco Ibáñez, que termina su novela *Sangre y arena* con una denuncia implacable del público taurino: “Rugía la fiera: la verdadera, la única”. La novela se publicó en 1908, y en 1916 su mismo autor, en colaboración con el director francés Max André, estrenó su versión filmica.²² Cito estos datos porque explican de alguna manera cómo Miguel pudo manifestar su repudio humorístico a la fiesta nacional tan temprano (hoy, desde luego, no es una posición “rara”; valga recordar que Barcelona abolió en el 2012 las corridas de toros). Por cierto, vale notar que la postura cínica del poeta ante el tema de la fiesta de luces persiste en la

²¹ En cartas a Cossío, y con mucho humor, el poeta le resta solemnidad a su labor: “Aquí me tiene usted rodeado de cuernos por todas partes, menos por una: la de los días que mando a la puñeta el trabajo”. Sin embargo, gracias a la encomienda de Cossío se ve animado a poetizar al toro: “Ahí va otro soneto taurino: el ambiente cornudo en que vivo, me hace cantar tauromáticamente a todas horas” (citado por Alemany 112).

²² Hoy recordamos la versión norteamericana de 1941, dirigida por Rouben Mamolian, con la actuación estelar de Rita Hayworth y Tyrone Power.

“Elegía media del toro”. El poema sirvió de *performance* surrealista en la Universidad Popular de Cartagena, cuando Antonio Oliver Belmás y Carmen Conde invitan a Miguel —dos veces en 1933— para presentar, acompañado de su “agente publicitario”, Ramón Sijé, su *Perito en lunas*.²³ En esta elegía taurina, el poeta declara que la “rabia” del toro “las gracias” del torero “origina”, glosando al final la inequidad del combate (notemos que Miguel le habla al toro —protagonista indiscutible del poema— con empatía en segunda persona, y que nombra al torero con frialdad desdeñosa desde la tercera persona): “Por el combo marfil de tu bigote, /te arrastran a segunda ejecutoria. /¡Entre el crimen airoso del capote, /para ti fue el dolor, para él la gloria!” (Hernández 324).

Pero volvamos a las dos octavas reales que nos ocupan. En ambas el poeta asume la perspectiva del toro, en pugna abierta contra la figura del torero. El yo que habla es un toro cínico e insurrecto, que se burla de aquel en un diálogo implícito. En la primera viñeta —“(Toro)”— este comienza jaleando a los toreros, en un arranque que podría hacer pensar al lector que el poema que tiene en sus manos es una glorificación más de la fiesta de luces: “¡A la gloria, a la gloria, toreadores!”. Sobre todo, porque se evade la palabra *torero* para sustituirla por el epíteto que hizo mítico Bizet en su ópera *Carmen*: *toreador*. Pero este optimismo taurino dura muy poco: un solo verso. Porque el toro se apropia del tiempo: es **su** hora, no la de los toreros. Y peor aun para ellos, “la hora es de mi luna menos cuarto”. La luna —en este caso menguante—no es otra cosa que su cornamenta; desde tiempos inmemoriales el toro se asocia por ella al astro nocturno (Cirlot 448). Aquí el lector de Lorca siente un ligero escalofrío: si esta luna es como la del autor del *Romancero gitano*, la cosa pinta mal para los matadores.²⁴ Que para mayor *inri*, ahora son insultados como “émulos imprudentes del lagarto”, por el brillo altisonante de sus trajes de luces, en el

²³ La frase *agente publicitario* es de Eutimio Martín (227).

²⁴ Recordemos el comportamiento maligno de la luna lorquiana en el “Romance de la luna luna” y en el “Romance sonámbulo”; sin olvidar su arenga homicida en *Bodas de sangre*.

que las lentejuelas se convierten en las escamas del reptil. También como animales, que se “magnifican” *el lomo*, que no la espalda, de colores. La ironía no pasa desapercibida: el toro “torea” al torero, cuyo lomo prolifera en colores como el del toro cuando recibe los banderillazos. Por cierto, que la palabra émulo más gongorina no puede ser: viene del *Polifemo*: “Un monte era de miembros eminente / este que —de Neptuno hijo fiero— / de un ojo ilustra el orbe de su frente, / émulo casi del mayor lucero” (1967:620). El toro entonces se dispara como flecha desde el arco de su propia cornamenta, en dirección a los picadores. Vuelve el toro a jalearse a sus enemigos, ya con ironía soberana. Porque ese último “¡A la gloria!” es condicional: no será así si antes yo (el toro) los anclo con mis cuernos en el mar de arena de la plaza. Ahora el lector puede entender la ambigüedad de la reiterada palabra *gloria*: ya no se trata de la fama, sino del cielo, que evoca la muerte inminente del torero. “A la gloria” entonces significa nada menos que ‘muéranse’.

La segunda viñeta —“(Torero)”— recrea la cogida de este por la cornamenta del toro, que se queda fielmente clavada en “el lugar mejor de tu persona”: el pecho, que contiene el corazón, y el cuello que suele ostentar corbata.²⁵ Cuernos que evocan la forma de la lira y que llegan hasta el alma del torero. Cuanto más se encona la herida (se sobreentiende que el toro lo ataca insistentemente, hundiéndole los cuernos), el torero agonizante se convierte en el centro de atención del redondel, que lo desprecia porque fue vencido. Porque el toro ha juntado todo su oro de punta a punta; es decir, le ha desgarrado el traje de luces, arruinándolo. Que el torero llevaba las de perder lo había anunciado oblicuamente el poema desde el inicio, cuando el toro insulta al torero con el adjetivo *alternativo* que calificó “su peso” (su cuerpo). El toro no lo reconoce como un matador avezado, sino como un principiante.²⁶

²⁵ Ver nota correspondiente en la edición crítica.

²⁶ Según el *Diccionario* de la Real Academia de la Lengua Española, la alternativa es la ceremonia por la cual un torero reconocido autoriza a un matador principiante para que pueda matar, entregándole la muleta y el estoque para que proceda a hacerlo.

Y ahora llegamos al punto que me motivó a asediar los dos poemas taurinos: la oralidad que subyace en el *Perito en lunas*. Cumplida la sed de venganza que venía alimentando el toro desde la viñeta anterior, y acuñando un ingenioso neologismo, este le dice al torero, en son de burla y de desquite: “¡Ya te lunaste!”. O te rendiste ante el poder mítico del astro nocturno encarnado en mí, que rige el destino del mar, del ciclo agrario, de la vida. Las asociaciones luna-noche-muerte, sumadas al recuerdo de la luna homicida del *Romancero gitano* de Lorca, publicado cinco años antes (en 1928), llevan al lector a entender que Miguel le está diciendo al torero que su destino no es otro que el de la muerte. El esbozo en prosa de la “Elegía de la novia lunada” lo confirma, pues el título original del poema figura allí como “Elegía de la novia asesinada a la española” (Alemany 61). Pero la frase “¡Ya te lunaste!” va más allá de una declaración meramente descriptiva (“¡Te moriste!”). La sorna que recorre el poema pide una burla cruel, y anima al lector a rendirse al más castizo de los refranes, “piensa mal y acertarás”, encaminándolo a intuir un coloquialismo encubierto: ¡Te jodiste!

Como hemos visto, la pasión y la oralidad atenúan el peso del hermetismo culto y erudito del primer poemario de Miguel Hernández, haciéndolo más asequible, más actual, más cercano. Y sorprendiendo al lector, al probarle que el *Perito en lunas* no solo lo puede divertir, sino emocionar.

OBRAS CITADAS

- Aleixandre, Vicente. *De Nobel a novel: epistolario íntimo de Vicente Aleixandre a Miguel Hernández y Josefina Manresa*. Edición de Jesucristo Riquelme. Madrid: Espasa-Calpe, 2015.
- Alemaný Bay, Carmen. "Miguel Hernández, el desafío de la escritura". *El proceso de creación de la poesía hernandiana*. Madrid: Visor Libros, 2013.
- Biblia. Barcelona: Editorial Regina, 1965.
- Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1985.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2011.
- Diego, Gerardo. *Poesía española: Antología 1915-1931*. Madrid: Editorial Signo, 1932.
- Góngora y Argote, Luis de. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1967.
- Guerrero Zamora, Juan. *Noticia sobre Miguel Hernández*. Madrid: Política y Literatura, 1951.
- Ferris, José Luis. *Miguel Hernández: pasiones, cárcel y muerte de un poeta*. Madrid: Taurus, 2002.
- García Gómez, Emilio. *Poemas arabigoandaluces*. Madrid: Plutarco, 1930.
- Guillén, Jorge. *Cántico*. Madrid: *Revista de Occidente*, 1928. Hernández, Miguel. *Obra completa* en tres tomos (poesía, teatro, prosa y correspondencia).
- Edición de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira, con la colaboración de Carmen Alemany Bay. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
- Larrabide, Aitor L. "Perito en lunas grises y azules". 2010. Internet.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *Dos obras maestras de la literatura española: El libro de buen amor y La Celestina*. Buenos Aires: EUDEBA, 1968.
- López-Baralt, Luce. "Unidad y coherencia en la poesía múltiple de Miguel Hernández". *Sin nombre*. San Juan de Puerto Rico, 1978.
- Luis, Leopoldo de y Jorge Urrutia. "Introducción". *Miguel Hernández: el hombre acecha / Cancionero y romancero de ausencias*. Madrid: Cátedra, 1991.

Martín, Eutimio. *Oficio de poeta. Miguel Hernández*. Madrid: Aguilar / Santillana, 2010.

Sánchez Vidal, Agustín. "Introducción". *Miguel Hernández: obra completa*. 1992. 27-111.

———. "La forja de un poeta". *Miguel Hernández: la sombra vencida*. Madrid: Sociedad Estatal de

Conmemoraciones Históricas, 1992. 23-31.

———. *Miguel Hernández, desamordazado y regresado*. Barcelona: Planeta, 1992.

Zardoya, Concha. "Miguel Hernández: vida y obra". *Revista Hispánica Moderna* XXI, núms. 3 y 4, (julio-octubre de 1955): 197-293.

FRANCISCO JOSÉ RAMOS

UNA VEZ MÁS: ¿QUÉ SIGNIFICA PENSAR?

I.

A comienzo de la década del 50 del pasado siglo escribía Martin Heidegger lo siguiente: «Al pensar (*Denken*) se llega cuando nosotros mismos pensamos. Para que un semejante intento (*Versuch*) sea afortunado, es necesario que nos dispongamos a aprender a pensar (*das Denken zu lernen*). Al entregarnos a ese aprendizaje, admitimos de paso que todavía no sabemos pensar» (3).¹ Este enigmático planteamiento se hace en las postrimerías de la segunda guerra que se desencadena a lo largo del siglo XX en el continente Europeo, de cuyas duras y dolorosas consecuencias puede afirmarse que se derivan las bases de la actual civilización mundial. Dicha pregunta se hace desde las ruinas de una Europa que se pensó a sí misma como habiendo llegado al cenit de la civilización.

La afiliación del citado filósofo alemán al régimen nazi, pero también el reconocimiento más o menos explícito de su fracaso (el del régimen y el de un determinado aspecto de su filosofía), es el trasfondo de dicha pregunta por el pensar o, como también podría decirse, por aquello que *apela* al pensar. Un pensar, habrá de insistir Heidegger, que se postula en medio de aquello que ha tomado el lugar de la filosofía, es decir, que ha culminado y

¹ *Was heißt Denken?* Stuttgart: Reclam, 1992. La traducción es nuestra.

desplazado el pensar filosófico que se inicia en la antigua Grecia. Para Heidegger la exaltación del poder de la técnica o, como también podría decirse, la acelerada y ansiosa tecnificación de la cultura, ha derrotado el «ánimo» del pensar, es decir: aquello que *mueve* a pensar. Por eso dice el filósofo, en la célebre entrevista de 1966 (publicada de manera póstuma en la revista *Die Spiegel* en 1976), que «La filosofía ha llegado a su fin» (*Die Philosophie ist am Ende*). Y cuando se le pregunta qué es lo que ha tomado el lugar de la filosofía, responde: «La cibernética» (*Die Kybernetik*). A lo cual, el incisivo periodista, plantea: «¿O acaso la devoción [del pensar] que a sí misma se expone?» A lo cual, Heidegger responde: «Pero eso ya no es filosofía». «¿Qué es entonces?» «El otro pensar (*Das andere Denken*) le llamo yo». En dirección a ese *otro pensar*, que pasa por la experiencia histórica del pensar filosófico, pero que también la rebasa, van a concentrarse los esfuerzos teóricos del destacado filósofo alemán.

No hay que adherirse a la concepción heideggeriana de la historia de la filosofía, ni a su fundante diferencia ontológica, para acordar que vivimos a escala mundial en unas sociedades desprovistas de la fuerza vital o anímica del pensar. Con esta afirmación no solamente se quiere poner en perspectiva el ya habitual, incluso diríamos que institucional, desdén por la filosofía (o por las ciencias y las matemáticas). Hay que tener además en cuenta el desprecio en general por el rigor intelectual y las exigencias teóricas, con la excepción todavía de ciertos prestigiosos ámbitos académicos y universitarios. Como bien se sabe, dicho desdén y desprecio se lleva a cabo en nombre de la eficiencia y la urgencia por actualizar el conocimiento.

Cuando se afirma que no hay ánimo para pensar se quiere enfatizar que la experiencia del pensar exige una atención, una paciencia y un tiempo que le es propio (*Eigenzeit*). Esta ascesis o ejercicio del pensar no es compatible con el anhelo del consumo del tiempo que la grandilocuente maquinaria del actual capitalismo impone a todos los aspectos de la cultura. Pensar se ve así reducido al cálculo de ganancias y de autopromoción, a las

proyecciones económicas y a las generalizaciones estadísticas. A todo ello hay que añadir el saturado caudal de información que la gran invención de la Red o del Internet ha puesto a la disposición de *cualquiera* en tanto que modelo *uniforme* de comunicación. Se ha pensado, con razón, en la «sociedad del espectáculo», siguiendo las valiosas aportaciones de Guy Debord. Sin embargo, habría que pensar también en términos del *secuestro mediático de las poblaciones* para profundizar en la manera en que se perfilan formas inéditas de dominación a tono con lo que se ha llamado «la hipótesis cibernética»².

El hecho es que se ha consolidado el complejo engranaje de una manera de administrar tanto la vida como la muerte. Un engranaje cuyo influjo ha llegado a ser mucho más acaparador que lo denunciado por Herbert Marcuse en su entonces famoso libro *El hombre unidimensional* (*One-Dimensional Man*, 1964). Leamos, de pasada pero con atención, estas palabras: «En el medio tecnológico, la cultura, la política y la economía se unen en un sistema omnipresente que rechaza todas las alternativas» (18).³ En efecto, lo que se ofrece es la excitante renovación de un catálogo de opciones que operan, por más diversos que sean sus escenarios, bajo un idéntico registro tecnológico de variables.

No hay, ni puede haber, en dicho concurso mediático de ofertas, una alternativa de genuina transformación de la ignorancia y afirmación de vida. Lo que pudiera acaecer como alternativa, ocurre a contrapelo, a pesar de lo que se ofrece; en los intercisos y las fisuras de unas estructuras de poder cada vez más delirantes. En efecto, lo más interesante de este entretejido

² Se hace referencia aquí al libro *La hipótesis cibernética*, del colectivo Tiqun.

³ Conviene leer de nuevo este libro, pero a la luz de lo planteado por Michel Foucault en *Vigilar y castigar* (1975) y su concepto de sociedad disciplinaria, por una parte; y, por otra, teniendo en cuenta el concepto de Gilles Deleuze de «sociedades de control». «El marketing, escribe ahí Deleuze, es ahora el instrumento del control social, y forma la raza impúdica de nuestros amos» (Ferrer 109).

inédito de dominación es que su máquina cibernética carece, paradójicamente, de pilotaje o de un centro de control, que es lo que significa palabra κυβερνητική (*kibernetiké*): ‘el arte de gobernar una nave’. Lo dicho se asemeja, más bien, a la deriva de naufragio, carente de un sentido de dirección; como si el comando de un navío hubiese sido decapitado por su propia codicia y perverso anhelo de poder. En fin, todo sucede como si el definitivo «Triunfo de la voluntad» (*Triumph des Willens*) propio de un paranoico afán de control estuviese fuera de control.

De esa manera se reordena y reproduce día a día el acéfalo *automatismo* de un discurso funcional y operativo, basado en la *programación* de las conductas y la *formación* psicofísica de los ciudadanos en tanto que dóciles y voraces consumidores de *información*. Para que esta *soldadura de mentecatos* pueda sostenerse es indispensable no cuestionar su funcionalidad y actualizar la captura no sólo de la mente sino también de la mirada y de la escucha. Por eso se impone la *desmemoria*, y el descuido de la atención, del tacto, del buen gusto y del fino olfato. En el caso de que haya la conveniencia de recordar estas cualidades, el empeño, por mejores que sean las intenciones, ha de estar mediado por el engranaje en marcha: el oportunista interés mercantil por el realce de los ‘valores espirituales’ de la cultura. Se explica así, entre otras muchas ofertas, el fervor masivo con las técnicas de ‘relajamiento’, ‘meditación’ y ‘manejo de emociones’. Para no decir nada de la ya consabida identificación del intelectual y del artista con la mascarada de la celebridad.

Con vistas al éxito de este programa que ya forma parte de los criterios normativos de la cultura, se articulan tres dispositivos de sutil y poderosa capacidad de seducción: la industria publicitaria, las relaciones públicas y la mercadotecnia.⁴ Nada casualmente las ofertas terapéuticas, ciertas corrientes de las neurociencias,

⁴ Para una exposición detallada en torno a este asunto, léase «El deslumbramiento», segunda parte de nuestro libro *Estética del pensamiento II. La danza en el laberinto*.

el repunte de la socio-biología y los psicofármacos se coligan en este contexto como remedios para sanar las patologías que las propias sociedades fabrican o, al menos, fomentan: desde las tele-adicciones, los síntomas autistas y los déficit de atención, hasta la llamada depresión. Téngase en cuenta también estas tres patologías contemporáneas, muy a tono con una época abúlica y amorfa como la nuestra, las cuales atañen directamente a la molicie de los cuerpos: la obesidad, la anorexia y la bulimia. Patologías que, dicho sea de paso, han pasado a ser parte del espectáculo mediático, sea en la televisión, en los videos o en el Internet.

Expuesto lo anterior, hay que dejar claro que lo que significa pensar no debe confinarse a lo que se conoce como «pensamiento crítico», «teoría crítica» o «crítica social». Hay que abundar en la pregunta por lo que *significa* pensar. Digamos entonces que la pregunta por el pensar implica *señalar* ➡ a aquello que la actividad de la mente (*agitatus mentis*) recoge en una *momentánea* articulación de lo real: ○. No otra es la función simbólica del lenguaje; donde la palabra ‘símbolo’ hay que entenderla en el sentido de encuentro, reunión y reconocimiento. Un símbolo es aquello que se nombra porque se piensa, dice o calla en virtud de una determinada experiencia de lo común. Eso es lo que significa, justamente, la antigua palabra griega συμβάλλω («simbállo»). Por eso, como bien entendió Aristóteles y, con él, siglos más tardes Freud y Lacan, el lenguaje es un principio de organización afectiva, pues las palabras expresan simbólicamente la vida anímica o de la *psyché* en tanto que *dramatis persona*.⁵

Un símbolo es, más que una re-presentación, la dimensión del lenguaje que propicia la transformación de una vivencia en

⁵ Véase *De la interpretación*, 16a: «Los sonidos emitidos por la voz son símbolos de los estados anímicos y las palabras escritas son los símbolos de las palabras emitidas por la voz» (35). El concepto de símbolo tal como aquí lo pensamos difiere de las concepciones propias de una antropología filosófica como se elaboran en las obras de Ernst Cassirer, María Zambrano o Eduardo Nicole. Difiere también de la concepción hermenéutica tal como la expone, por ejemplo, Hans-Georg Gadamer en *Die Aktualität de Schönen*, de 1977.

una experiencia, es decir, en aquello que da forma y, por lo tanto, sentido a lo que se experimenta. Para decirlo a la manera de Platón: el símbolo es «el lugar de encuentro o diálogo del alma consigo misma» y, por lo tanto, de esa experiencia en común que es el lenguaje. Que dicho encuentro sea también la ocasión de desencuentros y malentendidos no hace más que confirmar el carácter conflictivo del lenguaje en razón, precisamente, de la *otredad* que constituye lo propio del animal hablante. Se forja así la memoria del logos, razón de ser de la concordia y la discordia. De ahí la estructura agónica del discurso, la formación dialéctica del pensamiento y la contradicción constitutiva del devenir que la sabiduría ancestral de Heráclito supo plasmar con la intensidad poética de una escritura, que como la suya, puede considerarse, justamente, como un símbolo del devenir.

Tiene entonces sentido hablar de la *experiencia del pensar*. Esto quiere decir que el pensar no es solamente un asunto del intelecto; es también una experiencia afectiva que pone en juego aquello que aparece, se siente y se nombra. El gran esfuerzo de la filosofía antigua, con todas sus ricas y antagónicas variantes, va a consistir en el cultivo de una sabiduría capaz de poner en justa perspectiva la capacidad de entender lo que se padece, y no tanto en depurar el pensar de los afectos. Los dos conceptos claves para referirnos al entramado de los afectos y el pensamiento son el sustantivo *πάθημα* (*páthema*) y el verbo *φρονέειν* (*phróneein*), destacado por Heráclito y que podría traducirse, tentativamente, por «pensar asentido». Volveremos sobre esto.

Por *afectos* debemos entender todo lo concerniente a las sensaciones, sentimientos, emociones, percepciones y memorias que se conjugan con los continuos actos de consciencia, los cuales no son otra cosa que momentos de pensamiento. Los *efectos* más importantes de esos fenómenos propios de la mente, y claves para entender las formaciones del inconsciente, son la idea del yo y el sentido de identidad personal. Desde esta perspectiva, en vez de reconocerse como una manifestación del yo que piensa (*cogito ergo*

sum), el *pensar* puede considerarse como una actividad mental que construye y configura la poderosa *idea* del yo. Una idea que llega a conformarse como imagen de sí a partir de las vivencias infantiles y fragmentadas de la corporeidad hasta convertirse en símbolo de la «identidad personal» (93).⁶

Habría entonces que decir: dado que *se* piensa, surge la idea del yo en tanto que substancia pensante (*res cogitans*). El yo se construye como un efecto colateral de una consciencia corpórea, y no ya como fundamento metafísico del ser consciente.⁷ Más aún: dado que el cuerpo humano es un cuerpo erótico o sexuado, la experiencia del pensar es inseparable del deseo. El deseo ha de entenderse, de hecho, como la actividad (ἐνεργεία, *energéia*) que mueve el pensar y determina la voluntad. Su único propósito o finalidad es seguir deseando. Esto quiere decir que sea cual sea el ‘objeto’ del acto de desear, su aspiración es colmar lo que nunca podrá ser satisfecho más allá de la saciedad momentánea de lo placentero. Como la protagonista en la obra de Samuel Beckett, *Rockaby* (1980), el deseo siempre dice: *More!* («¡Más!»). Este sería el aspecto anhelante del deseo (*desiderium*). Pero el deseo tiene también otro aspecto más interesante y potente, ligado también al erotismo, pero por otra vía que Freud denominó *Wiesentrieb* («pulsión de saber»); y que Aristóteles recoge en las primeras líneas de la *Metafísica* cuando afirma que «Todos los hombres desean por naturaleza saber». Se trata del deseo de entendimiento (*cupiditas*). El cuidadoso desarrollo de este aspecto del deseo conduce al amor y práctica de la sabiduría. He ahí lo que podríamos denominar el lado luminoso del deseo.

Por otra parte, sea cual sea su dimensión afectiva, los pensamientos pueden reconocerse, en este contexto, como un acaecer espontáneo de la mente, a la manera en que ocurren los

⁶ Se aquí referencia al texto clásico de Jacques Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je* en *Écrits*. París: Éditions du Seuil, 1966.

⁷ Esto es algo que con lucidez destacaba Jean-Paul Sartre en su temprano ensayo *La trascendencia del ego*, de 1934.

fenómenos atmosféricos en el gran vacío del cielo. Por eso, con razón, establece Spinoza en la segunda parte de su *Ética* este simple axioma, en claro contraste con el *cogito* cartesiano: *Homo cogitat* («El hombre piensa»; o como sería preferible decir: «Lo humano piensa»). Escribe el filósofo en una de sus dos únicas obras publicadas en vida (*Los principios de filosofía de Descartes*): *Ideae nihil aliud sunt quam narrationes naturae mentales* («Las ideas no son otra cosa que narraciones mentales de la naturaleza».)⁸ Esta integración expresiva de las ideas en virtud de la cual el pensar brota (*sponta sua*) o se manifiesta, puede llegar a un nivel de abstracción descarnada y concebirse separado o independiente de las condiciones materiales o inmateriales y, por lo tanto, del cuerpo, del lenguaje y de la propia mente. Esa es la matriz del realismo platónico de la Idea, del idealismo cartesiano, del neo-platonismo en la lógica y del intuicionismo en las matemáticas: «el primer acto del intuicionismo matemático independiza plenamente la matemática del lenguaje que la expresa, y la convierte en una actividad independiente de la mente» (Zellini 93).

II.

A la luz de lo anterior, podemos formular los siguientes planteamientos con el propósito de precisar aún más lo que significa pensar.

- 1° La actividad de pensar es una experiencia íntegra que envuelve tanto a la mente como al cuerpo. De hecho, cabe afirmar que la filosofía se inicia con el cuerpo porque el pensar surge con el movimiento. Para decirlo con las palabras del neurofisiólogo Rodolfo Llinás, «pensar es la internalización del movimiento» -*mindness [thinking] is the internalization of movement* (5). De hecho, el pensar es indisoluble del movimiento, es decir, del devenir.

⁸ Citado en Jean Pierre Faye 37.

El devenir no es un objeto del pensar. Más bien habría que decir que el pensar es uno de los frutos del devenir. En el siglo XX, se construyeron dos grandes propuestas filosóficas a partir de esta concepción del devenir que tan importante fuera para la filosofía clásica. Nos referimos a las filosofías de Henri Bergson y de Alfred North Whitehead. Sin embargo, reconociendo estas ineludibles aportaciones, tomamos también distancia de cualquier modalidad de dualismo concebido para separar (no ya solamente distinguir), en el plano metafísico, epistemológico o estético lo siguiente: mente / cuerpo; espíritu / materia; pensar / sentir; inteligencia / sensibilidad, etcétera. La integridad mente <> cuerpo es ontológica, y también ética, pues implica constatar lo que realmente hay y vivir a la altura de ello.

- 2° La actividad de pensar es una experiencia *radical* y *crítica*, como bien la entendió Kant, capaz de cuestionar sus supuestos y fundamentos. Tomamos así distancia de cualquier reduccionismo, sea materialista, es decir, en nombre de la ciencia y las *convicciones* racionalistas; sea espiritualista, es decir, en nombre de la fe y las *creencias* religiosas o esotéricas.⁹ Ni el pensar ni la vida afectiva componen una actividad que pueda explicarse de manera exclusiva en base a la estructura neuronal del cerebro. Pero tampoco es una actividad independiente, una realidad substancial en sí misma, separada de las condiciones materiales o inmateriales de su posibilidad. Tomamos así distancias de las diversas modalidades del monismo con las que se diluye la multiplicidad en la idea supuesta de una unión mística o de la unidad fundamental de las

⁹ Aunque, con frecuencia, ambas se solapan, al punto de que para algunos científicos o filósofos de la ciencia, la razón se convierte en una religión y el ateísmo en una modalidad laica de la fe. Se pone así en relieve el bagaje teológico y metafísico de la ciencia.

cosas. El antiguo problema de lo uno y de lo múltiple hay que plantearlo y entenderlo de otra manera, más libre, más fresca, más desprendida de una u otra concepción del mundo o expectación prescriptiva del pensar.

- 3º El pensar es una *experiencia límite*, capaz de reconocer y constatar aquello que rebasa su propia actividad, es decir, los *confines* de lo *ilimitado*. Esta tercera dimensión del pensar es, sin duda, la más delicada por ser la más importante. En la tradición filosófica se podrían destacar, frente a ella, dos posiciones antagónicas. La primera sería la posición de Kant. Con ella se puede llegar a la conclusión de que si bien lo real en tanto que cosa en sí es, en última instancia, incognoscible, el límite de lo cognoscible, o el ámbito de lo fenoménico, es indefinido. Por lo tanto, lo incondicionado o la naturaleza absoluta de lo real es incognoscible, pero no impensable, ya que se puede concebir. En otras palabras: el desarrollo de la ciencia y de la filosofía depende de la tarea indagadora del pensar, pero también del reconocimiento de su experiencia límite y, por lo tanto, como diría Kant, de la capacidad auto-rectificadora de la razón. Esta posición ha sido determinante en la investigación científica y matemática, como lo atestiguan las obras de Werner Heisenberg, Neil Bohr, Kurt Gödel, entre otros. La segunda posición es la de Hegel. Con ella se podría inferir que constatar el límite o finitud de la experiencia del pensar (tesis) es también el reconocimiento de lo ilimitado o infinito (antítesis) que marca el destino (*Schicksal*) de la experiencia conceptual de la filosofía. Siendo esto así, la experiencia límite del pensar constituye también el descubrimiento de lo absoluto en tanto que despliegue auto-consciente del espíritu (síntesis). Desde esta perspectiva, el progreso de la ciencia depende de la realización especulativa de la filosofía. Ese es el núcleo de la dialéctica hegeliana y del

poder ontológico de lo negativo en el devenir histórico. Esta posición culmina la filosofía cristiana de la historia que se inicia con Agustín de Nipona y abre las puertas al cuestionamiento radical del idealismo absoluto que llevan a cabo Marx, desde una concepción materialista de la historia, y Nietzsche desde la valoración artística y creadora del pensamiento.

La experiencia límite del pensar y la constatación de los confines de lo ilimitado puede entenderse todavía de otra manera. Para explicarla es necesario tener clara la distinción entre conocer, pensar y entender. Ya se ha dicho: hoy en día el conocimiento tiende a identificarse con el recurso, ordenamiento y dominio técnico de la información. Ese es el universo de las llamadas ciencias cognitivas. Por eso se habla de «procesar la información» para referirse al acto reflexivo y se insiste en la representación del cerebro como un circuito cerrado de computación y retro-alimentación informativa (*input, output*). Por esto también se ha llegado a hablar del «aprendizaje profundo» (*deep learning*) de la supuesta «inteligencia artificial». De hecho, se podría afirmar que no hay nada más natural que los artificios de la inteligencia. Un robot asesino, por ejemplo, ¿qué otra cosa es si no la confección humana, demasiado humana, de la pulsión de muerte? Con el deslumbrante desarrollo de la robótica se pone cada vez más en evidencia la *impotencia de pensar* y poner en justa perspectiva el propio concepto de «inteligencia».

En rigor, se puede definir el conocimiento como el arte o la *téchne* que compete al dominio discursivo de un saber que esté en condiciones de transmitir, conservar y enriquecer lo que se conoce. Como destacaba hace ya décadas Karl Popper, la investigación, la comprobación empírica, el reconocimiento de la comunidad científica y la divulgación forman el circuito del conocimiento. Este dominio puede ser práctico, teórico o tanto teórico como práctico. En cualquier caso, el conocimiento implica siempre un determinado grado de destreza que puede medirse, cuantificarse

y ponerse a prueba. Se entiende así la famosa sentencia de Francis Bacon que ha terminado siendo un eslogan publicitario: *Knowledge is power*.

El desarrollo del conocimiento es ya indisociable de los marcos institucionales y de los dispositivos normativos de la lógica del capital que dicta las pautas de la cultura a escala mundial. En definitiva: el conocimiento es una forma de saber, y una *forma de saber se da a conocer* en función de las *relaciones de poder* que regulan las prácticas discursivas en una sociedad, como demuestran los estudios magistrales Michel Foucault. El legado y la riqueza del conocimiento pueden dar lugar a lo más noble, pero también al peor de los envilecimientos; a las grandes teorías científicas, pero también a los campos de exterminio nazi y la destrucción nuclear, como sucedió en Hiroshima y Nagasaki.

A diferencia del conocimiento, el pensar no está necesariamente ligado a compromisos institucionales ni a la legitimación de una u otra forma de saber. El pensar tampoco se reduce al razonamiento correcto ni a la tarea de «encontrar las leyes del ser verdadero» (la expresión es de Gottlob Frege) a la que habría de aspirar el pensar. La validez estructural del raciocinio es un recurso epistemológico indispensable. Sin embargo, más allá de esta capacidad, el pensar exige una *actitud*, y no ya aptitud, con respecto a la naturaleza propia de los pensamientos.

Nos referimos con lo anterior a lo que podría llamarse ‘actitud meditativa’ del pensar. Se trata de un pensar que no se reduce al objetivación y cosificación de aquello que se piensa. Es el pensar de la atención y el recogimiento. En la tradición filosófica, el término que designa dicha actitud aparece por primera vez con el Poema de Parménides: «...pues lo mismo es [para] pensar y [para] ser» (Fr. 3, 23). El término que se traduce aquí por «pensar» es νοεῖν (*noein*) e implica, precisamente, la noción de un pensar viviente o perspicaz, que está en condiciones de *entender* lo que hay y, con ello, de percatarse de la naturaleza de su propia actividad.

Para nosotros es importante destacar que en la antigua tradición budista de la India, al equivalente de dicho pensar se le

denomina *paññayati*, palabra formada con la expresión *pañña*, en pali (*prajña*, en sánscrito) que significa justamente sabiduría. Se trata de la sabiduría propia del recto entendimiento. Al cultivo de la atención plena y cabal (*satī*, en pali) de esta práctica que consiste en sentarse en una determinada posición (loto, medio loto, posición birmana) se le denomina *vipassanā* («visión penetrante») en la tradición Therāvada, y *shikantaza* («sentarse, sin más») en la práctica de *zazen* de la tradición Zen. Se trata de un pensar fundado no en el repudio o la adherencia, sino en la observación y constatación de lo que acaece; en la impermanencia (*anicca*) de los fenómenos (*dharmas*) que es lo propio del devenir. Desde esta práctica se puede constatar que los pensamientos no son otra cosa que las fugaces sensaciones de la mente por las cuales se generan y conforman, momento a momento, las palabras, las ideas y los conceptos.

La *configuración* más o menos estable, más o menos perdurable del lenguaje como lugar de encuentro y formación del pensamiento es lo que se denomina «cultura». Sin embargo, para ser más precisos, podríamos caracterizar el ámbito de las configuraciones propias del animal hablante en tanto que las coordenadas tiempo-espaciales de la *fictum*. Esta palabra se puede traducir por «ficción». Sin embargo, es preferible conservar la expresión latina por lo que sigue.

Las coordenadas de la *fictum* tienen, en todo momento, un trasfondo material: en el caso de los pensamientos, el cerebro; en el caso del habla, el sonido; en el caso de la escritura, la inscripción gráfica. La *fictum* es, en definitiva, el corpus gramatical del pensamiento y aquello que se nombra como realidad. Con razón ha dicho Schopenhauer que «La gramática es a la lógica lo que el vestido al cuerpo» (85). Y antes que él, Guillermo de Ockham, de quien tomamos la expresión, describe así la *fictum*: «Viendo algo fuera de la mente, el intelecto finge una idea a semejanza; de tal manera que si la mente tuviese el mismo poder de producirla como lo tiene de fingirla, produciría por este mismo acto subje-

tivo algo que sería a priori tan sólo numéricamente distinto de lo que afuera de produce». ¹⁰

Las construcciones mentales puede entonces considerarse como las ficciones del intelecto en virtud de las cuales se nombra e identifica aquello que se experimenta. Así entendida, la ficción no se opone a la verdad sino que, más bien, constituye su correlato. La verdad, en este sentido, no se reduce a un asunto de «adecuación» del pensamiento y las cosas que se nombran. Como también dice Ockham, el intelecto opera a la manera de un artista que genera en su mente aquello que quiere pintar a partir de lo que ha observado. *Una* verdad es aquello que se toma por verdadero (*fingere*) en virtud (¡por obra y gracia!) de las condiciones efectivas y reales de su ocurrencia (*actualitas*). Por eso las «verdades de hecho» no se explican por sí solas sino que se constatan en el contexto de su ocurrencia. Por más variadas que sean las condiciones, todas ellas son *fenoménicas* y se insertan en el ámbito *ontológico* que sirve de referente a la *fictum*. Habría entonces que distinguir entre las verdades convencionales de la *fictum* y las condiciones reales por las cuales algo se toma por verdadero.

Lo que se experimenta es el acaecer de unas determinadas condiciones fenoménicas que la expresión inglesa *matter of fact* recoge muy bien. Un acaecer no es, por lo tanto, un simple hecho, es decir, un evento separado, atómico o indiviso, como pensaba el empirismo clásico, el neo-positivismo y el Wittgenstein del *Tractatus*. Se trata, más bien, de un *conjunto de fenómenos* cuya interacción forjan el *aspecto* de algo que aparece bajo cierta *forma* material. Un fenómeno es algo que aparece y desaparece, pero siempre en relación con otros fenómenos, y así ad infinitum. A este pliegue, despliegue y repliegue fenoménico le denominamos *factum*. Las interacciones fenoménicas que com-

¹⁰ Traduzco del latín: «*Quod intellectus videns aliquam rem extra animam fingit consimilem rem in mente, ita quod si haberet virtutem productivam, sicut habet virtutem fictivam, talem rem in esse subiectivo numero distinctam a priori produceret extra*» (Okham 41).

ponen el *factum* implican las coordenadas tiempo-espaciales de la *fictum*. El *factum* es lo que aparece como realidad. Sin embargo, la realidad no apresa ni puede retener lo real porque lo real es el devenir. A lo más que se puede aspirar es a delimitar el ámbito de la *fictum* en función de lo que se nombra y reconoce. De esta manera, lo que aparece como realidad es la determinación de una actividad que resulta, en última instancia, indeterminada en su acaecer.

Debido a que el entre juego de la realidad y de lo real se despliega a tono con una experiencia límite, podemos también pensar en términos de la *fabula*, para dar a entender la manera en que la condición humana *lidia* (en el sentido más lúdico de este verbo) con aquello que no cesa de *sobrecoger* el circuito *metafórico* (o si se prefiere: la transferencia de fuerzas) del pensamiento, la realidad y el lenguaje. Así pues, *factum*, *fictum*, *fabula*: esa sería la tríada que compone la experiencia límite del pensar.¹¹

Debe quedar claro entonces, a la luz de lo dicho, que la experiencia límite del pensar es también la experiencia límite del lenguaje. La experiencia límite del lenguaje es el momento en el que las palabras recuperan la fuerza primordial de la poesía (λόγος ποιητικός), y se *asientan* en el *silencio* que las habita. Eso es lo propio del poema. Por eso la poesía y, con ella, toda forma artística, es la expresión más nítida del sentido ontológico de los límites que el silencio de las palabras evoca.¹² Sin ocultarse ni delatarse, este silencio expresa, con toda precisión, los *confines* de lo ilimitado, como supo plasmar Heráclito en el Fragmento XXXIII: «El señor cuyo oráculo está en Delfos, ni declara (λέγει) ni oculta (κρύπτει) sino que señala (σημαίνει)». Este señalar es el índice o el indicador de la pura indeterminación de lo real (τό απειρόν, *tó apeirón*), que estando *vacío de sí* no cesa de determinarse a tono con lo que en cada momento se articula como pensamiento.

¹¹ Esta tríada se introduce en Ramos (*Estética III*).

¹² Para una amplia exposición sobre este asunto, véase Ramos (*La significación*).

Es así como *el pensar se confabula* con el *vacío* de sus formaciones, percatándose de la indeleble fugacidad. Como las mariposas, así los pensamientos, se podría añadir. En este sentido, todo lo que surge o aparece, cesa o desaparece, ya que es inseparable del *metabolismo* del devenir. Puesto que lo que llega a ser, lo es en relación con las condiciones que lo posibilitan, nada es en sí ni por sí mismo. Tanto el pensar como aquello que se piensa; tanto la palabra como aquello que se nombra, no hacen más que expresar, con mayor o menor intensidad, el fugaz esplendor de lo que acontece. En este contexto, la palabra ‘vacío’¹³ indica que lo que hay está *repleto* de vaciedad. Esa es la plétora del devenir y, por lo tanto, de lo real. Desde esta perspectiva, lo real es, en última instancia, no permanente, vacío de mismidad o aseidad y, por lo tanto, impersonal o insubstancial. El desafío consiste en percatarse de que estas cualidades del devenir, lejos de designar carencia, falta, ausencia o negatividad, indica la íntegra y activa composición de lo real. Nada en sí mismo, todo en cada cosa: ☛ ○.

Las palabras, las ideas y los conceptos tienen su historia o, mejor dicho, contienen un devenir que les es propio. Esto quiere decir que se transforman de acuerdo con la experiencia límite del pensar y del lenguaje. Se trata de un aspecto decisivo y determinante de la fabula del mundo y, por lo tanto, del designio planetario de lo humano. Téngase en cuenta, por ejemplo, la multiplicidad de sentidos de la palabra ‘idea’ a lo largo de la historia de la filosofía, por más evidente que pudiera parecer su denotación o referente en el uso común y corriente de la palabra.

Pero preguntémonos: ¿qué es una idea? Una idea es la visión propia de una particular imagen (*imago*) del pensamiento. Idea proviene del término griego ἰδέα (*idéa*), que significa aspecto, apariencia, forma distintiva, modo de ver. El infinitivo aoristo de ‘ver’

¹³ Tal como la empleamos, la palabra ‘vacío’ remite al término sánscrito śūnyatā (शून्यता). Desde esta perspectiva, todos los fenómenos, sean físicos, biológicos o psíquicos, son cualidades del vacío o de la ‘vaciedad’ constitutiva de lo real.

(ιδέειν) es εἶδω (*eido*): ver, observar, reconocer, hacerse visible, etc. Una idea es, pues, lo que el pensar vislumbra a tono con una determinada experiencia del lenguaje y un determinado grado de compenetración con las condiciones reales de la existencia. La fuerza de una idea depende de la sabiduría del pensar y de su potencia de entendimiento. Este el sentido del término tan apreciado por Heráclito de σοφρονεῖν (*sophronein*), y que podría traducir tentativamente por *recto pensar* (en inglés Charles H. Kahn traduce por *sound thinking*¹⁴). Por eso se dice que las ideas se intuyen, se *captan* con una súbita y espontánea actividad del pensamiento como si fueran lo que son: «narraciones mentales de la naturaleza». Una idea, así entendida, expresa uno u otro aspecto de lo real.

A la formación creadora de este ejercicio de captura de la idea le llamamos «concepto» (*cum-ceptum*: ‘aquello que se toma por’). Si las ideas son evidente de suyo, los conceptos han de explicarse en virtud de un horizonte de significación que pueda dar cuenta de lo que aparece como realidad y prevalece en tanto que articulación efectiva de lo real. Lo *real*, podemos ahora precisar, es lo que en cada momento está siendo (ὄντος), y en cuyo persistente devenir se recogen, momento a momento, las múltiples y diversas perspectivas de lo que se muestra. *Lo real es lo innombrable de cada fugaz acaecer con su nombre*. Lo real es el devenir; pero el devenir no es lo que oculta la realidad. Por el contrario: el devenir es el flujo incontenible que desborda la disposición aprehensiva del pensar. Por esta razón, estrictamente hablando, lo que hay ni llega a ser ni deja de ser sino que *está siendo*. Decir, por ejemplo, que los fenómenos contienen una esencia propia, permanente e inalterable supone renegar del devenir; decir, por el contrario, que no son más que una ilusión implica la negación de lo real. Por lo tanto: ni permanencia ni extinción, sino *transformación* de una única

¹⁴ Seguimos la edición de Charles H. Khan a la hora de citar los fragmentos de Heráclito. La traducción de los fragmentos citados, sin embargo, es nuestra. Hemos consultado también la última edición de los fragmentos de Heráclito a cargo de J. L. Gallero y C. E. López.

e indeterminada actividad, completamente vacía de sí, de aseidad o mismidad. En eso consiste el juego infinito del *surgimiento condicionado* de los fenómenos. Lo que prevalece es el *continuo* y *momentáneo* aparecer y desaparecer que constituye la *incesante temporalidad* del devenir.¹⁵

Así como hay ideas que corresponden a una manera sabia o recta de pensar, también hay conceptos que contienen la pujanza de la experiencia límite del pensar. Está claro, pues, que no todas las ideas son igualmente válidas ni verdaderas; y que no todos los conceptos son igualmente acertados y fecundos. Podría hacerse, al respecto, una cartografía de las fortalezas y debilidades, de los aciertos y desaciertos, de las diversas propuestas filosóficas. En su diseño se comprobaría que sea cual fuera el aprecio o el juicio que nos mereciera, una genuina propuesta filosófica siempre está vigente en virtud, precisamente, de la creatividad conceptual y del enriquecimiento del entendimiento, es decir, de la sabiduría.

No basta con informar o estar informado, hay que conocer; no basta con conocer, hay que pensar. No basta con pensar, hay que esforzarse por entender. Puede plantearse la idea de una forma superior de conocimiento que se identifica con el entendimiento, es decir, con el reconocimiento o la constatación

¹⁵ La expresión «surgimiento condicionado» es la traducción del término pali *paticcasamuppāda*, nombre de la enseñanza medular del Buddha Shakyamuni, con quien el pensamiento de Heráclito tiene interesantísimas tangencias. Véase al respecto el interesante estudio de Isabelle Duperon: *Heráclite et le Buddha*. Desde esta perspectiva, la existencia no tiene ni un origen primordial o absoluto, pero tampoco un fundamento último, una finalidad o fin determinado. Téngase en cuenta el fragmento 30: «El cosmos, lo mismo para todo, ni dios ni hombre lo ha creado; siempre ha sido es y será: fuego sempiterno, que se enciende y apaga según adecuadamente». El fuego es, para el Buddha, símbolo del *samsāra*. Y *nirvāna* significa, a propósito, la extinción del fuego; noción que sería completamente ajena a Heráclito. Algunos aspectos de este asunto han sido abordados por nosotros –Ramos (*Estética III* 141-44). La «incesante temporalidad» es el título de un escrito del poeta José Lezama Lima en *Algunos tratados en La Habana*.

de lo real. Spinoza, por ejemplo, le llama a esta forma superior de conocimiento, que se nutre de la experiencia conceptual pero que la rebasa, la *scientia intuitiva*. La palabra ‘intuición’ nos envía de nuevo al pensar perspicaz o vidente (νοεῖν); y también al pensar asentido (φρονεῖν) y al recto pensar (σοφρονεῖν) que nos enseña Heráclito. Percatémonos de que estos tres términos comparten la misma raíz.

Los conceptos son creaciones del intelecto y, en cuanto tales, criterios artísticos de inteligibilidad. Ellos son el *material* de la filosofía. Con razón entonces la filosofía puede entenderse como un arte de creación e invención conceptual.¹⁶ En su contexto filosófico, las palabras pueden considerarse como *signos* a *descifrar* que ponen en juego el alcance y la altura conceptual de un pensamiento (tanto de quien lee y escucha como de quien atiende y escribe) y, por lo tanto, su manera de lidiar con el ciclo condicionado, y con frecuencia infernal, de la existencia.

Por todo lo dicho tiene sentido, de nuevo, pensar en términos de una poética conceptual (λόγος ποιητικός). Al respecto, Emilio Lledó ha sabido precisar con estas palabras lo que constituye dicha poética, al referirse a lo que él llama *el nacimiento del concepto*: «Ποίεσις [*poiesis*] representa así, más que la simple acción concreta, que podía haberse expresado con cualquier forma de ποιέω [*poiéo*], la estructura conformadora de una determinada realidad, a la que el Logos puede perfectamente aplicarse».¹⁷ He ahí dicho, de otra manera, la configuración *factum*, *fictum*, *fabula*. El entendimiento podría así definirse como la perfección o realización de la sabiduría, pues implicaría traspasar y rebasar, sin que ello implique negación ni superación alguna, la fábula del mundo.¹⁸

¹⁶ Para todo este asunto, puede consultarse Ramos (*Estética*). Lo dicho también hace referencia a Arthur Schopenhauer y a Gilles Deleuze y Felix Guattari.

¹⁷ Véase Lledó.

¹⁸ Esto nos remite directamente a la noción budista *mahāyana* de *prajñāparāmitā*, término sánscrito que significa, justamente, «perfección o culminación de la sabiduría».

III.

Las condiciones de la existencia se realizan en la *intensidad* de cada momento, y no solamente en el trayecto *extensivo* del ciclo de nacimiento y muerte por el que se completa una vida. Cada momento es decisivo en la instantánea regeneración del devenir. ¿Cómo entender entonces, una vez más, lo que significa pensar? La respuesta es: lo que significa pensar sólo se entiende a la luz de lo que significa ser-tiempo. Decimos bien: *ser-tiempo*; no ser y tiempo. De esta manera, apuntamos en una dirección distinta a la gran obra de Martin Heidegger *Sein und Zeit* («Ser y Tiempo»). Pensar es una actividad que envuelve la mente y el cuerpo. Por esta razón la experiencia límite del pensar es también la experiencia de los confines ilimitados del devenir.

*Ser-tiempo (Uji)*¹⁹ remite a la experiencia ontológica de la temporalidad, la cual abarca o envuelve los modos de ser del entramado infinito de la existencia en todos sus planos: orgánicos, inorgánicos, humanos o no humanos. En este sentido, el tiempo no es solamente un concepto, una idea o una palabra. Ser-tiempo implica la experiencia de la «eternidad», bien entendida ésta como la dimensión *indefinida* de lo que significa ser-tiempo. La temporalidad es el αἰών de lo que ocurre «justo este momento» (*shōto immo ji*, en el japonés de Dōgen). Por lo tanto, «si el tiempo es lo que ocurre en cada uno y en todo momento, entonces no hay margen de tiempo disponible para la medida.»²⁰ En tanto que *aeternus*, el tiempo es un juego que se pone en juego todo el tiempo, eludiendo toda medida, cálculo o duración.²¹ En ello consiste su instantánea regene-

¹⁹ La expresión Ser-tiempo (*Uji*) está tomada del gran pensador, poeta y maestro Zen japonés de siglo XIII, Eihei Dōgen.

²⁰ Traducimos así esta frase de la filósofa estadounidense Joan Stambaugh: «*If time takes place at each and every moment, there is no stretch of time available for measurement*» (69).

²¹ Hacemos referencia aquí al célebre fragmento 32 de Heráclito: «El tiempo [αἰών] es un niño que juega a los dados [a su juego]. El reino es del niño». Kahn traduce *aeón* – raíz de nuestra palabra ‘eternidad’ – por *lifetime*.

ración, la *eterna novedad del mundo* que nombra el poeta Fernando Pessoa en boca de su maestro heterónimo Alberto Caeiro; o como dice Heráclito en el fragmento DK. 6: «El sol es nuevo cada día».

Retomemos ahora, para concluir, los fragmentos de Heráclito donde aparecen los dos conceptos claves que se traducen por pensar: *phronéein* (φρονέειν) y *sophronein* (σοφρονεειν), el pensar que se compenetra con la verdadera naturaleza o la *talidad* de las cosas. Por otra parte, tengamos en cuenta que los fragmentos que siguen han de examinarse a la luz de este otro que ya hemos destacado: «El señor cuyo oráculo está en Delfos, ni declara (λέγει) ni oculta (κρύπτει) sino que señala (σημανεί)». El término que aquí se traduce por señalar es *semaíno*, de donde proviene la palabra ‘semántica’ y que indica, precisamente, el acto de *significar*.

Sostiene Heráclito que «El pensar es común a todo». (DK. 113). Este pensar es el pensar asintiente (φρονέειν). Se trata de un pensar radical de cuya actividad nada ni nadie está excluido. Lo común (ξινόν, *xinón*) indica el sentido comunitario de lo humano; y también la dimensión *cosmológica* de lo real. Cada fenómeno expresa, desde esta perspectiva, el íntegro *asentimiento* de uno u otro aspecto del devenir; la potencia afirmativa de lo real. No es que, abstractamente, «todo» (πᾶσι, *pasi*) piensa. Se trata de la concreta (*cum crescere*: creciendo junto a) y persistente actividad de «pensar». Esta actividad implica el sendero abierto e indefinido de lo que aparece y desaparece; es decir, el devenir como una única actividad que siempre está por determinarse de acuerdo con lo que significa ser-tiempo. La experiencia común del pensar rebasa lo privado y lo público para asentirse como un acaecer que envuelve la íntegra y abierta composición del universo.

Dice también Heráclito, en el fragmento DK. 2, «A pesar de que el logos es común, la mayoría de los hombres vive como si el pensar fuese una posesión privada.» Debido a su riqueza semántica, conviene en este caso dejar sin traducir el término *logos*. En todo caso, el *logos* implica la potencia de entendimiento que, en última instancia, resulta inseparable del propio devenir. Sucede entonces que la mayoría vive como si dicha potencia no fuese co-

mún sino privativa de cada cual (ιδιοτέες, *ideotés*). De esa manera, se pierde por completo de vista lo *decisivo* de cada momento. Contrario a esto, pensar a tono con el destello de la sabiduría implica salir de sí y exponerse a los confines de lo ilimitado, a la *vacia plenitud del tiempo*.²² Hay que insistir: la experiencia límite del pensar es también la abertura indefinida a lo común del universo entero.

El metabolismo del devenir, de lo que significa ser-tiempo, atraviesa el universo (*cosmos*) y la espontánea fuerza vital de la naturaleza (*physis*). Esa *travesía* es la experiencia radical de lo común. Se podría en consecuencia afirmar que *el logos es al cosmos* (λόγος : κόσμος) lo que *el pensar a la physis* (φρονέειν : φυσίς). De esa manera se entrelazan la cosmología y la fisonomía de una actividad en virtud de la cual los fenómenos brotan y salen a la luz, rebasando por completo el ensimismamiento o la idiotez y, con ello, la privación de sabiduría propia de la ignorancia, la nesciencia, la necedad o la estupidez. Lo opuesto a esto es el punto sereno y silente de la experiencia de lo real y que el pensar *recoge* como verdad integradora del devenir.

De esta manera, también, se advierte que, efectivamente, «Si se escucha, no a mí, sino al logos, es sabio convenir que todas las cosas son una» (DK 50). A la luz de la enseñanza de Heráclito, se puede inferir que ese *uno* hace referencia a la *unicidad del devenir*, y no a la unidad de las cosas en un todo. El concepto de unidad es finito, pues implica la relación de las partes con el conjunto de un todo definido. Por el contrario, la *unicidad es un infinito*, pues

²² Esta expresión quiere decir que lo propio de la fugacidad es la *inmensidad del momento* y, por ende, el umbral de lo infinito. Como ha escrito Albert Rivas: «... inmenso [*immensum*] es lo que no se sabe contar, y juega un papel intermedio entre lo finito y lo infinito» (220). Cito también al respecto estas oportunas palabras de Søren Kierkegaard: «And now the moment. Such a moment has a peculiar character. It is brief and temporal indeed, like every moment; it is transient as all moments are; it is past, like every moment in the next moment. And yet it is decisive, and filled with the eternal. Such a moment ought to have a distinctive name; let us call it the *fullness of time*» (18).

implica de la misma manera a todo lo que hay o pueda haber, sin que haya separación ni subordinación de las partes con respecto a un todo superior. Por eso, como bien dice Galileo, «encontramos en el número *uno* todas condiciones exigidas por el número infinito» (115).²³

Se afirma así el pensar de la sabiduría en virtud de la cual es posible *asentir* lo real tal como acontece: «Pensar bien [con rectitud: σοφροειν] es lo más excelso y lo propio de la sabiduría: actuar y hablar lo que es verdad, percatándose de las cosas de acuerdo con su naturaleza». (DK 112). ¿Qué puede querer decir «actuar y hablar la verdad» (*alethea poiein*)? Charles H. Kahn acierta, a nuestro entender, al afirmar: «The man whose thinking is sound will not hide the truth but signify it in his actions as in this words. In this he will imitate the lord of Delphi, who does not hide the truth but shows it with a sign, and whose lesson to mankind is *sōphronein*» (122).

La pregunta por el pensar es la pregunta por aquello a lo cual el pensar apunta o señala: ☛ ○. ¿A qué apunta, en definitiva, el pensar? Escribe Søren Kierkegaard bajo el pseudónimo de Johannes Climacus en los *Fragmentos filosóficos*: «This then is the ultimate paradox of thought: to want to discover something that thought itself cannot think. This *passion of thought* is fundamentally present everywhere in thought, also in the single individual's thought insofar as he, thinking, is not merely himself» (37).

De nuestra parte decimos que la *pasión* del pensar señala a aquello mismo que *elude* el propio pensamiento, pero que sin lo cual no habría *elucidación* alguna. Transformar dicha pasión en acción *despejada* de sus propios afanes especulativos, implica dejar asentir el *vacío* de lo ilimitado que ahora podemos simbolizar simplemente así: ○. De esa manera, lo que está *libre* de toda determinación se realiza, precisamente por ello, en las instantáneas fulguraciones del devenir. Llegado a ese punto, el pensar abandona sus capturas, despojándose de sus anhelos (*desiderium*); así

²³ Consúltese también el instructivo y ameno libro de Jesús Mosterín 103.

como de sus nerviosas y febriles adherencias. Dōgen Zenji le llama a ese pensar, el pensar del no-pensamiento (*hishiryō*). Es el punto quieto y silente en el que Heráclito se encuentra con el Buddha y el ardor del fuego se disipa con el cese de su abrasión. Para decir lo mismo con unos versos memorables de T. S. Elliot: *Except for the point, the still point, / There would be no dance, and there is only dance*».

OBRAS CITADAS

- Aristóteles. *Tratados de Lógica (Órganon)*. Madrid: Gredos, 1995. Impreso.
- Colectivo Tiqun. *La hipótesis cibernética*. Madrid: Acuarela & Antonio Machado, 2015. Impreso.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. ¿Qué es la filosofía? Barcelona: Editorial Anagrama, 2003. Impreso.
- Duperon, Isabelle. *Heráclite et le Buddha*. París: L'Harmattan, 2003.
- Faye, Jean Pierre. ¿Qué es la filosofía? Barcelona: Ediciones del Serbal, 1998. Impreso.
- Ferrer, Christian. *El lenguaje libertario*. Buenos Aires: Altamira Editores, 1999. Impreso.
- Galilei, Galileo. *Consideraciones y demostraciones matemáticas sobre dos nuevas ciencias*. Madrid: Editora Nacional, 1976. Impreso.
- Gallero, J. L. y C. E. López (Eds.). *Heráclito: fragmentos e interpretaciones*. Madrid: Editorial Ardora, 2009. Impreso.
- Hediger, Martin. *Was heißt Denken?* Stuttgart: Reclams Universal Bibliothek, 2013. Impreso.
- Khan, Charles H. *The art and thought of Heraclitus*. Cambridge, UK: Cambridge UP, 1981. Impreso.
- Kierkegaard, Søren. *Philosophical Fragments. Johannes Climacus. Kierkegaard Writings, VII*. Princeton: Princeton UP, 1985. Impreso.

- Lacan, Jacques. *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je* en Écrits. París: Éditions du Seuil, 1966. Impreso.
- Lezama Lima, José. *Algunos tratados en La Habana*. Barcelona: Anagrama, 1971. Impreso.
- Lledó Emilio. *El concepto «poiesis» en la filosofía griega*. Madrid: Clásicos Dykinson, 2010. Impreso.
- Llinás, Rodolfo. *i of the vortex. From Neurons to Self*. Cambridge: MIT Press, 2001. Impreso.
- Marcuse Herbert. *El hombre unidimensional*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1969. Impreso.
- Mosterín, Jesús. *Los lógicos*. Madrid: Editorial Espasa, 2000. Impreso.
- Paolo Zellini: *Breve historia del infinito*. Madrid: Editorial Siruela, 2004. Impreso.
- Parménides: *Poema y tradición textual*. Edición de Alberto Bernabé. Madrid: Ediciones Istmo, 2007.
- Ramos, Francisco J. *Estética del pensamiento. El drama de la escritura filosófica*. Madrid: Fundamentos, 1998. Impreso.
- . *Estética del pensamiento II. La danza en el laberinto*. Madrid: Fundamentos, 2003. Impreso.
- . *Estética del pensamiento III. La invención de sí mismo*. Madrid, Fundamentos, 2008. Impreso.
- . *La significación del lenguaje poético*. Madrid: Antígona, 2012. Impreso.
- Rivas, Albert. *Biografía del vacío*. Barcelona: Editorial Destino, 1997. Impreso.
- Sartre, Jean-Paul. *La trascendencia del ego*. www.daniellargo.com/sartre. Web.
- Schopenhauer, Arthur. *Crítica de la filosofía kantiana*, traducción de Pilar López de Santa María. Madrid: Editorial Trotta, 2000. Impreso.
- . *El mundo como voluntad y representación*. Traducción de Pilar López de Santa María Madrid: Editorial Trotta, 2005.
- Stambaugh, Joan. *Impermanence is Buddha-Nature: Dogen's Understanding of Temporality*. Honolulu: U of Hawaii P, 1990. Impreso.

IV



LITERATURA, HISTORIA Y CINE

EDGARDO RODRÍGUEZ JULIÁ

HISTORIA Y LITERATURA

*Es Historia, lo sé. Pero si una novela
es tan aburrida como un libro científico...*

—Flaubert

De mi trabajosa lectura del libro de Lukács, *Teoría de la novela*, lo que más puedo evocar, quizás con dudosa precisión, es la suprema importancia que este teórico le daba a la *representación* de un determinado momento histórico, más que a lo fáctico, a los hechos, datos y detalles de esa época. Semejante inclinación a privilegiar la *veracidad* de un momento histórico sobre sus precisiones, particularidades, parecería que abre una posibilidad perturbadora, es decir, la de retar, mediante el discurso novelístico, o la ficción, otras categorías anejas a la veracidad, tales como la *verosimilitud* eso que llamamos lo *verídico*.

Más adelante, en mis lecturas algo caóticas de toda una vida, pienso que he comprendido, parcialmente, lo que aseveraba el gran teórico húngaro. Quizás la primera vez que reconocí algo de aquello fue leyendo las *Memorias de Adriano*, novela de Marguerite Yourcenar. Pensé que los tiempos de Adriano justamente estaban representados por el “tono” de aquella voz narrativa en primera persona que nos hablaría desde tiempos marcados por una opacidad histórica casi infranqueable. Todo estaba

en aquella voz, en aquel tono en particular, que era solemne aunque no grandilocuente, equilibrado entre lo confesional y la discreción del supremo funcionario imperial, ahí equidistante entre la sala de audiencias y la alcoba. Aunque pronto me diera cuenta, pensándolo bien, de que en aquella supuesta veracidad mediaba otra voz que no era la adivinada del emperador o de su amanuense contemporáneo, la escritora francesa Marguerite Yourcenar, sino también la del novelista y cuentista argentino Julio Cortázar, traductor al castellano de la novela. Fue un libro que me cautivó, aunque supongo que lo hizo mediante una figura deformada por ese espejo cóncavo, a veces convexo, que es cualquier traducción.

En mi primera juventud emprendí un ambicioso proyecto literario que mucho tiene que ver con lo anterior. Mi ciclo casi en su totalidad editado, aunque escasamente leído, titulado *Crónica de la Nueva Venecia*, tuvo como piedra angular de aquella construcción fantástica, y que siempre consideré “mítica”, ya que no histórica, el tono, las voces de un siglo XVIII puertorriqueño bastante adivinado, casi enteramente inventado. Y digo que no inventado del todo porque las fuentes de aquel concepto novelístico las puedo más o menos reconocer. Una de ellas fue algún pasaje leído en el *Prontuario histórico* de Tomás Blanco, donde este habla sobre el obispado en estas tierras; la otra fue, justamente, el peso simbólico que mis maestros de Historia de Puerto Rico le daban al encuentro de Power con Arizmendi, aquel supuesto surgimiento de la nacionalidad, de sus emblemas y funciones; aquel encuentro, tan simétrico, de una Iglesia incipientemente populista con una conciencia política criolla, me parecía veraz, representación de una época de transición colonial. Añejar la prosa, mediante una especie de falsificación historicista, crear historiadores fatulos, adivinar el tono de los cricones de aquella época, completarían el resto. Aún recuerdo las diatribas de mi amigo, el historiador y novelista José Curet, contra *La noche oscura del Niño Avilés* una vez fue finalmente publicada. Parece que mi ambición culminó en un fracaso “interesante”, adjetivo este último que deberíamos prohibirles a los intelectuales y reseñadores de libros.

Construí aquel edificio novelístico basado en voz, tono y un pretendido y supuestamente veraz emblema del surgimiento de nuestra nacionalidad, hoy por hoy tan cuestionado. Los obispos Larra y Trespalacios eran falsificaciones aparentemente inadmisibles, tanto para historiadores como para críticos literarios. Ahora bien, de estas novelas surgieron temas luego escudriñados por la historiografía y la sociología histórica. Pienso que en estas novelas sí se representó, quizás por vez primera, cierta debilidad del estado español en estas tierras, y esa tendencia periférica —centrífuga respecto de San Juan y su Plaza Fuerte, hacia el *Hinterland*— de la población de los primeros siglos, esa que Arizmendi quiso conocer en sus dos visitas pastorales y fray Iñigo Abad testimonió en su historia. Entiendo que esa imagen aún conserva cierta veracidad histórica. Entonces, ¿por qué no los detalles? ¿Por qué estos serían falsificados? Tendríamos que volver a cierto prejuicio inicial: a veces tenemos los detalles, las singularidades, las particularidades, lo fáctico, y no tenemos la imagen, la representación de una época. A veces esa representación es un emblema ideológico, en el caso de Power y Arizmendi conveniente tanto para el nacionalismo como para el autonomismo puertorriqueño. Me formé con historiadores positivistas, pero a la vez claramente tendenciosos respecto de eso que vagamente reconocemos como nacionalidad, sus orígenes en lo criollo. A la postre, para mi mentalidad juvenil era difícilmente comprensible que la historia tuviese que ver únicamente con los datos, los archivos y documentos. La historia también estaba ahí para ser imaginada. La veracidad siempre sobre lo verídico, me repetía, la imagen que vale por muchos hechos, me aseguraba. De más está decir que hoy no estoy tan seguro, ni siquiera de la sabiduría de Lukács.

Para ser eficaces las anécdotas que elabora la ficción deberían estar plantadas en un aquí y ahora, cierta historicidad, que podrían convertirlas, a la larga, en conocimiento histórico. Por otro lado, existen unos acentos que la literatura provee y que rebasan —casi siempre son acentos dramáticos— lo verídico, a veces hasta la misma verosimilitud del relato. En una ocasión fui a Ponce a

hablarle a un grupo de señoras de clase alta sobre literatura. Un tanto imprudentemente, me atreví a la discusión de un cuento de Rosario Ferré, el mejor relato de su colección titulada *Maldito amor*. Se trata del cuento “El regalo”. Para qué fue aquello: las señoras, que muchas habían estudiado con Rosario en el Colegio La Milagrosa, tenían todos los datos, y yo que me pensaba con la imagen. Me argumentaban, con pelos y señas, que aquello no sucedió como lo contaba Rosario Ferré, yo que me aferraba a la imagen que quiso, justamente, imaginar y construir Rosario, con sus perspicaces acentos dramáticos y metafóricos, tales como aquel momento provinciano de movilidad social en que la ascendencia familiar valía menos que la riqueza recién adquirida, las tensiones de una pequeña burguesía en ascenso enfrentada a la arrogante aristocracia cañera. No hubo forma: las señoras se atenían a los datos tal y como un historiador positivista se planta en sus documentos, o José Curet cuando reseñó mi *Noche oscura*. Tal pareciera que los datos tienen, siempre, y en la mayoría de los casos, el germen incuestionable de la veracidad. Según esto, el tejido, el diseño, la urdimbre de un momento histórico, la complejidad de las relaciones humanas, siempre serían menos importante que los hilos que la componen, los hechos tal y como ocurrieron o son recordados.

A estas alturas estamos obligados a cierta recapitulación: quizás lo verídico es lo que sucedió, lo veraz es la representación de cómo sucedió, lo verosímil sería cuán convincente es la anécdota de lo que sucedió, mi asentimiento a esta.

Una vez logradas estas certezas provisionales incursiono en un tema que me ha ocupado en años recientes, la relación entre novela y crónica, el vínculo de estas con la historia. Mi tío abuelo, Ramón Juliá Marín, escribió novelas —que también fueron crónicas, escritas como fueron a manera de testimonios de los acontecimientos— sobre dos grandes sucesos de la historia de Puerto Rico hacia principios del siglo XX. En *Tierra adentro* se retrata la anarquía que supuso el llamado “cambio de soberanía”, aquel desasosiego en nuestros campos, el revanchismo de los llamados

“tiznaos” y sus víctimas. La voz narrativa de Juliá Marín es conservadora, repudia la violencia quizás con un acento hispanófilo. Aun así, esa novela siempre me ha parecido, escrita justo cuando ocurrían los acontecimientos, una sugerente fuente histórica. Esto, sin embargo, no creo que sea muy evidente para historiadores profesionales. Quizás consideran que esta crónica es una versión enteramente subjetiva y prejuiciada de los hechos. Varias veces indagué con Fernando Picó sobre el tema. Sí me aseguró que había leído la novela; pero no creo que esta tuviera mucho impacto en la imagen, la representación que él construyó de aquel momento, sobre el cual escribiría páginas tan elocuentes. El historiador tiende hacia el documento tanto como nosotros los escritores nos inclinamos hacia el testimonio y el drama.

¿Podemos considerar la crónica como parte del archivo, otro documento más, tiene aquella un rango privilegiado sobre otros documentos, por el hecho de haber testimoniado el aquí y el ahora del acontecimiento?

El otro acontecimiento que Juliá Marín testimonió como pocos —quizás solo Zeno Gandía lo supere, pero este llegó a viejo, y mi pariente murió a los treinta y siete— fue el resurgimiento de la caña, del azúcar, como omnipresencia en nuestros campos. Don Enrique Laguerre me aseguraba que después de Zeno Gandía venía Juliá Marín, ello en cuanto a comentario y representación de toda una época. Aquella aseveración de Laguerre, que escuché cuando aún era estudiante de bachillerato, jamás la entendí —al menos no del todo— hasta que leí *La Gleba* en mi madurez. Les destaco una explosión que ocurre en la central azucarera, escenario y metáfora central de *La Gleba*. La descripción de aquella maquinaria férrea que vuela en pedazos, mutilando a un operario, leviatán que sustituía los antiguos trapiches meladeros y sus piezas de madera, me parece una fuente histórica de primer orden; la explosión que sirve para cuestionar aquellas novedades de la agricultura industrial conforma una imagen —la degradación y proletarización del campesino puertorriqueño— que alcanza, como juicio y prejuicio, *La carreta* de René Marqués.

Pero hay otros detalles, otra concreciones que hacen verídica la anécdota para los lectores de aquel entonces y veraz para nosotros. En esa novela se nos describe el surgimiento de las barriadas —tema casi inexplorado por nuestra sociología histórica— en las rutas de la caña, proliferación no solo de una miseria suburbana sino de un *Lumpenproletariat*, ese que retrata brillantemente Zeno Gandía en la sección final de *El negocio*. ¿Qué importancia tendrá *La Gleba* como crónica y novela para un historiador? Pienso que sería devuelta a las estanterías de bibliotecas olvidadas, relegada por esa lenta búsqueda de lo verídico según los archivos.

En una de sus crónicas, Juliá Marín nos describe el surgimiento del elegante café europeo en el paisaje urbano del Arecibo de comienzos de siglo XX. La prosperidad que trajo la caña de azúcar representó tanto lo pavimentación de algunas calles de la ciudad como la posibilidad de esa convocatoria ciudadana que es la tertulia. Estas crónicas en el *Puerto Rico Ilustrado* de aquellos años nos conforman una imagen de época.

Cuando leí *Mis memorias* de Tapia quise haber tenido el conocimiento o las herramientas investigativas de los historiadores. Esas “piraguas” que él describe, cómo llegaba y se conservaba el hielo en aquel entonces, esas luces de colores que adornaban cual guirnaldas la ciudad, durante aquella ensoñación infantil de ver a su padre vestido de gala para una recepción, cómo estaban iluminadas, ¿serían velas con lámparas de papel encerado con colores, o, lo más improbable, uso de un incipiente alumbrado de gas? Pero es que Tapia las vislumbraba, ante sus ojos infantiles, como guirnaldas de colores. ¿Cómo lograban semejantes colores? Aquí la apasionada veracidad emocional de la crónica anhela lo verídico para nosotros, sus lectores actuales; de hecho, esta anécdota hasta podría retar eso que en la ficción llamamos *verosimilitud*.

Dos grandes coordenadas de la novelística del siglo XIX, y también avanzado el XX, es el dinero y la posición social. Leo *La regenta*, por ejemplo, y mi imaginación inmediatamente tiene que vislumbrar las imágenes de toda una distante y opaca urdimbre social. ¿Qué significaba ser un indiano? ¿Cuál es el peso relativo

del dinero en valores ancestrales como el honor, la ascendencia y el buen nombre familiar? ¿Qué peso específico va perdiendo el clero en esa urdimbre? Cualquier novelista de la época también hubiese estado obligado a explicar la materialidad de lo cotidiano según la vida monetaria de los personajes. Tal parece que hoy por hoy somos todos novelistas existenciales, más preocupados por la ausencia de Dios que por el antiguo fantasma de la carestía.

Además del dinero y la posición social, ahí está, siempre presente, el sexo, ya sea sublimado como amor o descarnado como promiscuidad, adulterio o simplemente deseo. Leo *Por el camino de Swann* y el asombro ante el misterio de Odette que asume Marcel también lo asumo yo. ¿Quién y qué era Odette? ¿Sería una llamada *cocotte*, mujer “liviana”, favorita de ese llamado *demi-monde* colindante con los varones de la alta burguesía? ¿Era mujer promiscua o mujer liberada, amante equidistante del señor o mujer “mantenida”, es decir, común querida? Lo fascinante de Odette es que su opacidad como personaje obviamente está ligada a aquel aquí y ahora que Marcel pretendía entender mediante la recuperación del tiempo. Pero, justo, mientras más cercana la recuperación de aquel momento, mayor parece ser la distorsión del tiempo, su opacidad. Entonces, ¿por qué Swann, tan mundano, es tan proclive a aquel amor desesperado? ¿Tiene que ver todo esto con su origen judío, en una sociedad obsesionada por la riqueza de algunas familias “israelitas” y el caso Dreyfus? Entender es entrever no solo los hilos de la trama sino el tejido, la urdimbre de aquel momento histórico francés. Esa opacidad, esa dificultosa capacidad de Marcel para la recuperación, tanto de la época como de sus concreciones, es lo que cautiva de esa gran novela. Quizás nunca un novelista ha lucido tan titubeante, tan complicado, en reconocer la urdimbre y materialidad de los hechos como fuente de un particular conocimiento histórico, de época.

Mi madre, que fue mi primera lexicógrafa, y que, como todas las señoras de la clase media de las primeras cinco décadas del siglo XX, vivía asediada por el adulterio, hacía las siguientes distinciones: una querida era mujer mantenida por un señor, algo así

como una Odette antillana, pero antes de casarse con Swann. Una corteja casi siempre era lo mismo, aunque posiblemente de condición social inferior a la esposa y sin ambición de matrimonio. Una correcostas sería especialista en encuentros fortuitos, en alguna barra de algún hotel sanjuanero. Sería ocasión para “cheriar” en el viernes social —institución recién estrenada— y, sobre todo, relación motorizada, de ahí lo de “correcostas” (Mi generación llamaría a esto un *hit and run*). El fleje se me hacía difícilmente comprensible. El fleje la adivinaba como una mujer de inferior categoría social a la corteja, también de oficio ocasional, y que ya estaría fatalmente abocada a la gran época de los moteles de los años sesenta y setenta. En mi imaginación infantil los flejes siempre serían mujeres flacas, siendo el fleje una pieza cercana a los resortes del automóvil. En este sistema patriarcal la tusa era casi lo innombrable, el fleje temerario, capaz de llamar por teléfono o presentarse en la casa.

Volviendo a Proust, Odette fue la querida por excelencia, la mujer mantenida; la *cocotte* sería una posible corteja, pero de salón, la *parvenue*, la arribista, sin la ambición de matrimonio, como Odette. Quizás los señores de dinero tenían queridas, los aprensivos y recién llegados cortejas, los perlas y fiesteros sus correcostas y los pobres, tímidos y feos, sus flejes. Ya todo eso pertenece a la opacidad histórica del patriarcado. Aun en los años de composición de *Breakfast at Tiffany's* podríamos entrever en Holly Golightly la larga sombra de Odette, personaje que Truman Capote concibió con esa fascinación particular del homosexual hacia estas mujeres transgresoras. Hoy por hoy todo se ha simplificado: no podemos usar mujer para referirnos a esposa, esta denominación provoca cierta ironía en los que prefieren usar *compañera* o *novia*. Estamos casados o convivimos con las *compañeras*, les somos infieles con las *novias*, eufemismo para el vulgar genérico *chillas*.

Leo una novela sobre el gran violinista mulato de ascendencia antillana George Polgreen Bridgetower. Su padre negro, John Frederick, nació en Barbados y se trasladó a Europa, casándose en Viena con una polaca; era un valet de gran casa y con grandes

ambiciones para el talento musical de su hijo. Este se convirtió en tan buen violinista que Beethoven quiso componerle una sonata. Eventualmente esta sería la notoria *Sonata Kreutzer*. ¿Por qué esta sonata se llamó Kreutzer y no Bridgetower? Justo porque Bridgetower, exótico, mulato y cautivador, sedujo a una de las novias de Beethoven. En este episodio no dejo de evocar algo que decía mi padre mulato: “El negro, si no la hace entrando, la hace saliendo”.

Bella anécdota, ¿no? Pero, justo, le pido verosimilitud a esa novela que lleva por título *The Abyssinian Prince*, y no la consigo. Por ejemplo, no se nos explica cómo Bridgetower se convirtió en un gran músico. Supuestamente fue su padre, Frederick, quien le dio las primeras lecciones musicales; pero la autora no explica cómo un esclavo doméstico, convertido en valet y casado con una polaca, había logrado también el dominio del solfeo y a la vez tener una noción del sonido ideal de un violín. Vean ustedes cómo una gran anécdota, si no se cumple en datos, en los hechos, en los detalles, no se transforma en una buena novela. Aquí tenemos una anécdota que es verídica, histórica, pero que no es verosímil, mucho menos veraz. Esa novela estaría por escribirse. Quien la escriba tendría que visitar los archivos, tanto de Barbados como en Viena. *The Abyssinian Prince* es una novela fallida, rebosante del entusiasmo de una joven escritora afroamericana Francee Greer Williams enamorada de esa anécdota, aunque corta, como yo lo fui, en paciencia investigativa.

Por el contrario, leo un fascinante libro, *Bacardí y la larga lucha por Cuba*, sobre la familia Bacardí y su importancia en la historia de Cuba. El libro iba bien; pero entonces al historiador le interesa más el devenir de la familia como uno de los protagonistas de la independencia cubana que la fabricación del ron Bacardí. Es un lugar común decir que esta familia se inventó el primer ron no aromático, sin rastro de melaza, de las Antillas, y de ahí su gran éxito para los tomadores del norte con su preferencia por los destilados secos y la coctelería. Hasta ahí estuvo bien. Nos narra cómo la familia, al comienzo de la empresa, solo podía vender ron a granel, en toneles. Nunca se aclaró cuándo fueron capaces

de embotellarlo. Ese dato, ese detalle, tan decisivo, se le escapó al historiador; es un defecto en un libro que, por otra parte, esclarece el papel de la burguesía santiaguera en la independencia cubana.

Escribo una novela corta sobre el Santurce de fines de los cuarenta y principios de los cincuenta. El 17 de febrero de 1951 Pepe Lucas, el dominicano José St. Clair, primera base de los Cangrejeros de Santurce, bateó el jonrón más importante de nuestro béisbol invernal, dándoles así su primer campeonato a los Cangrejeros de Santurce. Luego, en la Serie del Caribe, Santurce conquistó su primer campeonato caribeño. Según historiadores de ese juego, Luis Muñoz Marín estuvo presente en el juego, ahí sentado en palco, animando a su equipo, los Criollos de Caguas-Guayama; es un dato importante, ya que su presencia en ese juego, a cuatro meses del atentado del 30 de octubre de 1950 contra su vida, arroja luz no solo sobre su controversial personalidad, sino también sobre la sociedad puertorriqueña. En cuatro meses habíamos pasado de la gravedad de la revuelta nacionalista a la levedad de una bola de béisbol rebasando la verja del parque Sixto Escobar, en la salitrosa y fría claridad de febrero. Para mi relato resulta imprescindible saber si Muñoz Marín estuvo en ese juego. Si ese dato es verídico, aunque poco verosímil, se convertiría en revelación de nuestra verdad como pueblo; sería un intento de veracidad histórica y literaria.

Hacia fines de los ochenta, principios de los noventa, escribí una novela de tipo policial titulada *Sol de medianoche*. La novela es sobre un flâneur, o *beach bum*, playero, además veterano y que también se dedica al espionaje del adulterio; Manolo es un detective privado de la estirpe del Marlowe de Chandler, un solitario existencialista con anhelos sentimentales, conflictos de valores y una debilidad por el alcohol. Leí consecuentemente a Chandler en una época de mi vida y se me ocurrió escribir aquella falsificación de novela policial, ubicada en la playa de Isla Verde, ambiente que para aquellos años era mi territorio paralelo a la Facultad de Estudios Generales. Como parte de esa falsificación incluí un detalle que pasó desapercibido para todos los críticos. En un pasaje

de la novela, el protagonista nos habla de un silenciador usado en un Magnum 357. Ya Raymond Chandler, en su cómico decálogo del aspirante a escritor de novelas policiales, nos había advertido sobre ese error: los revólveres no usan silenciadores, solo las pistolas. Ese decálogo lo había leído, pero también lo había olvidado. De ahí el revolver con silenciador. Cuando el detalle es advertido, compromete, por supuesto, la verosimilitud de la novela, aunque, justo, únicamente su ambición como novela policial. Manolo es devuelto a su veraz papel existencialista de *flâneur* playero y lo otro, su oficio de detective, podría ser una especie de embuste, o loca fantasía de él. Queda el equívoco, se abre la plurisemia, permanece la elipsis. De esta manera, la novela no desmerece en su veracidad, aunque sí en la verosimilitud de uno de sus reclamos. ¿Cómo alguien que sabe de armas puede cometer semejante error? Solo si, además de *flâneur* playero, es profesor de la Universidad de Puerto Rico.

Por cierto, casi todos los maleantes que viven en ese hospitalillo playero, y que Antonio Skármeta caracterizó como “la casa de los hombres tristes”, son veteranos de la guerra de Vietnam. Ese aquí y ahora de mi generación que pretendí testimoniar no mencionó, sin embargo, y muy fiel a la novela de corte existencial que deseé escribir, que todos aquellos locos podían vivir ociosamente en la playa por el pago de sus pensiones como veteranos. En esta novela hay sexo y desclasamiento social, el *modus vivendi*, la materialidad monetaria está, sin embargo, ausente; omisión quizás peor que el error con el silenciador.

Una de las grandes novelas que he leído recientemente es de ambición histórica y escrita por el escritor norteamericano William Vollmann. Es una épica de ochocientas páginas titulada *Europe Central* y que gira en torno a las figuras de Dimitri Shostakovich, sus ansiedades durante el cerco de Leningrado, y el general Von Paulus, su desgracia personal y la derrota de su ejército en la batalla que cambió el curso de la Segunda Guerra Mundial, el asedio a Stalingrado. Shostakovich es caracterizado como un oportunista trágico, un genio musical solo capaz, según él, de

componer música funeraria, depredador sexual con una indómita vocación melancólica. Von Paulus fue un general de escritorio que enfrentándose en batalla al ejército soviético sufrió la humillación de ser el primer mariscal de campo de la Wehrmacht en rendirse al enemigo. Pero ello no fue impedimento para convertirse, después de la guerra, una vez “desnazificado”, en agente del estado soviético dentro del ejército de Alemania Oriental. El libro es exhaustivo, pero hay un detalle que busqué por todas partes, sin encontrarlo, el dato que para algunos hubiera añadido perfecta verosimilitud y hasta veracidad al relato, la verdad última de por qué fallaron los alemanes en conquistar la Unión Soviética.

Según Liddell Hart, en su *Historia de la Segunda Guerra Mundial*, los alemanes no lograron avanzar en el otoño de 1941 porque sus vehículos blindados tenían llantas en vez de orugas. Esto impidió que avanzaran en el fango creado por las lluvias de otoño. La combinación de los caminos sin asfaltar del vasto territorio de la Rusia central, unida a la falta de previsión al usar llantas en vez de orugas, fue lo que llevó a que se detuviera el avance inicial, algo así como aseverar que otro hubiese sido el destino del Imperio romano de Cleopatra haber tenido una nariz un poco más larga. Pensar que el fascismo estaba abocado al fracaso no por ahistórico y anacrónico sino por ese detalle mecánico nos hace desfallecer de incertidumbre ante los fascismos actuales, como el fundamentalismo religioso musulmán.

Laurent Binet, en su reciente y extraordinaria novela histórica, titulada *HHhH*, sobre el asesinato de Heydrich en Praga, cita a Flaubert, este siempre en la incertidumbre en lo tocante a la veracidad de su *Salambó*: “En cuanto a mi arqueología, solo será ‘probable’”, y punto. Solo pido que nadie pueda probar que lo que he escrito no tiene veracidad alguna” (traducción nuestra, 184). Y añade Binet sobre su propia novela, reconociendo que, en última instancia, la veracidad de la ficción histórica dependerá de la opacidad relativa respecto del momento que pretendemos recrear como representación: “Y en esto estoy en desventaja: es más fácil

que te cuestionen el número de registro de un Mercedes de los cuarenta que los aperos de un elefante del siglo tercero antes de Cristo” (traducción nuestra, 184).

Lo verídico y lo verosímil están en los detalles; la veracidad es otra cosa; esta tiene que ver con esa multiplicidad de significados que logra la literatura como tipo de conocimiento equívoco, siempre titubeante y alejado de la verdad con mayúscula, llámese esta *histórica* o *filosófica*, *mensurable* o *incommensurable*, *empírica* o *metafísica*.

En resumidas cuentas, si no conozco los datos o los hechos no puedo establecer lo verídico; si no conozco los límites de lo posible en relación a esos datos y hechos, no puedo fijar lo verosímil; pero sí puedo reconocer lo veraz; es parte del placer literario, decir simplemente: “Sí, las cosas son así. Eso es cierto. Es algo que yo he pensado, he sentido o he imaginado. Hay gran verdad en eso”.

OBRAS CITADAS

Alas, Leopoldo (Clarín). *La regenta*. Madrid: Alianza Editorial, 1966. Impreso.

Binet, Laurent. *HHhH*. Trad. de Sam Taylor. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2012. Impreso.

Blanco, Tomás. *Prontuario histórico de Puerto Rico*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970. Impreso.

Ferré, Rosario. *Maldito amor*. México: Joaquín Mortiz, 1986. Impreso.

Gjelten, Tom. *Bacardí y la larga lucha por Cuba*. Barcelona: Principal de los Libros, 2011. Impreso.

- Hart, Liddell. *Historia de la Segunda Guerra Mundial*. Barcelona: Noguer y Luis Caralt, 2006. Impreso.
- Juliá Marín, Ramón. *Tierra adentro. La Gleba*. Utuado: Asociación de Jóvenes Emiliano Nazario, 1962. Impreso.
- Lukács, Georg. *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1974. Impreso.
- Marqués, René. *La carreta: drama en tres actos*. Río Piedras: Editorial Cultural, 1961. Impreso.
- Proust, Marcel. *Por el camino de Swann*. Madrid: Alianza Editorial, 1969. Impreso.
- Rodríguez Juliá, Edgardo. *La noche oscura del Niño Avilés*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1984. Impreso.
- Rodríguez Juliá, Edgardo. *Sol de medianoche*. Caracas: Grijalbo, 1995. Impreso.
- Tapia y Rivera, Alejandro. *Mis memorias, o Puerto Rico como lo encontré y como lo dejo*. San Juan: Editorial Edil, 1979. Impreso.
- Vollmann, William T. *Europe Central*. New York: Viking Press, 2005. Impreso.
- Williams, Francee Greer. *The Abyssinian Prince. The True Life Story of George Polgreen Bridgetower*. iUniverse, 2001. Impreso.
- Yourcenar, Marguerite. *Memorias de Adriano*. Trad. Julio Cortázar. Barcelona: Edhasa, 1982.
- Zeno Gandía, Manuel. *El negocio: crónicas de un mundo enfermo*. Río Piedras: Instituto de Literatura Puertorriqueña / Universidad de Puerto Rico, 1955. Impreso.

EDUARDO A. SANTIAGO DELPÍN

EL HAIKÚ EN PUERTO RICO: UN CATÁLOGO HISTÓRICO

La intención de este narrativo es presentar una breve cronología del haikú como género y enumerar aquellos poetas que han escrito haikús en Puerto Rico.

El haikú es una forma poética que nace en Japón. Se acredita a Matsuo Bashô (1644-1694) como el pionero de la forma,¹ aunque en su época otros poetas como Sôgi (1420-1502), Sôkan (1465-1553), Moritake (1473-1549), Teitoku (1570-1573), Soin (1604-1680), Teishitsu (1609-1673), Saikaku (1641-1693), Sodo (1641-1716), además del maestro Bashô², lo cultivaron también. La obra de Bashô fue seguida de una explosión de poetas que escriben haikú, y este género, con el tiempo, se ha transformado en parte de la cultura nacional japonesa. Cabe señalar que otros poetas reconocidos, además de Bashô, son Buson (1716-1783), Kobayashi Issa (1763-1827), Matsuoka Shiki (1867-1902). Ángel Aguirre, en su libro *El arte de la palabra*, atribuye la creación y difusión de la palabra *haikú* al gran poeta y crítico japonés Shiki (34).

Hemos llamado al haikú “la esencia poética universal”, ya que, aunque su brevedad podría compararse e incluso confundirse con un epigrama, poemas cortos chinos, estampillas pequeñas en sáns-

¹ Santiago-Delpín. “Los grandes maestros”. 21.

² Véase Sánchez-Pacheco.

crito, caligramas, proverbios, microgramas, aforismos, sentencias o máximas, hemos argumentado en el pasado que por su forma, estilo y contenido puede ser ese mínimo irreducible de la experiencia poética.³

El haikú debe expresar un solo pensamiento que contenga un contraste o giro alusivo a las estaciones o a la naturaleza, su tema obligado. Tradicionalmente, se escriben en tres versos de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente. Demuestra el haikú un instante poético que puede ocurrir en cualquier momento. El mismo Mario Benedetti en su *Rincón de haikú* habla del haikú como unidad; es un poema mínimo y, no obstante, completo. Y a pesar de que en su libro presenta unos haikús bellísimos, él mismo señala que muchos no lo son, aun cuando presentan el formato clásico de 5-7-5.⁴

Un haikú no es un sarcasmo ni es un epigrama o un caligrama. No es un juego de palabras, ni adivinanza, acertijo o chiste. No es una enseñanza directa ni una máxima tampoco. Podría parecerse, pero no lo es, al movimiento minimalista de Ezra Pound de principios del siglo XX. (O a otros poemas brevísimos experimentales, como los de Capiello⁵ o de Ramos⁶, o las preguntas de Valle⁷). Existen docenas de lugares cibernéticos sobre el haikú, algunos de ellos con enfoque juguetón, juvenil, acertijos, adivinanzas, incluso sobre zombis y monstruos que no caerían bajo la definición de esta sublime y difícil actividad poética.⁸

En el pasado hemos escrito sobre el haikú en el Japón, el haikú fuera del Japón, el haikú en el siglo XIX, cuando fue entretenimiento obligado de algunos de los poetas románticos franceses, y

³ Santiago-Delpín. "El haikú". 7.

⁴ Íbid.

⁵ Jorge David Capiello. *Casquillos y Mi sal*.

⁶ Rubén Ramos. *Angst*.

⁷ Carmen Valle. *Preguntas*.

⁸ Santiago-Delpín. "El haikú japonés". 5. Véase además el portal de Haiku Society of America, www.hsa-haiku.org.

haikú en el siglo XX en España y en América Latina.⁹ Coincidimos con Benedetti¹⁰ en reconocer al poeta mexicano José Juan Tablada como precursor e introductor del haikú en nuestro hemisferio hispanohablante, influenciando a escritores de prácticamente todos los países hispanos. Tanto Octavio Paz como Jorge Luis Borges ensayan algunos haikús de manera muy limitada, pero con plena consciencia del formato. Cabe señalar que algunos poetas, como Benedetti, se ciñen al formalismo de la estructura, aunque no persigan la temática tradicional, mientras que en otros predomina el lirismo en el contenido con un poco de flexibilidad estructural.

EN PUERTO RICO

Muchos poetas puertorriqueños han experimentado con el haikú en una u otra ocasión, y publicado en algunos de sus libros excelentes ejemplos de haikú tradicional tanto en forma como en contenido. Pero son pocos los libros que se han dedicado al haikú completamente. Fiel a la intención de este brevariario, trato de seguir en lo posible una estricta cronología, presentando en esta secuencia aquellos poetas que incluyeron en algún libro una sección sobre haikú, al igual que los poetas que dedicaron libros completos al haikú.

Este grupo especial de poetas con inclinaciones minimalistas y con conocimiento de la esencia del haikú es pequeño en Puerto Rico. He tenido la buena fortuna de conocer a algunos poetas e intercambiar poemarios con ellos, algo que me ha enriquecido, a la vez que he podido ver a través de sus haikús, estampas y percepciones de la naturaleza; viviendo así mil instantes y cien vidas, en vez de tan solo una.

Creo importante señalar que el rigor cronológico me obliga a poner la fecha de publicación del libro formal en el que aparecen los haikús, ya que muchos de los poemas que aparecen en los libros

⁹ Santiago-Delpín. "El haikú". 7.

¹⁰ Véanse Mario Benedetti y Santiago-Delpín. *Íbid.*

citados se concibieron en años antes, y se fueron acumulando en gavetas, baúles, archivos, buhardillas, libreros, estantes y otros lugares más de incubación, antes de que se unieran todos y reclamaran su salida al mundo en un libro, como ocurre con todos los poemarios.

Aurora Pope, como parte de su poemario, *Posible itinerario*, de 1987, presenta seis breves poemas de tres versos, cuyo enfoque y tema se acercan al haikú, aunque en la forma no lo son. Luego de buscar detenidamente en todas las fuentes a las que tuve acceso, el primer libro completo dedicado al haikú, lo publicó el que suscribe para el Instituto de Cultura Puertorriqueña en 1988 con el título *Visión de dos amores*, con una introducción al haikú por Richard Cameron, de la Universidad de Puerto Rico, y un epílogo crítico del haikú de Juan Francisco López. El libro se divide en dos secciones, tituladas “Un amor” y “Otro amor”, y tiene dos epílogos. Este poemario recoge un total de ochenta y seis haikús, aunque no todos tienen la formalidad estructural. El libro fue utilizado en clases de japonés en la Universidad de Puerto Rico, y es, hasta donde conozco, el primero que aparece como libro completo dedicado al haikú en Puerto Rico.

En 1993 publiqué dos haikús en inglés en la revista *Transplantation Proceedings* como una dedicatoria y prólogo al número dedicado al Congreso de Trasplante en Países en Desarrollo que se llevó a cabo en Singapur.

Manuel de la Puebla, poeta, escritor, editor y promotor de la poesía y la literatura, tuvo durante años interés por la rara poesía del haikú, y en la revista *Mairena*, en 1994, incluye dos doctos artículos sobre el haikú. Uno, un ensayo escrito por el también poeta laureado Jesús Tomé,¹¹ quien al final del ensayo incluye, a manera de muestra, algunos haikús ilustrativos de origen japonés, seguido de unos poemas de su autoría influidos por el haikú japonés, que evidencian su sensibilidad. Más adelante reproduce una selección de Carmen Chiesa¹², publicada en 1993, con haikús adicionales.

¹¹ “El haikú: una aproximación a sus dificultades”.

¹² “Una sonrisa y un destello”.

En 1995 publiqué otros cuatro haikús en inglés como dedicatoria al Congreso Internacional de Trasplante, que se celebró en Japón en 1994. Aparecieron en *Transplantation Proceedings*.

En 1996, un excelente médico, endocrinólogo, líder y académico puertorriqueño, Francisco Aguiló, en su libro *Vibraciones del silencio*, presenta nueve haikús como parte de una sección titulada “Haikús nocturnos” (40-41). Son haikús sobre naturaleza, vocación, su pensamiento y preocupaciones internas.

Aguirre¹³ cita a otra gran poetisa puertorriqueña, Anagilda Garrastegui —poetisa, cuentista, escritora, discípula y amiga de Juan Ramón Jiménez—, quien escribe *Noche quieta* en 1997, poemario en cuatro partes en el que aparecen 26 haikús de tres, además de otros poemas de cuatro y tres versos, mezclados con composiciones de ocho, nueve, quince y veintiún versos, elegías, canciones, etc. En este poemario Ángel Aguirre escribe un extenso y abarcador ensayo sobre el tema.

En mi tercer poemario, Éxodo —una colección esencialmente de poemas de amor que publicó la Editorial de la Universidad de Puerto Rico en 1998—, la segunda parte, titulada “El mismo amor en haikús”, consta de cincuenta y nueve haikús nuevos.

En 1999 tuve la oportunidad de reflexionar sobre el haikú en un ensayo crítico titulado, “El haikú: ¿epigrama japonés o esencia poética universal?”, en el cual se presentan y añaden varios haikús nuevos al catálogo puertorriqueño, además de discutir el tema, su naturaleza y su evolución.

La década del 2000 ha sido quizás la más activa del haikú; en la que surgen haikús novedosos como parte de otros poemarios y libros adicionales de haikú. Comienza la década con el poemario *Brevalias* de nuestra poetisa y profesora universitaria Loreina Santos Silva, publicado en 2001. Este poemario consta de treinta y seis poemas breves, y muchos de ellos son haikús naturales. La autora ha tenido interés en el haikú desde 1960, escribiendo mu-

¹³ *Op. cit.*

chos de ellos entre 1960 y 1963, aunque fueron publicados más tarde como parte de este poemario.

En 2001, Manuel de la Puebla le dedica una sección completa de la revista *Julia* al haikú, y titula dicha sección “Visitadores del haikú” (17-20). Esta sección comienza con un pequeño prólogo por Jesús Tomé, quien publica nuevamente los poemas influidos por el haikú que había publicado anteriormente. Más adelante, Loreina Santos Silva tiene una sección con siete poemas pequeños, con sensibilidad de la naturaleza.¹⁴ Juan Ruiz de Torres comparte nueve pequeños haikús.¹⁵ Se publican, además, nueve haikús de mi autoría.¹⁶ José M. Oxholm presenta nueve haikús también sobre la naturaleza y algunos metafísicos.¹⁷ Ignacio Rivera Potestad publica seis haikús de la naturaleza y de la sociedad.¹⁸ Wilmer Romero presenta cuatro haikús personales e internos,¹⁹ y finaliza el artículo con poemas de Carmen Chiesa de Pérez con nueve haikús.²⁰

Fenny Colón, enfermera, poetisa y discípula de otro gran poeta puertorriqueño, Jaime Marcano Montañez, publica en 2003 un libro doble: *A destiempo el verano* y *Por las veredas de mi huerto*. Este último es un libro escrito en haikú que consta de treinta y cuatro haikús: personales, sobre la naturaleza, metafísicos y sobre emociones. Tuve la oportunidad de escribir el prólogo de este poemario.

Nuestra poetisa Nélida González, como parte de su poemario *Murmullo frágil de silencios*, publicado en 2004, presenta una sección final, titulada “Reclamo”, que contiene cinco bellos haikús. El poemario contiene muchos otros poemas breves algunos de los

¹⁴ “Qué soledad tan sola”.

¹⁵ “El hombre es sangre”.

¹⁶ “¡Tantos haikús!”.

¹⁷ “Noche. Silencio”.

¹⁸ “Cuando te sueño”.

¹⁹ “La noche llega”.

²⁰ “Aleros rojos”.

cuales exhiben la estructura 5-7-5 del haikú, pero no están independientes, sino que son parte de poemas breves.

El poeta puertorriqueño, profesor universitario, dramaturgo, narrador y ensayista Antonio Ramírez Córdova publica en 2004 *Haikú: ettonement indeclinable*, un libro completo de haikú que tiene ciento tres haikús en español, cada uno acompañado de su traducción al francés hechas por el Rvdo. Agustín González Guzmán. Sus haikús son cantos a la naturaleza, y las traducciones al francés gozan de igual exquisitez. El poemario fue publicado nuevamente por Alejo Ediciones, en 2011, con el título de *Indeclinable asombro*. En su correspondencia conmigo envió otros haikús inéditos que algún día alcanzarán publicación.

En 2004 publiqué el artículo citado arriba “Los grandes maestros del haikú”, en el que menciono principalmente a Bashô, Buson, Issa, y Shiki y añadido al final, como un homenaje y reverencia a ellos, dos haikús compuestos por un amigo japonés, Katsumi Okada Okada, y una cita de la poetisa Safo.

En su excelente *Antología de literatura puertorriqueña del siglo XX*, publicada por la Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Mercedes López-Baralt reproduce seis haikús de mi autoría.

En 2006 publiqué otra pequeña reseña en la revista *Letras* del periódico *El Nuevo Día* titulado “El haikú japonés”, presentando, además de un pequeño texto introductorio, seis haikús de mi autoría.

Tres libros adicionales ven la luz a fines de esta década. El ilustrador, pintor, fotógrafo y profesor universitario José A. Peláez publica en 2007 su primer poemario en haikú, titulado *5-7-5 colección de haikú*, utilizando ilustraciones de su libro *Arte sobre papel*, de 2002. Este libro fue presentado en la Escuela de Comunicaciones de la Universidad de Puerto Rico el 11 de septiembre de 2007, y tuve la oportunidad de hacer su presentación con un pequeño ensayo sobre lo que es el haikú. El libro de Peláez contiene cincuenta haikús, acompañados algunos de fotografías y dedicados a la naturaleza, muchos de ellos con sentido de lo local de Puerto Rico.

También en 2007 el profesor de Bellas Artes de la Universidad Interamericana, y humanista Gary Morales publica su poemario *la Jornada Poética del Haijin*, que contiene un pequeño ensayo sobre el haikú y el *haijin*, y un poemario completo escrito en haikú que contiene doscientos veintisiete haikús, una de las colecciones más grandes en Puerto Rico. El libro está dividido en secciones dedicadas a la naturaleza, el amor, los sentidos, las artes, las profesiones, la creación. El enfoque es más moderno desde el punto de vista de la variada temática, la compresión del pensamiento y la percepción, aunque estructuralmente sigue el formato 5-7-5.

Más adelante, en 2008, el catedrático universitario Manuel Junco de la Fuente escribe su primer libro de poesía, *Esporas: haikús y otros poemas*. El libro completo consta de poemas breves, la mayoría haikús en la forma, estructura y temática. La primera parte consta de cincuenta y dos puros haikús, con sensibilidad y contemplación de la naturaleza.

En 2010 presento en la revista *Dilo* —publicada por la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española— cuatro nuevos haikús como parte de una reseña sobre el tema.

Eddie Ferraioli, artista contemporáneo de trabajo en cristal y escritor, presenta en 2013 un poemario con un breve ensayo sobre el haikú. Lo llama *Mosaikús, palabras de cristal*, alusivo a su gran pasión artística. La organización del libro es por meses, dedicando un número de haikús cada mes desde enero hasta diciembre. El total de haikús, trescientos sesenta y seis siguiendo los días en el año, una colección grande. Muchos son verdaderos haikús de gran sensibilidad natural, aunque muchos otros son ingeniosos caligramas, casi proverbios o aforismos por su temática sentenciosa.

CONCLUSIÓN

He tratado de no pasar juicio estético o hacer crítica literaria de ninguno de los libros. Considero a todos los poetas y los poemas, individualmente y en conjunto, como una celebración de la naturaleza y del pensamiento. Nuestro acercamiento debe verse

tan solo como una recopilación de lo existente en el haikú en Puerto Rico y no como una crítica, sino meramente como un catálogo histórico. Habrá luego escritos más formales, estoy seguro, sobre la obra poética del haikú en Puerto Rico, y a la vez auguro mayor entusiasmo en este aspecto de la creación.

En resumen, encuentro un libro en haikú en la década de 1980, dos en la década de 1990, cinco en la década del 2000 y uno en la del 2010. Libros que contienen haikús, un total de seis, y muchos artículos dedicados o que incluyen haikús.

El haikú niega el ego. Trasciende instantes, aunque sea contradictorio, ya que se basa en un instante. Es interacción del poeta con la naturaleza y con la creación, más que una creación intelectual formal. Arrastra e involucra al lector. La imagen del momento celebra y comparte la impresión de sobresalto, el regocijo sobre la maravilla, la reacción ante la imagen. Al celebrar el momento, celebra todos los momentos y se hace universal, o —parafraseando a C.S. Lewis— el momento contiene todos los momentos.

Nuestra incursión en el haikú lleva ya más de treinta años y va en ascenso hacia una madurez y su ubicación en un nicho único de la esencia de la creación poética; y hacia una nueva tradición cultural puertorriqueña.

Se va alejando
La tempestad violenta
¿Oigo un pájaro?

OBRAS CITADAS

- Aguiló, Francisco. *Vibraciones del silencio*. San Juan: First Book Publishing of PR, 1996. Aguirre, Ángel M. *El arte de la palabra*. Virginia: Penélope Academic Press, 2012. Impreso.
- Benedetti, Mario. *Rincón de haikús*, Madrid: Visor Libros, 1999. Impreso.
- Capiello-Ortiz, Jorge D. *Casquillos*. Ediciones Aventis, San Juan, P. R., 2008. Impreso.
- . *Mi sal*. San Juan: Aventis, 2011. Impreso.
- Chiesa, Carmen. “Aleros rojos”. En Tomé, J. “Visitadores del haikú”. *Julia. Revista de Poesía* 2(5), 2001, p. 20. Impreso.
- . *Una sonrisa y varios destellos*. San Juan: Ediciones Mairena, 1993. Impreso.
- Colón, F. *Haikú: por las veredas de mi huerto*. San Juan: First Book Publishing, 2003. Impreso.
- Ferraioli, Eddie. *Mosaikus: palabras de cristal*. Colombia: Quad Graphics, 2013. Impreso.
- Garrastegui, Ana Gilda. *Noche quieta*. San Juan: Editorial Mairena, 1997. Impreso.
- González, Nérida: *Murmullo frágil y silencios*. Mayaguez: Antillian College Press, 2004. Impreso.
- Haiku Society of America, *www.hsa-haiku.org/*. Web.
- Junco de la Fuente, Manuel. *Esporas: haikús y otros poemas*. Ed. Juan Pastor. Madrid: CLM Artes Gráficas, 2008. Impreso.
- Morales, Gary. *La jornada poética del Haijin*. San Juan: Terranova Editores, 2007. Impreso.
- Oxholm, JM, “Noche. Silencio”. En Tomé, J. “Visitadores del haikú”. *Julia. Revista de Poesía* 2(5), 2001, p. 19. Impreso.
- Peláez, José A. *5-7-5 colección de haikú*. San Juan: Mariana Editores, 2007. Impreso.
- Pope, Aurora. *Posible itinerario*. San Juan: Centro Gráfico del Caribe, 1987. Impreso.

- Ramírez-Córdova, Antonio. Correspondencia personal, 8 de febrero de 2008. Impreso.
- . *Haiku: etonnement indeclinable*. Editora Mediabyte, 2004. Impreso.
- . *Indeclinable asombro*. Perú: Alejo Ediciones, 2011. Impreso.
- Ramos, Rubén. *Angst*. San Juan: Libros AC, 2010. Impreso.
- Rivera, I, “Cuando te sueño”. En Tomé, J. “Visitadores del haikú”. *Julia. Revista de Poesía* 2(5), 2001, p. 20. Impreso.
- Romero, W. “La noche llega”. En Tomé, J. “Visitadores del haikú”. *Julia. Revista de Poesía* 2(5), 2001, p. 20. Impreso.
- Ruiz de Torres, J. “El hombre es sangre”. En Tomé, J. “Visitadores del haikú”. *Julia. Revista de Poesía* 2(5), 2001, p. 18. Impreso.
- Sánchez-Pacheco, Trinidad. *66 haikús*. 2.^a edición. Barcelona: Plaza y Janes, 1998. Impreso.
- Santiago Delpín, Eduardo A. “A Haiku Homage to the Kyoto Congress”. *Transplantation Proceedings* 27: 3, 1995. Impreso.
- . “El haikú: ¿epigrama japonés o esencia poética universal?”. *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española* (1999): 7-28. Impreso.
- . “El haikú japonés”. *El Nuevo Día*, 2006, p. 5. Impreso.
- . Éxodo. San Juan: Editorial de la UPR, 1998. Impreso.
- . “Haikús”. En López-Baralt, Mercedes. *Literatura puertorriqueña del siglo XX. Antología*. San Juan: Editorial de la UPR, 2004. Impreso.
- . “Haikús”, *Dilo*. San Juan. Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, 2:8, 2010. Impreso.
- . “Los grandes maestros del haikú”. *El Nuevo Día*. 17 de agosto 2008: 21. Impreso.
- . “Presentación: José A. Peláez, 5-7-5 colección de haikú”. 11 de septiembre de 2007. Inédito.
- . *Visión de dos amores*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1988. Impreso.

- . ¡Tantos haikús! En Tomé, J. “Visitadores del haikú”. *Julia. Revista de Poesía* 2(5), 2001, p. 19. Impreso.
- . *Transplantation Proceedings*, 25:2134, 1993. Impreso.
- Santos-Silva, Loreina. *Brevialias*, 2001. Impreso.
- . “Qué soledad tan sola”. En Tomé, J. “Visitadores del haikú”. *Julia. Revista de Poesía* 2(5), 2001, p. 18. Impreso.
- Tomé, J. *El haikú: una aproximación a sus dificultades*. Ediciones Mairena, 1994. Impreso.
- . “Visitadores del haikú”. *Julia. Revista de Poesía* 2(5), 2001 17. Impreso.
- Valle, Carmen. *Preguntas*. Colombia: Ediciones Embalaje, 1989. Impreso.

CARMEN DOLORES HERNÁNDEZ

CORRIENTES CRUZADAS DE LA POESÍA INGLESA
Y ESPAÑOLA EN LA REVISTA 1616,
DE MANUEL ALTOLAGUIRRE

Ahora que las revistas literarias impresas han hecho, con pocas excepciones, su transición al formato electrónico, conviene recordar las épocas en que su circulación en papel contribuía poderosamente a la actualidad literaria. Aglutinaban grupos afines, introducían modalidades temáticas y estilísticas, encabezaban polémicas y daban a conocer las primicias de la creación o los hallazgos importantes de la investigación.

La generación poética del 27 en España, que tomó su nombre del cuarto centenario de la muerte de don Luis de Góngora, hizo de las revistas literarias su medio preferido de difusión. Sus principales integrantes —Gerardo Diego, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Emilio Prados, Luis Cernuda, Rafael Alberti y Manuel Altolaguirre— colaboraron asiduamente en varias, entre ellas las publicadas por Juan Ramón Jiménez. Algunos de ellos establecieron las suyas propias: las santanderinas *Carmen* y *Lola*, de Gerardo Diego; las granadinas *Gallo* y *Pavo*, de Federico García Lorca y su hermano Paco. Pero fueron Manuel Altolaguirre y Emilio Prados quienes sobresalieron por la actividad constante que desplegaron estableciendo revistas de poesía, algunas excepcionales. El primero fue responsable de una larga nómina de ellas: *Ambos* (1923),

Litoral (1926-29; con Emilio Prados), *Poesía* (1930-31), *Héroe* (1932-33), *1616* (1934-35), *Caballo verde para la poesía* (1935-36; con Pablo Neruda), *Litoral* (México, 1944). La lista debe incluir también *Hora de España* (1937-38, con Antonio Sánchez Barbudo, Juan Gil-Albert, Ramón Gaya y otros) y los cuadernillos de *La Verónica*, que sacaba desde su exilio en La Habana.

La de perfil más singular es *1616*, aunque las otras ofrecieron alicientes extraordinarios para la lectura en su momento y —ahora— para el estudio. Suelen ser elegantes en su diseño, presentación y tipografía. Estuvieron siempre abiertas a sus amigos y a su tiempo, ofreciendo las primicias de sus obras. Parte intrínseca de la creatividad multiforme de Manuel Altolaguirre, son inseparables de su obra poética.

La particularidad de *1616* reside en las circunstancias que rodearon su publicación, en lo que representó en su momento y en lo que representa hoy para el estudio de la poesía española e inglesa. A través de ella el poeta malagueño estableció vínculos estrechos con la poesía inglesa, tanto la clásica como la contemporánea. Las traducciones de los poemas de uno a otro idioma reforzaron tales vínculos.

Las revistas anteriores y posteriores de Altolaguirre estuvieron dedicadas casi exclusivamente a la poesía española. Solo ocasionalmente incluyó, en alguna, poesía francesa en traducción al español. Su énfasis era la poesía contemporánea.

1616, por el contrario, evidencia una voluntad de plasmar —incluso gráficamente, por medio de yuxtaposiciones— una hermandad poética entre las literaturas española e inglesa. Superaba así, implícitamente, la noción *literatura nacional*, tan firmemente arraigada en aquel tiempo en que el comparatismo estaba aún lejos de ser importante para los estudios literarios. No parece probable que Altolaguirre estuviera al corriente de los estudios de comparatistas pioneros, como René Wellek, Erich Auerbach, Renato Poggioli o Roman Jakobson, pero de alguna manera intuyó —como poeta que era— los fecundos cruces de la literatura, su impulso universal, las raíces comunes de las que surge, sobre todo

en el caso de dos países europeos, España e Inglaterra, que tanta relación tuvieron a lo largo de la historia. En 1616 Altolaguirre resalta semejanzas, equivalencias, oposiciones y diferencias, siendo el primer acercamiento el nombre mismo de la revista, que se refiere al año en que murieron las dos grandes glorias de una y otra literatura: Shakespeare y Cervantes. En la primera página de cada número se lee: “1616 saw the death of W. S. and M. de C.”.

Con diez números publicados en Londres —conjuntamente con su mujer, la poeta Concha Méndez, cuyo nombre aparece en la portada con el suyo, en calidad ambos de “impresores”— la revista es bellísima. Mayor en tamaño que *Litoral*, con menos páginas, se trata de unos cuadernos cosidos por el medio. Contienen solo poesía: no hay nada en prosa ni imágenes de tipo alguno. La elegancia reside en la disposición de los textos —centrados espaciosamente en medio de las páginas—; en el uso de los colores —negro, rojo y azul, con títulos cromáticamente contrastantes con el cuerpo de los poemas— y en la cuidada tipografía.

Manuel Altolaguirre y Concha Méndez vivieron en la capital inglesa de 1934 a 1935, momento en que establecieron la revista. El viaje lo propició una beca del Centro de Estudios Históricos, institución que desde su establecimiento había auspiciado el quehacer historiográfico —incluyendo las historias literarias— en el país.¹ El propósito era que estudiara “la poesía espiritualista inglesa (Donne, Marvell, Blake, Shelley, Keats, Patmore, Thompson...)”.²

¹ El poeta Pedro Salinas, compañero de generación de Altolaguirre, trabajó en una historia de la literatura proyectada por el Centro de Estudios Históricos que finalmente no se llevó a cabo. Véase Martín Ezpeleta 289. También estuvo adscrito al CEH, trabajando en los Archivos de Literatura Contemporánea, en 1935. Véase carta de Salinas a Jorge Guillen, 20-12-1935 en Soria Olmedo.

² Valender 101. En un ensayo publicado en ese mismo libro-homenaje, Concha Méndez afirma que el Centro de Estudios Históricos le concedió a Altolaguirre una beca “para ampliar estudios sobre el arte de imprimir en España” (145). En *Memorias habladas, memorias armadas*, también habla sobre ello.

Su propio deseo, además, era dar a conocer las letras españolas en Inglaterra.³ Altolaguirre ofreció conferencias en Cambridge, Oxford, Liverpool, Manchester y Birmingham.⁴ Ejerció su oficio de editor con la ayuda de una nueva imprenta que compró en el otoño de 1934.⁵ En ella publicó la revista *1616* y libros como *Ramoneo*, de Ramón Pérez de Ayala, a la sazón embajador de España en Londres.⁶ Publicó también una antología de doce poetas jóvenes de Cambridge y un ensayo de Enrique Moreno Báez, de Oxford, sobre la poesía de Juan Ramón.⁷

Desde la década de los veinte había una relación creciente entre el *establishment* literario español y el inglés, abonada por un acercamiento entre los dos países gracias a la presencia de hispanistas importantes en las universidades de Oxford y de Cambridge. En la última estaba J. B. Trend, gran conocedor de la literatura española contemporánea, especialmente de la poesía, y defensor de la causa republicana española. También acudían frecuentemente profesores españoles visitantes, entre ellos Pedro Salinas (curso académico 1922-23), Dámaso Alonso (lo sucedió) y Ángel Valbuena Prat (1933-35). Organizaciones como el Cambridge University Spanish Society estaban sumamente activas promoviendo investigaciones y conferencias.

La poesía era, en aquellos momentos, el género más sobresaliente tanto en España como en la Gran Bretaña. Si bien las

³ Morla Lynch 320.

⁴ L.E.D., "La poesía española en Inglaterra", en *Luz*, Madrid 8-1-1934; véase también Méndez (*Memorias* 95).

⁵ Valender, *Ibíd.*

⁶ Ramón Pérez de Ayala ocupó el puesto de embajador de la República española en Londres de 1931 a 1936. *Ramoneo* es una pequeña antología poética suya.

⁷ En una carta dirigida a Juan Guerrero el 26 de abril del año 35, Altolaguirre le da cuenta de que ha publicado la antología *12 jóvenes poetas de Cambridge*. Las cartas de Altolaguirre a Juan Guerrero se encuentran en los archivos de la sala Zenobia-Juan Ramón Jiménez de la biblioteca José M. Lázaro en la Universidad de Puerto Rico.

primeras tres décadas del siglo habían visto un florecer en la poesía peninsular, la insular no se quedó atrás. A un Juan Ramón Jiménez, a un Antonio Machado, a un Federico García Lorca, a un Pedro Salinas, a un Rafael Alberti le correspondían —en innovación, en creatividad, en ruptura con la tradición poética central, en amplitud cultural— un William Butler Yeats, un T.S. Eliot, un Ezra Pound (expatriados norteamericanos ambos) o un W. H. Auden, entre otros. El panorama poético inglés —como el español— era de experimentación y cambio, de nuevos rumbos y nuevos nombres.

Un número significativo de escritores ingleses —Auden y Christopher Isherwood, entre ellos— vio en la recientemente proclamada República española una causa en torno a la cual unirse en oposición al fascismo. Varios, como George Orwell, Stephen Spender, Stanley Richardson, lucharían a favor de la República en la guerra civil.

EL PERFIL DE *1616*

En este contexto se empieza a publicar *1616*. Su primer número reúne una pequeña antología de poetas españoles contemporáneos, entre ellos Ramón Pérez de Ayala (“Los umbrales del huerto”), Federico García Lorca (“Vals vienés”); Luis Cernuda (“Soliloquio del farero”), Vicente Aleixandre (“Sin luz”), Ángel Valbuena Prat (“Elegía”).⁸ También hay dos canciones de Concha Méndez y dos poemas de Altolaguirre: “No sé si existe la tierra” (poema no incluido en sus libros, pero que obedece a su particular poética, en que lo emocional y subjetivo adquiere prioridad sobre lo real y objetivo) y “Soledad”. Aparece también un poema, “El Dorado”, escrito en inglés por Edward Sarmiento y dos de román-

⁸ Muchos de estos poemas eran inéditos, como el “Soliloquio del farero” (número I de la revista) y “La gloria del poeta” (VIII), ambos de Luis Cernuda; “Sólo morir de día”, de Aleixandre (IV), y “Vals vienés” (I), “Paisaje con dos tumbas y un perro asirio” (VII) y “Omega (poemas para muertos)” (VIII), de García Lorca.

ticos ingleses: uno corto de Shelley traducido por Altolaguirre, “A la luna”, y la traducción que hace Lord Byron del romance “Ay de mi Alhama”. Byron señala que la ha hecho del árabe (sin mencionar que es un romance español). Se titula “A very mournful ballad on the Siege and Conquest of Alhama”.

La inclusión de dos poetas románticos ingleses señala hacia el interés de Altolaguirre en ese movimiento. Por entonces él acababa de editar para Espasa-Calpe una *Antología de la poesía romántica española* (1933), que obedecía a su gusto por el tono emotivo en la poesía. La selección fue muy personal. Escribió en el prólogo: “Exceptuando a Quintana, del que me encuentro más distanciado, soy contemporáneo de la obra de los otros autores, pues los poemas que recojo tienen la actualidad poética de lo imperecedero”. La estadía de Altolaguirre en Inglaterra lo acercó, sin duda, a los poetas románticos ingleses que tanto se habían acercado —en su época— a España. (El largo poema de Byron, “Childe Harold’s Pilgrimage” —1812—, tiene como referentes no solo a Grecia, sino también a España y Portugal, por los que había viajado extensamente; un personaje literario español, Don Juan, inspiró su obra inacabada del mismo nombre).

La defensa apasionada de la poesía que sostuvieron los románticos ingleses, particularmente Shelley, resonaba en las actitudes de Altolaguirre. La especial sintonía entre ambos se manifestó en la traducción —más bien adaptación— que hizo el español del poema *Adonais* (1821). Parte del número V de la revista, todo el número VI y parte del VII están dedicados a la transposición al español de varios pasajes de ese largo poema que es una “Elegía a la muerte de John Keats”.⁹ Altolaguirre no solo adapta muy adecuadamente al español el *spenserian stanza* (ocho versos de cinco metros iámbicos y un verso de seis metros iámbicos al final), transponiéndola a estrofas de tono grave y a majestuosos endecasílabos que fluctúan entre los once y catorce versos, sino que capta la emoción solemne del original. Hay versos especialmente

⁹ Son treinta y tres fragmentos o poemas cortos del largo poema.

afortunados: “Kiss me, so long but as a kiss may live” se convierte en “Bésame lo que un beso durar pueda”. Algunos versos de la traducción incluso superan en musicalidad al original. “Most musical of mourners” se convierte, por ejemplo, en “Tú, la más musical lamentadora”.

Contactos entre poetas clásicos ingleses y españoles

Pero si bien parecería lógico que Altolaguirre se interesara en los poetas románticos ingleses, la inclusión en la revista de dos poetas clásicos ingleses solo puede explicarse por el acercamiento que tuvieron a la poesía española del Siglo de Oro.

El Renacimiento fue, desde luego, una época de “globalización” de la poesía en Europa, sobre todo por la influencia del humanismo italiano sobre las letras y la cultura del continente entero, influencia que proveyó una coyuntura cultural propiciadora de la renovación de todas las artes. La posición política de España en el momento, cuyo monarca —Carlos V— había heredado el reino de las dos Sicilias, favoreció el contacto español con la cuna italiana del Renacimiento.

En torno a la corte del monarca se reunió una gran cantidad de literatos y estudiosos, “espíritus europeos y aún universalistas, artistas que elevan a un alto grado de perfección la poesía y la prosa castellanas, admiradores de la cultura clásica y el renacimiento italiano”.¹⁰ Entre ellos estaban Juan Boscán, Garcilaso de la Vega, Juan de Valdés, Pedro Mártir de Anglería, Lucio Marineo Sículo y los italianos Baltasar de Castiglione y Andrea Navagero, embajador de Venecia y también poeta. Fue él quien insistió, en el coloquio que sostuvo en 1526 con Juan Boscán, que este adaptara a la lengua castellana la forma del soneto petrarquista con su métrica endecasilábica.

La poética italiana influyó asimismo en los poetas isabelinos ingleses, entre ellos Thomas Wyatt; Henry Howard, Earl of Surrey;

¹⁰ Véase Sánchez Trigueros.

Sir Philip Sidney —su cultivo del soneto encontró luego resonancias en el soneto shakesperiano—; Edmund Spenser, y Thomas Campion.¹¹ También influyó en los prosistas. Varios libros de fray Antonio de Guevara, predicador y cronista de corte del emperador Carlos V, suscitaron imitadores entre los escritores ingleses durante los reinados de Enrique VIII, María Tudor e Isabel I, hasta el punto de que el *euphuismo* (*Euphues*), especie de culteranismo inglés, se debió a los cultivadores de ese estilo. Incluso se ha dicho que la influencia de Guevara en Inglaterra alcanzó a la filosofía: “[...] sentó la moda de la forma tradicional de la filosofía. Los *Apotegmas*, de Bacon; *Maximas para la guía de su hijo*, de Lord Burghley; *Máximas de estado*, de Sir Walter Raleigh; *Legado*, de Sir Francis Walsingham, y una docena de obras similares del periodo [...] prueban cuán universalmente las mentes de los estudiosos y estadistas de entonces dependían de las formas de pensamiento español derivadas del conocimiento sentencioso de los hebreos y árabes reintroducido a la Europa moderna a través de la España musulmana”.¹²

La revista *1616* incorpora dos instancias del contacto poético directo entre ingleses y españoles durante el Renacimiento. Resultan de particular importancia por la posición de los poetas en las respectivas literaturas y por la naturaleza misma del contacto.

En el número VIII de la revista, Altolaguirre publica parte de la traducción al inglés que Sir Philip Sidney (1554-1586)¹³ hizo de la *Diana* de Jorge de Montemayor, traducción publicada en Inglaterra en 1590, después de la muerte del poeta.¹⁴ Una de

¹¹ En 1589 George Puttenham publicó un tratado, *Art of English Poesie*, en el que comentaba sobre la reforma del metro y el estilo inglés por poetas como Wyatt y Surrey. Véase Coote 60.

¹² Hume 61.

¹³ Se llamó Philip en honor a su padrino, el rey Felipe II de España, de quien su tío, Robert Dudley, Earl of Leicester, estuvo muy próximo en el momento del matrimonio del monarca español con María Tudor.

¹⁴ La *Diana* de Jorge de Montemayor, escrita en 1559, fue muy influyente en Inglaterra. La trama de la obra shakesperiana, *The Two Gentlemen of Verona*, se relaciona directamente con esa obra. Hume 118-20.

las figuras literarias más importantes de la era isabelina, cuando la corte inglesa se convirtió en “a nest of songbirds”, Sir Philip Sidney fue modelo del hombre renacentista en Inglaterra gracias a su educación humanista y a su afán por convertir la lengua inglesa en el instrumento de una de las grandes literaturas vernáculas europeas. Ese ideal preside su libro *The Apology for Poetry* (publicado póstumamente en 1595). Cultivó el soneto petrarquista en un ciclo de poemas titulado *Astrophil and Stella* (1582) y escribió textos de índole pastoral, como la *Arcadia*, fuertemente endeudada con el libro de Montemayor, incluso en el estilo. Un punto de contacto es la utilización de la prosa, a pesar del importante antecedente inglés del género pastoril, *The Shepherd's Calendar* (1579), el gran poema de Edmund Spenser. Otro es el uso de recursos retóricos como en la *Diana*, entre ellos el énfasis en las descripciones y el diálogo y la clara diferenciación de las partes narrativas. Pero lo fundamental es el modelo que proveyó la *Diana* para la poética contenida en *Arcadia*. Platónica en su fondo, la *Diana* presenta el arquetipo del amor de forma atemporal. Según algunos estudiosos, es una novela “por fuera del tiempo y del espacio, en el puro reino de las ideas”.¹⁵ Es interesante esta situación dado que el género pastoril que cultiva Sidney en *Arcadia* propicia una poética que le otorga a la literatura una función ejemplar: el mundo creado por el poeta debía surgir a imagen y semejanza de las verdades eternas y mover a la virtud. El poeta es responsable de proponer en su literatura un modelo moral para sus lectores. Esto lo intentó el inglés en su poesía —en la que entran en conflicto la pasión y el deber—, pero sobre todo en la *Arcadia*, una obra enormemente influyente tanto en Inglaterra como en el continente.

El interés recíproco de España e Inglaterra por la poesía de la otra nación se ilustra, además, mediante un interesante descubrimiento de Altolaguirre. El segundo número de la revista incluye tres sonetos de Garcilaso de la Vega (1503- 1536)¹⁶ yuxtapuestos

¹⁵ Báez y Avalor-Arce 305.

¹⁶ Justo antes, en 1933, Altolaguirre había publicado una biografía del poeta titulada *Garcilaso de la Vega*.

a tres del poeta escocés William Drummond of Hawthornden (1585- 1649). Son los sonetos XI, “Hermosas ninfas, que en el río metidas”; XIII, “A Dafne ya los brazos le crecían”; y XXV, “O hado ejecutivo en mis dolores”. Los sonetos correspondientes de William Drummond —“Nymphes, Sister Nymphs which haunt this christall Brooke”; “Now Daphne’s armes did grow on slender branches” y “O fate! Conspir’d to powre your Worst on mee”, publicados en su libro *Poems*, del 1616—, precisamente, no se pueden explicar como producto de una comunidad de influencias y son más que simples adaptaciones. Podrían considerarse traducciones bastante libres de los sonetos de Garcilaso, sin que se reconozca a ese poeta como el originario de los versos. La progresión temática, los símiles, las imágenes, los significados y hasta la emoción que dejan traslucir los sonetos del escocés dependen completamente del modelo garcilasiano. Los primeros dos cuartetos de los sonetos de Garcilaso se trasponen al inglés con fidelidad:

*Hermosas ninfas, que en el río metidas,
contentas habitáis en las moradas
de relucientes piedras fabricadas
y en columnas de vidrio sostenidas;*

*agora estéis labrando embelecidas,
o tejiendo las telas delicadas;
agora unas con otras apartadas,
contándoos los amores y las vidas...*

Corresponde a:

*Nymphes, Sister Nymphes which haunt this christall Brooke,
And (happie) in these Floating Bours abide,
Where trembling Roofes of Trees from Sunne you hide
Which make Ideall Woods in every Crooke,
Whether ye Garlands for your Lockes provide,
Or pearlie Letters seeke in sandie Booke,
Or count your Loues when Thetis was a Bride*

Más impresionante aún es el parecido en los otros dos casos:

*A Dafne ya los brazos le crecían,
y en lenguos ramos vueltos se mostraban:
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos que el oro escurecían.*

*De áspera corteza se cubrían
Los tiernos miembros, que aún bullendo estaban:
Los blancos pies en tierra se hincaban,
Y en torcidas raíces se volvían...*

Corresponde a:

*Now Daphne's armes did grow
In slender branches, and her braided haire
Which like gold waves did flow
In levie Troys was streteched in the aire:
The grace of either foot
Transform'd was to a root,
A tender Barke enwraps her Bodye faire...*

Pero sobre todo:

*¡Oh hado ejecutivo en mis dolores,
cómo sentí tus leyes rigurosas!
Cortaste el árbol con manos dañosas,
y esparciste por tierra fruta y flores.*

*En poco espacio yacen mis amores
y toda la esperanza de mis cosas,
tornadas en cenizas desdeñosas
y sordas a mis quejas y clamores...*

En relación con:

*O Fate! Conspir'd to poure' your Worst on mee,
O rigorous Rigour, which doth all confound!
With cruell Hands yee have cut downe the Tree,
And Fruit and Flowre dispersed on the Ground.*

*A little Space of Earth my Love doth bound,
That Beautie which did raise it to the Skie,
Turn'd in neglected Dust, now low doth lie,
Deafe to my Plaints, and senseless of my Wound...*

Los tercetos suelen ofrecer mayor divergencia que los cuartetos, como si Hawthornden no pudiera llegar —nunca llega— a la contundencia poética maravillosa que alcanza Garcilaso en los suyos. Como ejemplo ofrecemos los que corresponden al último soneto cuyos cuartetos transcribimos arriba.

Escribe Garcilaso:

*las lágrimas que en este sepultura
se vierten hoy en día y se vertieron
recibe, aunque sin fruto allá te sean,

hasta que aquella eterna noche oscura
me cierre aquestos ojos que te vieron,
dejándome con otros que te vean.*

Y Drummond:

*Ah! Did I liue for this, ah! Did I loue
For this, and was it shee did so excell
That ere shee well Life's sweet-sowre Ioyes did proue,
She should (too deare a Guest) with Horrour dwell?
Weake influence of Heven! What faire yee frame,
Falles in the Prime, and passeth like a Dreame.*

Resulta interesante la diferencia en énfasis. Donde Garcilaso se proyecta hacia la vida del espíritu en la que se prolonga el amor, Drummond retoma el tema clásico de la fugacidad de la vida, sin ofrecer esperanza.

La clave de la cercanía entre ambos poetas podría estar en los viajes y lecturas de Drummond, uno de los primeros poetas escoceses en escribir en inglés, cuyas reconocidas influencias italianas

le ganaron el sobrenombre de Petrarca escocés. Se sabe, por la lista de sus lecturas, que privilegiaba a los poetas italianos, especialmente a Torcuato Tasso y a Giambattista Marino, de quien sí reconoció haber hecho traducciones directas.¹⁷

Ambos poetas eran napolitanos, y Garcilaso estuvo en Italia en dos ocasiones: la primera desde julio de 1529 hasta abril del año siguiente y la segunda desde el 1532, cuando el duque de Alba lo puso al servicio del virrey de Nápoles, don Pedro de Toledo, hasta el año de su muerte.¹⁸ Su gran amistad con el virrey y su relación estrecha con la gente de letras y de cultura de aquel centro humanístico pudo haber dejado de él un recuerdo que se traduciría en el conocimiento y difusión de su obra. Entre sus amigos figuraba precisamente Bernardo Tasso, padre de Torcuato. Es posible que de esa manera Drummond leyera los sonetos del toledano e hiciera sus versiones libres de ellos. También es posible que la poesía de Garcilaso circulase en Inglaterra, como circularon tantos otros textos literarios españoles de la época.

El caso de Garcilaso y de Drummond que destacó Altolaguirre es interesante por razones literarias y también porque Drummond es uno de los poetas escoceses más notables de la época, habiendo vivido el último esplendor de esa corte antes de que se mudara a Londres tras el acceso al trono inglés de Jaime VI de Escocia. Más interesante aún es el hecho de que los poemas contenidos en el libro que Drummond publicó en el 1616 están dedicados a "Auristella", siendo la primera parte una celebración de su amor por ella y la segunda un lamento por su muerte. Como Garcilaso, el escocés convirtió un amor y una pérdida en poesía. Fue la de Mary Cunningham de Barns, quien se iba a convertir en su esposa, pero murió antes de la boda, en 1615. También en esto hay

¹⁷ Drummond dejó información escrita de los libros que tenía en su biblioteca. Según su recuento, tenía 267 libros en latín, 35 en griego, 11 en hebreo, 61 en italiano, 8 en español, 120 en francés y 50 en inglés (Patterson xxiv). Es más que probable, desde luego, que uno de esos ocho libros en español fueran los poemas de Garcilaso.

¹⁸ Navarro Tomás xx, xxvii-xviii.

correspondencias con la trayectoria emocional de Garcilaso, cuya “Elisa” —Isabel Freire— murió en 1533 o 1534, sumiéndolo en la tristeza que se trasluce en sus sonetos.¹⁹

Altolaguirre incorpora a su revista la poesía de otros tres autores clásicos españoles: Gil Vicente, Lope de Vega y san Juan de la Cruz. Publica la conocida “Cantiga” del primero (*Muy graciosa es la doncella / ¡cómo es bella y hermosa! // Digas tú, el marinero/ que en las naves vivías...*) en una traducción al inglés por J. B. Trend, el hispanista de Cambridge, traductor de Lorca, Juan Ramón Jiménez y otros españoles. De Lope publica, en el número III, unas letrillas traducidas por John Heron Lepper con los títulos “To a Lady”, “To Another Lady” y “Phaeton”. En el número X aparece el largo poema “Canción a la muerte de Carlos Félix”, que Lope dedica a su hijito muerto. Es un poema sumamente tierno; conmueve pensar que el sentimiento responde al del propio Altolaguirre, que dos años antes había pasado por similar experiencia. En el número IV se publica una traducción hecha por E. Allison Peers, el hispanista estudioso de la mística española del Siglo de Oro, de la “Llama de amor viva” de san Juan de la Cruz.

LOS POETAS CONTEMPORÁNEOS

En 1616 Altolaguirre enfatiza puntos de contacto entre la poesía clásica inglesa y española; también se ocupa de la poesía romántica inglesa, que tanto se acerca a la suya. Además, presenta poetas españoles e ingleses contemporáneos en traducción.

Incluye a varios de sus amigos, pertenecientes a su generación poética: Federico García Lorca, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Pablo Neruda, José Moreno Villa y Concha Méndez, su mujer. Ninguno era aún muy conocido en Inglaterra, ni siquiera García Lorca, cuya fama aumentaría tras su

¹⁹ Para conocer mejor la vida y la obra de William Drummond of Hawthornden pueden consultarse *The Poems of William Drummond of Hawthornden: with Life by Peter Cunningham* y *Drummond of Hawthornden: The Story of his Life and Writings*, este último de David Masson.

muerte. J. B. Trend fue el primer crítico fuera de la península en reseñar sus *Canciones* (1927) en el *Times Literary Supplement* y fue quien primero dio cuenta, en ese mismo suplemento, de las circunstancias del asesinato del poeta en una carta publicada en octubre de 1936. En 1935 el joven poeta y estudioso Stanley Richardson, colaborador asiduo de *1616*, había escrito un ensayo, “Spanish Poetry, 1935” para una revista de Cambridge, donde presentaba, en traducción, poemas de Lorca, Alberti, Aleixandre, Altolaguirre y Cernuda. A este último lo comparaba con Yeats.²⁰

Además de los poemas de sus amigos —muchos de ellos aún inéditos— Altolaguirre publicó poemas de Ramón Pérez de Ayala, Ángel Valbuena Prat, J. A. Muñoz Rojas, María F. de Laguna, Antonio Riaño y Arturo Serrano Plaja. Algunas de esas inclusiones se deben, sin duda, a las circunstancias. Pérez de Ayala (1880-1962) era un escritor conocido, cuyo nombramiento al puesto de embajador le permitió propiciar la difusión de la cultura española en la Gran Bretaña, acogiendo a escritores y artistas.²¹

Ángel Valbuena Prat (1900-1977), conocido sobre todo como estudioso e historiador de la literatura española —y uno de los primeros en reconocer en un libro los méritos de la generación poética que sería conocida como *la del 27*—²² estaba en Inglaterra como profesor de Literatura Española en la Universidad de Cambridge. Posiblemente constituyó un vínculo importante entre Altolaguirre y el grupo de poetas y traductores de esa universidad, y también con los estudiantes españoles en ella, entre los cuales se encontraba José Antonio Muñoz Rojas, a quien Altolaguirre había publicado

²⁰ El ensayo apareció en la revista *Contemporaries* de Cambridge (vol. 2, núm. 1, 1935).

²¹ Cuando estalla la guerra civil, Pérez de Ayala abandona su puesto como embajador y se pone del lado nacional. Su cambio de actitud se debió a su inconformidad con el cariz que tomaba el Frente Popular. En una carta publicada el 10 de junio de 1938 en el periódico *The Times*, de Londres, explicó su posición.

²² *La poesía española contemporánea* (1930).

su primer libro, *Versos de retorno* (1929), en su Imprenta Sur, en Málaga.

Arturo Serrano Plaja (1909-1979) también era, por entonces, un poeta muy joven, cuyo primer libro, *El hombre y el trabajo* (1938), estaba aún inédito. Fue luego miembro destacado de la llamada *generación de 1936*.

Se incluye en la revista un poema de María F. de Laguna, estudiosa española que residía en Londres y cuyo único poemario, *Cuesta arriba*, se publicó en 1943. Era especialista en la pronunciación del idioma español y sobre ello ofrecía charlas radiales en las que leía poemas de los poetas del 27. Publicó luego *A Small Anthology of Contemporary Spanish Poetry Specially Selected for Broadcasting 1935-1936*.²³

La inclusión de un poema de Antonio Riaño presenta más interrogantes. Riaño, que no ha dejado rastro como poeta, está representado en la revista con un poema muy parecido en estilo a los popularísimos del *Romancero gitano* de Lorca (1928). Se había dado a conocer por su activismo estudiantil en 1931, apoyando la fundación de la Federación Universitaria Escolar, grupo que tenía la intención de renovar la universidad española con un signo de juventud, seriedad y deporte (cariz que lo acercaba al fascismo). Poco después —en ese mismo año— aparece afiliado a las JONS (Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista) dirigidas por Ramiro Ledesma, que se fusionaron con la Falange Española, desafiándose en 1935 por diferencias ideológicas. Riaño firmó, en 1932, el manifiesto del Frente Español, grupo más o menos inspirado por Ortega y Gasset, junto con María Zambrano, José Antonio Maravall y otros jóvenes de entonces. Todo ello da idea de la confusión y de las ambigüedades político-ideológicas en el ambiente de aquellos años, pero ciertamente no dice nada de la calidad literaria de Riaño, cuya inclusión en esta revista debe obedecer a razones de amistad. Su poema es, ciertamente, de los peores del conjunto.

²³ London: B.B.C., 1935. Véase Valender, "Stanley Richardson".

Los traductores de estos poetas al inglés, cuya propia poesía también se publica, presentan un cuadro interesante. Stanley Richardson (1911-1941) es el colaborador más frecuente, ya como traductor —de Rafael Alberti, Federico García Lorca, Concha Méndez y el propio Altolaguirre— ya como poeta. Uno de sus poemas, “Murderer”, aparece con una traducción al español de Altolaguirre. Otro, “The End of Adventure or The Happy Commercial Traveller”, resulta interesante por su temática, que contrapone al espíritu heroico del ayer el pragmático y comercial de la actualidad. Es un tema —el del héroe— que explorará Altolaguirre más tarde, tanto en su poema titulado justamente “El héroe”²⁴ como en “La mano del héroe”. En ambos destaca la soledad del personaje heroico: “Se destacó mostrando / la prisión de su vida...”, empieza el primero. Y el segundo subraya: “los surcos / profundos del destino...”, que abocan al héroe a una muerte temprana.

Recién graduado de la Universidad de Cambridge, donde había estudiado Literatura Española y Francesa, Richardson conoció a Altolaguirre en 1934. Su interés en la revista *1616* pudo deberse a su propia involucración en una revista llamada *Contemporaries and Makers* (1933-35), usualmente conocida como *Contemporaries*. En 1934 publicó un poemario, *Road to Emmaus* (ante escasa atención crítica dado su fondo romántico, tan contrario al talante poético de los años treinta ingleses en que se imponía el liderato estético de T. S. Eliot) y en 1935 Altolaguirre le publicó, como suplemento de la revista, su segundo poemario, *Way into Life*.

Entre los jóvenes se encontraba Edward Sarmiento, que luego fue un estudioso de la literatura española, especialmente de Garcilaso y fray Luis de León. En *1616* figura como traductor (de Ramón Pérez de Ayala, de Luis Cernuda, de Concha Méndez, de Vicente Aleixandre y del propio Altolaguirre) y como poeta. Uno de los poemas que Altolaguirre le publicó se titula “Childbirth”;

²⁴ Publicado en *Las islas invitadas*, en *Poemas de las islas invitadas* y en *Soleidades juntas*, así como en la revista *Poesía*.

otro no tiene título. Hay en este un verso que evidencia su familiaridad con la escritura clásica española, en este caso con Santa Teresa: “[...] here is God amidst the pots and pans [...]”.

Dos poetas ingleses muy conocidos figuran en *1616*: T. S. Eliot, artífice del resurgimiento poético de aquel momento y figura central de las letras, que perfilaba por entonces su visión de las posibilidades de la poesía contemporánea —alusiva, imaginativa y crítica— y A. E. Housman. Aparecen asimismo varios poetas menores: William Stirling, Robert Vansittart, Oliver Fraser, Anthony Conybeare, Freda Bond, Humbert Wolfe, Julian Tennyson, Lawrence Clark, John Moore y Barker Fairley.

En el caso de T. S. Eliot, su bellissimo —y significativo— poema “Journey of the Magi”, que alude al efecto perturbador de un despertar espiritual sobre la vida corriente, aparece en el número VIII de la revista, muy bien traducido por Altolaguirre. El de A. E. Housman, en el número III, no tiene título: sus primeros dos versos rezan: “In midnights of November / When Dead Man’s Fair is nigh...”. También fue traducido al español por el malagueño.

No hay duda de que la temática de ambos —el ámbito espiritual del primero y el lirismo misterioso del segundo— le resultó atractiva a Altolaguirre, poeta eminentemente lírico. Es ese el tono prevaleciente en la poesía publicada en la revista.

De los poetas menores, Robert Vansittart (1881-1957) es interesante no tanto desde el punto de vista literario, sino por haber sido un importante diplomático que se opuso al régimen de Hitler en Alemania mucho antes de que el Gobierno inglés depusiera su política de apaciguamiento. Julian Tennyson era bisnieto del gran poeta laureado inglés Alfred Tennyson, y Barker Fairley (1887-1986) fue pintor, escritor y estudioso del romántico alemán Heinrich Heine. Janet H. Perry, traductora del poema “Soledad” de Altolaguirre, fue, además de escritora, una hispanista reconocida que editó la obra dramática de García Lorca, “Mariana Pineda”.

El caso de dos poetas ingleses aquí incluidos guarda una relación especial con un poema que Altolaguirre habría de escribir poco después, en plena guerra civil: es el “Homenaje a los

americanos muertos en defensa de España”.²⁵ Sumamente tierno dentro de una atmósfera de muerte, combina una canción de cuna y una elegía: “Son mis muertos de un mes, de cuatro meses, / los que cumplen un año, los que pueden / andar y sonreír, decir palabras, los que se abrazan a la antigua madre [la tierra] y juegan en su sol, junto a sus ríos...”. El poema tiene tangencias con el de Humbert Wolfe (1885-1940), “Journey’s End”, incluido en el número IX de la revista, en traducción de Altolaguirre. Es una canción de cuna en que una madre insta a su hijo a aceptar la muerte. Wolfe había escrito un poema muy popular, “Requiem. The Soldier”, de 1916. Se convirtió en emblema de la crueldad de la Primera Guerra Mundial al expresar la terrible pérdida de vidas jóvenes. El poema “The Vikings”, de Oliver Fraser, estudiante de Cambridge, publicado en el número V de la revista, también se cierne en torno a muertos jóvenes y bellos.

En los diez números de *1616* se incluyen ocho poemas de Altolaguirre, sin contar las traducciones que hace de Byron o de otros poetas ingleses que hemos señalado. Todos son muy líricos, algunos son algo oscuros. La revista le sirvió al malagueño como una especie de antología personal, tanto en cuanto a sus propios poemas como en cuanto a sus preferencias. El conjunto tiene una innegable unidad de tono. De una u otra manera todos se refieren a mundos interiores y todos —incluso el de T. S. Eliot— traslucen una emoción que, en el caso de este último, revela cierta desazón ante el contacto con lo espiritual.

La revista deja que la poesía hable por sí. Es diferente de las otras de Altolaguirre y diferente también dentro de la abundante tradición de revistas literarias de la época. A la vez que proyecta a la poesía como protagonista, ofrece posibilidades comparatistas entonces desconocidas. Su intención expresa de dar a conocer la poesía española en Inglaterra se cumplió: varios de los jóvenes poetas ingleses publicados hicieron carrera luego como hispanistas. Más aún, Stanley Richardson se convirtió en un activista en

²⁵ Publicado en la *Revista de las Españas* (Barcelona) en 1938.

pro de los republicanos durante la guerra civil y estableció luego una sociedad para artistas y escritores exilados en Inglaterra. Sus gestiones fueron instrumentales para que Luis Cernuda saliera de España en 1938 —lo que posiblemente le salvó la vida— y para que permaneciera en Inglaterra nueve años, en calidad de profesor, después de terminado el conflicto en la península.²⁶

La proyección literaria y humana de la revista *1616* conforma, pues, un hito importante para las letras inglesas y españolas, cuyo luto conjunto en el año del título marcó una relación que nunca ha quedado sin efecto.

²⁶ Richardson fundó The Arden Society for Artists and Writers exiled in England, a la que pertenecían los arzobispos de Canterbury y de York, además de varios nobles. Una de las vías por las cuales recaudaban dinero era a través de recitales de poesía, de los cuales hubo uno con T. S. Eliot, quien leyó sus propios poemas en casa de Lady Astor. Durante sus primeros dos años de existencia, ochocientos escritores, artistas y científicos recibieron su asistencia. Véase Valender, *Manual Altolaguirre*

OBRAS CITADAS

- Altolaguirre, Manuel. "Prólogo". En *Antología de la poesía romántica española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1933. Impreso.
- Coote, Stephen. *The Penguin Short History of English Literature*. London: Penguin, 1993. Impreso.
- Drummond of Hawthornden, William. *The Poems of William Drummond of Hawthornden: with Life by Peter Cunningham*. London: Cochrane & M'Crone, 1833. Impreso.
- Hume, Martin. *Spanish Influence on English Literature*. New York: Haskell House, 1964. Impreso.
- L. E. D. "La poesía española en Inglaterra". En *Luz*, Madrid 8-1-1934. Impreso.
- Martín Ezpeleta, Antonio. "La historia literaria en la correspondencia Guillén-Salinas". En Leonardo Ramos Tobar, ed. *Historia literaria / historia de la literatura*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004. Impreso.
- Masson, David. *Drummond of Hawthornden: The Story of his Life and Writings*. London: Haskell House, 1969. Impreso.
- Méndez, Concha, "Antecedentes y colofón de la revista 1616", en *Ibid.*, 145.
- . *Memorias habladas, memorias armadas*. Madrid: Mondadori, 1990. Impreso.
- Moreno Báez, Enrique y Juan Bautista Avallé-Arce. "Estructuras de la *Diana*". En Francisco Rico, ed. *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. II. Barcelona: Crítica, 1979. Impreso.
- Morla Lynch, Carlos. *En España con Federico García Lorca*. Madrid: Aguilar, 1958. Impreso.
- Navarro Tomás, Tomás, "Introducción". En *Garcilaso. Obras*. Madrid: Espasa-Calpe, 1963. Impreso.
- Patterson, R. F., ed. *Ben Jonson's Conversations with William Drummond of Hawthornden*. New York: Haskell House, 1974. Impreso.

- Sánchez Trigueros, Antonio. "Un rey con letras". *http://canales.ideal.es*. Web.
- Soria Olmedo, Andrés. *Pedro Salinas / Jorge Guillén. Correspondencia (1923-1951)*. Barcelona: Tusquets, 1992. Impreso.
- Valender James, ed. *Manuel Altolaguirre. Los pasos profundos*. Málaga: Litoral, 1989. Impreso.
- . "Stanley Richardson and Spain". *www.abdn.ac.uk*. Web.

JUAN G. GELPÍ

LA CENSURA DEL CINE EXTRANJERO EN
ESTADOS UNIDOS DURANTE LA GUERRA FRÍA:
EL CASO DE *EL MILAGRO* DE ROBERTO ROSSE-
LLINI. ENSAYO HISTORIOGRÁFICO

Neither static nor predictable, the law is dynamic: always responding to the lives it governs. In the case of film censorship, as the medium and industry of film developed and transformed, so too did the law. *The Miracle* did not end film censorship, but it marked the beginning of a new era of film history (Hwang, "From Spectacle to Speech..." 418).

INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas, se ha incrementado el estudio amplio, internacional o global de los procesos históricos como un modo de trascender y superar las limitaciones de los enfoques meramente nacionales. Resulta particularmente pertinente ese estudio más abarcador en la historia de Estados Unidos, en la que la noción de una supuesta "excepcionalidad" ha tenido tanta presencia. Se desarrolla aquí un ensayo historiográfico a partir de una serie de estudios históricos, legales y sociológicos representa-

tivos —en su mayoría, publicados después de 2008— que tratan sobre la censura cinematográfica en Estados Unidos, con un énfasis particular en el caso de la película italiana *El milagro*, estrenada en 1948 en el Festival de Cine de Venecia, Italia y, más tarde, en la ciudad de Nueva York, el 12 de diciembre de 1950.

El milagro es un filme cercano al concepto de medimetro, de 41 minutos, y en el que se presenta una historia relativamente sencilla: una mujer que deambula, carente de hogar y privada de sus facultades mentales, que se dedica a cuidar cabras en un pueblo de la costa de Amalfi, se topa un día con un vagabundo a quien, en su delirio, confunde con san José, el acompañante y protector de la Virgen María. Luego de hablarle acerca de las voces que escucha, le expresa su gran admiración por estar ante una figura tan importante en la historia católica. El vagabundo, interpretado por Federico Fellini, se limita a escucharla y a ofrecerle vino. Luego de emborracharla, se produce una disolución, y, al despertar, la mujer se encuentra sola y rodeada de las cabras que cuidaba. Días más tarde, mientras jugaba con niños del pueblo, sufre un desmayo y se percatan, tanto ella como todo el pueblo, de que está embarazada. Ella responde que se trata de una inmaculada concepción, ya que conoció a San José, pero no hubo contacto íntimo con él. Ante el rechazo y la burla de la comunidad en la que vive, o más bien sobrevive precariamente, Nanni, la mujer que deambula, se traslada a una iglesia abandonada y, rodeada de cabras, pare a su hijo.

El lenguaje cinematográfico de *El milagro*, así como su estética, se acercan considerablemente al del neorrealismo italiano que ya había logrado una fuerte presencia en ese país que se encontraba en proceso de reconstrucción después de la Segunda Guerra Mundial. Se trata de un cine que tiene un equivalente literario coetáneo en Italia y que, de cierto modo, se arma a partir de una precariedad de medios que se corresponde con la propia escasez del país. Está muy inclinado a representar los problemas sociales engendrados a partir del conflicto bélico. Con un estilo que rayaba en el documental y por medio de tramas centradas en la

vida cotidiana, (los actores eran aficionados o lucían como gente común y corriente), como propuesta cinematográfica representaba una antítesis a otras, en particular, a cierto cine hollywoodense, que se podía caracterizar por la fantasía y el escapismo (*Encyclopedia Britannica*). Otras obras importantes de ese canon neorrealista son *Roma, ciudad abierta* (1945), del propio Rossellini, centrada en el abuso y atropello de la ocupación nazi, así como *El ladrón de bicicletas*, de Vittorio da Sica, de 1948, que gira en torno a la escasez económica de la clase trabajadora italiana.

Dirigida por el destacado realizador del movimiento neorrealista italiano Roberto Rossellini y con guion de Federico Fellini, esta película pasó relativamente inadvertida en la Italia donde se estrenó: fue aprobada para exhibirse por el Estado italiano y no fue censurada por el Vaticano. En lo que toca a Estados Unidos, inicialmente la película recibió la licencia que otorgaban los censores del estado de Nueva York. Sin embargo, poco después, al tomar conocimiento de su existencia las autoridades de la Iglesia católica de la ciudad de Nueva York, generó una gran controversia en Estados Unidos por la fuerte oposición que presentaron la cúpula de la jerarquía católica estadounidense y la Legión de la Decencia, al tachar a esta película extranjera de sacrílega. En este sector opuesto con vehemencia a que se proyectara la película se destaca quien era, sin duda, la figura más poderosa en esa institución religiosa en Estados Unidos durante el período de la Guerra Fría: el cardenal Francis Joseph Spellman. El enfrentamiento o la reyerta legal que se produjo entre Joseph Burstyn, inmigrante polaco judío, gran admirador del cine extranjero y distribuidor de esta película en Estados Unidos, y el comisionado de Educación del estado de Nueva York y los grupos de presión de la Iglesia católica a raíz de la exhibición de esta película italiana, es particularmente pertinente, pues desemboca en una decisión del Tribunal Supremo de Estados Unidos que reconoce, en 1952, que el cine está cobijado por la Primera Enmienda. Así, un agente catalítico cultural extranjero repercute en el más alto tribunal de

Estados Unidos y genera cambios importantes en la jurisprudencia norteamericana.

A estas circunstancias, se podría agregar una observación que no se puede ignorar en los procesos de recepción y valoración de una obra artística, literaria o cinematográfica: su valor o calidad no es nunca una cualidad universal y eterna. Siempre será algo contingente que generan las comunidades interpretativas en un contexto histórico preciso y que, por lo tanto, puede generar pugnas interpretativas. Apoyándonos en los planteamientos del crítico y teórico británico Antony Easthope, se puede aseverar que el valor literario o artístico no es una esencia que reside en los textos canónicos, y que está íntimamente ligado a los modos en que se leen los textos en un momento histórico (Easthope 44). El significado y valor de *El milagro* cambian cuando el filme se traslada de la Italia de la posguerra y comienza a circular y exponerse a interpretaciones en una de las ciudades principales de Estados Unidos y en el contexto de las etapas iniciales de la Guerra Fría. Como bien ha planteado John Lewis Gaddis, la coalición que supuso la articulación del frente de los aliados estuvo marcada siempre por una gran fragilidad, ya que tenía como meta algo muy difícil de lograr o sostener: el intento de conciliar objetivos políticos divergentes, a pesar de que perseguían una tarea militar afín o común (Gaddis 18).

Esa incompatibilidad, al ser una de las muchas causas que genera la conocida polarización entre Estados Unidos y la Unión Soviética, produjo divisiones internas en la sociedad norteamericana. Dos ejemplos que se pueden mencionar son precisamente el del senador republicano Joseph Raymond McCarthy, obsesionado por perseguir, identificar y enjuiciar a comunistas en el gobierno y la sociedad norteamericana, así como el cardenal Spellman. Protegido por sus estrechos vínculos con el poder político norteamericano y con un anticomunismo tan “fervoroso” como sus convicciones religiosas, este alto funcionario eclesiástico no tardó en trasladar la lógica polarizadora de la Guerra Fría al terreno de la

moral religiosa.¹ Animador de la Legión de la Decencia, rama del grupo más amplio de Acción Católica —que, en Estados Unidos, se articula en la década de los treinta— Spellman tilda la película de Rossellini de una “[...] despicable affront to every Christian” (*The New York Times* 1). En la misma carta pastoral, leída en la Catedral de Saint Patrick en enero de 1951, Spellman les recuerda a sus feligreses que, en fecha reciente, tanto él como ellos habían hecho una promesa (“pledge”) de alejarse de películas inmorales e indecentes, y urge a los católicos a trasladar esa promesa al rechazo de la película de Rossellini: “[...] you and I took a pledge. It was the pledge of the Legion of Decency. We pledged to remain away from indecent and immoral films, to unite with those who protest against them and to stay away altogether from places of amusement which show them as a matter of policy” (*The New York Times* 14). En esa carta pastoral, el cardenal hizo extensivo ese pedido a los 26,000,000 católicos norteamericanos, muchos de los cuales ya habían hecho una promesa semejante a través de la Liga de la Decencia. Hacia el final de su carta, que se reprodujo en la primera plana del *New York Times*, enlaza la condena moral a la política: “Divide and conquer is the technique of the greatest enemy of civilization, atheistic communism. God forbid that the producers of racial and religious mockeries should divide and demoralize Americans so that the minions of Moscow might enslave this land of liberty” (*The New York Times* 14). En la figura de Spellman se aúnan dos fobias y dos amenazas: la visión del

¹ En el caso de Spellman, este fervor religioso bien podría ser una estrategia para ocultar o intentar que se pasara por alto su homosexualidad “reprimida”, ya bastante divulgada, incluso en biografías y en los textos de las enciclopedias más conocidas, a pesar de los incesantes intentos de la Iglesia católica de estucar a esta figura. En otro trabajo, se podría leer la beligerancia de Spellman como un indicador y una variante de lo que la teórica norteamericana de los estudios *queer* Eve Kosofsky Sedgwick ha llamado *La epistemología del armario*, en su muy conocido libro homónimo. La vehemencia conservadora de Spellman bien podría ser un escudo para encerrar o poner en el armario una sexualidad no convencional.

cine como amenaza a la moral, que ya se había articulado claramente en la Legión de la Decencia, y la fobia anticomunista. Con la arrogante tenacidad de quien está seguro de tener el control de la verdad y el favor de los sectores poderosos, se desata, con esta figura, una pugna entre la ley moral y la ley civil.

En este marco atravesado por la fobia moral y el anticomunismo militante, se produce el litigio entre Joseph Burstyn, el importador polaco de *El milagro*, quien había emigrado a Estados Unidos desde 1921, y el Departamento de Educación de Nueva York. (Los procesos migratorios también le agregan a este tema una clara dimensión global: curiosamente, es un extranjero quien defiende la posibilidad de que se pueda ver y apreciar esta película igualmente extranjera). En este ensayo historiográfico, se registran los avatares de esa pugna mediante una crítica y un comentario acerca de la metodología de cuatro textos historiográficos publicados a partir de 2008 y que representan algunas de las aportaciones más destacadas al debate sobre la censura cinematográfica en Estados Unidos. Para comprender mejor la lógica de la censura católica que marcó la recepción de esta película, en este ensayo historiográfico se ha incluido un texto anterior, ya clásico, sobre la Legión de la Decencia norteamericana. Si bien la metodología, al decir de Keith Jenkins en *Repensar la historia*, no debe verse como un camino que desemboca en la identificación de una verdad histórica (Jenkins 20), el comentario y la crítica sobre la metodología de estos estudios puede acercarnos a la aportación o el valor añadido de cada uno de los textos que se comentarán. Por ser tan amplia y compleja la exposición de los hechos y sujetos históricos en este caso, el centrarse en la metodología puede ser un modo de enfocar los juicios sobre los textos. Interesa aquí estudiar la rica paradoja histórica que representa el hecho de que, en plena Guerra Fría, en un momento de restricción de las capacidades y las libertades de ejercer la palabra, se haya producido —en parte, gracias al agente catalítico que es esta película de Rossellini— una apertura para el cine como medio de libre expresión protegido por la Primera Enmienda.

Habría que preguntarse acerca del modo en que dialoga la recepción norteamericana de esta película extranjera con el clima ideológico de la Guerra Fría. ¿Cómo pueden sobrepasar la discusión y el litigio de esta película las murallas de la represión y la persecución internas que caracterizaron al Estado norteamericano a fines de los cuarenta y principios de los cincuenta? ¿Cómo se puede explicar que precisamente en un momento agudo de déficit de libre expresión se haya producido, gracias al agente catalítico que es esta película de Rossellini, una apertura para el cine como medio de libre expresión protegido por la Primera Enmienda?

A propósito del vínculo de la película de Rossellini y el momento de la Guerra Fría habría que pensar que la protagonista, la deambulante Nanni, carecía precisamente de la estabilidad marital y del lugar asignado a las mujeres en el marco del discurso de la domesticidad que cobró tanta fuerza durante la Guerra Fría en Estados Unidos. Afirma Peter Filene que, independientemente de las ambiciones laborales o el placer erótico del que hubieran disfrutado las mujeres durante la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría implicó un nuevo espacio para las mujeres: "Women were supposed to enjoy domesticity as their career using their energy and talents for the betterment of their families and, via volunteer work, their communities" (Filene 161). La figura de Nanni era todo lo contrario de esta imagen de la mujer norteamericana ideal. De ahí, posiblemente, la recepción tan hostil por parte de los sectores más conservadores del país.

LAS BASES HISTÓRICAS DE LA CENSURA CINEMATOGRAFICA CATÓLICA EN ESTADOS UNIDOS

Basado en una tesis de 1945 que sustenta el sacerdote jesuita Paul Facey en el Departamento de Filosofía Política de la Universidad de Fordham, en la ciudad de Nueva York, el libro *The Legion of Decency. A Sociological Approach of the Emergence and Development of a Social Pressure Group* ayuda a entender el proceso de formación y desarrollo inicial y las primeras dos décadas de

la Legión de la Decencia, rama laica (asesorada por el clero) del grupo más abarcador de Acción Católica. Se constituye en Estados Unidos en 1934. A pesar de que carece de una distancia crítica frente a su objeto de estudio, el autor del libro ofrece información valiosa acerca de la estructura y las funciones de este grupo laico cuya tarea principal era evaluar y categorizar la producción filmica que se veía en los Estados Unidos. En varios pasajes de discutible objetividad metodológica, su autor arguye que va a realizar un “scientific sociological analysis” (Facey 21), para luego apoyar sin matices la labor de la Legión de la Decencia.

Este libro resulta útil para entender la lógica de la censura. El autor parte de la premisa de que el cine, en su breve historia y a la altura de 1945, se ha ganado la hostilidad de la gente en lo que toca a las implicaciones morales y el efecto en el público. Desde un principio, en lugar de enfocar el cine como arte o medio de comunicación, se trata aquí de verlo como un problema social. No son pocos los momentos en que se transparenta la fobia moral de este sociólogo en lo referente al cine. El cine hablado, comenta, ha abierto un horizonte mayor de ideas si se lo compara con el mudo (Facey 8). Pero ese horizonte aquí es vertiginoso, peligroso para la moral.

Uno de los criterios metodológicos que se emplean en este estudio es el del control, tanto formal como informal, de los excesos del cine y el presentar los antecedentes de la Legión de la Decencia. Con parte de su metodología sociológica atravesada de catolicismo, el autor privilegia el concepto de *control social* como forma de lograr el orden en la sociedad. Todo esto redundante, según él, en el equilibrio, la disciplina, las uniformidades y las leyes del comportamiento social. (Facey 26). Es aquí que el autor resalta la labor de la Legión de la Decencia que ha logrado despejar la sociedad norteamericana de “offensive pictures” (Facey 11). En lo que toca a la narrativa histórica de este estudio sociológico, su autor consigna los antecedentes de la Legión de la Decencia: la “Motion Picture Producers and Distributors of America”, creada por el republicano William Hayes. A esta asociación se la conoció

como la Oficina de Hayes. En 1930, esta oficina crea un código de producción y les ofrece espacios a grupos privados —por ejemplo, el de la International Federation of Catholic Alumnae— para ver películas y evaluarlas. La tarea de distribuir estas opiniones recaía en la Oficina de Hayes. Toda esta maquinaria la empleará unos años después la Legión de la Decencia.

La mayor aportación de este libro radica en exponer la estructura de la Legión de la Decencia. Organizada por la jerarquía eclesiástica en varias ciudades de Estados Unidos, su proceso de reclutamiento suponía como requisito inicial el firmar o recitar una promesa de rechazar o no patrocinar filmes que fueran moralmente objetables (Facey 55). Con esta promesa o juramento se pretendía incrementar el proceso de presión o la militancia de este grupo religioso con claras connotaciones militares en el que no se daría una lucha armada, pero sí se organizaría de manera figurada como una legión de soldados de la antigua Roma. Como parte de su labor, la Legión generaba listas de películas condenadas: la primera apareció en la ciudad de Detroit y más tarde surge otra en Chicago (Facey 65).² Las funciones de los miembros se desprenden de la actividad de reseñar y juzgar películas y se reparten entre obispos y seguidores: los obispos se aseguran de incrementar el número de católicos que juran o prometen alejarse de las películas moralmente objetables, en tanto que los seguidores realizaban reseñas de las películas saludables o condenadas y protestas frente a los cines que exhibían filmes de dudosa o nula solvencia moral.

Tanto el Código Hayes como la Legión de la Decencia condenaron la presencia de los siguientes elementos en el cine: los crímenes en los que se viola la ley, el sexo, la vulgaridad, la obs-

² La naturaleza predominantemente urbana de la Legión de la Decencia está muy vinculada a las actividades que había realizado la alta jerarquía de la Iglesia católica desde el siglo XIX en contra de la modernización que, sin duda, había mermado el poder que tenía esa institución religiosa en un período premoderno y en ámbitos rurales y de pueblos más pequeños. La modernización y la vida de anonimato urbano rompen con la atadura de muchas personas a la Iglesia.

cenidad, los bailes y otros temas repelentes (Facey 77). Apoyaron, en cambio, los siguientes valores positivos: la inviolabilidad de la persona física o mental, el respeto a la institución de la propiedad privada, la institución del matrimonio monogámico y la castidad, el carácter sagrado de la ley y la religión (Facey 78).

Por último, el conservadurismo de este sociólogo se advierte igualmente en el hecho de que, al nombrar a algunas mujeres que pertenecían a la Federación Internacional de Antiguas Alumnas Católicas, se alude a ellas con el nombre del esposo: Mrs. Thomas McGolvicko o Mrs. James F. Looram. Si bien se puede plantear que este tipo de designación se dio, entre ciertos sectores sociales, en Estados Unidos hasta el auge de los movimientos feministas de los sesenta, la última mujer que se menciona era precisamente la directora del grupo. Su nombre se borra por completo en esta historia y descripción de la estructura de la Liga de la Decencia.

LA TENSIÓN ENTRE LA LEY CÍVICA Y LA LEY MORAL

Los cuatro estudios escogidos sobre la censura cinematográfica se centran en el análisis de distintos aspectos del choque entre la ley cívica y la moral en relación con la película *El milagro* de Rossellini.

En 2008, se publican dos libros de factura muy dispar y escritos desde disciplinas también divergentes: ambos tratan sobre la censura cinematográfica: el del abogado William Bruce Johnson, titulado *Miracles and Sacrilege: Roberto Rossellini, the Church and Film Censorship in Hollywood*, y el libro escrito en colaboración por los historiadores Laura Wittern-Keller y Raymod J. Haberski, Jr., que lleva como título *The Miracle Case. Film Censorship and the Supreme Court*. Este último libro se basa, en parte, en la tesis doctoral que presentó, en 2003, Wittern-Keller en el Departamento de Historia de la Universidad del Estado de Nueva York en Albany, titulada “Freedom of the Screen: The Legal Challenges to State Film Censorship, 1915-1981”.

En el libro de Johnson, contrasta el título, más bien dirigido al estudio de la censura cinematográfica en el caso de *El milagro*, con el contenido del libro. Más que un estudio académico, este libro es una historia de la cultura católica en Estados Unidos, la trayectoria de la Legión de la Decencia, a cuyo estudio no agrega mucho, y sospechamos que se pensó más como un libro de divulgación que como una obra estrictamente historiográfica. Se trata de una historia no solamente del caso del medimetraje de Rossellini, sino también de toda una serie de temas que están directa y muchas veces indirectamente relacionados con el filme en cuestión o carecen de relación con él. A pesar de que hay muy buena documentación de fuentes primarias y secundarias para sustentar las ideas, el libro cubre un territorio excesivamente amplio: incluye también una especie de historia de la Iglesia católica en Estados Unidos, la relación entre ciertos grupos de migrantes y esa Iglesia, y el contraste entre el catolicismo y el protestantismo. No es raro en este libro encontrar secciones de capítulos que se salen del tema anunciado en el título, aspecto que debilita la argumentación y pone en peligro la solvencia metodológica de este estudio. (Esto, por supuesto, si se lo estudia desde la disciplina de la historia). Tal es el caso de una sección de un capítulo dedicado a la actriz Ingrid Bergman con quien el director de *El milagro* tuvo una relación íntima “escandalosa”, pues se dio, para la perspectiva católica de ese momento, fuera del matrimonio.

Si nos atenemos al estudio del proceso de censura y posterior litigio vinculado con *El milagro*, Johnson narra la historia que ya conocemos de los grupos de presión como la Liga de la Decencia. A pesar de que este libro se apoya en varios estudios ya conocidos, hay algunos momentos en que su autor acierta y aporta al estudio del tema. Muy acertado resulta su comentario acerca del hecho de que la relación de Hollywood con sus mercados extranjeros deja de ser unidireccional en los años cuarenta. Hay varias películas extranjeras que tuvieron mucho éxito o generaron controversia en Estados Unidos. De este modo, se refuerza una noción global de la industria cinematográfica.

Mucho más riguroso en su análisis, interpretación y argumentación resulta el libro de Wittern-Keller y Haberski, Jr. Este libro recuenta la historia del proceso que encaró la película de Rossellini en Estados Unidos, pero repara en la diversidad de sujetos que participaron en el caso: los integrantes de la Iglesia católica, así como el demandante, sus abogados y los jueces. También se produce aquí una valiosa labor de contextualización que arranca por plantear que el momento en que se debate sobre esta película no solo era un período de mucha represión, sino también de juramentos de lealtad exigidos por presidentes, como Harry S. Truman en 1947, así como listas de subversivos y deportaciones de extranjeros que podían resultar sospechosos (Wittern-Keller y Haberski 2). Hay que observar una correspondencia entre las promesas o “pledges” de la Legión de la Decencia, la del cardenal Spellman y los juramentos presidenciales de lealtad. Para ser y poder manejarse en esa sociedad, había que desarrollar una pragmática comunicativa: no bastaba con ser, había que jurar que se era de cierto modo.

Al adentrarse en el tema de la disputa legal en el Tribunal Supremo, la autora y el autor de este libro aciertan al comparar y contrastar el caso de Burstyn con otros casos pertinentes y relativamente coetáneos (Wittern-Keller y Haberski, Jr. 98). Esta metodología ayuda considerablemente a aclarar la importancia histórica de este caso que culmina con una declaración del Tribunal Supremo de Estados Unidos según la cual el cine no es mero entretenimiento o espectáculo, sino una forma de la libertad de expresión. La sutileza en la interpretación y los análisis jurídicos es característica fundamental de este libro, lo que se advierte en este pasaje : “[...] even free speech advocates drew a distinction between political speech (which was, they felt, absolutely necessary to the functioning of a representative democracy and should be protected absolutely) and entertainment speech or commercial speech” (Wittern-Keller y Haberski, Jr. 110). Igual esmero por explorar este proceso en toda su complejidad se transparenta cuando la autora y el autor se sirven de una fuente primaria muy

valiosa: las transcripciones del diálogo entre los jueces y el abogado de Burstyn: Ephraim London.

A pesar de que plantean las diferencias que había en el grupo de jueces que decide transformar el estatus del cine de entretenimiento a forma de la libertad de expresión, los autores se centran en el estudio de la decisión y no ahondan en la configuración de los miembros del Tribunal. Se ha planteado que la llamada Vinson Court, presidida por el juez Frederick M. Vinson, entre 1949 y 1953, no era exactamente un espacio caracterizado por un pensamiento liberal. Según Russell W. Galloway, Jr., los casos más destacados de esa corte fueron los relacionados con la libertad de expresión y de asociación. Destaca este investigador que, en la mayoría de los casos sobre estos temas, el tribunal fallaba en contra, y una de las decisiones liberales o favorables fue precisamente el caso de Burstyn (405). Las razones históricas que pueden explicar esa diferencia a la hora de considerar el caso de *El milagro* las explican, en parte, las autoras de los dos ensayos restantes, pero también se puede relacionar con la naturaleza muy diversa de los jueces que componían la Corte Vinson, algunos de los cuales, como es el caso, entre otros, de Tom C. Clark, cuya carrera estuvo dominada por temas de las libertades o derechos individuales (Kirkendall 1348) o Hugo L. Black, quien presentó una opinión disidente en un caso acerca de las vistas congresionales para identificar comunistas al plantear que el proceso de ese comité del Congreso limitaba la libertad de expresión (Frank 1168).

Los últimos dos estudios son de la autoría de estudiantes de Derecho y se publican en revistas jurídicas: espacios que, como se sabe, sirven de taller para la difusión de las investigaciones de las y los alumnos de esas facultades. Tienen también el valor de ser muy recientes y dialogar de forma muy acertada con los estudios previos que se han publicado sobre el cine y las leyes en torno a la libertad de expresión.

En su artículo, Samantha Barbas se enfoca en el cambio que sufrió el cine: de ser un medio no protegido por la Primera Enmienda a una forma de prensa protegida en términos constitu-

cionales. Se centra en ofrecer una explicación convincente para el cambio de parecer del Tribunal Supremo que se compendia en el caso 343 US 495, *Joseph Burstyn, Inc. vs. Wilson et al.* No. 522, decidido el 26 de mayo de 1952.

En su metodología, esta estudiosa parte de una analogía entre la prensa y la pantalla de cine, y rastrea el desarrollo de los medios que cuaja en un movimiento nacional en contra de la censura que se extiende, en Estados Unidos, desde la Primera Guerra Mundial hasta la década del cincuenta del siglo XX. Subraya que, a partir de los cuarenta y en particular durante la Segunda Guerra Mundial, se había producido una convergencia de los medios de comunicación, ya que el periodismo se acercó a algunos aspectos del cine y la cinematografía se había convertido en un medio cercano a la prensa: “[...] movies were widely considered to be vehicles of news and public information on par with newspapers” (Barbas 710), con lo cual se había producido un cambio en el valor del cine. Aquí se halla uno de los momentos más valiosos de esta investigación: esta convergencia de los medios abre el camino para darles forma a las leyes sobre la libertad de expresión. De hecho, la autora plantea que esa convergencia ya se sugiere en la argumentación de London, abogado de Burstyn. No es de extrañar que en la propia decisión del Tribunal Supremo se aluda al valor social que tienen las películas.

It cannot be doubted that motion pictures are a significant medium for the communication of ideas. They may affect public attitudes and behavior in a variety of ways, ranging from the direct espousal of a political or social doctrine to the subtle shaping of thought which characterizes artistic expression. The importance of motion pictures as an organ of public opinion is not lessened by the fact that they are designed to entertain as well as to inform (72 *Supreme Court Reporter* 780).

A diferencia del artículo de Barbas, el de Jessica J. Hwang, publicado en 2013-2014, parte de la noción de que la libertad de

expresión no siempre ha significado lo mismo. Plantea que desde la Guerra Civil hasta mediados del siglo XX los gobiernos estatales y federales a menudo han controlado y regulado la libertad de expresión a través de la censura. El eje de su argumentación es el cambio en la percepción del cine de espectáculo a “speech” o forma de ejercer la libertad de expresión.

Si bien la metodología y la organización de la narrativa histórica en Barbas remitía a la noción *convergencia*, en este último artículo descansa en la noción *transformación paralela*: “From 1915 to 1952, as film and its relationship to society and politics shifted, so too did its relationship with the law” (Hwang 383). Es decir, a medida que el cine gana en complejidad, gracias a las nuevas tecnologías como podría ser lo sonoro que se introduce en 1927, el Tribunal Supremo también va transformando el modo en que entiende la Primera Enmienda entre las dos guerras mundiales, ya que, de una protección limitada, se pasa a una más amplia de las libertades de expresión.

En un giro interpretativo muy eficaz, que puede recordar los mejores momentos de los estudios culturales y de la historiografía cultural, Hwang explora cómo los cambios en la tecnología —el cine sonoro claramente prueba el hecho de que ese medio es una forma de “speech”— repercuten en las leyes. Hwang documenta cómo, antes del caso de *El milagro*, ya el Tribunal Supremo había abordado el problema espinoso de la censura por restricción previa, el que planteaba que una publicación o película podía ser censurada antes de hacerse pública. En 1934, los tribunales norteamericanos resolvieron que los méritos artísticos de un libro como la novela *Ulysses* (1922) de James Joyce —para muchos, la novela más innovadora y experimental del siglo XX— no se pueden opacar por pasajes en la obra que puedan lindar con la obscenidad. La excelencia de la estrategia metodológica de este ensayo, en mi opinión el mejor que he tenido la oportunidad de examinar para este artículo, se compendia en la cita que empleo en el epígrafe de este trabajo.

Marcados por una diversidad de enfoques y metodologías, los estudios dedicados a la explorar la tensión entre la ley moral y la

ley civil, en el marco de la censura cinematográfica en Estados Unidos, ejemplifican el fenómeno de la porosidad de las disciplinas que se ha dado en las últimas décadas. El carácter interdisciplinario —que se ubica entre la historia social y cultural, la historia del cine y la historia de las leyes— de varios de estos estudios también atestigua las innovaciones metodológicas realizadas por sus autores y autoras. El dinamismo que se destaca en el epígrafe de este trabajo es constitutivo de la historia y de muchas disciplinas contemporáneas.

OBRAS CITADAS

- Barbas, Samantha. "How the Movies Became Speech". *Rutgers Law Review* 665 (2011-2012): 665-745. Impreso.
- Easthope, Antony. *Literary Into Cultural Studies*. Londres y Nueva York: Routledge, 1991. Impreso.
- Facey, Paul. *The Legion of Decency. A Sociological Approach of the Emergence and Development of a Social Pressure Group*. Nueva York: Arno Press, 1974. Impreso.
- Filene, Peter. "'Cold War Culture' Doesn't Say it All". *Rethinking Cold War Culture*. Eds. Peter J. Kuznick y James Gilbert. Washington, D. C.: Smithsonian Books, 2010. 156-174. Impreso.
- Frank, John P. "Hugo L. Black". *The Justices of the Supreme Court. Their Lives and Major Opinions*. Vol. III. Eds. Leon Friedman y Fred. L. Israel. Nueva York y Filadelfia: Chelsea House Publishers, 1997. 1153-1179. Impreso.
- Gaddis, John Lewis. *The Cold War. A New History*. Nueva York: Penguin Books, 2005. Impreso.

- Galloway, Jr., Russell. "The Vinson Court: Polarization (1946-1949) and Conservative Dominance (1949-1953)". *Santa Clara Law Review* 22.2 (1982): 375-418. Impreso.
- Hwang, Jessica J. "From Spectacle to Speech: The First Amendment and Film Censorship From 1915-1952". *Hastings Constitutional Law Quarterly* 381 (2013-2014): 381-420. Impreso.
- Jenkins, Keith. *Repensar la Historia*. Trad. Jesús Izquierdo Martín. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2009. Impreso.
- Johnson, William Bruce. *Miracles and Sacrilege: Roberto Rossellini, the Church and Film Censorship in Hollywood*. Toronto: University of Toronto Press, 2008. Impreso.
- Kirkendall, Richard. "Tom C. Clark". *The Justices of the Supreme Court. Their Lives and Major Opinions*. Vol. IV. Eds. Leon Friedman y Fred. L. Israel. Nueva York y Filadelfia: Chelsea House Publishers, 1997. 1348-1360. Impreso.
- "Neorealism" *Encyclopedia Britannica*. Red cibernética.
<http://biblioteca.uprrp.edu:2215/EBchecked/topic/409085/Neorealism>
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemología del armario*. Trad. Teresa Bladé Costa. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1998. Impreso.
- "Spellman Urges 'Miracle' Boycott". *The New York Times* 8 de enero de 1951. 1, 14. Impreso.
- Wittern-Keller, Laura y Raymond J. Haberski Jr. *The Miracle Case. Film Censorship and the Supreme Court*. Lawrence: University Press of Kansas, 2008. Impreso.
- 343 US 495, Joseph Burstyn, Inc. vs. Wilson et al. No. 522. Decidido el 26 de mayo de 1952. 72 *Supreme Court Reporter* 777-800. Impreso.

RAMÓN LUIS ACEVEDO MARRERO

Universidad de Puerto Rico

*LA ISLA QUE SE REPITE EN
EL PASO DE LOS VIENTOS*

Resumir en una o dos cuartillas la interpretación del Caribe que expone Antonio Benítez Rojo en su conocido libro *La isla que se repite* no es tarea fácil. Aparte de la complejidad intrínseca del tema, el autor utiliza una expresión fluida e imprecisa en la que abunda el lenguaje figurado y se repite con insistencia la expresión *de cierta manera* para referirse a lo peculiarmente caribeño. Dentro del propio discurso sobre el Caribe, y recurriendo a la teoría del Caos, se justifica esta imprecisión. El Caribe es “una espesa sopa de signos” (16). Las Antillas “constituyen un puente de islas que conecta de ‘cierta manera’, es decir, de una manera asimétrica, Sudamérica y Norteamérica” (16). Esto le confiere a toda el área, incluyendo la cuenca, “un carácter de archipiélago, es decir, un conjunto discontinuo (¿de qué?): condensaciones, inestables, turbulencias, remolinos, racimos de burbujas, algas deshilachadas, galeones hundidos, ruidos rompientes, peces voladores, graznidos de gaviotas, aguaceros, fosforescencias nocturnas, mareas y resacas, inciertos viajes de la significación; en resumen, un campo de observación muy a tono con los objetivos del Caos” (16).

Pero el Caos, a fin de cuentas, no resulta ser totalmente caótico, “dentro del des-orden que bulle junto a lo que ya sabemos de la naturaleza es posible observar estados o regularidades dinámicas que se repiten globalmente” (16). El Caribe, entonces, se caracteriza precisamente por “su fragmentación, su inestabilidad, su recíproco aislamiento, su desarraigo, su complejidad cultural, su dispersa historiografía, su contingencia y su provisionalidad” (15). El propósito del ensayista no puede ser, por lo tanto, buscar características fijas y generales, “no es hallar resultados sino procesos, dinámicas y ritmos que se manifiestan dentro de lo marginal, lo residual, lo incoherente, lo heterogéneo, o, si se quiere, lo impredecible que coexiste con nosotros en el mundo de cada día” (17). Sostiene el escritor cubano que dentro de la complejidad e inestabilidad del Caribe “pueden percibirse los contornos de una isla que se ‘repite’ a sí misma, desplegándose y bifurcándose hasta alcanzar todos los mares y tierras del globo, a la vez que dibuja mapas multidisciplinarios de insospechados diseños” (17).

A partir de esta interpretación general, el escritor cubano pasa a señalar algunas nociones, tendencias, dinámicas y elementos más específicos que pueden considerarse como propios de la región.

El Caribe es un “metarchipiélago” que no solo incluye sus islas y su cuenca, sino que se extiende y ramifica a través de todo el mundo, ya que los elementos culturales que lo componen provienen, junto con su población, de lugares tan diversos y distantes como Europa, África, la China y la India. Esto gracias a la “Máquina de Colón”, el complejo sistema de intercambio y explotación colonial por medio del cual se trasladan a Europa las riquezas minerales de América, y a la “Máquina de la Plantación”, implantada casi inmediatamente para explotar la tierra con mano de obra indígena y, luego, con esclavos africanos, para beneficio de los europeos. Las repercusiones de ambas máquinas y sus efectos no previstos fueron inmensos y se extendieron por todo el globo. Uno de estos efectos ha sido la emigración masiva del caribeño que ha formado grandes colonias en las metrópolis.

Este continuo flujo y reflujo de movimientos centrífugos y centrípetos define la cultura del Caribe como “cultura del mar”, no terrestre, sino acuática; no apocalíptica, sino caótica; “una cultura sinuosa donde el tiempo se despliega irregularmente y se resiste a ser capturado por del reloj” (26). La cultura caribeña tiende a ser, entonces, polirrítmica. Conviven en ella y en sus manifestaciones más características, como la música y el baile, una diversidad de ritmos, de formas, de propuestas, que coexisten sin necesariamente armonizarse; propuestas premodernas, modernas y posmodernas; propuestas racionales e intuitivas, propias y extrañas. En este espacio polirrítmico y paradójico “en el cual se tiene la ilusión de experimentar la totalidad, parece no haber represiones ni contradicciones” (33). Como resultado “el discurso de los Pueblos del Mar intenta, a través de un sacrificio real o simbólico, neutralizar violencia y remitir al grupo social a los códigos trans-históricos de la naturaleza” (32).

El texto caribeño exhibe “un desplazamiento metonímico hacia las formas escénicas, rituales y mitológicas; esto es, hacia máquinas especializadas en producir bifurcaciones y paradojas” (41). Según Benítez Rojo, algo característico de los caribeños es que “en lo fundamental, su experiencia estética ocurre en el marco de rituales y representaciones de carácter colectivo, ahistórico e improvisatorio” (41), lo que nos lleva inmediatamente a pensar en la noción de *carnaval*. Entre otras cosas, la cultura caribeña tiende a ser carnavalesca por la importancia que cobra en ella el *performance*, necesariamente público y colectivo, la improvisación, el supersincretismo o sincretismo de elementos ya sincréticos, y “la imposibilidad de poder asumir una identidad estable” (44).

Caos, metarchipiélago, polirritmo, supersincretismo y carnaval son conceptos clave en la interpretación que hace Benítez Rojo de Caribe. No es una interpretación, por cierto, totalmente novedosa. Muchas de sus ideas ya se encuentran, por ejemplo, en las obras de dos cubanos: el antropólogo y ensayista Fernando Ortiz, y el narrador y también ensayista Alejo Carpentier. Así las cosas, el propio Benítez Rojo reconoce su deuda “de cierta manera”.

Las ideas que expone el ensayista en *La isla que se repite* las dramatiza el narrador en los diez cuentos de *Paso de los vientos*. Según señala el propio autor, este libro es el último de una trilogía sobre el Caribe que también incluye su novela *El mar de las lentejas*. Se trata de “un viejo proyecto: escribir una trilogía sobre el Caribe utilizando distintos géneros literarios”. Por ser suma de situaciones e historias autónomas y por sus estructuras repetitivas el libro de cuentos se presta muy bien para dramatizar las ideas del ensayista, máxime cuando se trata de cuentos que abarcan metonímicamente la historia y la geografía del Caribe. En efecto, los cuentos abarcan desde los inicios de la colonización en Guatemala, “Incidente en la cordillera”, hasta la época actual en Cuba, “La tierra y el cielo”. Los relatos se desarrollan en diversos puntos del metarchipiélago del Caribe —México, Guatemala, Cuba, Haití, España, Francia, Inglaterra, Río de la Hacha, La Española y la Isla del Tabaco, situada entre las Antillas Menores— y en diversos momentos históricos que incluyen, además de los que hemos mencionado, los años de la piratería, los tiempos de la Revolución haitiana y los de la guerra de independencia de Cuba. Desfilan por sus páginas indígenas recién convertidos, frailes fascinados por la religión precolombina, negros esclavos y cimarrones, corsarios franceses, piratas ingleses, indios caribes, comerciantes, soldados y aristócratas españoles, curas libidinosos, mujeres ambiciosas y manipuladoras, conspiradores criollos y pícaros de toda laya.

Sería excesivo en un breve artículo analizar el libro completo a la luz de las ideas expuestas por su autor en *La isla que se repite*, razón por la cual hemos decidido limitarnos a tres cuentos representativos y correspondientes a diversos momentos históricos y diversas subregiones geográficas y culturales. Los cuentos son “Incidente en la cordillera”, que se desarrolla en Guatemala durante los primeros años de la colonización española; “La isla del tabaco”, que corresponde a los inicios del siglo XVII y gira en torno a incidentes ocurridos en una pequeña isla de la Antillas Menores, pero que tiene bifurcaciones en Francia e Inglaterra; y “La tierra y el cielo”, cuya acción ocurre en la Cuba revolucionaria

contemporánea, pero se remonta a las emigraciones haitianas hacia el oriente de la república anteriores a la revolución.

“Incidente en la cordillera” nos ubica en las montañas de Guatemala. Este cuento, al igual que los desarrollados en México, como “Veracruz” y “La flauta rota”, supone una visión geográfica amplia de la región caribeña que no se limita a las islas, sino que también incluye la cuenca y hasta el golfo de México. El incidente se encuadra dentro de la “Gran Máquina de Colón”, el complejo sistema de extracción y traslado a Europa de las riquezas de América.

Una recua de mulas, junto a arrieros y cargadores esclavos e indígenas llamados tamemes, dirigidos por soldados españoles, entra a un desfiladero. Llevan de oeste a este la plata del rey. De pronto hay señales ominosas. Los pájaros vuelan desesperados; las mulas se detienen en seco; los indios se inquietan y sueltan la carga. Los soldados tratan de obligar a las mulas, los esclavos y los tamemes a avanzar, pero en eso se desprenden las rocas de las montañas y caen pesadamente sobre hombres y bestias. Un temblor de tierra ha producido un gran derrumbe. Solo sobreviven cuatro indios y un esclavo mudo. El negro no acepta la invitación de los tamemes para que se una a ellos. No obstante, uno de los indios que está muy malherido decide acompañar al africano y llevarlo donde viven los cimarrones. “Vente conmigo, negro. Vente conmigo que mejor se es dos que uno” (14), le dice el indio. Ambos fugitivos se ayudan. El indio orienta al negro por el camino; el negro le amputa y le venda la mano triturada y le ofrece agua. El indígena habla y habla de su inutilidad y sus planes de no regresar a su aldea para no ser una carga para su familia ni depender de la caridad. El negro no puede hablar. Una fea cicatriz en la garganta, producida por una mordida de perro, le hace ver al indio que ha intentado escapar. Al día siguiente se despiertan por el ataque de una invasión de hormigas. Los dos huyen despavoridos, pero el indio tropieza, cae y se lastima el brazo. No puede seguir. Le pide al negro que lo mate, antes de que lo devoren las hormigas, y el negro saca la espada que le ha quitado a uno de los soldados muer-

tos para degollar a su compañero, pero finalmente, con un ronco grito de furia, arroja la espada, “toma al tameme por el brazo izquierdo y se lo echa al hombro de golpe; sin mirar atrás comienza a correr” (19). Desde lo alto, el indio tuerto que servía de guía a los soldados observa a los dos hombres. “Por un momento piensa que podrán escapar de las columnas de hormigas que convergen hacia el naciente, pero, en seguida, al medir de nuevo la distancia con su redondo ojo de pájaro, hace la señal de la cruz y se retira del parapeto” (19).

El cuento se convierte en una hermosa parábola que ilustra uno de los efectos imprevistos de la “Máquina de Colón”: la solidaridad entre indígenas y negros, la solidaridad de los subordinados por encima de las diferencias culturales y de origen. Esclavos e indígenas se sienten hermanados por la opresión europea que comparten. Paradójicamente, su encuentro es propiciado o posibilitado por el amo europeo que ha traído a la fuerza población africana al Nuevo Mundo. Ambos, el negro y el indio, se remontan a un mundo que se ubica más allá en el tiempo o en el espacio y que sobrevive en el aquí y ahora. Mientras contempla el fuego, el esclavo recuerda su aldea africana y su choza. En el interior, “una mujer alta y ancha de caderas; canta plácidamente mientras maja en un pequeño mortero pedazos de ñame hervido; su cráneo rapado reluce de aceite; ahora se escucha un llanto de niño y la mujer, dejando de cantar, se vuelve hacia el lugar más oscuro de la choza y alarga los brazos de manera acogedora, maternal” (17). El indio, mientras duerme, se remonta a un sueño mítico sobre la creación del mundo. En medio de la oscuridad sin tiempo, presiente la presencia de Tepeu y Gucumatz, los dioses creadores, formadores, que tal vez se animen a darle de nuevo su mano derecha.

Paradójicamente, y el Caribe es rico en paradojas, los subordinados se comunican en español, la lengua del amo. Aunque el negro no puede hablar, entiende el castellano que le habla el indio, quien, por otro lado, también ha sido cristianizado y, por lo tanto, comienza a manifestarse como producto de la síncretis.

Por último, también conviene destacar la función entrópica, perturbadora, proclive al Caos, que manifiesta la naturaleza caribeña, americana. El inesperado derrumbe interrumpe el flujo hacia Europa de las riquezas de América, destruye a los españoles y libera a los sobrevivientes. Constituye un pequeño descarrilamiento en la “Máquina de Colón”. Al día siguiente, la imprevisible invasión de las hormigas también acaba con la vida del negro mudo y el indio manco.

A estos componentes originales del sincretismo caribeño —indígenas, españoles y africanos—, a su vez productos de sincretismos previos, se suman rápidamente otros componentes europeos: franceses, ingleses, belgas, holandeses y portugueses. Así se manifiesta el Caribe durante los siglos XVII y XVIII, tiempos de piratas, corsarios, contrabandistas y disputas pequeñas y grandes entre las potencias europeas en el Caribe. Varios de los relatos de *Paso de los vientos*, incluyendo el que da título al libro, recogen incidentes vinculados a este momento clave, fluido y dúctil de la historia de la región, entre ellos “Acuerdo de caballeros”, “Veracruz” y “La isla del tabaco”. Detengámonos en este último.

“La isla del tabaco” es uno de los cuentos que mejor ilustra las ideas que expone Benítez Rojo en su ya famoso ensayo. Encontramos aquí la noción del Caribe como metarchipiélago sin fronteras definidas que se extiende mucho más allá de sus confines geográficos, su concepción de la cultura y la mentalidad de los “Pueblos del Mar”, la ambigüedad del conocimiento histórico sobre la región, manifestaciones de la “Máquina de la Plantación” y, sobre todo, un aspecto sobresaliente de la teoría del Caos: el principio que pudiéramos llamar *de la mariposa en Australia* o *de la nariz de Cleopatra*. Se trata de la idea, también presente en Borges, de que un fenómeno mínimo y aparentemente insignificante puede desatar una cadena de acontecimientos que, entrelazada con otras cadenas, producen grandes e impredecibles consecuencias. Así, por ejemplo, se dice que, si la nariz de Cleopatra hubiera sido un centímetro más larga o más corta, no se habría enamorado de ella Marco Antonio, y, por lo tanto, la historia del Imperio romano

habría sido otra. Bajo el mismo principio, el aleteo de una mariposa en Australia puede eventualmente desatar un huracán en el Caribe. Vista la cadena de acontecimientos *a posteriori* existe la tentación de atribuirle todo al destino, cuando en realidad el azar y una causalidad ciega son los principales responsables de diseño.

“La isla del tabaco” trata sobre las disputas entre ingleses y franceses por el dominio de una pequeña isla de las Antillas Menores en la que abunda el tabaco y que debe ser Saint Kitts, aunque no se menciona su nombre. Para decidir si los franceses se van o se quedan con la mitad de la isla, se decide que haya un duelo nocturno en el monte entre un excelente tirador francés, Alain Pentier, y un inglés diestro en el cuchillo, Harry Poole. El narrador, que funge como historiador que desea explicar y aclarar los hechos, sigue la trayectoria de los duelistas desde la primavera de 1623, cuando “Poole robaba lo que podía por las calles de Londres, mientras que Pentier ayudaba a su padre a vender ropa usada por las calles de Dieppe” (117). Pero, para explicar el encuentro de estos dos señores en un duelo en una remota isla del Caribe, también es necesario seguir la trayectoria de los dos personajes que los llevaron allí como jefes de las expediciones colonizadoras. Estos son *sir* Richard Crumber, o más bien su mujer, Rebeca, el cerebro privilegiado detrás del hombre, y Belait d’Esnambuc, hombre inteligente y de gran capacidad diplomática. A su vez, d’Esnambuc se encuentra en la isla con el capitán Lavasseur, quien ya estaba establecido en ella y quien posteriormente fundará y regirá la Hermandad de la Costa, que dominará ese nido de piratas y corsarios que será la isla Tortuga al norte de La Española.

No vamos a narrar toda la cadena de acontecimientos que desemboca en el duelo. Baste decir que, según el narrador historiador, todo comienza con la firma, por parte del rey Jacobo de Inglaterra y en contra de su conciencia, el 29 de marzo de 1615, del decreto que permitía las importaciones de tabaco. Sin este decreto, la isla en disputa no habría sido de interés para *sir* Richard Crumber. A lo largo del cuento, el narrador subraya otras instancias de la cadena de acontecimientos que producen el

“efecto mariposa”. En el caso de Pentier, por ejemplo, su presencia en la isla se debió a que encontró y devolvió un talismán turco que d’Esnambuc había perdido: “si Pentier no hubiese encontrado la pequeña babucha, d’Esnambuc no lo habría tomado a bordo como premio a su honradez” (117). Por otro lado, “si d’Esnambuc hubiera partido de Dieppe en un barco mayor, es muy probable que no hubiera pasado a la historia como el colonizador de Martinica y Guadalupe” (118). Tampoco hubiera colonizado la isla de Saint Kitts, por donde comenzó la colonización inglesa del Caribe. La explicación es sencilla. En su primer encuentro con un galeón español en el Paso de los Vientos, el pequeño bergantín que pudo costear el capitán francés solo se salvó de los cañones españoles porque su poco calado le permitió sortear “la mortífera escollera del Caimán” (118). Luego, “una profética brisa que había empezado a soplar del noroeste” (118) lo enrumbó hacia la Isla del Tabaco. En cuanto a Levasseur, cuyo verdadero nombre era Gaspard de Baudry, este se encuentra en la isla huyendo de las autoridades francesas con un nombre falso por haber matado en un duelo ilegal a un compañero de cacería del rey Luis de Francia. Sobre este particular, nos dice el narrador:

Inútil decir que Gaspard jamás habría conocido al corsario si no hubiera matado al hijo del marqués de Canabas en una callejuela de Rouen. Piénsese que, si su espada se hubiera desviado media pulgada a la izquierda o a la derecha de la arteria femoral de su adversario, este se habría ido cojeando felizmente a cualquiera de los dos palacios que su padre mantenía en la ciudad y el asunto no habría pasado de ahí (124).

Por otro lado, el desenlace del duelo nos evidencia lo que el autor quiere decir cuando habla de la cultura caribeña como caótica y no apocalíptica, como cultura de los pueblos del mar. Según la versión oficial, el francés Pentier mató al inglés Poole en el duelo, pero luego fue atacado por los caribes que habitaban el centro de la isla y ambos desaparecieron, presumiblemente devorados por

los indios caníbales. Antes de morir, Pentier escribió una carta explicando la situación y la clavó en un gomero con el puñal de Poole. No obstante, según el narrador historiador, no hubo tal duelo. Lo acordaron y fingieron Levasseur y Rebeca, como antes habían acordado unirse para combatir la rebelión de los caribes, ya que a ambos les convenía otro curso de acción. Aunque el asunto es mucho más complicado, Levasseur termina llevándose a Poole, Pentier y los caribes para Tortola, mientras que los ingleses y los franceses que quedan establecen un pacto de convivencia y defensa común frente a los españoles. Lo que la historia presenta como un acontecimiento con rivetes épicos y melodramáticos fue en realidad un episodio de la picaresca americana. Así también ocurre con otros cuentos en los que se presentan las diversas negociaciones, arreglos y componendas entre los que se supone que sean, según criterios europeos, enemigos irreconciliables. Recordemos que, según Benítez Rojo, en el Caribe: “La noción de *apocalipsis* no ocupa un espacio importante en su cultura. Las nociones de *crimen* y *castigo*, todo o nada, de patria o muerte, de a favor o en contra, de querer es poder, de honor o sangre tienen poco que ver con la cultura del Caribe” (25).

El tercer cuento que quiero comentar es “La tierra y el cielo”, el último de la colección y, por su asunto, el más cercano en el tiempo. Sin embargo, es posiblemente el primero de *Paso de los vientos* que Benítez Rojo escribió, ya que apareció previamente en uno de sus primeros libros: *El escudo de hojas secas* de 1969. ¿Por qué incluye el narrador cubano este cuento? ¿Por qué lo selecciona entre los muchos que ya había escrito? Posiblemente porque lo consideró más caribeño que los otros y porque se ajusta a la visión del Caribe que desea proyectar en su libro.

En efecto, se trata de un cuento contemporáneo cuya acción se desarrolla antes y después de la Revolución cubana. En él se confrontan dos mentalidades difíciles de conciliar, pero que coexisten con mucha frecuencia en la región: la mentalidad mágica y mítica premoderna y la mentalidad moderna, racionalista y realista. La primera está representada por los emigrados haitianos a

las tierras del oriente de Cuba; la segunda, por los revolucionarios triunfantes.

El protagonista del cuento es Pedro Limón, quien regresa a su comunidad haitiana, Guanamacá, localizada en un lugar remoto, cerca de Sierra Maestra. Pedro regresa como maestro de escuela, después de haber sido guerrillero y soldado. Recuerda los abusos cometidos contra los haitianos en tiempos de Batista, sobre todo, el trabajo duro en el cañaveral y en el cafetal, el hambre, la muerte de su hermana y la deportación de sus padres a Haití. Recuerda también a su antigua novia, Leonie, ahora casada con su amigo Pascasio y madre de siete hijos. Pedro Limón siente miedo de enfrentar su comunidad. Le preocupa la cirugía plástica que le han hecho a su cara, tras haberse quemado con fuego de mortero en Playa Girón (1961). Pero, sobre todo, le preocupa la reacción de la comunidad ante la muerte de su amigo Aristón. El “*houngan*” Tigua le había comunicado que Oggún ordenaba pelear contra el ejército de Batista y que, mientras Pedro Limón lo acompañara, no podía morir. Aristón se lleva al joven Pedro, se une a los guerrilleros y muestra una agresividad y un arrojo poco común. Pero llega el momento en que Aristón mata a un revolucionario por haber insultado a los haitianos, acusándolos de cobardes. Condenado a muerte por su indisciplina, Aristón pide que Pedro Limón forme parte del pelotón de fusilamiento. Confía en que así estará fuera de peligro. Tras los disparos, Aristón cae muerto, pero simultáneamente una culebra se pierde en el monte. Cuando Pedro Limón le pide a su superior, el Habanero, que incluya lo de la culebra en el informe que va a rendir a la familia de Aristón, este se niega y emplaza al haitiano. Pedro nos dice:

Pero el Habanero no quiso poner nada de la culebra. No quiso, él que siempre explicaba todo con tantos detalles. Solo me miró fijo, mucho rato, y luego empezó a escribir. Sin alzar la cabeza me dijo que me retirara, que me retirara y que me decidiera, porque en la vida los hombres siempre habían tenido que escoger entre la tierra y el cielo, y para mí ya era la hora (195).

La tierra es la realidad objetiva, natural, racional; el cielo es lo mágico, lo sobrenatural, lo mítico. Pedro Limón es un sujeto en transición, como lo es buena parte del Caribe, entre una cultura premoderna y una cultura moderna. Pero la situación es paradójica y complicada. Lo mítico sobrevive, aún dentro de la revolución, y es un signo de identidad que vincula al haitiano pobre y abusado con un pasado heroico pleno de poder. Además, Oggún, a través del “*houngan*” Tigua y su “caballo” Aristón, combate a favor de la revolución que luego, a través del Habanero y lo que representa, quiere erradicarlo de la mentalidad del país.

Interpreto la cara desfigurada de Pedro Limón como un símbolo; después de varios años fuera de su comunidad, ya es otro y no el muchacho haitiano que salió con Aristón de Guanamaca. Tal vez sea irreconocible para sus hermanos haitianos, tal vez ya no sea aceptado. De ahí el temor a enfrentarse con su pasado y con su comunidad.

En este cuento y en muchos otros nos enfrenta Benítez Rojo con las identidades diversas y siempre cambiantes del Caribe, otro rasgo sobresaliente de la vida y la cultura de la región. Lo caribeño no *es*, sino que *deviene*. Y nada mejor que el fluir continuo del tiempo histórico para demostrar este fenómeno en toda su extensión y complejidad. Es lo que espero hayamos visto en este breve recorrido al fijar nuestra atención en *La isla que se repite* en el *Paso de los vientos*.

OBRAS CITADAS

Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Barcelona: Editorial Casiopea, 1998. Impreso.

———. *Paso de los vientos*. San Juan: Plaza Mayor, 1999. Impreso



